



Universidad de Valladolid



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN TEXTOS DE LA ANTIGÜEDAD
CLÁSICA Y SU PERVIVENCIA.**

TESIS DOCTORAL:

**Edición y comentario de los himnos a Apolo, Helio
y el Dios Supremo de los papiros mágicos griegos.**

Presentada por Miriam Blanco Cesteros para optar al
grado de
Doctor/a por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Emilio Suárez de la Torre



Universidad de Valladolid



Prologo

Tra le diverse forme di espressione che può adottare il *lógos* magico, i così detti “inni” hanno attirato specialmente l’attenzione di classicisti e studiosi delle religioni fin dalla pubblicazione dei primi papiri magici. Per “inno magico” intendiamo le composizioni versificate, in metro esametro o trimetro giambico, che ci sono arrivate come parte delle pratiche magiche dei papiri magici greci, la cui prima raccolta sistematica si deve a K. Preisendanz¹.

Dovendo scegliere un corpus di studio, abbiamo selezionato tredici inni magici della sopracitata collezione in base a un criterio contenutistico. Il corpus ivi edito comprende gli inni destinati a divinità che potrebbero appartenere allo stesso ambito: Elio, Apollo e un dio supremo innominato che gli editori precedenti hanno chiamato “Creatore”². Prendendo come referente la raccolta di Preisendanz, questi sono gli inni 1-5, 8-14 e 23 che si trovano nei papiri magici³ I, VI+II, III, IV e XII. Data la eterogeneità di questi testi, lo scopo di questa scelta è avere un criterio di unicità (in questo caso, la divinità destinataria) per il gruppo di studio al fine di rendere possibile un’analisi di tipo comparativo, da cui trarre conclusioni di carattere poetico-stilistico. Dal momento in cui negli inni esaminati, nonostante le differenze, Elio, Apollo e il *Megas Theos* sono acclamati in modo molto simile e caratterizzati da tratti comuni, dietro l’eterogeneità superficiale è lecito domandarsi se i testi presentano similitudine stilistiche. Sorgono così altre domande: abbiamo un’unica divinità sincretica Apollo-Elio? Si può parlare d’una “tradizione” d’inni magici? Quali fonti letterarie sono servite da spunto per la loro composizione, o meglio, qual è il rapporto tra gli inni magici e la letteratura limitrofa?

La prima parte di questo studio include due capitoli introduttivi. Nel capitolo I viene presentato il contesto di composizione e trasmissione degli inni magici in base alla datazione e alla localizzazione dei testi in cui si trovano (i papiri magici greci): l’Egitto

¹ Sulla sua storia editoriale cfr. *infra*, p.23.

² In questo studio si è deciso evitare questa dicitura, troppo connotata dal punto di vista religioso.

³ Questi papiri si trovano raccolti ed editi in Preisendanz, K. 1973-1974, *Papyri Graecae Magicae*, 2^a. ed. rev. da A. Henrichs, 2 vols. Stuttgart, Teubner. Questa è ancora oggi la edizione di riferimento per il loro studio, secondo la quale si citeranno in seguito come *PGM* più il numero d’identificazione che hanno in questa raccolta.

d'epoca Imperiale romana. Presa in considerazione la natura tridimensionale degli inni come testi poetici arrivati via testimonianze magiche con uno speciale rapporto con la sfera religiosa, si trattano i diversi aspetti relativi alla loro contestualizzazione attraverso (a) la magia (cosa sono i papiri magici greci, da chi sono stati scritti, che sistema di pensiero riflettono), (b) la religione (come si presenta il panorama religioso dell' Egitto romano, che relazione si stabilisce tra la magia greco-egizia e religione) e (c) la poesia (il panorama culturale dell' Egitto romano), giacché nell'incrocio tra queste tre coordinate si collocano i testi presi in esame. Il capitolo II approfondisce la natura degli inni alla ricerca di una loro definizione efficace. Un percorso sulla loro storia editoriale ci offre una prospettiva della problematica in cui s'inseriscono gli inni ed è utile per stabilire il metodo di lavoro.

La seconda parte, quello che sarebbe il vero nucleo della presente tesi, è costituito dall'edizione (con lo scopo di avere un testo di studio affidabile), analisi e commento dei materiali metrici già nominati, secondo l'ordine in cui appaiono nei papiri. Questo metodo mi permetterà di osservare il testo nel suo proprio contesto e valutare, sempre che se ne presenti bisogno, la necessità di nuovi parametri d'edizione. Perciò, come si vede dall'indice, anche i tredici inni di Preisendanz costituiscono il punto di partenza, la nuova identificazione dei testi non sempre coincide con quella.

Una volta finalizzata l'analisi e il commento di ognuno dei testi, la terza parte di questo studio esamina comparativamente i risultati ottenuti in forma individuale, con l'obiettivo di rispondere alle questioni prima esposte, per definire un profilo stilistico e formale dell'inno magico, delle sue fonti e la sua tecnica compositiva.

Per ultimo, si hanno raccolto una serie di riflessioni finali di carattere conclusivo in cui ho cercato di adunare i risultati e impressioni ottenute da questo progetto.

ÍNDICE GENERAL

<i>Prologo</i>	i
<i>Índice general</i>	iii
<i>Conspectus siglorum et abbreviationum</i>	vii
1. Abreviaturas de uso general	vii
2. Índice de abreviaturas usadas en el aparato crítico	viii
3. Signos diacríticos empleados en la edición (<i>Sistema de Leiden</i>) e indicaciones métricas	ix
4. Listado de textos editados	x
 <i>Parte I. Introduzione al concetto di “inno magico” e il suo contesto.</i>	
I. Tra magia e religione: multiculturalità e interculturalità nell’Egitto d’epoca Imperiale	1
1. I papiri magici greci	3
1.1. Ritrovamento e storia editoriale	3
1.2. Datazione e contestualizzazione	4
1.3. Multiculturalità e interculturalità nell’Egitto d’epoca Imperiale	6
2. I papiri magici greci, recipiente sincretico	9
2.1. Tra magia e <i>religioni</i>	10
2.2. Magia o religione? Una questione di prospettiva	13
3. Maghi, scribi e utenti. Tipologia del redattore di papiri magici	16
4. Excursus sopra il panorama culturale egiziano tra il I-VI secolo	20
II. Gli <i>inni magici</i>	22
1. ¿Perché inni?	22
2. Gli inni magici, alla ricerca d’una nuova luce	23
3. Gli inni magici e la controversia degli stereotipi	24
3.1. Definire gli inni magici: una lotta con l’stereotipo religioso	25
3.2. Il lavoro d’edizione con <i>unica</i> di tradizione collettiva e gli stereotipi letterari	30

3.3. Lo studio degli inni magici e il problema della divincolazione.....	34
4. Il metodo della presente edizione.....	35

Parte II. Edición y comentario.

1. Materiales métricos de PGM I.....	41
1.1. Materiales métricos de PGM I 296-326.....	42
1.2. <i>h.Mag.</i> 1a.....	49
1.3. <i>h.Mag.</i> 1b.....	55
1.4. <i>h.Mag.</i> 1c.....	65
1.5. Recapitulación: <i>h.Mag.</i> 1, visión en conjunto.....	91
2. Materiales métricos de PGM VI+II.....	97
2.1. PGM VI+II. Una nueva lectura.....	97
2.2. Consideraciones previas sobre los materiales métricos de PGM VI+II 1-57.....	98
2.3. <i>h.Mag.</i> 2.....	108
2.4. <i>h.Mag.</i> 3.....	139
2.4.1. <i>h.Mag.</i> 3A.....	141
2.4.2. <i>h.Mag.</i> 3B.....	146
2.5. <i>h.Mag.</i> 4.....	155
2.6. <i>h.Mag.</i> 5.....	171
2.7. <i>h.Mag.</i> 6.....	181
2.8. Consideraciones previas sobre los materiales métricos de PGM VI+II 111-149 (<i>h.Mag.</i> 7 y 8).....	189
2.9. <i>h.Mag.</i> 7.....	194
2.10. <i>h.Mag.</i> 8.....	218
2.11. Conclusiones sobre los materiales métricos de PGM VI+II.....	251
3. El P. <i>Lowre</i> 2391 o <i>Papiro Mimaut</i> (PGM III).....	257
3.1. Consideraciones previas sobre los materiales métricos de PGM III 187-264.....	258
3.2. <i>h.Mag.</i> 9.....	264
3.3. <i>h.Mag.</i> 10.....	315
3.4. <i>h.Mag.</i> 11.....	352
4. Materiales métricos de PGM IV.....	382

4.1.	<i>h.Mag.</i> 15.....	382
5.	Materiales métricos de <i>PGM XII</i>	413
5.1.	<i>h.Mag.</i> 27.....	413
6.	<i>h.Mag.</i> 14. Un himno solar en cuatro versiones.....	440
6.1.	Apéndice de textos. Edición semidiplomática y edición crítica individualizada de cada versión.....	500

Parte III. Analisi comparativo.

1.	Questioni relative alla “paternità” degli inni magici.....	505
1.1.	“Livelli di paternità” e tipi di composizione.....	505
1.2.	Classificazione degli inni esaminati in riguardo al suo “carattere magico”.....	507
2.	Questioni relative alla struttura e lo stile degli inni esaminati.....	509
2.1.	I tratti stilistici dell’inno magico.....	509
2.2.	L’ <i>epiklêsis</i> negli inni magici.....	511
2.3.	Osservazioni sulla struttura degli inni magici.....	513
2.3.1.	Il proemio.....	514
2.3.2.	L’invocazione.....	515
2.3.3.	L’argomento.....	518
2.3.4.	La <i>petitio</i>	522
2.3.5.	La chiusura.....	523
2.4.	Considerazioni sulla metrica degli inni magici.....	526
3.	Esame comparativo degli inni studiati riguardo la divinità destinataria.....	530
3.1.	Dafne nel papiro VI+II.....	530
3.2.	Gli inni magici della sfera apollinea. Profilo d’un sottotipo.....	533
3.3.	Apollo ed Elio negli inni magici.....	537
3.4.	Acclamazione divina e megateismo negli inni magici.....	543
3.5.	Gli inni 11 e 27.....	549
4.	Fonti e referenti dell’innologia magica.....	553
4.1.	Il genere innico.....	554
4.1.1.	Gli inni magici.....	554
4.1.2.	Gli inni orfici.....	555
4.1.3.	Gli inni letterario-religiosi.....	556

4.1.4. Inni letterari privi di scopo rituale.....	557
4.2. L'epica omerica.....	558
4.3. La letteratura oracolare.....	561
4.4. Altri fonti.....	563

Parte IV. Riflessioni finali.

1. Riflessioni finali.....	566
----------------------------	-----

Apéndices.

1. Apéndice 1. Los himnos órficos 8 (a Helio) y 34 (a Apolo).....	576
2. Apéndice 2. Artículo.....	578

Blanco, M. 2015a, “¡Salve Helio! Análisis estilístico-funcional de la fórmula χαῖρε en los papiros mágicos griegos”, en Suárez, E. et al. (eds.) *Los Papiros Mágicos Griegos: entre lo sublime y lo cotidiano*. Barcelona, Ed. Dykinson, pp. 87-105.

Bibliografía

Bibliografía	590
--------------------	-----

CONSPECTUS SIGLORUM ET ABBREVIATIONUM.

1. Abreviaturas de uso general.

Los autores y obras clásicos han sido abreviados tomando como referencia la lista de autores y obras del *DGE* (*cfr.* referencia *infra*), disponible como recurso en línea en < <http://dge.cchs.csic.es/lst/lst-int.htm> > [consultado a 08 octubre 2016].

Las revistas y publicaciones periódicas han sido abreviadas según la lista vigente de abreviaturas de *L'Année Philologique*, a la que remito en relación a las mismas.

Para las inscripciones y otros testimonios epigráficos se han seguido las abreviaturas del *Supplementum Epigraphicum Graecum*. Puede consultarse una lista en *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Chaniotis *et al.* (eds.), recurso en línea disponible en: < http://dx.doi.org/10.1163/1874-6772_seg_aabbr > [consultado a 08 octubre 2016].

Los papiros se han citado de acuerdo a *Checklist of Editions of Greek, Latin, Demotic, and Coptic Papyri, Ostraca, and Tablets*. Oates, J.F.- Willis, W.H. (eds.). En continua actualización. Listado actualizado a septiembre de 2016, disponible como recurso en línea en: < <http://papyri.info/docs/checklist> > [consultado a 08 octubre 2016].

Además de estas, en este estudio se han utilizado las siguientes referencias abreviadas:

PGM = Papiros mágicos griegos, citados por el número (en números romanos) asignado según Preisendanz, K. 1973-1974, *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen zauberpapyri*. 2 vol., 2ª. ed. revisada por Henrichs, A., Stuttgart, Teubner.

SM = Textos mágicos no comprendidos en *PGM*, publicados en Daniel, R. W. - Maltomini, F., 1990-1992, *Supplementum magicum*. 2 vols. Opladen, Westdeutscher Verlag.

Abrasax = Merkelbach, R. – Totti, M. 1990–2001, *Abrasax, Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts*. Opladen, Springer Fachmedien Wiesbaden. Vol. I *Gebete* (1990); Vol. II *Gebete (Fortsetzung)* (1991); Vol. III *Zwei griechisch-ägyptische Weihezeremonien (Die Leidener Weltschöpfung/Die Pschai-Aion-Liturgie)* (1992); Vol. IV *Exorzismen und jüdisch/christlich beeinflusste Texte* (1996); Vol. V *Traumtexte* (2001).

DGE = = *Diccionario griego-español*, Madrid, CSIC. 1980 - *current*. Disponible como recurso en línea en < <http://dge.cchs.csic.es/index> >.

DTAud. = Audollent, A. 1904, *Defixionum tabellae quotquot innotuerunt : tam in Graecis orientis quam in totius occidentis partibus praeter Atticas in Corpore inscriptionum Atticarum editas*, París.

Gager n°XX = Gager, J. 1992, *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. Oxford, Oxford University Press.

GDRK = Heitsch, E. 1963 (vol.1)-1964 (vol.2), *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*. 2ª.ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Gignac = Gignac, F. T., 1976 (vol. I) -1981 (vol.II), *A Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine Period*, Milán, Cisalpino - La goliardica.

h.Hom. = *Himno homérico*, citado por número a partir del h.Ven. En cuanto a los *h.Hom.1-7*:

h.Ap. = *hymnus in Apollinem*.

h.Bacch. = *hymnus in Bacchum*.

h.Cer. = *hymnus in Cererem*.

h.Mart. = *hymnus in Martem*.

h.Merc. = *hymnus in Mercurium*.

h.Pan. = *hymnus in Panem*.

h.Ven. = *hymnus in Venerem*

h.Mag. = *Himno mágico*, numeración según la tabla que aparece *infra*.

h.Orph. = *Himno órfico*.

IG = *Inscriptiones Graecae* (Berlín, 1873 - *current*)

Kotansky n°XX = Kotansky, R. 1994, *Greek Magical Amulets. The Inscribed Gold, Silver, Copper, and Bronze Lamellae. Part I: Published Texts of Known Provenance*. Opladen,

Springer Fachmedien Wiesbaden.

LIMC = 1981-1999, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich- München-Düsseldorf, Artemis - Winkler Verlag. 8 vol. + apéndices.

LMPG = Muñoz Delgado, L. 2001, *Léxico de magia y religión en los papiros mágicos griegos (LMPG)*, Madrid, CSIC. Disponible como recurso en línea en < <http://dge.cchs.csic.es/lmpg/>>.

LSJ = Liddell H. G. – Scott, R. (eds.) 1996, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 9ª ed.

OZ = 1983-1990, *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber. Mit einer eingehenden Darstellung des griechisch-synkretistischen Daemonenglaubens und der Voraussetzungen und Mittel des Zaubers überhaupt und der magischen Divination im besonderen*. (OZ). 2ª. ed., 2 vols., Ámsterdam, Veränderter Nachdruck.

PHI = Base de datos de Inscripciones Griegas, recurso en línea disponible en < <http://epigraphy.packhum.org/> >, actualizado en septiembre de 2015. *Packard Humanities Institute* (Cornell University, Ohio State University).

RE = Pauly, A. F.- Wissowa, G. *et al.* (eds.) 1894-1980, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaften*, 66 vols. + 15 suplementos + índices, Stuttgart y Múnich.

Sammelbuch = F. Preisigke *et al.* *Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten*, I XVIII, Estrasburgo-Wiesbaden 1915-1993,

SEG = *Supplementum Epigraphicum Graecum* (Leiden, 1923 - *current*)

SGG = *Sylloge Gemmarum Gnosticarum* (parte I = *Bollettino di Numismatica*, Monografía 8.2.I, Roma, 2003; parte II = *Bollettino di Numismatica*, Monografía 8.2.II, Roma 2008).

ThesCRA = *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, 8 vols., 2005-2012, Los Ángeles, J.Paul Getty Museum.

TLG = *Thesaurus Linguae Graecae*. Universidad de California. Disponible como recurso en línea en < <http://stephanus.tlg.uci.edu/> >. En actualización periódica.

2. Índice de abreviaturas usadas en el aparato crítico:

Editores:

Π	= Papiro
A	= Abel
Ca	= Calvo
Di	= Dilthey
Diet	= Dieterich
Ei	= Eitrem
Fa	= Fahz
Fest	= Festugière
He	= Heitsch
Herw	= van Herwerden
Ki	= Kirchhoff
Leem	= Leemans
Pa	= Pachoumi
PGM	= Preisendanz, edición de los papiros mágicos griegos en Preisendanz, K. 1973-1974, <i>Papyri Graecae Magicae. Die griechischen zauberpapyri</i> . 2 vol., 2ª. ed. revisada por Henrichs, A., Stuttgart, Teubner.
Pr	= Preisendanz, edición de los himnos mágicos en Preisendanz, K. (1974 ²) <i>Papyri graecae magicae</i> . Stuttgart, Teubner, vol. II, pp.237-266.
R	= Reitzenstein
Re	= Reuven
Riess	= Riess
Schm	= Schmidt
Wi	= Wilamovitz
Wü	= Wüinch

Abreviaturas y locuciones:

add.	<i>addidit</i> , “añadió”
ap.crit.	<i>apparatus criticus</i>
ca.	<i>circa</i> , “en torno a”
cett.	<i>ceteri</i> , “los demás editores”.
ad loc.	a propósito de este pasaje (propuesta de un editor o traductor a propósito del texto que se está comentando)

cfr.	<i>confer</i> , “remítete a, véase”.
coni.	<i>coniecit</i> , “conjeturó”.
corr.	<i>correxit</i> , “corrigió”
del.	<i>delevit</i> , “eliminó”
dist.	<i>distinxit</i> , “puntuó”
dub.	<i>dubitans</i> , “con dudas”
e.g.	<i>exempli gratia</i>
fr.	fragmento
fort.	<i>fortasse</i> , “quizás”
h.l.	<i>hoc loco</i> , “en este lugar”
ibid.	<i>ibidem</i> , “en el mismo sitio”
in ed. X	<i>in editio</i> X, “según la edición de X”
lac.	<i>lacunam</i> (en el papiro)
lac.stat. X	laguna establecida por un editor
loc.cit. X	lugar citado en X
leg.	<i>legit</i> , “leyó” (cuando las lecturas de los editores disienten)
mal.	<i>maluit</i> , “prefirió”
metri causa	por motivos métricos
omnes	todos los editores (cuando hay unanimidad en la corrección o reconstrucción textual)
op.cit. X	<i>opere citato</i> , “en la obra citada en X”
pro	en lugar de
secutus	X siguiendo a X
secl.	<i>seclusit</i> , “secluyó” (texto eliminado por el editor)
sic	así
s.l.	<i>supra lineam</i>
suppl.	<i>supplevit</i> , “completó” (texto reconstruido en laguna)
transp.	<i>transposuit</i> , “cambió de sitio” (texto o versos desplazados del lugar que ocupaban en origen)

3. Signos diacríticos empleados en la edición (*Sistema de Leiden*) e indicaciones métricas:

...	Edición diplomática: letras ilegibles o de las que quedan vestigios de tinta no reconocibles paleográficamente (si el contexto textual permite saber cuál era, en la edición crítica aparecerán como una letra con punto sublineal). Edición crítica: caracteres no restituibles (ni la paleografía ni el contexto textual permiten tener seguridad sobre su reconstrucción).
αβγ	Edición diplomática: caracteres dañados pero sobre cuya identificación hay seguridad paleográfica (en la edición crítica aparecerán sin el punto sublineal). Edición crítica: caracteres de reconstrucción insegura.
<αβγ>	Texto omitido por el escriba que el editor considera necesario añadir (corresponde a la indicación <i>addidit</i>).
[]	Laguna en el texto por accidente material del soporte.
[αβγ]	Texto reconstruido en laguna, perdido por accidente material del soporte (sólo en la edición crítica; corresponde a la indicación <i>supplevit</i>).
[.]	Laguna correspondiente a un carácter o menos perdido por accidente material del soporte.
[ca.9]	Número aproximado de caracteres perdidos por accidente del soporte.
[...]	Número desconocido de caracteres sin posibilidad de reconstrucción, perdidos por accidente material del soporte.
α(βγ)	Resolución de una abreviatura.
{αβγ}	Texto eliminado por el editor por considerarlo añadido posteriormente (corresponde a la indicación <i>seclusit</i>).
[[αβγ]]	Caracteres borrados por el escriba que pueden leerse (se corresponde con la indicación <i>delevit</i>).
[[]]	Caracteres borrados por el escriba que no pueden leerse.
\αβγ/	Texto <i>supra lineam</i> (generalmente correcciones o indicaciones, corresponde a la indicación <i>s.l.</i>).
vac.	Espacio en blanco en el papiro.
†αβγ	Texto corrupto.
˘	Sílaba breve.
ˉ	Sílaba de cantidad indiferente o desconocida.
-	Sílaba larga.
x	<i>Anceps</i>
hex.	hexámetro.
ia.	yambo.
tro.	troqueo.
5da.	pentapodia dactílica.

4. Listado de textos editados:

Himno mágico (nueva numeración)		Pasaje de <i>PGM</i>	Correspondencia en Preisendanz-Heistch.
<i>h.Mag.</i> 1	in div.var.	<i>PGM</i> I 296-326	No consta
<i>h.Mag.</i> 1. a	in Ap. (fr.?)	<i>PGM</i> I 296-297	<i>h.Mag.</i> VIII
<i>h.Mag.</i> 1. b	in Ap. (fr.)	<i>PGM</i> I 297-299	<i>h.Mag.</i> XXIII
<i>h.Mag.</i> 1. c	conjuro ang.	<i>PGM</i> I 300-314	<i>h.Mag.</i> XXIII
<i>h.Mag.</i> 14Δ	in Sol.	<i>PGM</i> I 315-326	<i>h.Mag.</i> IV
<i>h.Mag.</i> 2	in Daph.	<i>PGM</i> VI+II 6-20	<i>h.Mag.</i> XIII
<i>h.Mag.</i> 3A	in Ap.	<i>PGM</i> VI+II 21-27	<i>h.Mag.</i> X
<i>h.Mag.</i> 4	in Ap.	<i>PGM</i> VI+II 29-38	<i>h.Mag.</i> X
<i>h.Mag.</i> 5	in Daph.	<i>PGM</i> VI+II 40-44	<i>h.Mag.</i> XIV
<i>h.Mag.</i> 3B	in Ap.	<i>PGM</i> VI+II 49-51	<i>h.Mag.</i> IX
<i>h.Mag.</i> 6	In Ap. (fr)	<i>PGM</i> VI+II 52-54	<i>h.Mag.</i> IX
<i>h.Mag.</i> 7	in Ap.	<i>PGM</i> VI+II 81-86	<i>h.Mag.</i> XI
<i>h.Mag.</i> 8	in Sol.	<i>PGM</i> VI+II 87-102	<i>h.Mag.</i> XI
<i>h.Mag.</i> 9	in Sol.	<i>PGM</i> III 198-229	<i>h.Mag.</i> V
<i>h.Mag.</i> 10	in Ap. (fr?)	<i>PGM</i> III 234-259	<i>h.Mag.</i> XII
<i>h.Mag.</i> 11	in supr.d. (fr?)	<i>PGM</i> III 549-558	<i>h.Mag.</i> II
<i>h.Mag.</i> 14	in Sol.		<i>h.Mag.</i> IV
<i>h.Mag.</i> 14 B		<i>PGM</i> IV 436-461	
<i>h.Mag.</i> 14 A		<i>PGM</i> IV 1957-1989	
<i>h.Mag.</i> 14 Γ		<i>PGM</i> VIII 71-84	
<i>h.Mag.</i> 14 Δ		<i>PGM</i> I 315-326	
<i>h.Mag.</i> 15	In Sol.	<i>PGM</i> III 939-948	<i>h.Mag.</i> III
<i>h.Mag.</i> 27	in supr.d. (fr?)	<i>PGM</i> XII 244-252	<i>h.Mag.</i> I

Parte I

Introduzione al concetto di “inno magico” e il suo
contesto.

I. Tra magia e religione: multiculturalità e interculturalità nell'Egitto d'epoca Imperiale.

Definire il concetto di “magia” prima ancora di discutere i testi definiti come “magici” pare essere la prima problematica che aspettano di affrontare coloro che per la prima volta si avvicinano a un tipo di studio vincolato in qualche modo a essa. Purtroppo questo concetto si è dimostrato essere molto schivo per la sua classificazione e ancora non si è arrivati a un consenso generale per la definizione delle sue caratteristiche specifiche¹. La bibliografia è così estesa che approfondire questo dibattito ci porterebbe molto lontano rispetto al nostro argomento, per tanto, sarà sufficiente sapere che la giustapposizione dicotomica tra magia-religione-scienza data da Frazer², che riteneva la magia come un sapere non scientifico (o parascientifico) anteriore alla religione (o una forma corrotta di essa), è già sfasata. Come si vedrà infatti, l'opposizione magia-religione si dimostra non funzionante all'interno delle stesse testimonianze magiche che ci sono pervenute dall'antichità; ma neanche dalla prospettiva della religione è possibile tracciare una linea netta tra l'una e l'altra³. La distinzione si rende ancora più faticosa quando si effettua uno spostamento a livello di sistema culturale o proviamo a dare una definizione “universale” di validità sovra culturale⁴. Infatti, la prospettiva odierna nei confronti della magia è radicalmente opposta a quella degli inizi del XX secolo, arrivando addirittura a porre in questione la pertinenza del proprio uso del concetto di “magia” e l'utilizzo della religione come modello di contrasto⁵, ma, anche se sembra paradossale, esso non ha rappresentato ancora un ostacolo per la catalogazione di una testimonianza sia testuale sia archeologica come “magica”.

¹ Dato che tutti gli studi sulla magia cominciano con questo dibattito, esiste un'estesa bibliografia a proposito, ma si possono segnalare come studi imprescindibili: Segal 1981; Luck 1985; Versnel 1991a; Bremmer 2002; Graf 1997 e 2001; Fowler 1995, in particolare pp.339-41, con un'estesa bibliografia specifica in n.55 e 2005; Safmeni 2001.

² Frazer, F.G. 1890, *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*, New York-London. Sulla visione frazeriana di magia e il suo superamento, ad esempio, *cfr.* Fowler 1995, pp. 332-333.

³ *cfr. infra*.

⁴ Ritner 1995, p.44. In riferimento a questo problema, possono confrontarsi i casi della cultura greca ed egiziana, *cfr. infra*.

⁵ Versnel 1991a. Per il dibattito suscitato da questa proposta, *cfr.* Bremmer 2002.

La pratica della magia, a prescindere dalla sua definizione, è un dato di fatto presente nel mondo antico⁶, dove le testimonianze stesse riflettono la sua pratica di forma ubiqua, indipendentemente della classe sociale o dalla religione⁷. La condanna di diverse pratiche magiche nella legislazione sia greca che romana di qualsiasi epoca è una buona evidenza della quotidianità della magia nella vita del Mediterraneo antico⁸. Concentrandoci sull'ambito greco, la nostra conoscenza della magia ha origine da due vie. Da una parte si trova la via indiretta, quella dei testi che, a partire da Omero in poi, ci parlano di riti magici. In questo gruppo rientrano anche le testimonianze legali, storiche e letterarie, ma rispetto a queste ultime esiste, nonostante la validità dei testi, un problema che non sempre è tenuto in considerazione: la modifica della scena da parte dell'autore per aumentare il *pathos* del testo letterario. Più affidabili sono invece le testimonianze giunte tramite la seconda via, quella della trasmissione diretta, vale a dire i documenti magici che da epoca arcaica greca⁹ ci hanno permesso conoscere la pratica della magia nel mondo ellenico. Queste testimonianze sono composte, da una parte, da documenti di magia "applicata", cioè testi di contenuto magico realizzati come parte di un rito magico. Essi permettono conoscere la magia dalla prospettiva dell'utente: le così dette *tabellae defixionum* o *defixiones* (testi magici, spesso contenenti maledizioni, scritti su diversi materiali, soprattutto tavolette di piombo), le *gemmae* magiche e altri amuleti, bombolette *voodoo*, ecc. La nostra conoscenza delle credenze che giacciono al di sotto della magia applicata, nonostante ciò, proviene dai lapidari, i testi alchemici e soprattutto, dai trattati di magia greco-egiziana che ricevono il nome di "papiri magici greci".

⁶ Nei miti greci e nella prima letteratura greca l'uso degli incantesimi è bene attestato. Faraone pensa che, inoltre riflettano la quotidianità della magia per l'uomo greco e funzionino come una sorte di "miti fondazionali" o eziologici delle pratiche magiche, *cfr.* Faraone 2011, pp.192-193.

⁷ "Almost everybody used it (magic) in every conceivable situation. (...) The universal and commonplace acceptance of magic, among all classes, is easily proved from evidence", *cfr.* Fowler 1995, p.321

⁸ Ma anche della credenza nella sua effettività. In caso contrario, come giustamente pensa Segal (1981: 357), i crimini di magia non sarebbero stati perseguiti come crimini pesanti, se non altrimenti come frodi. Sulla persecuzione della magia si possono consultare interessanti studi in Graf 2001; Phillips III 2001; García Teijeiro 2011; Segal 1981 e, con carattere più generale, Gordon 1999, pp.243-265. Per la legislazione contro la magia, più specificatamente nel contesto storico dei papiri magici greci, *cfr.* Zago 2010, pp.95-125.

⁹ La testimonianza più antica è una *defixio* di Selinunte databile alla prima metà del VI a.C. secolo (SGD 94-96).

1. I papiri magici greci.

Questo è il nome che gli studiosi hanno dato ai testi magico-alchemici, scritti in lingua greca, demotica e copta, provenienti dall'Egitto tardo antico. Sebbene tra questi testi si trovino testimonianze di magia applicata (*defixiones* e altri tipi di incantesimi scritti a titolo particolare), la maggior parte di questi papiri rimanda a un praticante di magia che non è un utente di carattere occasionale, ma un vero professionista: il mago. I papiri magici greci costituiscono una testimonianza veramente importante per quanto riguarda la consegna del rituale magico che avvolgeva i documenti di magia applicata, essi sono dei veri “manuali di magia”, i *grimmoria* dei maghi dell'Egitto romano. Sebbene questi documenti varino nella sua estensione, tra i papiri magici si possono annoverare importanti compendi di pratiche ($\delta\rho\acute{\omega}\mu\epsilon\nu\alpha$, $\pi\rho\tilde{\alpha}\xi\iota\varsigma$) e incantesimi ($\lambda\acute{o}\gamma\omicron\iota$), tra i quali si trovano i testi esaminati in questo studio, gli inni magici appunto.

1.1. Ritrovamento e storia editoriale¹⁰.

Durante la prima metà del secolo XIX si assiste in Europa a un interessamento per l'antico Egitto senza precedenti: le grandi nazioni europee e le fondazioni più o meno private acquistano infatti grandi lotti di antichità egiziane, presi dalla febbre per l'antica cultura egizia. Come tanti altri oggetti antichi di cui non conosciamo le circostanze del ritrovamento, i papiri magici greci appaiono sparsi all'interno del mercato antiquario egiziano, dove sono acquistati da persone che, come Giovanni Anastasi, ricco negoziante e, tra il 1828-1857, console generale della Svezia e Norvegia in Egitto, approfitteranno dei loro soggiorni nel paese egiziano per nutrire la crescente domanda europea di reperti antichi. Ci troviamo nella cosiddetta *Età dei Consoli* della storia della papirologia¹¹. I papiri, separati gli uni di altri, e addirittura spezzati dopo la loro scoperta per aumentare il possibile guadagno dalla loro commercializzazione, sono stati venduti da questi mercanti di antichità a differenti musei e collezioni europee.

¹⁰ Tutti gli studi sui papiri magici greci cominciano con un'esposizione della storia della loro scoperta e del loro arrivo presso le collezioni europee, *cf.* Preisendanz 1973-1974²; Betz 1991²; *SM*; Brashear 1994, pp.3398-3412; De Haro 2015, pp.9-15.

¹¹ Al riguardo, *cf.* Brashear 1994, pp.3401-3402. Su questa etapa della storia della papirologia e i suoi protagonisti, sono da segnare gli studi di Dawson (1949 e 2012) e Davoli (2008).

Alla fine del secolo XIX i papiri magici cominciano ad attirare l'attenzione di illustri classicisti come A. Dieterich¹², ma sarà solo attraverso la raccolta sotto la direzione del suo allievo K. Preisendanz che tali testi saranno resi veramente accessibili agli specialisti. Con il titolo *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*. K. Preisendanz, con l'aiuto di un'importante equipe di esperti classicisti e papirologi, compila i papiri magici greci conosciuti fino a quell'epoca e li edita, una volta riordinati e numerati, con traduzione in tedesco in due volumi pubblicati nel 1928 e 1931¹³. La seconda edizione, revisionata da A. Henrichs e ristampata negli anni settanta in due volumi riunisce i testi dei tre volumi originali di Preisendanz, senza però includere gli indici: questa rimane ancora oggi l'edizione di riferimento per lo studio dei papiri magici greci, anche se esclude i testi non greci e, a volte, non è molto rigorosa se presa in considerazione dalla prospettiva papirologica attuale¹⁴. Per questo motivo, i papiri magici si citano mediante la sigla *PGM* (*Papyri Graecae Magicae*) e il loro numero di ordinamento secondo la raccolta di Preisendanz. In 1986 (2^a.ed. 1991) H.D Betz pubblica, insieme a un nuovo gruppo di classicisti, questa volta assessorati da importanti egittologi come J.H. Johnson e R.K. Ritner, una traduzione in inglese della collezione di Preisendanz¹⁵, questa volta però con i testi in demotico e copto, e la traduzione di nuovi papiri, non conosciuti nella epoca di Preisendanz. Essi saranno raccolti insieme, come fece Preisendanz con *PGM*, in una edizione che comprenderà due volumi di nuovi testi magici, il *Supplementum Magicum (SM)*, di W. Daniel e F. Maltomini nel 1990 e 1992. Tuttavia, parallelamente a qualche corpus di testi antichi, la nostra conoscenza su tali tesi non è ancora conclusa: da gli anni novanta fino a oggi sono stati editi nuovi testi magici, sebbene ancora ne rimangano molti da scoprire e studiare.

1.2. Datazione e contestualizzazione.

A causa delle circostanze legate alla loro scoperta, risultato di scavi e ritrovamenti non archeologici, non conosciamo il punto esatto dell'Egitto da cui provengono i papiri magici. Tuttavia almeno un gruppo si può vincolare al medesimo archivio, proveniente da Tebe,

¹² Dieterich 1891, 1893, 1903.

¹³ Del terzo volume, che conteneva gli inni magici e gli indici, rimangono solamente le prove di stampa; l'originale si perse durante un bombardamento a Leipzig durante la II Guerra Mondiale.

¹⁴ Tutti gli studi sui papiri magici del XIX secolo e gli inizi del XX sono anteriori alla fissazione delle convenzioni di Leida per l'edizione di testi papirologici (1931) e, a volte, anche tendono a ricostruire un "testo originale" più che consegnare unicamente quello che il papiro trasmette.

¹⁵ Un anno dopo esce la traduzione spagnola, a cura di Calvo, J.L.-Sánchez, M^aD. (1987).

Egitto¹⁶. I tratti ortografico-dialettali confermano l'origine tebano per le parti scritte in demotico¹⁷, mentre la grammatica li fa risalire all'epoca Imperiale romana¹⁸. Nel caso dei testi greci, pur appartenendo a una tradizione magica molto antica, i papiri più moderni risalgono a un ambito cronologico ben delimitato tra il II¹⁹ e il V/VI secolo d.C.. Prima del II secolo le testimonianze magiche su papiro sono veramente poche²⁰ e solamente due isolate risalgono alla datazione avanti Cristo²¹. Nonostante ciò, attraverso l'analisi della scrittura non si riesce a far luce sull'origine dei papiri oltre a quella stabilita per la "Biblioteca Tebana". C. Faraone ha argomentato che la compilazione di questi manuali di magia potrebbe essere cominciata alla fine dell'epoca Ellenistica²². Sebbene lui non stabilisca nessun luogo preciso di origine per questi scritti, è chiaramente incline a individuare Alessandria come candidata potenziale. Questa città, in cui diversi gruppi etnici e religiosi hanno convissuto da secoli, si rivela come il brodo di coltura perfetto per la produzione di testi così multiculturali come i papiri magici greci. Nonostante questo, Dieleman avverte che in epoca romana, oltre ad Alessandria, in Egitto esistevano molti altri luoghi che potrebbero soddisfare questi requisiti: la regione del Fayum, Hermoupolis, Oxyrrinco, Panopoli e la regione della Tebaide²³.

¹⁶ Si tratta della cosiddetta "Biblioteca tebana"; alcuni approcci generali in Dieleman 2005, p.11ss., Brashear 1995, pp.3402ss. Per un studio più specifico con bibliografia aggiornata *cfr.* Zago 2010.

¹⁷ Dieleman 2005, p.291.

¹⁸ «The grammar places the time of composition firmly in the Roman period», *cfr.* Dieleman 2005, p.291.

¹⁹ Anche se *PGM XVI* (secolo I d.C.) è compreso nel corpus degli papiri magici raccolti da Preisendanz, è un caso di magia applicata. Lo stesso succede con *PGM CXVII* (*P.Mon.Gr.* 216; I a.C.), la più antica testimonianza di magia applicata scritta su papiro conservata.

²⁰ Riguardo la datazione testuale dei papiri magici *cfr.* Brashear 1995, pp.3421-3418. Betz (1991²: 23-28) offre due tavole, che, anche se meno dettagliate rispetto allo 'studio di Brashear, risultano molto utili per avere una visione panoramica/per una visione d'insieme.

²¹ Il primo, per ordine cronologico, è uno dei più antichi papiri scritti in lingua greca mai ritrovati. Si tratta della "Maledizione di Artemisia" (*PGM XL = P.Vindov. inv.G1*), documento datato nel IV secolo a.C. che, dal punto di vista della magia contenuta, non è propriamente un testo "magico", in quanto s'inserirebbe meglio in quella categoria non ben definita compresa tra magia e religione delle "judicial prayers", *cfr.* Versnel (1991b). Il secondo invece è il papiro conosciuto come "Papiro di Filina" o *PGM CXVII* (*P.Mon.Gr.216*) che contiene tre brevi incantesimi poetici di fine *iatromagico*. La sua importanza consiste nel fatto che non si tratta puramente di magia applicata, ma è senso di una testimonianza più antica di una raccolta di *lógoi* magici con brevi indicazione sul loro uso. Inoltre almeno uno degli incantesimi contenuti si potrebbe fare risalire ad una tradizione magica testimoniata in un papiro oxirrinchita del VI secolo a.C. *cfr.* Maas, P. 1942, "The Philinna Papyrus", *JHS* 62, p. 38; Daniel, R. 1988, "A note on the Philinna's Papyrus", *ZPE* 73, p.306; Faraone, Ch. 1995, "The Mystodokos and the Dark-Eyed Maidens: multicultural influences on a late-hellenistic incantation" in Mireki-Meyer (eds.) 1995, pp.297-333.

²² Faraone 2000, p.212. A questa stessa conclusione arriva anche M. Dickie (1999: 190) pur percorrendo un'altra via.

²³ Dieleman 2005, p.293.

1.3. Multiculturalità e interculturalità nell'Egitto d'epoca Imperiale.

Tra il I e VI secolo d.C.²⁴, Egitto è uno spazio di tensioni tra il governo imposto da Roma, l'élite aristocratica greca di origine tolemaica e il popolo egiziano. Come risultato della coesistenza secolare tra egizi e greci, la società egizia di epoca romana è bilingue. In questo ambito, la lingua greca raggiunge una gran importanza, oltrepassando i limiti del commercio, della burocrazia e dell'amministrazione ai quali era circoscritta all'inizio dell'epoca ellenistica, si impone come strumento di comunicazione²⁶ attraverso il quale si sviluppa la vita pubblica, in una società sempre più multiculturale. L'interferenza linguistica tra il greco e l'adstrato di radice egiziana così come fenomeni derivati dal bilinguismo della popolazione affollano i papiri magici greci²⁷.

Dal punto di vista religioso, il rapporto tra Grecia ed Egitto è stato sempre frequente, ma ritorna a essere maggiormente intenso specialmente durante l'epoca ellenistica. A mio parere J.L. Calvo riesce a compilare un riassunto molto illustrativo sul contatto tra queste due culture:

« Al lado de éstos (los dioses tradicionales del panteón olímpico griego), en sus propios templos y altares, se instaló debido a la influencia política de los Ptolomeos una tríada egipcia (Sarapis, Isis y Anubis) cuyo culto al principio regían sacerdotes egipcios, pero que luego de su implantación tenían sacerdotes de nombre genuinamente griego. Tan rápida fue su extensión que ya en el año 300 a.C. encontramos un templo de esta tríada nada menos que en la isla de Délos, el centro de la Helenidad. Pero para el siglo I a.C. ya tenían templos en todas y cada una de las poleis griegas, tanto de las islas como del continente a ambos lados del Egeo; y un siglo más tarde, del Mediterráneo. De estos tres, la mención de Anubis desaparece pronto, y entre Sarapis e Isis acaba predominando esta última. El Sarapishelenístico era un dios creado por Ptolomeo II para consagrar el mestizaje social, como una hipermetáfora del mismo»²⁸

Nell' Egitto romano perciò la religione della polis greca coesiste con le antiche credenze politeiste egizie. I papiri magici greci contengono passaggi nettamente greci insieme ad altri che riflettono l'antica tradizione egiziana, la quale, da una parte, è sopravvissuta nei secoli, e

²⁴ Sulla situazione sociopolitica e religiosa d'Egitto tra il III e il VI secolo, *cf.* Miguélez Caveró 2008, pp.191-198.

²⁶ Frankfurter 1998, p.250.

²⁷ Sul bilinguismo e l'interferenza linguistica, *cf.* Gignac 1976; per i papiri magici e un'introduzione generale su questi fenomeni, *cf.* Dieleman 2005, pp.103-119.

²⁸ Calvo 2006a, p.42.

d'altra parte, si è ellenizzata: «the Egyptian religion of the pre-Hellenistic era appears to have been reduced and simplified, no doubt to facilitate its assimilation into Hellenistic religion as the predominant cultural reference»²⁹. Questi testi sono soprattutto la testimonianza di una complessa *koinè* multiculturale. Tra la tradizione greca e quella egiziana all'epoca di questi papiri non esistono brecce: i due sistemi religiosi si sono fusi in una forma talmente armonica che, nella maggior parte dei casi, non è possibile distinguere tra greci egizianizzati e egiziani ellenizzati.

Un'altra popolazione molto numerosa, presente nel contesto sociale egiziano del tempo, sono gli ebrei. La loro ellenizzazione, molto avanzata in Alessandria, è rimasta solo parziale in altre parti come nell'Alto Egitto dove hanno sperimentato piuttosto un'egizianizzazione. Ma, come accadeva nel caso dei greci e degli egiziani, anche nella relazione tra pagani ed ebrei il rapporto si configura come bidirezionale. I papiri magici permettono di vedere come i pagani greco-egiziani assorbirono le credenze ebraiche (l'esistenza di un Dio unico e supremo, la paura di Dio, le gerarchie angeliche, ecc.) e rielaborarono questo sistema per dare spazio a nuove credenze, seppur con risultati disuguali³⁰. Sebbene i papiri magici greci testimoniano l'impronta delle credenze e della magia ebraica nella popolazione greco-egizia, i trattati di magia ebraica³¹ di epoca tardo antica, come il *Sepher ha-Razim*³², dimostrano invece quanto essa fosse ben integrata nella *koinè* culturale nel Mediterraneo tardoantico.

Accanto alle sopraccitate, che possono considerarsi le grandi religioni dell'Egitto romano, sorgono a partire dall'epoca ellenistica in poi nuovi gruppi religiosi intorno all'insieme di credenze associate al culto di una divinità, non sempre nuova, ma ridefinita in un nuovo sistema teosofico e scatologico: l'Ermetismo, l'Orfismo, il Mitraismo, e lo stesso Cristianesimo.

Questo ultimo presuppone un evento fondamentale della tarda antichità attraverso il suo consolidamento nel panorama socio-culturale e, finalmente, la sua imposizione rispetto agli

²⁹ Betz 1991², p.xlvi.

³⁰ Sul trasfondo ebraico di *PGM* cfr. Betz 1997, con bibliografia specifica.

³¹ Anche gli ebrei hanno una fortissima tradizione magica propria, cfr. Schäfer 1997, con bibliografia specifica.

³² Testo editato da Margalioth (1996). Uno studio in Morgan 1983.

altri gruppi religiosi del Mediterraneo³³. L'Egitto si converte gradualmente durante il IV secolo, mentre il potere della Chiesa cresce fino diventare la religione del Impero Romano con Teodosio, dopo il quale succede il fatto più notevole durante la storia del Cristianesimo: la ridefinizione del paganesimo. Riti e divinità di secoli e secoli di antichità sono adesso condannati e perseguiti. Non più permessa la loro espressione pubblica, la religione pagana greco-egiziana si disarticola, si delocalizza e si ripropone, ridotta, alla considerazione della magia³⁴.

³³ *cf.* Miguélez Caveró 2008, pp.191-198.

³⁴ Nonostante questi divieti e restringimenti, anche i Cristiani si dimostrano permeabili alle credenze magiche. Per una testimonianza di questo tipo esistono alcuni documenti chiamati papiri magici cristiani, che dimostrano un vissuto del cristianesimo che, come spesso succede nel rapporto tra altri religioni e magia, non è di facile distinzione rispetto alle altre credenze magiche. Alcuni studi in Aune 1980; Meyer-Smith 1994; García Teijeiro 1994 e Flint 1999.

2. I papiri magici greci, recipiente sincretico.

Nei papiri magici greci si possono notare tratti appartenenti a diverse tradizioni religiose del mediterraneo antico: sebbene quella greca, egiziana ed ebraica siano le religioni più importanti, si possono comunque notare delle reminiscenze assiro-babilonesi³⁵ e mitraiche in alcuni passi³⁶. Secondo P. Schäfer attraverso l'integrazione di tutti questi sistemi religiosi la magia riesce a ottenere lo status di «some kind of *lingua franca*, transgressing the traditional boundaries of the religions of the Mediterranean area»³⁷, insomma, una *koinè* di credenze religiose. Gli studiosi di solito definiscono questa mediante il concetto di “amalgama sincretica”³⁸, cioè un sistema che, come frutto della mescolanza di religioni, risulta allo stesso tempo connesso con esse ma diverso da loro³⁹. Ma non si tratta semplicemente di un mero miscuglio, i diversi elementi si trovano infatti uniti in forma molto stretta tra di loro. Secondo Betz «the Greek Magical Papyri are more than a hodgepodge of heterogeneous items. In effect, it is a new religion altogether, displaying unified religious attitudes and beliefs»⁴⁰. Ciò nonostante, considerare la magia come una “nuova religione” forse significa andare troppo lontano⁴¹; come si vedrà in seguito, l'assimilazione dei pantheon e le credenze religiose non è omogenea, non si trova un sistema chiaramente stabilito come nel caso delle religioni, bensì in continuo adattamento. È vero però che nell'antichità la magia è percepita semplicemente come un'altra forma di mettersi in rapporto con la divinità⁴². Come risultato di questa “amalgama sincretica”, una volta utilizzati all'interno di un nuovo contesto, i diversi elementi vengono ridefiniti con una nuova valenza. Ad esempio nei testi magici i *nomina sacra* di *Yahweh* vengono considerati come entità divine a sé stanti; si perde quindi il loro senso originale come titoli attributivi del stesso Dio⁴³. Qualcosa di simile accade con *Aión*, che svincolato completamente dal suo senso originale come concetto temporale, diventa una

³⁵ Brashear 1995, pp.3422-3429; Dickie 1999.

³⁶ Per un'analisi più dettagliata, *cfr.* Brashear 1995, pp.3422-3429.

³⁷ Schäfer 1997, p.43.

³⁸ Lévêque 1975, p.183.

³⁹ Sfameni 2001, p.198.

⁴⁰ Betz 1991², p.xlv.

⁴¹ Sfameni 2001, p.198; Casadio 1990.

⁴² *cfr. infra.*

⁴³ Smith 1996, p.238.

potenza suprema⁴⁴. La stessa sorte riguarda concetti come πνεῦμα: T. Paige afferma che solo nei papiri magici acquista lo status di un'entità equivalente al δαίμων ο θεός⁴⁵.

Un altro termine utilizzato negli studi dei papiri magici, sempre attribuibile a Lévêque, è quello di “sincretismo-enoteismo”⁴⁶, vale a dire la *reductio ad unum* di molte divinità. L'entità nella quale confluiscono tali presenze trascendentali, assorbe gli attributi e i nomi di tutte le altre⁴⁷, a volte si osserva però che essa non neghi l'esistenza individuale di ogni divinità, che mantiene invece le proprie prerogative, come ipostasi dalla quale si manifesta il dio unico. Questa idea, che non è presente però nel mondo greco-latino, è propria della religione egiziana⁴⁸.

La diversità di nomi che gli studiosi danno per tentare di definire il sistema teologico dei testi magici si deve, in realtà, alla eterogeneità stessa di tali testi, in cui i sincretismi non si sviluppano tutti nella medesima forma e non sempre gli autori affrontano in maniera uguale la conciliazione dei diversi pantheon. Nonostante ciò, si tratta unicamente d'una conseguenza del sistema multiculturale dell'Egitto tardo antico, nel quale si svolge la vita dei creatori di queste ricette magiche, dirette perciò a una clientela molto eterogenea dal punto di vista religioso.

2.1. Tra magia e religioni.

Quindi, ritornando alla difficoltà di definire il concetto di “magia” prendendo come modello di contrasto la religione greca, sorgono ora nuovi argomenti: da una parte bisogna tener conto che la magia dei papiri magici greci è strettamente connessa a tutte le religioni del suo contesto culturale, non solo quella greca, perciò un approccio ellenocentrico non servirebbe. In questo punto si aggiunge un nuovo problema segnalato da E. Suárez:

⁴⁴ Nock 1934, pp.74-79; Festugière vol. IV, p.182ss.

⁴⁵ Paige indica che delle 89 concordanze di questo termine nei papiri magici, 36 (ovvero il 40% del totale) si riferiscono a un dio o a un demone, *cfr. op.cit. supra*, p.434ss.

⁴⁶ Lévêque 1975, p.179-187.

⁴⁷ Sfameni 2001, p.192.

⁴⁸ Tobin 1989, *passim*. Su questa nei testi pressi in esame, *cfr. infra*, pp. 542.

«La valoración de la dicotomía religión/magia se enfrenta además a la paradoja de que el contexto principal de elaboración es el de una cultura en la que dicha distinción no es operativa o, al menos, no lo es a efectos prácticos»⁴⁹.

Infatti, nel mondo egiziano, non si può distinguere nettamente tra magia e religione per un semplice fatto: la magia è parte sostanziale della religione egiziana⁵⁰. Il concetto di solito tradotto come “magia”, *heka*, è una forza (una sorte di *energeia* universale) che emana degli dei i quali sono in grado di controllarla, e rimane in tutte le cose create, conservando il mondo in un perpetuo movimento. In questa simbiosi tra magia e religione, molti riti egiziani che, secondo la definizione frazeriana, cadrebbero sotto la categoria di magia, sono in realtà parti fondamentali della religione egizia. Dunque, i testi magici erano scritti, compilati e custoditi accanto a quelli religiosi nelle *scriptoria* dei templi: il sapere magico era proprietà del tempio e dei suoi sacerdoti⁵¹. Infatti, in ambito egiziano la figura del mago non si poteva distinguere totalmente da quella del sacerdote: uno specialista di riti specifici⁵², sia religiosi che per quelli che per noi sarebbero da definire “magici”, che guadagna soldi per il lavoro svolto e può essere richiesto per fini privati.

Nonostante ciò, neanche è facile (è spesso neppure possibile) distinguere tra magia e religione dalla prospettiva greca⁵³. All'interno di essa non è strano trovare riti religiosi che operano mediante le stesse credenze che utilizza la magia: simpatia, dominio degli fenomeni atmosferici, ecc.⁵⁴ J. Bremmer mette in rilievo, in linea con la discussione iniziata da Versnel (1991b), il fatto che il problema sia principalmente il punto di vista tramite il quale si osserva la questione⁵⁵. Nel mondo greco non troviamo mai una definizione di “religione”, “ortodossia” o “eresia”, come invece faranno l'ebraismo o il cristianesimo. Il contrasto si stabilisce invece “between magic and normative religious practice”⁵⁶. Di conseguenza, diverse

⁴⁹ Suárez et al. (in stampa), p.212.

⁵⁰ Sulla magia nell'antico Egitto si possono consultare gli studi di Kàkosy 1985; Koenig 1994; Pinch 2010²; Ritner 1995a y 1995b.

⁵¹ Ritner 1995b, p.53.

⁵² Sauneron 1966, pp.51-56; Koenig 1994, pp.38-47; Ritner 1995b, p.53; Frankfurter 1997, pp.119-121.

⁵³ *cfr.* bibliografia citata *supra*, n.1

⁵⁴ *cfr.* Fowler, 1995. Sull'ambigua/sottile linea che distingue/divide magia e religione è interessante anche l'esame che fa Versnel (1991b) delle così dette “judicial prayers”, preghiere che reclamano/invocano l'aiuto divino per vendicare qualsiasi tipo di offesa (un furto, la profanazione di una tomba, ecc.) e che non sono così poi diverse nella forma e nel contenuto da una maledizione.

⁵⁵ *Cfr.* Bremmer 2002. Questo discorso è recentemente ripetuto da Zago (2010: 133-135).

⁵⁶ Bremmer 2002, p.296.

pratiche magiche sono state condannate e perseguite insieme a pratiche religiose che non rientravano nella “religione civica” (riti dionisiaci, riti misterici, le prime forme di cristianesimo, ecc.)⁵⁷.

Questa mancanza d’opposizione si nota anche all’interno dei propri testi magici. I maghi instaurano un rapporto con i dei delle religioni contigue, anche attraverso gli stessi principi del δρώμενα e λεγόμενα⁵⁸ che usano queste. Prendendo come punto di partenza la catalogazione di J. Rudhardt per l’analisi della religione greca⁵⁹, si può vedere che, quelle “nozioni fondamentali del pensiero religioso” greco sono anche presenti nella magia⁶⁰. Per quanto riguarda gli “atti costitutivi del culto”, religione e magia si servono infatti delle stesse operazioni: sacrifici, libazioni, offerte, inni, preghiere, ecc.⁶¹ Lo studio di queste ultime due dimostra che i *logoi* magici e quelli religiosi s’esprimono mediante la stessa formulazione⁶². La *lingua sacra* della religione è anche quella della magia; infatti dal punto di vista compositivo e costitutivo, molti *logoi* magici non si differenziano in forma sostanziale da quelli religiosi⁶³. I primi studi dei papiri magici greci (Dieterich, Reitzenstein) ma anche alcuni più recenti (Nock, Nilsson) spiegavano questo fatto tramite il fenomeno della “appropriazione”: i maghi prendevano i *logoi* e, addirittura, riti completi provenienti da sistemi religiosi con cui convivevano (la religione greca, egiziana, i misteri, ecc.)⁶⁴. Perfino negli anni ottanta si possono trovare studi che usano termini come “parassitismo” in riferimento alle similitudini della magia rispetto alla religione⁶⁵, ma questo è un modo molto semplicista (ed ellenocentrico) per spiegare questo discusso rapporto.

⁵⁷ Sulla persecuzione della magia *cf. infra* n.7.

⁵⁸ Cioè, quello che si deve fare e quello che si deve dire. Essenzialmente questi sono i due principi fondamentali del rito religioso, ma negli ultimi anni si riconosce anche l’importanza del τὰ γραφόμενα, quello che si deve scrivere, all’interno del rituale magico, *cf. Graf* 2015, pp.227-238.

⁵⁹ Rudhardt 1992².

⁶⁰ Suárez et al. (in stampa), pp.233-237.

⁶¹ Sul lessico della religione greca nella magia, *cf. Suárez et al.* (in stampa), pp.221-226.

⁶² *cf. Graf* 1991 ; Suárez et al. (in stampa), pp.226-231.

⁶³ «It is impossible to describe the difference between magical and religious prayer in Frazerian terms; both are interchangeable» *cf. Graf* 1991, p.190.

⁶⁴ Graf 1991, pp.196-197; Segal 1981, p.352.

⁶⁵ Calvo 1981, p.48.

2.2. Magia o religione? Una questione di prospettiva.

I papiri magici greci ci parlano di una nozione di “magia” concepita come un sapere di origine divino, spesso appreso per via iniziatica, in cui i praticanti si riferiscono a loro stessi come sacerdoti o iniziati⁶⁶. Quand’anche gli officianti utilizzino anche l’epiteto di μάγος, questo termine è però strettamente vincolato alla religione dalle sue origini⁶⁷. Lo stesso Apuleio sfida a i suoi accusatori a definire con precisione cosa sia un μάγος, se non un sacerdote esperto in riti⁶⁸. Non c’è dubbio che, dietro questa mancanza d’opposizione tra magia/religione – mago/sacerdote, si trovi la tradizione egizia. Gli stessi autori dei papiri magici greci si considerano appunto eredi di questa: molti compendi magici sono infatti proclamati come copie di testi custoditi nei tempi egizi⁶⁹ e il nome di diversi “sacerdoti egizi” si usa come garanzia di efficacia nelle pratiche magiche⁷⁰. Addirittura lo stesso mago si definisce mediante termini che possiamo identificare con categorie sacerdotali egizie⁷¹: ἀρχιερεύς, προφήτης⁷², ἱερογραμματεὺς⁷³.

⁶⁶ Betz (1991²) ritiene che nei papiri magici greci non esista distinzione tra magia e culto misterico. Questa considerazione potrebbe essere ereditata dalla magia egiziana, nella quale, i testi magici, come parte del sapere sacro, erano custoditi nei tempi, dunque di accesso ridotto e consentito solo ai sacerdoti. Perciò il sacerdote incaricato della loro custodia portava il titolo di “Capo dei Misteri” e sia gli incantesimi sia le pratiche magiche avevano la considerazione di “misteri” nei testi egiziani, *cfr.* Ritner 1995, p.53.

⁶⁷ Il termino μάγος è d’origine persiano, dove si riferiva ai sacerdoti. Sulla nascita ed evoluzione di questo termine nel mondo grecoromano *cfr.* Calvo 2007; Bernabé 2006; Bremmer 1999. Secondo Graf (1995: 31), nel suo arrivo nel mondo greco in epoca arcaica, “a magos was not so much a wizard as a ritual specialist in the margins of society (Greek society)”.

⁶⁸ Apul. *Apol.* 25.8-10, *cfr.* Segal 1981, p.361.

⁶⁹ PGMXII 401-407 il mago riporta un elenco d’ingredienti magici secondo afferma, tradotti dalle iscrizioni fatte dagli ἱερογραμματεῖς nei tempi egizi; “copiata da un libro sacro” egizio, per l’abbondante uso di quest’ultimo nella pratica, è III 424-466; in IV 885-895 il mago pronuncia il nome (sacro e segreto) scritto in geroglifico in Eliopoli per il proprio Hermes; in CXXII 1-55 un’altra copia di un libro sacro, “scritto in geroglifico e tradotto in greco”.

⁷⁰ Il ἱερογραμματεὺς Pnouthis (PGM I 42); Manetho (III 440), Nephotes (IV 154), Pitys (IV 1928, 2008, 2140), Pibechis (IV 3007), Ieu (V 96). Per un’analisi di ogni personaggio, *cfr.* Dieleman 2005, pp.266-267.

⁷¹ Sull’identificazione dei maghi con categorie sacerdotali egizie constatabili da documenti storici, *cfr.* Dieleman 2005, pp.203-211.

⁷² Inoltre di Dieleman, *loc.cit. supra*, n.70, *cfr.* García Molinos 2006; Suárez et al. (in stampa).

⁷³ Questo si traduce come “scriba sacro”, membro del personale sacerdotale della “casa di Vita”, una cellula particolare del tempio egizio che funzionava/fungeva da biblioteca, *scriptorium* e scuola di testi sacri. Uno studio classico su di essa in Gardiner 1938. Sebbene il suo funzionamento sia proprio di epoca faraonica, ci sono validi argomenti per pensare che tale cellula fosse attiva anche in epoca tolemaica e romana, *cfr.* Frankfurter 1997; Dieleman 2005, pp.206-211; Zago 2010, p.144.

D'una parte questa ascrizione alla tradizione sacerdotale egizia è conseguenza del fascino suscitato dalla sua storia di sapere mistici e segreti, che apporta prestigio ai testi magici (fenomeno che succede anche con i filosofi greci, i maghi persi o i profeti ebraici)⁷⁴. Ma per l'altra, sebbene i maghi sembrano "appropriarsi" della tradizione sacra egizia attraverso queste traduzioni e copie di "libri/scritti sacri/segreti", non c'è dubbio che avevano, in qualche modo, accesso a essa. In vista della profonda conoscenza non solo della letteratura religiosa, ma anche delle pratiche librerie (di copia ed edizione)⁷⁵ degli scritti sacri, Dieleman conclude che «Demotic and Egyptian spells are clearly the product of compiling, consulting, adapting and editing Egyptian priestly lore and must therefore, one way or another, originate from a native temple milieu»⁷⁶. Al giorno d'oggi, è generalmente più o meno accettato il fatto che questi testi magici, in un modo o altro, apportino molti argomenti, sia attraverso la forma che il contenuto, per sostenere la formazione sacerdotale dei loro autori⁷⁷.

Durante quest'ultima argomentazione ho voluto dimostrare come le somiglianze tra magia e religione, sia greca, ebraica o egizia, non si devono semplicemente alla copia o alla trasposizione di scritti religiosi in ambito magico, quanto piuttosto a una lunga tradizione magica che affonda le sue radici in tradizioni religiose con le quali condivide l'origine, ma che anche se ne abbevera durante il suo processo evolutivo. L'argomento della "appropriazione" deve essere trattato perciò con la dovuta attenzione. Gli autori degli papiri magici conoscevano molto bene sia la religione greca che quella egiziana, così come la corrispondente letteratura sacra. Per descrivere la questione con le parole di Michela Zago, «delineano una sapienza che non solo non si configura come anti-sistema e quindi non collide con la sfera religiosa, ma

⁷⁴ Dieleman 2005, pp.254-283.

⁷⁵ I maghi affermano con frequenza che i loro compendi sono ἀντίγραφα, "copie", di altri scritti (PGM I 45, XII 405ss., VII 865, III 424). PGM XXIV è l'ἀντίγραφον di un *grimmorio* denominato "Libro di Erme"; PGM XIII non contiene una, ma due versioni compilate del stesso trattato, la *Monada* u *Ottavo Libro di Moses*.

⁷⁶ Dieleman 2005, p.287.

⁷⁷ Betz (1991²: xlvi) appunta che «Greek magical papyri also provide many insights into the phenomenon of the magician as a religious functionary», gli studi di Frankfurter (1997) e Dieleman (2005) sviluppano e approfondiscono questa tesi. Per spiegare il passaggio da sacerdote a mago, Frankfurter sostiene che alcuni sacerdoti egizi, spinti da circostanze economiche o religiose non favorevoli come la disarticolazione della religione pagana con la venuta del cristianesimo (Frankfurter, 1997: 126-27; Zago, 2010: 296), approfitteranno dell'ammirazione suscitata presso la popolazione greca e si dedicheranno anche alla magia attraverso la strategica adozione dello stereotipo del mago (processo che Frankfurter denomina "stereotype appropriation") per risultare più attraenti ai clienti, *cf.* Frankfurter 1998, pp.224-237.

che sembra risolversi in essa»⁷⁸. Per riferirsi a questa relazione Bremmer utilizza l'espressione "rapporto dialettale"⁷⁹. La magia vede sé stessa come una forma di religione, né greca né egizia, ma erede di tutt'e due e di conseguenza più efficace, grazie in primo luogo, alla sua capacità di trascendere le barriere etniche e in secondo luogo, alla "miniaturizzazione" del rituale. Questo è un altro termine con cui gli studiosi esprimono la qualità della magia come fenomeno delocalizzato o, formulato meglio, sovralocale (valido in qualsiasi luogo) e atemporale (valido in qualsiasi momento) grazie a un apparato rituale mobile, ricostruibile altrove, e un sistema di riti che operano tramite rappresentazioni simboliche sia dei sacrifici e delle offerte, sia degli dei, attraverso un complesso sistema di associazioni simpatetiche⁸⁰. Nel caso di un altare abbiamo una lampada nella cui fiamma si bruciano le offerte, nel caso di grandi animali il mago ha bisogno solo della loro οὐσία (qualcosa appartenente a loro: la pelle, un pelo) oppure, più frequentemente, si utilizzano piccoli animali (scarafaggi, avi, gatti, rane, ecc.). In sostanza magia e religione nell'ambito del Egitto romano «son dos caras de una misma categoría para la que no existe en las lenguas actuales un término adecuado que las englobe»⁸¹.

⁷⁸ Zago 2010, p.834.

⁷⁹ Bremmer 2002, p.268.

⁸⁰ Zago 2010, pp.151-153.

⁸¹ Suárez 2016, p.2.

3. Maghi, scribi e utenti. Tipologia del redattore di papiri magici.

I papiri magici greci sono stati creati, secondo la classificazione fatta da R. Gordon dei praticanti della magia, dal gruppo di livello culturale più alto, quello che lui denomina “learned magician”⁸². Appartenente a questa categoria sarà quindi un uomo che, oltre a possedere una profonda conoscenza delle tradizioni magiche del Mediterraneo, è familiarizzato con le religioni greca ed egizia e la loro letteratura sacra. Quest’ultima, come visto in precedenza, è l’argomento fornito per sostenere l’esistenza di sacerdoti che praticavano anche la magia o perlomeno, l’esistenza di maghi formati in un ambito templario. Infatti, l’utilizzo della scrittura come forma di riunione e trasmissione di questo sapere⁸³ mette già in evidenza un primo punto essenziale, per cominciare a stimare il profilo del livello culturale degli stessi maghi.

Anche se le mani *scriptoriae* dei papiri magici sono di qualità molto eterogenea, lo studio delle loro caratteristiche rivela che, in molti casi, le pratiche degli scribi dei passi demotici si possono inserire nella tradizione egizia di copia ed edizione di testi⁸⁴ (un altro argomento che secondo Dieleman ci riporta a *scriptoria* di contesti templari come quelli della “Casa di Vita”, come culla di questi testi, ma anche dei loro redattori). Anche nei papiri greci troviamo però tratti che ci parlano di scribi bene addestrati nelle pratiche degli *scriptoria*⁸⁵. Arrivati a questo punto, ci si potrebbe domandare se la figura dell’ autore/compilatore di questi *compendia* sia sempre stata estesa anche a quella dello scriba, se la finalità reale di molti di questi trattati fosse l’utilizzo particolare o si potrebbe pensare a questi testi come scritti con l’intenzione di una

⁸² Gordon 1999, pp.178-191.

⁸³ La complessità delle pratiche contenute nei papiri magici riafferma la necessità d’impiegare un sistema di codificazione come la scrittura. La lettera di Pnoutis a Cerix serve come testimonianza della finalità che potrebbero avere alcuni di questi scritti: ἀπέπεμψα τήνδε τήν βίβλον ἵν’ ἐκμάθῃς, «t’invio questo libro (da interpretarsi come “scritto, manuale”) affinché tu impari» (PGM I 52).

⁸⁴ Molto caratteristico è l’utilizzo dell’inchiostro rosso per distinguere gli incipit, l’uso di termini tecnici chiave, la punteggiatura tra versi e le espressioni tecniche di carattere formulare, *cfr.* Dieleman 2005, pp.285-294.

⁸⁵ Anche se il tipo di papiro utilizzato per la copia ci rimanda a copie particolari, non a copie di lusso per la vendita, il tipo di lettera, l’utilizzo di segni, in alcuni papiri molto elaborati, di “versi richiamanti”, *eisthesis* per i passi in verso, *ecc.* ci parlano di copisti abituati agli standard dei testi letterari.

certa circolazione (ridotta, in quanto si parla sempre di una materia “non legale”), ma queste domande ci porterebbero troppo lontano dal nostro argomento principale.

Un altro punto messo in rilievo per studi come quello di Dieleman (2005) o Dickie (1999) è l’alta competenza che molti autori dimostrano avere in varie lingue allo stesso tempo. Molte formule e incantesimi demotici hanno tratti chiaramente greci e il loro esame (addirittura a livello lessico-grammaticale) dimostra che sono traduzioni di precedenti fonti greche; questo fenomeno si osserva però anche in direzione opposta. Ci sono infatti anche gli incantesimi greci prodotti dalla traduzione o dall’adattamento di modelli egizi⁸⁶. Sebbene non necessariamente tutti i maghi siano multilingui, diversi studi dimostrano che, oltre al greco (lingua di conoscenza obbligatoria nel ambito dell’Egitto romano) al demotico, proprio della popolazione di radice egiziana, e forse al geroglifico di dominio religioso, alcuni maghi erano anche capaci di consultare e tradurre in greco formule e incantesimi ebraici e babilonesi.

Al di là dei tratti che sono stati segnalati, anche se si è discusso molto questi ultimi decenni a proposito della dimensione sacerdotale di questi *learned magicians*, pochi studiosi si sono preoccupati di approfondire in forma specifica la cultura letteraria dei maghi. Coloro che lo hanno fatto (Dickie⁸⁷ e Suárez⁸⁸), sono arrivati alle stesse conclusioni: i papiri magici greci lasciano presupporre un tipo di autore familiarizzato con gli scritti scientifici (soprattutto medici e botanici), che conosce anche diversi tipi di letteratura filosofica, gnostica ed ermetica; il *Corpus Hermeticum*, infatti, è prodotto dallo stesso contesto culturale greco-egizio e, quindi, dalla stessa *koinè* religiosa dei papiri magici. Le collezioni oracolari sono un altro tipo di letteratura che lasciano trasparire questi testi, soprattutto come referenti per l’espressione della natura divina. Inoltre, lo stile di questi testi riflette un dominio abbastanza esteso di ricorsi retorici⁸⁹. Sulle fonti e suoi referenti per il lessico poetico e la composizione degli inni magici si tornerà in forma più specifica alla fine di questo studio, ma già lo stesso

⁸⁶ Lo studio più approfondito su questo fenomeno è quello di Dieleman (2005); anche Suárez 2012b, pp.279.

⁸⁷ Dickie (1999) studia una figura che si potrebbe includere nella categoria dei “lettori” (*cfr. infra*) come riflesso di quella degli compilatori. Si tratta d’ autori di trattati paradossografici di epoca romana che dimostrano avere avuto conoscenza e maneggio di diversi tipi di compendia magica.

⁸⁸ L’approccio di Suárez (2012) è più completo e specifico rispetto a quello di Dickie, perché prende in considerazione anche i testi magici, pur utilizzando lo stesso metodo. Egli propone lo studio de la figura di un altro tipo d’utente di *compendia magica*, quello cioè che cerca la magia per erudizione e, forse, per formazione ma senza un interesse professionale (Apuleio), ma anche quello di Giamblico come modello per l’autore di formazione templaria.

⁸⁹ Teijeiro 1987; Romilly 1975; Levi 1975; Blanco 2015c.

uso di versificazione esametrica e giambo-trocaica, come si vedrà, dimostra una formazione scolare di carattere letterario di un certo livello.

Nonostante tutto però, non si può generalizzare, perché, come ha messo in rilievo Betz, nei papiri magici greci si individua anche un altro tipo di mago:

«A type we know from the Greek religious milieu. This type of wandering craftsman seems keen to adopt and adapt every religious tradition that appeared useful to him, while the knowledge and understanding of what he adopted was characterized by a certain superficiality. This type of magician no longer understood the old languages, although he used remnants of them in transcription. He recited and used what must at one time have been metrically composed hymns; but he no longer recognized the meter. In the hands of magicians of this type, the gods from the various cults gradually merged, and as their natures became blurred, they often changed into completely different deities»⁹⁰.

Entriamo così nella problematica legata non solo ai diversi tipi di esecutori della magia, ma anche in quella legata ai diversi livelli di paternità dei papiri magici greci. E. Suárez⁹¹ ne distingue quattro:

- (a) Il “primo autore”, ovvero il creatore della formula o incantesimo, che la scrive per la prima volta. Nel caso delle formule la loro origine è sicura (anche se questa può essere sconosciuta o non conoscibile, per via della complessa tradizione testuale di questi testi), nel caso dei *lógoi* però subentra il confronto con la tradizione orale, fonte d’origine anche di molti incantesimi, soprattutto però, di quelli più brevi⁹².
- (b) L’“armonizzatore”, cioè, quell’autore che non crea *ex nihilo*, ma prende materiale già esistente per comporre un nuovo testo magico.
- (c) Il “compilatore” delle diverse formule e incantesimi, cioè, il creatore del *grimmorium*.
- (d) Il proprietario della collezione⁹³.

Negli scritti magici non sempre intervengono tutti e quattro e, ovviamente, alcune categorie possono sovrapporsi (e.g. quella del compilatore e del proprietario dell’archivio, quella del armonizzatore e del compilatore, ecc.). Suárez segnala che si potrebbe aggiungere

⁹⁰ Betz 1991², p. xlvi.

⁹¹ Suárez 2009b.

⁹² A questo proposito, *cfr.* Faraone 2011 e 2009.

⁹³ Questo si domanda, ad esempio, M. Zago in riferimento alla “Biblioteca tebana” e altri archivi di tipo magico-alchemico, *cfr.* Zago 2010, pp.145-148.

ulteriormente alle precedenti quella del “lettore” (“the reader”)⁹⁴, in parallelo a quella del compilatore e del proprietario della collezione. Egli sarebbe un utente non professionista che si approccia ai testi magici con diversi interessi (*amateur*, per erudizione o per semplice curiosità, ecc.). Questi, può far parte, insieme al “proprietario della collezione”, al gruppo degli utenti finali. Questa categoria non è di nostro interesse in questo primo momento, dato che non interferisce con il testo, come invece accade per il “primo autore”, il “armonizzatore” e il “compilatore”, cioè quelle categorie che cadono sotto la tipologia dell’ “autore”, in quanto tutti introducono modifiche al testo che passeranno alla tradizione. Per questo motivo, i papiri magici greci sono testi in costante processo di copia e (ri)composizione. Quelli che ci sono arrivati sono però solo un’ “istantanea” di questo processo, nel quale *learned* e *non-learned magicians* s’incrociano nel ruolo di “autore”.

⁹⁴ Suárez 2009b.

4. Excursus sopra il panorama culturale egiziano tra il I-VI secolo

Fino questo punto sono stati analizzati diversi aspetti relativi ai papiri magici greci (specialmente legati al contesto di utilizzo degli inni magici) indispensabili per capire meglio le loro caratteristiche specifiche sia come testi magici nel contesto d'impiego e trasmissione, sia dal punto di vista del sistema religioso che riflettono. Ma questi inni, intesi anche come composizione poetiche, necessitano comunque di una breve esposizione a proposito del contesto letterario-culturale in cui si inscrivono.

Come già menzionato, nel periodo contemporaneo ai papiri magici la lingua greca dominava il panorama culturale dell'Egitto. I papiri, ovvero la nostra finestra su quel mondo antico, rivelano che l'élite egiziana è familiare con la tradizione letteraria greca, e questo è dimostrato dal tipo di educazione scolastica e relativi testi adottati per l'insegnamento⁹⁵. I papiri mostrano quindi un Egitto molto attivo dal punto di vista della produzione letteraria, all'interno della quale si possono individuare due nuclei principali: nel Basso Egitto, Alessandria, e, nel Alto Egitto, la Tebaide⁹⁶. Miguélez Caveró ha studiato un esaustivo elenco di papiri letterari che mostrano opere poetiche sconosciute (più d'una sessantina) e autori egiziani di epoca tarda, distinguendo tra quelli di cui conosciamo l'opera⁹⁷ e quelli di cui abbiamo solo notizie indirette⁹⁸. Come conclusione al suo studio, Miguélez segnala che l'Egitto imperiale non era un centro di produzione letteraria eccezionale, ma se si compara il numero di papiri di contenuto letterario non conosciuto rinvenuti nell'Egitto rispetto alle vaghe informazioni legate via testimonianze indirette, il panorama culturale si rivela comunque molto produttivo. Questa tesi avvalorà stereotipi culturali imperanti nella tarda antichità che dimostrano una considerazione negativa nei confronti della letteratura egiziana, sentita da greci e latini non solo come tradizione asservita e subordinata a quella greca, ma anche caratterizzata da una

⁹⁵ Miguélez Caveró 2008, pp.191-263, in particolare 210ss.

⁹⁶ Miguélez Caveró 2008.

⁹⁷ Con un'opera conservata, possiamo segnalare Triphiodoro, grammatico e autore epico del quale solo ci è arrivato il poema *La Pressa di Troia*; Museo, autore di *Hero e Leandro*, un poema esametrico mitologico su una coppia innamorata dal tragico finale; Nonno di Panopoli è, invece, il più noto e meglio conservato (con differenza), con *Dionisiache* e la *Parafrasi del Vangelo di Giovanni*, tutte due in esametri. Più tardi sono i testi di Colluto, Ciro di Panopoli e Cristodoro di Copto.

⁹⁸ Questi sono i più numerosi: Elladio di Antinopoli, Ermia Di Ermòpoli, Sereno, Andronico di Ermòpoli, Ciro di Antaeopoli, Apollo di Panopoli, Cristodoro di Tebe, Pamprepio di Panopoli, e tanti altri.

formazione di bassa qualità⁹⁹; questi due pregiudizi sono stati, senza dubbio, fattori determinanti per la scarsa trasmissione di questa letteratura.

Nonostante il ridotto numero delle opere conservate però, lo studio di Miguélez mostra che, sebbene anche la prosa fosse coltivata, la poesia comunque godeva di un più alto grado di considerazione, forse per il modello di scuola¹⁰⁰. La produzione poetica era caratterizzata, soprattutto, dall'utilizzo dell'esametro, forma poetica coltivata in tutte le sue espressioni: epigramma, inno, poesia epica sia secondo il modello ellenistico (epillio) che omerico (epica post omerica), poesia didattica, bucolica e storica¹⁰¹. I poemi conservati, in confronto alle testimonianze indirette, rivelano i tre stessi tipi di autori presenti nel resto del Impero: (a) autori di alta formazione pagati per comporre poemi, (b) autori non professionisti, ma comunque di gran pregio, che scrivono per propria iniziativa, sempre appartenenti all'élite culturale, e (c) un terzo gruppo formato da coloro che non riuscivano a raggiungere questo livello. Ad ogni modo, i tre tipi di autori lasciano intendere che, in quanto a qualità, non si può distinguere tra cristiani e pagani, egizi e greci; tutti hanno la stessa formazione scolastica, presentano come modello poetico gli autori classici e stilisticamente seguono i canoni estetici contemporanei¹⁰², che non sono altro se non il consolidamento dei precedenti stilemi dettati dagli autori ellenistici¹⁰³. Attraverso lo studio delle opere conservate si evince una poesia molto elaborata, difficile, sia dal punto di vista estetico che concettuale, e che, come quella alessandrina, denota una profonda conoscenza dei classici (includendo gli autori ellenistici all'interno di questo canone) con i quali si stabilisce un dialogo di superamento.

⁹⁹ Miguélez Caveró 2008, pp.85-88.

¹⁰⁰ Sui i testi scolastici dell' Egitto e l'influenza nella pratica scolare della poesia, *cf.* MiguélezCaveró 2008, pp.264ss.

¹⁰¹ Miguélez Caveró 2008, pp.2-6.

¹⁰² Miguélez Caveró 2008, pp.99-105.

¹⁰³ Per un riassunto delle caratteristiche lessicali, stilistiche e estetiche di questa poesia, *cf.* Miguélez Caveró 2008, pp.106-263, inoltre nella bibliografia da lei riferita, una buona analisi della dimensione visuale di questa poesia e il suo rapporto con l'arti visuali contemporanee in Agosti 2014.

II. Gli inni magici.

1. Perché inni?

Nella mentalità antica la poesia aveva una serie di proprietà che andavano al di là del semplice piacere di ascoltare (o leggere) le composizioni poetiche. La credenza nel suo potere magico si constata già nell'*Odissea*, dove si narra della prodigiosa guarigione di Odisseo mediante il canto d'una ἔπρωδή da parte di Autolico e i suoi figli (*Od.* 19.457). Questa qualità speciale della lingua poetica si spiega nel mondo arcaico greco da una parte attraverso l'azione divina che interviene nella composizione stessa della poesia, per cui il poeta "inspirato" non è molto diverso dall'indovino attraverso il quale parlano gli dei; secondo Proclo, il potere divino che aveva ispirato questa poesia rimaneva addirittura nei suoi versi¹⁰⁴. D'altra parte, il potere magico della poesia non risiede unicamente nelle parole, ma soprattutto nella sua cadenza musicale. Famosa è la capacità di Orfeo di "incantare" e sottomettere il mondo naturale con i suoi canti. Giamblico riferisce che Pitagora soleva cantare peana con l'accompagnamento di una lira per i suoi pazienti: "trattamento" poetico-musicale mediante il quale non solo essi guarivano, ma anche «le loro anime diventavano migliori», essendo essi più felici¹⁰⁵. Sia il mito di Orfeo che gli aneddoti trasmessi da Giamblico riflettono la convinzione antica che la poesia aveva un potere speciale che andava al di là della parola e che risiedeva nel suo ritmo musicale. Questo spiega perché gli incantesimi greci di tradizione pre-ellenistica raccolti da Ch. Faraone¹⁰⁶ hanno sia forma giambica che esametrica. La concezione dell'incantesimo come un poema è pertanto un'idea di origine popolare ampiamente diffusa¹⁰⁷; quindi non sorprende che i maghi greco-egiziani trovassero nell'esametro un importante mezzo per rinforzare il potere delle loro invocazioni.

¹⁰⁴ Collins 2008, pp. 229 ss.

¹⁰⁵ Porph. *CV* 25.111

¹⁰⁶ Faraone 1996, 2000 y 2011.

¹⁰⁷ Questa idea si attesta spesso nelle fiabe popolari. Ad esempio, l'incantesimo che la regina di Biancaneve recita davanti al suo specchio magico, che nella versione italiana sarebbe "Specchio, servo delle mie brame, chi è la più bella del reame?".

2. Gli inni magici, alla ricerca d'una nuova luce.

I passaggi versificati, in metro esametro o trimetro giambico, che sono arrivati come parte di τὰ λεγόμενα nei papiri magici greci hanno ricevuto da Preisendanz la dicitura d'“inni magici”. Questa definizione, di base formale, è l'unica possibile dato che, per l'eterogeneità di tono e funzione di queste composizioni, è difficile elaborarne una di carattere pragmatico. Nessuno di questi testi pervenuti esclusivamente attraverso la tradizione magica ha una paternità né riconosciuta né riconoscibile. Di solito quando parliamo di “corpus” parliamo di testi attribuiti a uno stesso autore o, quando sono di paternità sconosciuta o anonima (come è il caso degli inni orfici), di testi che hanno tratti stilistici marcatamente simili. Nel caso degli inni magici, proprio per la loro eterogeneità, il carattere di corpus è marcato dal contesto di trasmissione. Anche se nella maggioranza dei casi si tratta di testi unici, la presenza di tratti di trasmissione (trasposizione di versi, di parole, intertestualità, glosse inserite nel testo, varianti testuali, ecc.) mette in evidenza una tradizione¹⁰⁸ complessa e abbastanza estesa nei circoli magici, che Heitsch fa risalire all'epoca di Adriano¹⁰⁹, un periodo più o meno contemporaneo agli inni orfici, la cui data di composizione è raccolta si colloca verosimilmente tra il II e III secolo d.C.¹¹⁰.

Come già aveva fatto con i papiri magici, Preisendanz raccoglie l'eredità del suo maestro Dieterich anche nell'edizione degli inni. Ha infatti ancora una volta il merito di essere stato il primo a identificare sistematicamente tutti i passaggi metrici dei *PGM* con il fine di pubblicarne un catalogo completo nel terzo volume della sua edizione di *PGM*, ma sfortunatamente questo fu distrutto in un bombardamento durante la II Guerra Mondiale. Salvati grazie alle prove di stampa, la raccolta degli inni fu riedita alla fine del II volume della edizione di 1973/4 dei *PGM*. Gli inni quà pubblicati appartengono solo in parte all'edizione di Preisendanz (questi sono gli inni ad Apollo e Dafne); quelli che sono stati pubblicati da Heitsch nella sua opera *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit* (1963)¹¹¹, appaiono in una versione aggiornata, ma sempre su l'edizione di Preisendanz. Solo alcuni

¹⁰⁸ Il primo a parlare di “tradizione” in riferimento agli inni magici è stato Heitsch, *cf.* Heitsch 1959.

¹⁰⁹ Heitsch 1959, p.221. A questa conclusione arriva anche Ramos Jurado (1972) nel suo esame del *h.Mag.*25 a Erme.

¹¹⁰ Un riasunto sul dibattito intorno alla datazione degli inni orfici in Ricciardelli 2000, pp. xxx-xxxii. Lei preferisce come quello più verosimile il II/III secolo d.C.

¹¹¹ Questi sono gli inni 11 e 27 a una divinità creatrice innominata; 9, 14 e 15 al Sole; 12-13 a Tifone; 25 a Erme, l'inno 24 ad Afrodite e gli inni a Ecate (16-17, 19-23).

sono stati riediti successivamente: il 25 a Erme da E. Suárez (2011b) e recentemente l'inno 9 da L.M. Tissi (2013). Dopo Heitsch solo J.L. Calvo si è occupato in maniera specifica degli inni magici¹¹². Per quanto riguarda lo studio dell'insieme, la bibliografia è ancora molto scarsa¹¹³.

3. Gli inni magici e la controversia degli stereotipi.

La giustapposizione di magia e religione ha provocato una certa disattenzione verso le testimonianze vincolate in qualche modo alla magia, che solo da alcuni anni iniziano ad essere valutate a prescindere da idee prestabilite. Perciò, fino adesso pochi sono i filologi che si hanno soffermato sugli inni magici, valutati, come i papiri in cui si trovano, come rozzi e di scarso valore. Ad esempio, nella raccolta di inni greci di Bremer-Furley, gli inni magici, negativamente considerati come «a distinctly subliterate genre (...) fascinating records of what might call an 'underground' branch of religion»¹¹⁴, sono stati esclusi. Invero, gli inni magici sono posti in una relativa marginalità, senza che sia stata curata un'edizione sistematica che ne renda possibile una visione d'insieme al pari di altri *corpora* di inni, come gli inni orfici. Di fatto, come P. Poccetti segnala¹¹⁵, il collegamento con questi ultimi marca il primo approccio agli inni magici¹¹⁶, considerati una sorta di inni gnostici riutilizzati dai maghi.

¹¹² A lui dobbiamo l'edizione degli inni 11 e 27 (2003), 15 (2004) e 14 (2006b) al Sole, 12-13 a Tifone (2008), l'inno 1 con tutti i suoi materiali (2005) e l'inno 16 a Ecate (2010).

¹¹³ Da una parte, inoltre alla raccolta di Preisendanz, abbiamo elenchi descrittivi come quelli di Brashear (1995: 3420-3422) e Bremer-Furley (2001: 47, vol. I); semplici presentazioni degli inni magici senza scopo di analisi. I primi veri studi sono stati quelli di Riesenfeld (1946) e Heitsch (1959: 215-222). E. Szepes (1976) analizza quali sono le caratteristiche "magiche" di questi inni dal punto di vista dello stile, articolo che è stato seguito da P. Poccetti (1991), che ne approfondisce l'interpretazione storica e il complesso dibattito tra magia e religione, e Tissi (2015), chi si sofferma maggiormente nell'aspetto formale del *genus*. Del 2012 c'è una tesi sugli inni magici a cura di L.M. Bortolani sulla dimensione religiosa e il trattamento della divinità, di prossima pubblicazione sotto il titolo di *Magical Hymns from Roman Egypt. A Study of Greek and Egyptian Traditions of Divinity*, da Cambridge University Press.

¹¹⁴ Bremer-Furley 2001, vol. I, p.49.

¹¹⁵ Poccetti 1991, pp.181-182.

¹¹⁶ Le prime edizioni, sempre parziali, degli inni magici ne classificano tra loro: Miller (1986: 435), primo editore del *h.Mag.* 14, ne presenta come «une découverte importante ... a nouvel hymne orphique adressé au Soleil»; gli inni 14, 4 e alcuni passaggi degli dedicati a Ecate sono pubblicati da Dilthey (1872) nella sua raccolta *Griechischen Hymnen* come "hymnes Orphyques".

3.1. Definire gli inni magici: una lotta con lo stereotipo religioso.

Lo studio degli inni magici implica una serie di problemi già nella delimitazione del soggetto di analisi e del termine scelto per denominarli, direttamente connesso alla natura propria di questi testi, ma anche con l'evoluzione storica degli studi della magia greca.

L'eterogeneità di forma, stile e intenzione che caratterizza i passaggi in versi dei *PGM* fa in modo che la denominazione "inno magico", generalizzata negli studi specializzati da Preisendanz, non sia del tutto adatta per inglobarli: sono magici tutti gli inni dei *PGM*? Si può denominare come "inno" un incantesimo? Nell'introduzione al suo catalogo¹¹⁷, Preisendanz precisa che il criterio che ha guidato la sua scelta è stato essenzialmente di ordine metrico: gli "inni magici" sono formati da una raccolta di tutti i passaggi scritti in versi all'interno dei papiri magici. Proprio Preisendanz riconosce che l'adozione di un criterio metrico fa sì che sotto il titolo di "inni magici" cadano diverse forme di *logos*, alcune inequivocabilmente ascritte al genere innico, altre chiaramente riconoscibili come incantesimi e scongiuri magici. Liberatosi in questo modo dal problema della natura non innica di alcuni di questi passaggi o, al contrario, della possibile attribuzione al genere innico di alcuni *logoi* in prosa¹¹⁸, Preisendanz identifica 30 composizioni, alle quali oggi se ne possono aggiungere cinque appartenenti ai papiri magici pubblicati dopo *PGM*¹¹⁹.

La mancanza di consenso nella dicitura degli inni comincia ben prima di Preisendanz. Wessely (1888) aveva parlato di "magische Gesänge", Dieterich e Reitzenstein di "Griechisch-Ägyptische Offenbarungszauber", ma, ancora dopo la pubblicazione dei *PGM*, c'erano studiosi che si opponevano alla denominazione di Preisendanz, come Nilsson (1947), che preferisce parlare di "whole magic hymns"¹²⁰ and "poetische gebete"¹²¹, basandosi sul presupposto che alcuni sono stati composti da i maghi in emulazione del genere innico

¹¹⁷ Le spiegazioni sulla sua raccolta degli inni si trovano nella introduzione del secondo volume dei *PGM*.

¹¹⁸ Calvo 2002.

¹¹⁹ Quattro sono invocazioni agli dei dell'*Aldilà*: *SM* 42.1-8 (3ia) a Ecate; 42.20-25 (colliambi) a una divinità maschile in coppia con Ecate (Plutone?) identificata come Sarapi e Osiri (passaggi editati da Daniel-Malomini in *SM* I, pp.139-141); 49.57-61 (3ia) e 49.65-73(3ia) a Ecate, editate da Daniel-Malomini in *SM* I, pp.203-204. Il quinto è un passaggio in esametri di carattere erotico conosciuto come "l'incantesimo della mela": *SM* 72.6-14, editato da Daniel-Malomini in *SM* II, pp.110-111.

¹²⁰ Nilsson 1947, p.132.

¹²¹ *Ibid.* p.154.

(“whole magic hymns”), ma altri sono stati presi del ambito religioso (“poetische gebete”). In relazione a questo ultimo fenomeno, negli studi sulla magia greco egiziana di solito si trova utilizzato il termine “appropriazione”. Come si vede, tale idea ha influenzato la storia editoriale di questi testi, molti dei quali vengono storicamente pubblicati come “inni orfici” o “inni gnostici”, e ne ha ostacolato la visione come *corpus*. E. Szepes¹²² denuncia che questo tipo di catalogazione dei passaggi metrici dei *PGM* (come inni gnostici, orfici, ecc.) non è stato mai il risultato di stabilire cosa rende “magico” un testo in relazione ad altro, essendo la presenza di coercizione l’unico argomento per determinare la natura magica di un testo. Nel suo studio sullo stile degli inni magici, conclude: «the magic verses of *PGM* contain elements that bring them nearer to the hymns, and with regard to their form they are close to the hymns too, so they cannot be called “magic songs” or “spells”, but because of their magic characteristics they cannot be called hymns either»¹²³. I papiri magici non facilitano il lavoro; questa designazione è una creazione moderna che non compare mai nei propri papiri in riferimento a queste composizioni. Invece, sono denominati¹²⁴ in maniera generica λόγος¹²⁵, κλήσις¹²⁶, ‘invocazione’, σύστασις¹²⁷, ‘comunicazione’, ἐπαιδιή¹²⁸, ‘incantesimo’, o con altri termini specifici relativi alla loro funzione, come χαιρετισμός¹²⁹, ‘salutazione’. Solo in due inni compare ᾠοιδή¹³⁰, ‘canto’, e ὕμνος¹³¹, ma questo termine appare quattro volte nei papiri magici, e solo una in riferimento a un λόγος di natura metrica¹³². Quindi sembra che ὕμνος assuma nei papiri magici l’accezione generale di “λόγος cantato”, ma senza distinzione tra prosa o verso¹³³. Ciò si può mettere in relazione con alcuni usi antichi di ὕμνος, che non ha

¹²² Szepes 1976, p.206.

¹²³ Szepes 1976, p.223.

¹²⁴ Un elenco delle denominazioni che ogni inno riceve nella sua pratica in Tissi 2015, pp.164-169. La Studisa segnala anche quello di εὐχή per gli inni del papiro VI, ma una nuova lettura ha scartato questo termine. Invece nel papiro si legge]νυχιον (forse ἐννύχιον o παννύχιον).

¹²⁵ Nei testi magici, λόγος è il termine tecnico di carattere generico per designare τὰ λεγόμενα, cfr. Suárez et al. (in prensa), pp. 11-12. È il termine più frequente per gli inni magici nei papiri, cfr. Tissi, *loc.cit. supra*, n.124.

¹²⁶ *PGM* VI+II 128-130, nota marginale in riferimento a *h.Mag.* 7.

¹²⁷ *PGM* III 198 in riferimento a *h.Mag.* 15, e *PGM* IV 261 (*h.Mag.* 13).

¹²⁸ *PGM* I 296 in riferimento a *h.Mag.* 1 e anche all’interno di esso.

¹²⁹ *PGM* VI+II 134 in riferimento a *h.Mag.* 8.

¹³⁰ All’interno del *h.Mag.* 7.

¹³¹ *PGM* I 71; III 233, 390; XIII 628.

¹³² *PGM* III 233 in riferimento a *h.Mag.* 10.

¹³³ Pl. *Leg.* 700b 1-5.

necessariamente l'accezione platonica secondo cui l'inno è una variante poetica della preghiera destinata a lodare a gli dei¹³⁴.

In realtà, tutti i problemi per definire queste composizioni derivano dalla volontà di inglobarli sotto categorie prese dalla religione (fatto che ci riporta, un'altra volta, alla polemica tra magia e religione negli studi dei papiri magici greci). "Inno"¹³⁵ è un termine semanticamente molto caricato che stabilisce subito un vincolo con la religione. Dall'antichità, ὕμνος è un termine generico che include composizioni come peani, ditirambi, *prosodia*, ecc. Sono stati fatti molti tentativi di darne una definizione sintetica: *sung prayer* (Bremer-Furley¹³⁶), *verbal ἄγαλμα* (Furley¹³⁷), «composición literaria (y musical) con la que los creyentes tributan culto a la divinidad» (Torres Guerra¹³⁸), quest'ultima non molto differente da quella di Dioniso Trace: ὕμνος ἐστὶ περιέχον θεῶν ἐγκώμια (...) μετ' εὐχαριστίας¹³⁹. Bremer e Furley, nell'introduzione alla loro opera "Greek Hymns", dedicano otto pagine alla spiegazione di cosa sia un inno, fatto che ci dà un'idea della relativa difficoltà di questo tentativo. Senza addentrarci nella polemica degli studi letterario-religiosi sulla natura di questo *genus* nell'antica Grecia, possiamo dire che, formalmente, l'inno sarebbe una composizione in versi destinata, di solito, a essere cantata da un coro. Sotto questo aspetto, l'inno si differenzia da altre forme poetiche o canti per il proprio oggetto e destinatario (una divinità) e per avere un contesto abbastanza specifico: un evento pubblico di carattere rituale¹⁴⁰ al quale, di solito, si trova vincolato per quello che si definisce "momento mimetico-rituale"¹⁴¹. In quanto allo scopo, la lode del dio mediante un uso artistico della lingua, secondo Pulleyn, mette in rilievo

¹³⁴ Bremer 1981, p. 194. Nella stessa discussione Bremer parla anche dell'accezione eschilea di inno come incantesimo, che sorprendentemente non si ritrova nei redattori dei papiri magici.

¹³⁵ Come bibliografia generale sull'inno e il genere innico in Grecia, *cf.* Bremer 1981; Burkert 1994; Race 1992; Bremer-Furley 2001, vol. I; Furley 2007.

¹³⁶ Questa dicitura, già proposta da Bremer (1981: 93), intende "preghiera" in un modo inclusivo, cioè, "preghiera" è qualsiasi forma di comunicazione con il divino, quindi un inno è un tipo di preghiera. "Sung prayer" significa che si tratta di una forma poetico-musicale per comunicare con la divinità (*cf.* Pl. *Leg.* 700b 1-5, in Bremer-Furley 2001, vol. I, p.11). Essi sviluppano il concetto di "sung prayer" anche nell'epigrafe 5 (*cf. ibid.* pp.14-19).

¹³⁷ Furley 2007, p.119, propone una definizione di carattere pragmatico secondo la quale la preghiera si distingue dell'inno non per la forma, ma per il τέλος: la preghiera cercherebbe di presentare una domanda, l'inno semplicemente di fare cosa gradita alla divinità, indipendentemente dal fatto che esso possa servire per avanzare una richiesta.

¹³⁸ Torres Guerra 2000, p.657.

¹³⁹ D.T. 451.6 Hilgard.

¹⁴⁰ Bremer-Furley 2001, vol. I, p.1-8; sul contesto e modo di performance, *cf. ibid.* pp.14-39.

¹⁴¹ Referenze interne a momenti rituali del culto (offerte, processioni, la propria *performance* del coro, ecc.) e ai motivi mitici scelti, che di solito vincolano l'inno al contesto di *performance*.

il carattere dell'inno come una sorta di offerta verbale (quello che definisce *verbal ἄγαλμα*), comparabile a un'offerta votiva composta per aggradare il dio, ovvero per ottenerne il favore (*χάρις*) per diversi fini (aiuto, salvezza, ispirazione, ecc.)¹⁴². L'abbandono del livello di lingua normale in favore di uno più elevato, di carattere poetico, lo distingue dalla preghiera¹⁴³. Nonostante ciò sono molte le eccezioni¹⁴⁴ per cui nessuna definizione risulta completamente soddisfacente sia per l'evoluzione storica del genere sia nella prospettiva di tutte le composizioni che rientrano in essa. Malgrado la difficoltà di trovarne una, tutte le forme inniche in un modo o nell'altro si svolgono nella sfera della religione, essendo l'inno una forma pia di comunicare con gli dei, fatto che spiega le reticenze degli studiosi nell'impiegare questo termine per inglobare, in forma generica, tutti i passaggi versificati dei *PGM*, inclusi scongiuri e altre forme coercitive.

Però, come accettiamo che la magia sia una forma particolare di stabilire un rapporto con la divinità (vincolata ma diversa della religione), dobbiamo anche accettare che tra inno religioso e inno magico ci siano differenze inerenti al contesto di impiego:

- (a) La dimensione comunitaria e la performance pubblica non sono possibili per la natura stessa della magia.
- (b) Questo rapporto è sostituito da uno diretto tra l'orante e la divinità (*Du-Stil*), poiché nella magia la figura dell'intermediario (il sacerdote) risulta eliminata dalla semplificazione e individualizzazione (poiché riguarda l'individuo, non la comunità) del rituale.
- (c) Ciò implica anche la scomparsa del pubblico. Importa più quello che si dice che la forma in cui si dice, perché lo scopo di questi poemi non è dilettere un pubblico che cerca di godere della loro qualità letterario-artistica, ma è ottenere un risultato. Ciò è condiviso da un altro tipo di ἱεροὶ λόγοι scritti in versi senza intenzionalità artistica, come le lamelle orfiche, che offrono un interessante referente.

Quindi, come la magia ha forme di comunicazione con gli dei che non hanno parallelo nella religione, così gli inni magici riflettono tratti connessi alla magia che non si aspetterebbe di

¹⁴² Pulleyn 1997, p.49ss.

¹⁴³ In questo coincidono siano Bremer-Furley (2001: 1-8, vol.I) che Pulleyn (1997).

¹⁴⁴ Ad esempio, l'inno in prosa che sorge in epoca tarda o i letterari, che, anche se hanno l'elogio della divinità come oggetto, non cercano tanto la compiacenza divina quanto il gozzo del pubblico.

trovare in un inno religioso. In aggiunta a quelli attinenti il contenuto, come gli argomenti magici¹⁴⁵, a livello stilistico-formale abbiamo:

- (a) *Voces magiciae*¹⁴⁶, come ἄσμεμα ὀνόματα (parole nelle quali si riconosce un potere, ma non un senso), *nomina barbara* (parole provenienti della lingua egizia o ebraica che si considerano imbevute di un potere connaturato e che, perciò, non si possono tradurre¹⁴⁷), palindrome e combinazioni vocaliche¹⁴⁸.
- (b) Ripetizione, uno dei tratti più caratteristici della lingua della magia¹⁴⁹. Si tratta di una proprietà del linguaggio ritenuta di per sé magica, capace di incantare sia gli uomini che gli dei attraverso l'effetto della salmodia. Essa si manifesta a tutti i livelli del testo mediante tutti i suoi tipi di *figurae*: l'allitterazione a livello fonetico, a livello lessico-sintattico il poliptoto, la *figura etimologica*, e altri tipi di ripetizione intensive; in un certo senso, anche il pleonasma. Sono molto frequenti le figure parallelistiche come il parallelismo, l'anafora, anadiplosi, epanadiplosi, chiasmo, ecc. A livello della macrostruttura abbiamo il ritornello. L'effetto della ripetizione si può intensificare attraverso l'accumulazione, espressa attraverso vari gradi. Tutte queste figure, pur essendo utilizzate anche nella poesia, nel discorso magico non hanno uno scopo estetico; le lettere e i suoni sono elementi nucleari della magia¹⁵⁰. Mediante la combinazione di diverse *figurae*, la ripetizione dota il linguaggio del *lógos* magico di una cadenza simile alla litania, con il potere di affascinare la volontà di chi ascolta¹⁵¹.
- (c) Specificazioni, necessarie per precisare con esattezza cosa si vuole, chi lo vuole, chi lo deve fare, quando, come e dove per evitare malintesi con gli dei e l'inefficacia della domanda. Così, la lingua della magia risulta fortemente deitica¹⁵²; si insiste nella deissi personale

¹⁴⁵ Un elenco relativo agli inni magici *infra*, pp.518-521.

¹⁴⁶ I ricorsi magici qui citati sono stati oggetto di un'ampissima produzione bibliografica, di cui si citano qui solo gli studi fondamentali che forniscono una bibliografia specifica sul tema: Frankfurter 1994; Brashear 1995, pp.3429-3438; Tardieu-Zago 2013.

¹⁴⁷ Dieleman 2005, p.3. Su un studio specifico di questa idea lungo la tradizione antica può consultarsi Thissen, H.J. (1993) "...αἰγυπτιακῶς τῆ φωνῆ..." Zum Umgang mit der ägyptischen Sprache in der griechisch-römischen Antike", *ZPE* 97, pp.239-252.

¹⁴⁸ Le vocali, poiché non hanno bisogno di altri suoni per la propria realizzazione (a differenza delle consonanti), sono state considerate potenti di per sé e rivestite di una natura pura che le mette in rapporto sia con il cosmo che con la divinità. Perciò, sono il mezzo più adatto per esprimere il nome divino, *cf.* Dornseiff 1926²; Waegeman 1987.

¹⁴⁹ Su essa: Teijeiro 1987, 1989, 1996 e 2010; Szepes 1976, pp.210-211.

¹⁵⁰ *Cfr.* le opere di Dornseiff e Waegeman citate sopra, n. 143.

¹⁵¹ Garcia Teijeiro 1996, p.163.

¹⁵² Sulla deissi nella lingua magica, *cf.* Faraone 1995.

attraverso la profusione di pronomi, di avverbi, per specificazioni spazio-temporali, e, a tale fine, abbondano anche le enumerazioni. P. Levi¹⁵³ segnala che ciò implica ridondanza e, insomma, ripetitività, come il linguaggio giudiziale, ma è pure presente nella letteratura popolare e nelle iscrizioni arcaiche¹⁵⁴.

Dunque, la denominazione di “inno” per questi testi magici potrebbe essere ritenuta valida, sempre che intendiamo l’“inno” da una parte un poema destinato alla comunicazione con gli dei e dall’altra uno *ἱερὸς λόγος* all’interno del proprio sistema; cioè, gli inni magici sarebbero così una reinterpretazione del genere innico con differenze rispetto al concetto di inno letterario religioso per la diversità del contesto rituale, ma con le particolarità proprie della magia. Tenendo conto delle differenze, vediamo che gli inni magici hanno una funzionalità e un rapporto con il contesto uguale a quelli religiosi. Ad esempio, sia per la forma versificata che per lo stilo elevato che apporta il lessico poetico, tra inno e preghiera magica si stabilisce la stessa relazione che tra inno e preghiera religiosa. Per quanto riguarda le fonti, è indubbio, come si vedrà, che gli autori prendono come referente gli inni greci, cioè, gli inni magici stabiliscono con la sfera religiosa un rapporto simile a quello che con essa hanno gli inni letterari.

3.2. Il lavoro di edizione con *unica* di tradizione collettiva e gli stereotipi letterari.

In relazione alla forma poetica, gli inni magici sono stati valutati con parametri letterari e confrontati con gli inni religiosi. Così, queste composizioni di carattere pragmatico-rituale hanno dovuto lottare con uno stereotipo che ha determinato la scarsa attenzione che il mondo accademico li ha dedicato giacché, ovviamente, nella comparazione di testi composti da poeti professionisti con *ἱεροὶ λόγοι* senza scopo artistico, gli inni magici sono risultati inferiori. Di conseguenza si trova generalizzata l’idea che gli inni magici hanno una scarsa qualità poetica e, dunque, se un passaggio risulta essere “più poetico” è considerato non magico. Così, il livello poetico del proemio di *h.Mag.* 9 è l’argomento dato da Nilsson per sostenere che non si può attribuire la sua paternità ai maghi dei papiri magici¹⁵⁵. Su posizioni opposte, Heitsch,

¹⁵³ Levi 1975.

¹⁵⁴ García Teijeiro 1985, 1987, pp.144-146 y 1996, pp. 262-3.

¹⁵⁵ Nilsson 1947-1948, p.60.

che considera questo passaggio privo degli alti standard di produzione degli inni letterario-religiosi, opina che «mostra un’“imperizia” poetica propria degli autori degli papiri magici»¹⁵⁶.

Anche se sono scritti in versi e si servono di fonti letterarie come referente, gli inni magici lo fanno con fini pratici. La convergenza dell'utilizzo di referenti letterari per elevare il livello della lingua e della forma metrica apporta solennità al *lógos* rituale, ma distingue anche questi passaggi sia da altri *lógoi* che dalla lingua quotidiana attirando l'attenzione su di sé. La lingua poetica e la lingua magica sfruttano la funzione estetica del linguaggio, ma con un fine diverso, come già si ha detto: mentre nella poesia ciò ha un fine artistico, nella magia ha un fine vincolato al potere perlocutivo che si riconosce sia nella parola scritta che nella parlata¹⁵⁷. Dunque l'impiego di poesia in un contesto magico rinforza questo effetto. Szepes argomenta che l'utilizzo di ritmi κατὰ στίχων di natura ripetitiva (nonostante la possibilità di varianti) come sono il trimetro giambico o l'esametro trasporterebbe la ripetizione anche al livello ritmico del discorso¹⁵⁸, nello stesso modo in cui l'allitterazione fa a livello fonetico. La scelta degli inni religiosi come referente ha una finalità che va al di là dello stabilire una connessione con la religione o la tradizione letteraria greca; gli inni sono forme di comunicazione con la divinità che sono state comprovate come efficaci, quindi la magia li utilizza come una forma macrostrutturale per garantire il successo del *lógos*.

L'irregolarità metrica dei versi degli inni magici, spesso contenenti errori, mette a confronto gli inni magici con un altro topic che deriva dal considerarli opere letterarie: la correzione formale. È molto radicata nel mondo della filologia l'idea che i testi, soprattutto se di natura metrica, provengano da un primo modello “corretto”, ovvero senza errori metrici e ortogrammaticali, e di contenuto chiaro. Quando questo non succede, come nel caso degli inni magici, ciò si è attribuito a corruzioni durante la trasmissione, senza tenere conto della loro dimensione pragmatica. Quando quello che si deve dire (e.g. l'introduzione di un *nomen divino*, l'utilizzo d'una formula concreta) è più importante per il mago del modo in cui si dice, la metrica è spostata ad un secondo piano, addirittura abbandonata. Ciò non si deve arrogare all'imperizia poetica e, come difende Tissi, non deve essere ostacolo per uno studio¹⁵⁹. Nonostante ciò, storicamente la filologia si è comunque avvicinata agli inni magici come

¹⁵⁶ Heitsch 1960, p.14.

¹⁵⁷ Cfr. *supra*, p. 129, n.149-151 e Frankfurter 1994.

¹⁵⁸ Szepes 1976, pp.210-211.

¹⁵⁹ Tissi 2015, p.154.

poemi deteriorati procedenti da un “archetipo corretto”, e ha tentato di fare modifiche che cercano di recuperarlo. Questo problema di metodo è stato denunciato da Philonenko, Dieleman e Tissi¹⁶⁰, che sono concordi nel segnalare come conseguenza di questa idea la tendenza a espungere le *voces magicae*, dislocare i versi, restituire lacune senza argomenti sufficienti e correggere la metrica cambiando il *textus receptus*, sia mutando l'ordine delle parole sia togliendo parole scomode dal punto di vista metrico, e sostituendole con congetture senza altra giustificazione che quella estetica. Queste considerazioni non sono molto differenti da quelle segnalate di A. Bernabé per le lamelle orfiche:

«Once the kind of archetype one wishes to reconstruct has already been decided (by the modern editor), thus making cuts, additions, or transformations in accordance with certain presuppositions. In the case of alternative forms, some are chosen, without any firm criteria upon which such selection should be based. Therefore, when one copy presents Ionian forms and another Dorian ones, what authorizes us to determine the dialect of the alleged archetype? We might even point out that there is a basic prejudice according to which the archetype had to be a text that was of high poetic quality, which the scribes limited themselves to spoiling, forcing the choice of the variant in each case according to what seems to be more beautiful aesthetically, better constructed, or which “sounds better” »¹⁶¹.

La maggioranza degli inni magici non ha un parallelo, pertanto è ancora più grave presupporre archetipi e intervenire seguendo questo criterio: autori che non dominavano del tutto la versificazione greca sembrano esperti dopo il lavoro editoriale, inni magici diventano religioso-letterari, ecc. In somma, i tratti individuali dello stile sfumano sotto le mani dell'editore.

Prima d'iniziare un'edizione di questi poemi, oltre alle caratteristiche già segnalate, si deve tenere conto del fatto che sono testi di carattere collettivo avvertiti come patrimonio comune a tutti i maghi (prova di ciò è il fatto che, mentre le ricette a volte hanno paternità, non c'è nessun inno che l'abbia). Gli inni magici hanno una grande “elasticità” nell'ammettere modifiche che s'introducono nella trasmissione senza che il testo risultante sia meno valido per i maghi successivi; in questo senso, a dire di Calvo, la loro natura ha una complessità

¹⁶⁰ Philonenko 1985, pp.1-2; Dieleman 2005, pp.15-18; Tissi 2015, p.156.

¹⁶¹ Bernabé 2008, pp.229-230.

simile a quella dei poemi orali¹⁶². Calvo¹⁶³ ha segnalato pure che il concetto di archetipo o prototesto è, invero, non rilevante in riferimento agli inni magici giacché essi non hanno una forma stabilita, chiusa; nel momento in cui questi testi entrano nella tradizione magica, ne diventano parte. Perciò anche Heitsch mette in discussione questa forma di operare con gli inni¹⁶⁴:

«Klar ist nur, daß unsere vier Fassungen nicht in einer geraden Abstammungslinie zueinander stehen, doch wie viele vermittelnde Zwischenformen der Hymnus darüber hinaus durchlaufen hat, entzieht sich unserer Beobachtung. Seine Verbreitung ist jedenfalls nicht gering gewesen; offenbar war er so bekannt. (...) Für die Bearbeitung solcher Stücke ergibt sich, daß es nicht Aufgabe sein kann, einen besten Text als sogenannte Urfassung herzustellen. Was auch sollte in einer „Urfassung“ rekonstruiert werden? Die fehlerfreien, sinnvollen Vorlagen unserer einzelnen vier Überlieferungen? Der Versuch ferner, eine allen gemeinsame magische Erstfassung zu gewinnen dergestalt, daß in ihr alle situationsgebundenen Verschiedenheiten irgendwie untergebracht werden, dieser Versuch steht in der Gefahr, etwas zu erzielen, was nie existierte. Und wollte man noch weiter gehen und durch Ausscheiden des magischen Elementes so etwas wie die vor-magische Fassung erreichen, so käme man erst recht zu keinem brauchbaren Ende: in der Hand behielte man einen Trümmerhaufen, eine Anhäufung von Versen, die, da sich das einst durch den magischen Umformungsprozeß Verdrängte nicht wiedergewinnen läßt, ein Torso bliebe, der jeglichen Sinnes, jeder eigenen Tendenz entbehrte.»

In secondo luogo, si tratta di *unica*. Circa il 90% del contenuto dei papiri magici è unico, cioè non è pervenuto attraverso altre testimonianze, e ciò include tutti gli inni qui esaminati ad eccezione di *h.Mag.* 14, *h.Mag.* 3 e un incipit trasmessi in tre inni (*h.Mag.* 2.1, 5 e 7). Sebbene il lavoro con testi di questa natura sia normale per un papirologo, raramente accade al filologo di cimentarsi in testi simili. Turner segnala che l'edizione di un testo unico pervenuto da papiro non è la stessa di quella di un testo letterario, e avverte circa il metodo filologico: «the temptation to “restore” o “supplement”, to fill up the missing up with a Greek word or words to obtain a continuous sentence and sense, is strong for create a usable texts. The danger, of course, is that the restorations will come to be accepted as the author's words»¹⁶⁵. Illustra

¹⁶² Calvo 2006b, p.158.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Heitsch 1959, p.220. Nonostante, in *GDRK* Lei mantiene l'edizione degli inni di Preisendanz.

¹⁶⁵ Turner 1973, p.28. Page (1942, 1950²), nel prefazione della sua edizione di Loeb ai papiri letterari greci, confessa «I was eager to fill every gap with flawless fragments of my own composition; I

inoltre il pericolo delle reintegrazioni in testi di questa natura attraverso l'esempio di un passo della *Samia* di Menandro, pervenuta fino a poco fa attraverso la sola testimonianza di un papiro. I versi, danneggiati all'inizio, erano stati reintegrati dagli editori, finché un piccolo papiro di Ossirinco permise di conoscere il testo originale. Con sorpresa di tutti, nessuna congettura si era avvicinata nemmeno approssimativamente al testo originale, più semplice di qualunque proposta degli editori¹⁶⁶. Avventurarsi nella ricostruzione del testo nel caso di *unica* è quindi giocare con la sorte, un procedimento scientifico non accettabile oggi.

3.3. Lo studio degli inni magici e il problema della divincolazione.

Gli inni magici, come parte dei papiri magici greci, sono stati svincolati del suo contesto per prima volta nella loro forma di ritrovamento e apparizione sul mercato moderno (che impedisce di conoscere il loro luogo di rinvenimento). La seconda si ha nell'edizione dei papiri in cui il testo ha più importanza del papiro stesso, che rimane in secondo piano, anche se, come oggetto archeologico, è fondamentale per interpretare il testo in riferimento al suo utilizzo. Una terza decontestualizzazione si produce tra inno e papiro magico, in due forme.

La prima, segnalata da Philonenko¹⁶⁷ seguito da Heitsch¹⁶⁸, è lo svincolamento artificiale tra inno e magia che si realizza escludendo da esso tutti gli elementi magici, specialmente *voces* e *nomina dei* di carattere magico o non conosciuto, nella convinzione che si tratti di interpolazioni. La seconda è quella che si realizza quando gli inni si prestano allo studio estrapolati dal loro sfondo rituale, limitato a una citazione del *locus*, senza uno studio del contesto in cui appaiono nel papiro, cosa che, come Tissi avverte¹⁶⁹, significa disconoscere la loro funzione pragmatica. Gli inni sono stati editati in forma di catalogo, dando la falsa impressione che si possano trovare così nei papiri, sciolti e individualizzati, quando in realtà ciò accade solo per alcuni. Più spesso gli inni ci sono arrivati in quanto parti di *lógoi* in prosa più estesi o con addizioni non metriche che non sono state prese in considerazione nell'edizione. Forse il caso più grave di questa operazione è quello di *h.Mag.* 1, inno che non compare mai nei cataloghi esistenti perché, siccome si possono individuare fino quattro fonti

ended with the desire—too late—to remove all that is not either legible in the papyrus or replaceable beyond reasonable doubt. At the eleventh hour, indeed, I expelled handfuls of private poetry».

¹⁶⁶ Turner 1973, pp.28-31.

¹⁶⁷ Philonenko 1985, pp.1-2.

¹⁶⁸ *Loc.cit. supra* p.33, con referencía en la n.165.

¹⁶⁹ Tissi 2015, p.156.

diversi nel materiale metrico di cui è composto, è stato editato in forma spezzata senza attenzione in nessun caso all'insieme generale.

4. Il metodo della presente edizione.

I problemi esposti determinano il bisogno di una revisione del testo degli inni che permetta di avere un testo di analisi affidabile; questo è lo scopo fondamentale del presente studio.

Con lo scopo di presentare un'edizione pratica per ulteriori studi, l'edizione di ogni inno è stata introdotta da una scheda d'informazione essenziale per l'ubicazione del testo in esame:

- a) All'intestazione, la denominazione del inno in questo studio (sulla quale mi soffermerò più avanti) seguita da quella che ha nella raccolta degli inni di Preisendanz.
- b) Il papiro in cui l'inno è stato trasmesso (identificato tramite il numero d'inventario e la sua corrispondenza nei *PGM*), la localizzazione attuale del papiro e la sua datazione come datazione di riferimento per l'inno (questa è l'unica datazione che abbiamo per la composizione in esame, anche se, come già si ha detto, molti inni mostrano tratti di trasmissione e quindi potrebbero essere anteriori).
- c) Dopo queste prime indicazioni, ho raccolto le edizioni precedenti sia del papiro sia dell'inno in ordine cronologico (quindi, la prima sarà sempre l'*editio princeps*) e altri studi di riferimento.

Il fatto che questi inni siano arrivati attraverso papiri non è stato preso in sufficiente considerazione dagli editori precedenti; anche se potrebbe sembrare ovvio, dopo Preisendanz (con la sola eccezione del *h.Mag.* 9 editato da Tissi¹⁷⁰) in nessuna nuova edizione era stato fatto. Di conseguenza, il metodo di lavoro ha innanzitutto implicato sempre una nuova rilettura del testo del papiro attraverso riproduzioni digitali d'alta qualità fornite dall'attuale Istituzione conservatrice. Come risultato dell'esame papiraceo, si è elaborata in primo luogo un'edizione diplomatica del passaggio del papiro in cui si trova l'inno con una descrizione paleografica che possa servire da confronto e riferimento per posteriori editori; questa è stata la base della successiva edizione critica, che è seguita dalla traduzione del testo.

¹⁷⁰ Tissi 2013.

Per quanto riguarda l'edizione critica, il metodo editoriale ha tenuto conto tutti i problemi già esposti, di conseguenza si è deciso di mediare tra l'edizione papirologica secondo le modalità impiegate attualmente (cioè, lasciare il testo del papiro come è trasmesso) e un'edizione filologica. Si deve distinguere anche tra i testi *unica* e gli inni con più di una versione.

- a) *Unica*. In caso di lacune, si è evitato di restituire il testo al di là di quello che permettono di ipotizzare con una certa sicurezza lo stesso testo e le fonti impiegate. A meno che la reintegrazione non sia sicura, si è dunque preferito lasciare la lacuna in bianco. Nel caso che le correzioni siano di natura metrica e testuale, tutte le vie vanno tentate prima di supporre un errore e modificare il testo trasmesso. Anziché introdurre una correzione si è preferito ammettere che non si è riusciti a comprendere il testo e notare l'errore pur di non restituire uno stato che potrebbe essere artificiale. Per le correzioni sono stati presi in considerazione sia il lessico e lo stile dell'inno, con le proprie fonti e i propri referenti (qualora potessero aiutare a ristabilire il testo), che il lessico e lo stile dei testi magici.
- b) Nel caso di testi con più di una versione, in generale, la procedura (e l'apparato, di conseguenza) è stata più simile a quella di un'edizione filologica, giacché si è potuto lavorare con più d'un testo. In questi passaggi, sempre laddove possibile, sono state reintegrate le lacune. Per quanto riguarda le correzioni, la problematica specifica di ogni caso sarà commentata al momento opportuno.

In ogni modo, laddove sia sembrato corretto espungere qualche elemento del testo, questo non è stato cancellato dall'edizione, ma segnalato nella stessa con l'uso di segni diacritici ({}). L'apparato risultante è misto, tra uno papirologico e uno critico, poiché si è dovuto prendere in considerazione allo stesso tempo la lettura del papiro (o dei papiri) e le congetture degli editori, non solo in riferimento alla propria lettura del papiro, ma anche correzioni *metri causa* e dovute ad altri argomenti di carattere letterario. In caso di concordanze testuali con altri testi, siano essi magici o letterari, questi si trovano nell'apparato delle fonti.

Prima di iniziare con la spiegazione delle scelte testuali, per ogni inno è stato fatto un breve riassunto della storia editoriale, mettendo l'accento sui problemi testuali ma anche della storia del testo (come esso era stato identificato e catalogato dagli editori precedenti, quale divinità destinataria si era segnalata in precedenza, ecc.). Di seguito, è stata offerta una descrizione su

come si è conservato il testo nel papiro e come si presenta paleograficamente (se c'è *scriptio continua*, *eisthesis*, se ci sono abbreviazioni, segni stenografici e altri tipi di segni critici), lo stato orto-fonetico del testo e altri tratti dello scriba significativi per lo studio, ad esempio, del processo di trasmissione, la sua paternità, ecc.

Di seguito a questa introduzione del testo ho raccolto sotto l'epigrafe "note all'edizione del testo e sua traduzione" gli aspetti editoriali o relativi alla traduzione più rilevanti, indicando in modo ragionato le scelte editoriali adottate sui problemi testuali. Da ultimo, il testo risultante viene esaminato alla luce delle conclusioni ottenute dal lavoro d'edizione in un commento in cui ho trattato, non per forza in questo ordine: (1) aspetto metrico, (2) aspetto linguistico, (3) struttura e (4) tratti stilistici, (5) valutazione delle fonti e referenti del testo e rapporti con testi collegati, (6) valutazione della paternità, probabile contesto di produzione e, se possibile, il suo rapporto con altri inni, (7) il trattamento della divinità.

Per quanto riguarda la paternità degli inni, il rinnovamento dell'immagine dei redattori dei papiri magici mediante la nascita del concetto di "learned magician" non permette di rifiutare la loro paternità per un'altra estranea al contesto magico sul criterio della qualità poetica, ma neanche su quella dell' "apparente" natura religiosa. L'ipotesi del sacerdote che si reinventa come mago o il mago d'origine sacerdotale apre la possibilità che essi fossero composti dalla stessa persona. Dunque, anziché parlare di inni prodotti o no da maghi, si è preferito parlare di stadi nella trasmissione, dalla sua composizione alla sua consegna nel papiro, e tipi di procedura creativa circa la forma finale che ci è pervenuta.

Per ultimo, resta da chiarire la questione relativa alla dicitura degli inni. Quella proposta da Preisendanz designa ogni inno con un numero secondo un ordinamento in cui i poemi sono stati raggruppati per divinità destinataria: *h.Mag.* 1-2 sono gli inni "al Creatore"¹⁷¹, 3-5 al sole, 6-7 a Tifone, 8-12 ad Apollo, 13-14 a Dafne, 15-16 ad Erme, 17-20 ad Ecate, e dopo il 21 a divinità varie. Questo ordinamento ha il vantaggio di vedere insieme gli inni diretti alla stessa divinità. Anche se mantenere questo criterio sembrava l'opzione più semplice, si è rivelato problematico nel momento in cui la nostra divisione dei testi non corrispondeva a quella fatta da Preisendanz. Dato la necessità di tenere conto della esistenza d' inni con versioni in oltre un papiro e altri formati da più di un inno, alla fine si è deciso di adottare una dicitura nella

¹⁷¹ In questo studio si ha preferito invece *Megas Theos* per denominare la divinità di questi inni.

quale gli inni ricevono un numero arabo (distinti così dei *PGM*, sempre in numeri romani) secondo l'ordine di comparsa nei papiri, organizzati secondo la raccolta dei *PGM*. Lo stesso ordine è stato adottato nell'organizzazione delle edizioni al fine di facilitare la comparazione di inni pervenuti nello stesso contesto.

Nel caso di inni con più d'una versione, ogni una porta l'aggiunta al numero arabo di una lettera greca maiuscola, sistema che permette di fare anche riferimento ad un eventuale testo modello o archetipo unicamente attraverso il numero. Gli inni composti da più di un materiale editabile seguono questo stesso sistema, ma con lettere latine minuscole.

i. **Tavola generale della nuova proposta di dicitura in correlazione con Preisendanz:**

Nuova denominazione:		Ordinamento in <i>PGM</i> :	Nome in Preisendanz (Heitsch)	Tipo di metro.
		<i>PGMI</i>		
<i>h.Mag.</i> 1	in Sol.	296-326	Non figura	esametri
<i>h.Mag.</i> 1a	in Ap. et Aesc.	296-297	<i>h.Mag.</i> VIII	3ia.
<i>h.Mag.</i> 1b	in Ap.	297-299	<i>h.Mag.</i> XXIII	esametri
<i>h.Mag.</i> 1c	scogiuro angelico	300-314		esametri
<i>h.Mag.</i> 14Δ	in Sol.	315-325, 341-42	<i>h.Mag.</i> IV	esametri
		<i>PGM VI+II</i>		
<i>h.Mag.</i> 2	in Daph.	6-20	<i>h.Mag.</i> XIII	esametri
<i>h.Mag.</i> 3A	in Ap.	21-27	<i>h.Mag.</i> X	esametri
<i>h.Mag.</i> 4	in Ap. "Preghiera di Crise"	29-38		esametri
<i>h.Mag.</i> 5	in Daph.	40-44	<i>h.Mag.</i> XIV	2 esametri + dist. elegiaco
<i>h.Mag.</i> 3B	in Ap. (fr.)	49-51	<i>h.Mag.</i> IX	esametri
<i>h.Mag.</i> 6	in Ap. (fr.)	52-54		esametri
<i>h.Mag.</i> 7	in Ap.	81-86	<i>h.Mag.</i> XI	esametri
<i>h.Mag.</i> 8	in Sol.	87-102		esametri
		<i>PGM III</i>		
<i>h.Mag.</i> 9	in Sol.	198-229	<i>h.Mag.</i> V	esametri
<i>h.Mag.</i> 10	in Ap.	234-259	<i>h.Mag.</i> XII	esametri
<i>h.Mag.</i> 11	in supr.d.	549-558	<i>h. Mag.</i> II	esametri
		<i>PGM IV</i>		
<i>h.Mag.</i> 12	in Seth-Tiph.	179 -201	<i>h.Mag.</i> VI	esametri
<i>h.Mag.</i> 13	in Seth-Tiph.	261-273	<i>h.Mag.</i> VII	esametri
<i>h.Mag.</i> 14B	in Sol.	436-461	<i>h.Mag.</i> IV	esametri
<i>h.Mag.</i> 15	In Sol.	939-948	<i>h.Mag.</i> III	esametri

<i>h.Mag.</i> 16	in Hec.	1399-1434	<i>h.Mag.</i> XXV	3ia.
<i>h.Mag.</i> 17		1471-1469	<i>h.Mag.</i> XXVI	esametri
<i>h.Mag.</i> 18	in div.var.	1459 - 1479	<i>h.Mag.</i> XXVII	esametri
<i>h.Mag.</i> 14 A	in Sol.	1957-1989	<i>h.Mag.</i> IV	esametri
<i>h.Mag.</i> 19	in Hec.	2242- 2417	<i>h.Mag.</i> XVII	3ia.
<i>h.Mag.</i> 20	in Hec.	2522-2567	<i>h.Mag.</i> XX	esametri
<i>h.Mag.</i> 21A	in Hec.	2574 - 2610	<i>h.Mag.</i> XIX	esametri
<i>h.Mag.</i> 21B	in Hec.	2643 - 2674		esametri
<i>h.Mag.</i> 22	in Hec.	2714-2783	<i>h.Mag.</i> XXI	esam. acatalettico
<i>h.Mag.</i> 23	in Hec.	2786 -2870	<i>h.Mag.</i> XVIII	esametri
<i>h.Mag.</i> 24	in Ven.	2902 ss; 2911 -39	<i>h.Mag.</i> XXII	esametri
		PGM V		
<i>h.Mag.</i> 25A	in Merc.	399-420	<i>h.Mag.</i> XV/XIV	esametri
		PGM VII		
<i>h.Mag.</i> 25B	in Merc.	669-680	<i>h.Mag.</i> XV/XIV	esametri
		PGM VIII		
<i>h.Mag.</i> 14Γ	in Sol.	71-84	<i>h.Mag.</i> IV	esametri
		PGM IX		
<i>h.Mag.</i> 26	θυμοκάτοχος	12-13	<i>h.Mag.</i> XXX	senario + ia.
		PGM XII		
<i>h.Mag.</i> 27	in supr.d.	244-252	<i>h.Mag.</i> I	esametri
		PGM XVIIIb		
<i>h.Mag.</i> 25Γ	In Merc.	1-25	<i>h.Mag.</i> XV/XIV	esametri
		PGM XXIX		
<i>h.Mag.</i> 28	Incant. ventorum	PGM XXIX	<i>h.Mag.</i> XXIX	cr + tro

Inni non inclusi nella raccolta di Preisendanz:

<i>h.Mag.</i> 29	SM 42.1-8	In Hec.	3ia
<i>h.Mag.</i> 30	SM 42.20-25	In Ἄναξ ἀθανάτων	cho
<i>h.Mag.</i> 31	SM 49.57-61	In Hec.	3ia
<i>h.Mag.</i> 32	SM 49.65-73	In Hec.	3ia
<i>h.Mag.</i> 33	SM 72.6-14	In Ven. <i>L'incantesimo della mela</i>	esametri

Parte II
Edición y comentario.

1. MATERIALES MÉTRICOS DE *PGMI*

PGM I o *P. Berol. 5025b* es un r tulo de papiro que presenta cinco amplias columnas de contenido mágico. Por azares de su conservación que no est n completamente claros (ya que se desconoce si fue en la Antigüedad, para su venta en el siglo XIX¹), el papiro se encuentra dividido en dos hojas. La que contiene las dos primeras columnas (*P. Berol. 5025a*) acab  en Varsovia y la segunda, con tres columnas, en Berlín (*P. Berol. 5025b*). El papiro se data entre el siglo IV y principios del V d.C., aunque recientemente se han propuesto otras más recientes, como la del siglo III d.C. de Bagnall (2009: 83-85). Est  redactado por una sola mano. Las noticias sobre su origen son contradictorias: en la *editio princeps*, Parthey (1865: 111) indica que este fue comprado por R. Lepsius en Tebas, sin embargo parece más verosímil la noticia de Preisendanz (1973²: 2-3), quien afirma que este papiro pertenece al lote tebano adquirido por Anastasi. Su adscripción a la denominada “Biblioteca de Tebas” es unánime.

Por lo que se refiere a los pasajes hímnicos, todos los contenidos en este papiro se encuentran agrupados en la práctica final del mismo, formando parte de un mismo *lógos* compuesto.

¹ Ya Lenormant lo describe como «bris  en deux parties», *cfr.* Lenormant 1857.

1.1. Materiales métricos de PGM I 296-326.

(*h.Mag.VIII*+ *h.Mag.XXIII* + *h.Mag.IV in ed. Pr*)

P. Berol. 5025b

siglo IV-V

PGM I 296-326

Ediciones del papiro:

Parthey, G. 1865, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*. Berlín, Akademie der Wissenschaften zu Berlin, pp. 109-149.

Eitrem, S. 1923, *Zu den Berliner Zauberpapyri*. Kristiania, Jacob Dybwad.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, pp. 16-18.

Ediciones del material métrico:

Abel, E. 1885, *Orphica: Accedunt Procli Hymni, Hymni Magici, Hymnus in Isim aliq̄ue eiusmodi carmina*. Praga, p. 286.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. II, Stuttgart, Teubner, p.262.

Calvo, J.L. 2005, “¿Licnomancia o petición de *daimon* páredros? Edición con comentario de fragmentos himnicos del PGM I 262-347”, *MHNH* 5, pp. 263-275.

Otros:

García Molinos, A. 2015, *La adivinación en los papiros mágicos griegos*. Tesis doctoral inédita. Valladolid, Departamento de Filología Clásica, Universidad de Valladolid, pp. 47-52.

Cuestiones previas:

i. *Los problemas del material métrico de PGM I 296-326.*

El *lógos* comprendido entre las líneas 296-326, al final de PGM I, es un material himnico de gran complejidad que ha ido sufriendo una progresiva “individualización” de sus pasajes, es decir, a medida que se ha ido profundizando en su estudio los editores han ido identificando materiales métricos de diversa procedencia hasta llegar a los cuatro que se establecen hoy:

Dejando a un lado las distintas ediciones del papiro, el material métrico de las líneas 296–326 fue publicado por primera vez por Abel en 1885, quien accede al texto gracias a la *editio princeps* del papiro realizada por Parthey en 1865. En esta primera edición, Abel publica todo el material métrico de estas líneas como parte de un mismo himno (*h.Mag.1 = h.Mag. 1a + 1b+ 1c + h.Mag.10Δ*). No obstante, el *h.Mag. 1a*, aunque aparece notado en el texto, presenta un tamaño tipográfico menor y no está incluido en la numeración de versos (que comienza en el *h.Mag. 1b*), con lo que el editor indica que no lo considera parte del himno; el *h.Mag. 1c* tampoco se encuentra completo, sino parcialmente editado (vv.1–12). La petición, como ocurriera con *h.Mag. 1a*, se nota a continuación del v.15 (*in ed. A*), pero queda fuera de la nómina de versos, en *scriptio continua*, como si se tratara de prosa; tras ella, la numeración de los versos se retoma en el pasaje que actualmente se identifica como versión Δ del *h.Mag. 14*. Tras la de Abel, no hay más ediciones hasta Preisendanz, quien edita el trímetro yámbico inicial de forma independiente como “*h.Mag.VIII*”. Los versos comprendidos entre las líneas 297–314 del papiro –Δέσποτα, Παρνάσιον λίπ’ ὄρος ... ὀρκίζω δύνοντα καὶ ἀντέλλοντα Ἐλωαῖον–, 15 versos a los que añade tres más pertenecientes a la apólysis de la práctica, también métrica (ll.342–345), son individualizados y editados como “*h.Mag.XXIII*”. La edición de Preisendanz no incluye la denominada “versión Δ” del *h.Mag. 14*. Al no haber sido reeditado por Heitsch, la edición de Preisendanz es la que aparece en el vol. II de la edición de 1974² de *PGM*; sobre detalles concretos de la misma² se hablará más adelante, durante la edición de *h.Mag. 1c*.

En cuanto al *h.Mag. 1b*, estos dos versos no aparecen editados de forma independiente hasta Calvo (2005), quien reconoce que, tanto en forma como en estilo, no guardan ninguna relación con el texto que sigue³. Ha sido el primero en identificar cuatro materiales:

«(A) dos trímetros yámbicos – el segundo con problemas métricos– de lo que parece el inicio de una invocación a Apolo–Peán; a este par yámbico le sigue (B) otra invocación en dos hexámetros, también aparentemente el inicio de un himno truncado a Apolo Delfico, seguido sin solución de continuidad por (C) la parte considerable de un conjuro en hexámetros dirigido a Abraxas entre las que se encuentran los tres arcángeles más conocidos –Miguel, Gabriel y Rafael– a los que se une nada menos que el dios de los hebreos Iao. Todos ellos a las órdenes del dios supremo de algunas sectas gnósticas que no es otro que Abrasax. A

² Concretamente, sobre el hecho de que conste de tres versos finales que no aparecen en ninguna otra edición.

³ Calvo 2005, p. 263ss.

continuación cierra la sección del logos de la práctica (D) una plegaria, que en realidad es un himno a Helios Apolo, cuya peculiaridad reside en que coincide parcialmente con otras tres versiones del mismo himno utilizadas en contextos diferentes»⁴.

Aunque con matices, considero acertada la apreciación de Calvo de que aquí hay cuatro materiales himnicos diversos y no tres, como había considerado Preisendanz en un primer momento. A saber:

- (A) Invocación yámbica a Apolo y (Pean/Asclepios⁵).
- (B) Invocación hexamétrica a Apolo.
- (C) Conjuro hexamétrico con un elenco de entidades divinas⁶ –Abraxax, Miguel, Gabriel, Rafael, *etc.*– de fuerte tono mágico y hebraizante, en el que se solicita el envío de un θεῖον πνεῦμα para que lleve a cabo lo que el mago desea –τελέση, ἃ ἔχω κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν–.
- (D) Invocación⁷ hexamétrica que se identifica como una versión alternativa de un himno transmitido en tres ocasiones más (*h.Mag.* 14).

No obstante, es necesario no perder de vista que, aunque los cuatro materiales puedan individualizarse, el mago compuso un nuevo *lógos* con ellos, que he denominado *Himno Mágico 1*, de forma que, aunque se haga un análisis independiente de los pasajes como composiciones autónomas, al final es necesario hacer también una valoración en conjunto de los mismos puesto que, tal y como se nos han transmitido, forman parte de una única composición.

ii. *Análisis del contexto ritual*⁸.

Dado que los textos que se acaban de mencionar comparten un mismo contexto ritual, he decidido analizarlo ahora para evitar repeticiones innecesarias en el comentario de cada uno de los himnos.

⁴ Calvo 2005, p. 264.

⁵ Para una explicación del motivo por el que aquí Apolo y Peán no están identificados y una identificación alternativa de este “Pean” con Asclepios, *cf.* *h.Mag.* 1^a, p.52.

⁶ Se emplea el verbo ὀρκίζω y la petición del v.18, en 3^ap/pl. –πέμψωσί– demuestra que los receptores del conjuro son todas las entidades conjuradas.

⁷ Se emplea el verbo κλήζω σε, no ὀρκίζω.

⁸ Para un análisis detallado del ritual adivinatorio de este pasaje, *cf.* García Molinos 2015, pp. 46ss.

Desde el punto de vista contextual, la praxis a la que pertenece este *lógos* se enclava al final de una serie de prácticas de comunicación con Helio y se enuncia como Ἀπολλωνιακὴ ἐπίκλησις, ‘comunicación apolínea’. Aunque no se dice explícitamente, el procedimiento para conseguirlo es una licnomancia, puesto que en la práctica se emplea una lámpara y, aunque se menciona como un elemento más en el escenario de la epifanía divina (es decir, no parece tener un protagonismo especial en esta, ni se dice explícitamente que el dios llegue o se manifieste a través de ella; ll.276-285), sí es fundamental en la *apólysis*: para liberar al dios, el mago la apaga (l.340).

La práctica comienza con indicaciones para preparar una rama de laurel, de siete hojas, que el mago sostendrá durante la práctica en su mano derecha (ll.274 y 286): en cada hoja ha de dibujarse uno de los siete signos dibujados en el papiro. Hasta aquí, la presencia de una o varias ramas de laurel en cuyas hojas deben escribirse signos mágicos es un elemento habitual de las prácticas de comunicación apolínea⁹. La evidente relación entre Apolo y el laurel convierte este ramo en un símbolo que refuerza la eficacia de la práctica; no obstante, el laurel adquirió en la magia un papel instrumental de por sí vinculado a la oniromancia¹⁰. En cualquier caso, en esta práctica su función instrumental explícita es la de “poderoso amuleto que lo somete todo y protege al mago”¹¹. No puede descartarse que, aunque no se mencione en ninguna de las otras prácticas en las que se describe la preparación de la rama de laurel, esta sea la función en todas ellas de los signos que se inscriben en las hojas; lo que está claro es que en el caso de la práctica que ahora examinamos, el laurel no parece desarrollar ninguna función en relación con la adivinación (como sí lo hace en otras prácticas en las que aparece).

Una vez confeccionado el amuleto, el mago debe reunir los elementos necesarios para la práctica¹². Me limito ahora elaborar un breve esquema de los mismos, puesto que no viene al caso ahondar más en ellos; Calvo (2005) y García Molinos (2015) tienen excelentes análisis de su significado, función y paralelos con otros pasajes de los papiros.

En primer lugar, el mago debe disponer de una lámpara ‘no pintada de rojo’ con mecha de lino y aceite de rosas o nardos, una cabeza de lobo, sobre la que pondrá la lámpara y al lado

⁹ Se emplea en las prácticas de los himnos de *PGM VI+II* 1-57 (himnos 2-6) y 153ss. (himnos 7-8). Sobre el empleo de ramas de laurel y laurel en otras prácticas apolíneas, *cfr.* pp. 530-533.

¹⁰ *cfr. infra*, pp.530-533.

¹¹ La explicación de sus propiedades se da entre las ll.272-275.

¹² ll. 276ss.

de estas un altar de barro sin cocer - βωμὸν ὠμὸν- para los sacrificios - ἵνα ἐπιθύσης τῷ θεῷ-. Estos consisten en una libación de vino, miel, leche y agua de lluvia, siete tortas y siete pasteles y un sahumerio de plantas (λύκου ὀφθαλμός, ‘ojo de lobo’, στύραξ, ‘resina’, κιννάμωμον, ‘cinamomo’ y βδέλλα, ‘sanguijuela’) y *perfumes exquisitos*. El oficiante debe vestir con προφητικῶν σχήματι, “ropas sacerdotales”, y encontrarse en un estado de pureza que logre «llevar al dios a un estado de irrefrenable deseo» hacia él. Además, sostiene en la mano derecha la rama de laurel antes mencionada y en la izquierda una varita de ébano. Una vez dispuesto todo esto, se puede deducir¹³ que el mago enciende la lámpara y ofrece el sahumerio mientras pronuncia el *lógos*, καὶ εὐθέως εἰσέρχεται τὸ θεῖον πνεῦμα (l.284). El sentido polisémico en la acción verbal, en palabras de Calvo, «se refiere ἀπὸ κοινοῦ a la casa y a la lámpara, pero incluso se puede pensar que en el propio oficiante»¹⁴. La mención de un θεῖον πνεῦμα, que en ciertos contextos se refiere a la “inspiración divina”, podría respaldar esta última posibilidad, que el dios entre en el oficiante. Sin embargo, la *gnosis* parece que se produce por visión directa y no por ἐνθουσιασμός: cuando el dios “entra” - ὅταν εἰσέλθῃ -, tiene preparado un trono, que en otras prácticas sirve para que el dios tome asiento; entonces el mago puede preguntarle lo que quiera (l. 327-328). En ningún momento se deduce o menciona que el mago reciba las respuestas por inspiración, a través de sueños o de una visión; el dios ‘entra’ en el recinto ritual o quizás en la lámpara, pero a falta de datos que indiquen lo contrario, el interrogatorio se produce a través de una comunicación directa con el dios, no inspirada. Este hecho será útil más adelante a propósito del sentido de θεῖον πνεῦμα en este texto.

Los conocimientos que el mago solicita al dios versan sobre:

- a) περὶ μαντείας, περὶ ἐποποιίας¹⁵, περὶ ὄνειροπομπείας, περὶ ὄνειραιτησίας, περὶ ὄνειροκριτίας. Como puede verse, el mago aquí no quiere al dios para una consulta

¹³ De lo dicho en las línea 283-4 y 295-296, puesto que, aunque el mago es bastante cuidadoso en la enumeración de elementos para la práctica e ingredientes para el sahumerio, las acciones a ejecutar antes de la práctica no se mencionan en orden.

¹⁴ Calvo 2005, pp.265-66.

¹⁵ El significado aquí de περὶ ἐποποιίας es complejo, puesto que el significado literal, ‘a cerca de la epepeya’, no tiene sentido. La posibilidad de que se refiera a la ‘composición de versos épicos’, que sí tiene sentido en el contexto de la inspiración divina, no lo tiene tampoco en el caso concreto de este contexto. En este fragmento se está hablando claramente de tipos de adivinación: μαντεία, ‘adivinación profética, inspirada’ y oniromancia; la ὄνειροπομπείας, ὄνειραιτησίας, ὄνειροκριτίας son respectivamente el envío, petición e interpretación de sueños proféticos. Luego, ἐποποιίας debe hacer referencia a un tipo de adivinación. Preisendanz lo traduce como *Versorakel*, igual que Calvo “sobre el sentido de los oráculos en verso”, pero esta

oracular, sino para ser instruido en los misterios y procedimientos de la adivinación¹⁶.

- b) *περὶ κατακλίσεως*¹⁷, *περὶ πάντων ὄ[σ]ων ἐστὶν ἐν τῇ μαγικῇ ἐμπει[ρίᾳ]*. Al igual que hacía con la adivinación, el mago quiere un profundo conocimiento de la práctica mágica.

De hecho, el pasaje entero puede entenderse como una petición de gnosis mágica. El tipo de conocimientos que se desean del dios no aporta información sobre el tipo de divinidad, más allá de que se la considera experta en todo tipo de procedimiento mágico; en este papel de *magister magia* quedan perfectamente insertados los vv. 27-29 de *h.Mag.* 1 (= *h.Mag.* 14Δ 8-9) donde se le dice al dios que no puede irritarse contra las *ἐπαιδοῖς* puesto que fue él quien se lo enseñó a los hombres.

Al finalizar la consulta, para ‘liberar al dios’ el mago debe repetir el sahumero, pero cambiando de mano la varita de ébano y la rama de laurel, es decir, repetir el rito invirtiendo los elementos¹⁸, apagar la lámpara y recitar un breve *lógos* de liberación en el que se despide al dios.

traducción es poco precisa. La *ἐποποιία* es un tipo concreto de poesía, la epopeya, la épica, respecto a la cual existe efectivamente un tipo especial de adivinación: el *homeromanteion* o la adivinación a través de versos homéricos (*cfr. infra*, pp.558) y así lo entiende O’Neil: *about divination with epic verses*, en Betz 1991², traducción de *PGM* I 330.

¹⁶ Calvo, en cambio, lo identifica sin ningún género de duda con Helio: «no parece que haya duda de que este ‘espíritu divino’ es el de Helios mismo», *cfr.* Calvo 2005, p. 274.

¹⁷ El término *κατάκλισις* es un tecnicismo que en los textos médicos hace referencia a la posición supina en la que yacen los enfermos en la cama y en los papiros mágicos lo encontramos utilizado para un tipo de magia concreto: la magia maléfica destinada a causar enfermedad (*PGM* IV 2496) y así lo traduce O’Neil: *about causing disease*, en Betz 1991², traducción de *PGM* I 330.

¹⁸ La inversión es uno de los procedimientos más antiguos y populares para “neutralizar” o invertir el poder de un conjuro mágico

1.1. HIMNO MÁGICO 1a

in Apollinem et Aesculapium

(*h.Mag.VIII in ed. Pr*)

P. Berol. inv. 5025

siglo IV/Vd.C.

PGM I 296-297

Ediciones del papiro:

Parthey, G. 1865, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*. Berlín, Akademie der Wissenschaften zu Berlin, pp. 109-149, con la colaboración de R. Hercher y A. Kirchhoff.

Eitrem, S. 1923, *Zu den Berliner Zauberpapyri*. Kristiania, Jacob Dybwad.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, pp. 296-297.

Ediciones del material métrico:

Abel, E. 1885, *Orphica: Accedunt Procli Hymni, Hymni Magici, Hymnus in Isim aliq̄ue eiusmodi carmina*. Praga, p. 286.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. II, Stuttgart, Teubner, p.262.

Calvo, J.L. 2005, “¿Licnomancia o petición de *daimon* páredros? Edición con comentario de fragmentos himnicos del *PGM I 262-347*”, *MHNH* 5, pp. 263-275.

Otros:

OZ II, p. 217

Edición diplomática:

296 (1) ταταπροειρημενακαλειτηεπαιδιηι αναξαπολλωνελθε
συνπαιηονικρηματικονμοιπεριωναξιωκυριεδεσποτα

1 επαιδιηι αναξ : entre ι y α vac. El escriba marca así el fin de la práctica y el comienzo del himno.

Edición crítica:

Ἄναξ Ἀπόλλων, ἔλθε σὺν Παιήονι, 3ia

1 Ἀπόλλων omnes : Ἄπολλον Diet.

Traducción:

Soberano Apolo, ven junto con Peán.

Notas al texto y a la traducción con comentario¹⁹:

Este trímetro yámbico, empleado como íncipit en el *h.Mag.1* fue ya editado de forma independiente como *Himno Mágico VIII* por Preisendanz. Calvo (2005) lo edita como *Himno a Apolo y Peán (Invocación inicial)*.

Quizás la denominación “himno” no es la más adecuada, ya que se trata de un solo verso, pero tampoco se puede demostrar que esta invocación esté truncada, es decir que se trate de un fragmento (una invocación inicial, como sugiere Calvo). Las partes mínimas de una plegaria (invocación y petición) están presentes, por lo que este verso podría ser simplemente una “fórmula”. Ahondaré sobre esta cuestión más adelante.

En la edición de Calvo, a este verso se le ha añadido la línea siguiente del papiro (con las correcciones pertinentes), considerada no métrica por los anteriores editores:

(Π) συνπαιηονικρηματικονμοιπεριωναξιωκυριεδεσπ.τα

(PGM) χρημάτισόν μοι, περὶ ὧν ἀξιῶ, κύριε.

(Ca) χρημάτισόν μοι, περὶ πάντων {ἀξιῶ}, κύριε.

El último término de esta línea es δέσποτα, y pertenece al hexámetro siguiente, con el que se edita. κρηματισον (Π) es fácilmente corregible en χρημάτισον²⁰. Para Calvo, en esta línea «hay secuencias silábicas que justifican su naturaleza métrica, aunque podría haber sido adaptado a esta invocación inicial quizá desde otro tipo de contexto métrico. Comienza con un coriambo, y el resto podría haberse adaptado a este ritmo, y así podemos entenderlo siempre que se realice algún cambio²¹; en caso contrario es imposible de escandir.»²². Y añade que « el contexto al que pudo pertenecer es, desde luego, dactílico y quizás aparecía sin el dativo bajo una forma χρημάτισόν περὶ ὧν... o similar»²³. Ciertamente, la línea 297, si se elimina el pronombre μοι, contiene secuencias silábicas de carácter dactílico que podrían indicar una intención métrica en su composición, quizás sobre un esquema

¹⁹ Debido a la brevedad del himno y a que la lectura del papiro no presenta problemas textuales, he prescindido de la división entre la edición del texto y el comentario de los aspectos literarios propiamente dicho.

²⁰ Sobre el intercambio entre oclusivas sordas y sonoras en los papiros, *cf.* Gignac, vol.I, pp. 90-92.

²¹ Los cambios que sugiere son la corrección de ὧν en πάντων y la supresión de ἀξιῶ.

²² Calvo 2005, p. 267.

²³ *Ibid.*

hexamétrico (en los himnos mágicos no es raro encontrar versos hipermétricos o pentapodias dactílicas dentro de un poema hexamétrico²⁴):

- ◡◡| - ◡◡| - - |◡ - | - ◡◡

χρημάτισόν {μοι}, περὶ ὧν ἄξιῶ, κύριε.

No obstante, es mejor examinar esta oración a la luz de otras expresiones similares para comprobar si tal supresión es legítima. En primer lugar, la fórmula de petición *χρημάτισον* no está atestiguada fuera de la magia, luego debemos circunscribirla específicamente a este ámbito. De 20 testimonios en *PGM*, en 9 aparece con el pronombre personal *μοι/έμοι*²⁵ y en 8 aparece también *κύριε* en la invocación²⁶, (que hay que considerar, por lo tanto, característico de la misma). Puede presentarse en construcción absoluta o con diferentes adyacentes²⁷, de los cuales ahora me interesa *περὶ ὧν ἄξιῶ*, atestiguado otras dos veces en los papiros²⁸. El hecho de que esté atestiguado en otras invocaciones hace que podamos hablar de fórmula, mientras *χρημάτισόν μοι, περὶ πάντων* (la propuesta de Calvo) está atestiguada tan sólo una vez (*PGM XII 151*), por lo que se trata de una variante única de un texto²⁹ sobre una fórmula más extendida.

Por otra parte, la presencia de marcadores de deixis temporal, espacial y personal es un rasgo característico de los *lógoi* vinculados a contextos performativos; su finalidad es vincular lo que se dice (*τὰ λεγόμενα*) a lo que se hace (*τὰ δρωμένα*). Ya se ha hablado en la introducción de que, en la magia, este rasgo del *lógos* performativo se acentúa³⁰. Si en esta invocación aparece el pronombre *μοι* se debe al deseo del mago de precisar el destinatario de la acción: él mismo, el oficiante. Si bien tenemos atestiguado el empleo de *χρημάτισον* sin el pronombre, cuando se emplea en conjunción con *περὶ ὧν ἄξιῶ*, aparece siempre con él.

²⁴ E.g. *h.Mag.* 7, 11 y 15.

²⁵ *PGM* IV 951, 2498; V 420; VII 248, 253 y 317 (*χρηματίσατέ μοι*); XXXa 2, 4; LXII 35. Esta fórmula no está atestiguada fuera de la magia.

²⁶ *PGM* IV 418, 2498 (*κυρία*), V 420, VII 248, XII 115 (*κυριεύων*), 120 y 158, LXII 35.

²⁷ *περὶ ὧν βούλομαι* (VII 369); *περὶ ὧν θέλω* (XII 150); *περὶ τοῦ δεῖνα πράγματος* (IV 718, 2498, V 444, VII 248, 253); *περὶ τοῦδε πράγματος* (XIV 6); *τῷ δεῖνα περὶ τοῦδε* (XII 113); *τῷ δεῖνα* (XII 115, 120); *περὶ τοῦδε, περ[ὶ π]άντων, <ὧν> πυνθάνω* (XII 151)

²⁸ *PGM* IV 951 (*χρημάτισόν μοι, περὶ ὧν ἄξιῶ σε*) y LXII 35 (*χρημάτισόν μοι, περὶ ὧν σε ἄξιῶ*).

²⁹ En los testimonios de la nota 7 se puede observar como el papiro XII es especialmente innovador y variado en el empleo de esta fórmula de petición.

³⁰ Sobre este rasgo de la lengua de la magia y bibliografía *cfr. supra*, p.29.

A la luz de estos testimonios se puede concluir que la línea 297 del papiro es totalmente formular y dependiente de la tradición mágica. Eliminar el pronombre o variar otros elementos es cambiar una invocación que es así precisamente porque sigue una tradición formular. Es decir, no creo que tuviera un “contexto de origen” de carácter dactílico (ni siquiera estoy segura de que haya una intención métrica en su composición); esta línea es más bien un caso de prosa con ‘*Rythmiesierung*’ o tendencia rítmica en la que, en todo caso, pueden reconocerse hasta ὦν dos coriambos, pero pierde cualquier tipo de metro en la parte final. Es un fenómeno que se repite en otras adiciones (clausuras y versos de enlace, como en los vv.3-6 del himno 4). Por ello, considero que estamos más bien ante una fórmula que el autor del himno 1, que conoce bien la tradición mágica, empleó como enlace para unir el trímetro yámbico con el resto de materiales hímnicos de esta composición, pero no creo que esta línea del papiro tenga posibilidad de solución en lo que respecta a una hipotética métrica yámbica puesto que la fórmula es tal y como aparece en el papiro y no encuentro argumentos que apoyen una intervención en el texto.

El trímetro yámbico, en cambio, es mucho más interesante debido a varios motivos.

La primera cuestión que plantea este verso es la presentación de la figura de Pean escindida de la de Apolo en una época tan tardía como la de este papiro (datado en torno al siglo IV/V d.C.). Pean, que en Homero y Hesíodo poseía identidad propia, en época clásica se ha sincretizado ya con Apolo y se ha convertido en una advocación del mismo. Luego, hubiéramos esperado una invocación a Apolo Peán o a Peán como advocación de Apolo³¹. Es decir, o estamos ante un verso de gran antigüedad (o carácter arcaizante u homerizante), o, con más probabilidad, nos encontramos ante un fenómeno distinto: no se trata de Peán, sino de Asclepio. Esta es la única forma en que se me ocurre que pueda explicarse, de forma sencilla y verosímil que Apolo acuda “con Pean” en una época tan tardía. “Peán” está atestiguado también como epíteto de Asclepio³² y tenemos invocaciones e himnos dedicados a Apolo y Asclepio juntos³³, luego quizás se trata de una invocación a ambos dioses.

³¹ E.g. PGM VI+II 55: ἄναξ Ἄπολλον Παιάν.

³² E.g. Ἀσκληπιοῦ Παιῶνος εὐμενοῦς τυχῶν Eust. 4.638.3; χαίροις, ἄναξ Παίηον, (...) σὺν καὶ Κορωνίς ἢ σ’ ἔτικτε κώπόλλων / χαίροιεν (Herod. 4.1); ἐλθὲ σὺν ἰητῆρι θεῶμ παιήονι κλειτῶι (IvP II 324); etc..

³³ E.g. el himno a Apolo y Asclepio de Isylo (IG 4.950, cfr. Bremer-Furley 2001).

La segunda cuestión, de carácter formal, esta directamente ligada a la finalidad y procedencia de este verso. Calvo advierte que «el trímetro yámbico, el metro por excelencia del diálogo dramático, es un metro extraño para un himno, sobre todo para un himno apolíneo»³⁴. La invocación Ἄναξ Ἀπόλλων es muy frecuente en la poesía dramática (aunque también tenemos, en menor número, testimonios líricos)³⁵, lo que podría ser un indicio del origen literario no himnístico del verso (en relación con estas fuentes, sólo se me ocurre que pueda haberse tomado de la invocación de un personaje dramático en un contexto dialogado). Si bien es cierto que los himnos mágicos apolíneos son en su totalidad hexamétricos, el empleo del trímetro yámbico como verso himnístico en la magia está suficientemente atestiguado; por otra parte, aquí no tenemos un himno, sino una fórmula y el empleo de trímetro yámbico en fórmulas breves tiene también gran tradición mágica.

Muchos encantamientos breves (de uno o dos versos) inscritos en gemas, anillos u otros objetos de valor mágico están compuestos en este metro o en tetrámetros trocaicos. Faraone (2009)³⁶ tiene recogidos varios encantamientos de este tipo igual de breves, como por ejemplo la exclamación ritual con la que se clausuraban las Antesterias -θύραζε κῆρες οὐκέτ' Ἄνθεστῆρια-³⁷, o estas dos fórmulas mágicas: Φοῖβος κελεύει κύειν πόνον πόδας³⁸ (finalidad médica), Χριστὸς μεθ' ἡμῶν. Στήτε.³⁹ (para detener peligros). La longitud de este tipo de hechizos oscila entre uno y dos versos muy simples; los más breves tan sólo contienen el nombre de la divinidad y un comando, un imperativo que contiene bien una orden, bien un presente de carácter performativo en el que la acción divina, por simpatía, se traslada al paciente. En nuestro caso, el trímetro Ἄναξ Ἀπόλλων, ἔλθε σὺν Παιήονι, con esta invocación a Peán, está indudablemente ligado a un contexto médico-curativo, luego, lo tuviera o no en su contexto, a efectos “mágicos” la intención de la invocación es clara: *Apollo, ven y sana*. La práctica mágica en la que ha sido reutilizado el verso no tiene finalidad

³⁴ Calvo 2005, p. 267.

³⁵ Tanto en nominativo como en vocativo, un rastreo con el *TLG* proporciona 16 testimonios (se han descartado, evidentemente, las concordancias repetidas). El predominio de esta invocación en el drama frente a géneros como la lírica es claro: frente a 4 testimonios líricos (B. 3.76, 13.115; Pi. *Paeon fr.* 52q.2 Maehler; *PMG fr.*15.1.2), 11 son dramáticos (S. *Ai.* 703, *El.* 1376; Ar. *Pl.* 438; Cratin. *fr.* 168.1 *etc.*), de los cuales 8 son de Esquilo (*A. Th.* 801, *Ch.*559, 1057, *A.* 513, *Eu.* 85, 198, 574).

³⁶ Faraone (2011) realiza un estudio sobre fórmulas de las mismas características, pero en verso hexámetro.

³⁷ Faraone 2009, p. 232.

³⁸ *Ibid.* 246ss.

³⁹ *Ibid.* 231.

curativa, lo que es un indicador más de que este verso aquí está descontextualizado. La ausencia de testimonios con los que poder contrastarla⁴⁰ impide establecer cualquier conclusión sobre su origen más allá de esto. La fórmula ἐλθὲ σὺν (o σύνελθε y variantes en plural), *a priori* tan apropiada para invocaciones múltiples, está poco atestiguada y no aporta luz al problema⁴¹. No obstante, merece la pena tener en cuenta la conclusión de Faraone sobre los encantamientos yámbico-trocaicos, según la cual los testimonios que nos han llegado escritos son tan solo evidencias de una tradición oral viva mucho más amplia⁴². Es decir, este verso podría haberse tomado de una fórmula iatromágica oral de la que se ha empleado, por su adecuación al contexto, la invocación, pero no la petición.

⁴⁰ El panorama de versiones de este tipo de conjuros puesto en evidencia por Faraone (2009) es muy complejo. Realmente se trata de un esquema estructural centrado en torno a un agente, un verbo de acción y un objeto sobre el que actúan variaciones debidas al contexto sociocultural (el dios invocado varía, por ejemplo, entre Apolo, Iaô o Cristo) o a adaptaciones a un contexto específico (a un paciente específico, por ejemplo), que crean un sinfín de variantes, todas válidas desde el punto de vista de una tradición de transmisión oral, aunque en algunos casos pueden identificarse rasgos de antigüedad en algunas de ellas. Luego en los paralelos no tendrían por qué aparecer necesariamente Apolo o Pean, pero seguramente el verbo, la finalidad y el objeto se moverían dentro de un mismo campo de acción.

⁴¹ Con el mismo valor con el que es empleada en nuestro caso, esto es, en el contexto de una invocación múltiple para que la divinidad principal acuda junto con otras, se emplea en *h.Orph.* 51.16, donde se pide a las Ninfas que acudan en compañía de Baco y en 82.3, al Noto que acuda con las nubes de lluvia; en *PGM IX* 1 se pide a Bainchooch que acuda en compañía de distintos dioses. Aparece también en una inscripción de Pérgamo en la que se invoca como divinidad principal a Zeus; curiosamente entre ellos aparece Pean: ἐλθὲ σὺν ἱητήρι θεῶμ παιήονι κλειτῶι (*IvP* II 324 13).

⁴² Faraone 2009, pp. 234 y 242.

1.2. HIMNO MÁGICO 1b

in Apollinem

(*h.Mag.* XXIII 1-2 *in ed. Pr*)

P. Berol. inv. 5025

siglo IV/V d.C.

PGM I 297-299

Ediciones del papiro:

Parthey, G. 1865, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*. Berlín, Akademie der Wissenschaften zu Berlin, pp. 109-149, con la colaboración de R. Hercher y A. Kirchhoff.

Eitrem, S. 1923, *Zu den Berliner Zauberpapyri*. Kristiania, Jacob Dybwad.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, pp. 296-297.

Ediciones del material métrico:

Abel, E. 1885, *Orphica: Accedunt Procli Hymni, Hymni Magici, Hymnus in Isim alique eiusmodi carmina*. Praga, p. 286.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. II, Stuttgart, Teubner, p.262.

Calvo, J.L. 2005, “¿Licnomancia o petición de *daimon* páredros? Edición con comentario de fragmentos himnicos del *PGM* I 262-347”, *MHNH* 5, pp. 263-275.

Otros:

OZ II (1924) 217

Edición diplomática:

297 (1) συνπαιηονικρηματισονμοιπεριωναξιωκυριεδεσπoτα
λιπεπαρνασσιονοροσκαιδελφιδαπυθω
ημετερωνϊερωνστοματωναφθεγκταλαλουντων

2 δεσπ .τα : tras π parte del arco inferior de una letra redonda. Por el contexto sólo puede ser o .

Edición crítica:

Δέσποτα, Παρνάσσον λίπ' ὄρος καὶ Δελφίδα Πυθῶ

hex.↓

ἡμετέρων ἱερῶν στομάτων ἄφθεγκτα λαλούντων.

1 Παρνάσσον Pr : Παρνάσιον Ca, A, PGM : Παρνάσιον Pa, Π | λίπ' ὄρος transp. ante ὄρος Pr, Ca | λίπ' Pr, Ca : λείπε A : λίπε Pa, PGM, Π

1 Δελφίδα Πυθῶ Nonn. D. 9.250 2

Traducción:

*Soberano, deja el monte Parnaso y la délfica Pytho
mientras nuestras sagradas bocas pronuncian palabras inefables.*

Notas al texto y a la traducción con comentario⁴³:

J.L. Calvo es el primero en editar estos dos versos de forma autónoma como *Himno a Apolo Delfico (invocación inicial)*. Como ocurría con 1a, hablar de “himno” quizás no es lo más correcto, pero en este caso sí parece acertado hablar de un fragmento, posiblemente una invocación inicial, como opina Calvo, ya que, estrictamente hablando, sólo tenemos una *epíklêsis* de carácter clético que acompaña a la petición para que el dios deje su sede habitual, pero nos falta la invocación propiamente dicha en la que se especificaría dónde debe ir entonces el dios. Es decir, el carácter truncado de este pasaje es claro.

1 Δέσποτα, Παρνάσσον λίπ' ὄρος καὶ Δελφίδα Πυθῶ

Está claro que, según transmite el papiro el primer verso, el texto ha sufrido una profunda corrupción desde el punto de vista métrico:

λίπε Παρνάσιον ὄρος (υ - - υ υ υ).

Las correcciones y transposiciones de los editores⁴⁴ están relacionadas con cuestiones de prosodia, no con problemas textuales, puesto que la lectura del papiro es clara. De todas

⁴³ De nuevo, debido a la brevedad del testimonio y a que la lectura del papiro no presenta problemas textuales, la edición del texto y los aspectos literarios se comentarán de forma conjunta.

ellas, las propuestas de Preisendanz siguen siendo las mejores: la corrección del adjetivo Παρνάσιον (Π) por el sustantivo, ya que Παρνάσιον tiene una secuencia silábica que hace que, pongamos donde pongamos este término, siempre sobre una breve, y la trasposición de λίπε ante ὄρος, con elisión, (λίπ' ὄρος).

La referencia al Parnaso, como metonimia de Delfos, a sus cumbres o al propio santuario oracular aparece también en otros himnos mágicos:

- εἴ ποτὲ δὴ φιλόνηκον ἔχων κλάδον ἐνθάδε δάφνης
[Σῆ]ς ἱερῆς κορυφῆς ἐ<κ>φθέγγεο πολλάκις ἐσθλά (6.1-3)
- ... κορυφῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο (h.Mag. 2.5)
- ... κο]ρυφάς[. . .] [... / δένδ[ροις] φοιτᾶς ... (10. 9-10)

Contando con la que tenemos aquí, aparecería en 4 de los 6 himnos mágicos de ámbito apolíneo y siempre vinculada a la invocación del dios, por lo que podemos hablar de “motivo”. La causa de su repetición podríamos tenerla fuera de la magia, en la tradición literario religiosa. La mención del Parnaso aparece en numerosos himnos a Apolo, pero, a partir de Píndaro, parece que se convirtió en una mención casi obligada del el peán postpíndarico, donde se configura como un tópico de la invocación apolínea, casi sentido como un estilema del peán⁴⁵. La encontramos en los peanes de Ateneo y Limenio:

- ὃς ἀνὰ δικόρυνβα Παρνασίδος τᾶσδε πετέρας ἔδραν' ... ἐπινίσεται (Ath. h. in Ap. 4 Bremer-Furley)
- ἀλ[λὰ χρησιμ]ωιδὸν ὃς ἔχεις τρίποδα, βαῖν' ἐπὶ θεοστιβ[έα / τάνδε Π]αρνασσίαν δειράδα φιλένθειον (Limen. 21-22, Bremer-Furley)

Pero también en invocaciones apolíneas no vinculadas al peán, como la que nos transmite un escoliasta de Eurípides: ὦ δέσποτα Ἄπολλον, ὃς τὸ κατανιφόμενον ὄρος ἀμφιέπει⁴⁶; y en el incipit de las *Argonáuticas* órficas: ὦναξ Πυθῶνος μεδέων, ἑκατηβόλε, μάντι,/ ὃς λάχες ἠλιβάτου κορυφῆς Παρνασσίδα πέτρην,/ σὴν ἀρετὴν

⁴⁴ En la edición de Heitsch (*ad hoc*) se señala también la siguiente conjetura de Hopfner Παρνάσοο ἰλίπ' (OZ II, p. 217). Sin embargo, en OZ II, p.217 la lectura es igual al papiro: λίπε Παρνάσιον y Hopfner no ofrece conjeturas al respecto, luego si Hopfner hace esta conjetura, no es en el pasaje citado por Heitsch.

⁴⁵ *cfr.* Bremer-Furley 2001, vol. II, pp. 87 y 99; Suárez 2013a, p. 179.

⁴⁶ E. sch. Ph. 239.

ὕμνῳ⁴⁷. Esta última, por la invocación de Apolo como “señor del Parnaso y la región de Pytho” es la que más se acerca a la que tenemos en nuestro himno, aunque no hay que dejar de recordar que es un motivo ampliamente extendido.

La habitual mención del Parnaso en los testimonios literario-religiosos de invocaciones poéticas apolíneas permite ver que este, como metáfora de Delfos, se sentía como la sede más representativa de Apolo, independientemente de su vinculación a una actividad oracular. Muestra de su difusión es que algunas invocaciones tan sólo hagan referencia a unas “cumbres”, sin necesidad de identificarlas⁴⁸, lo que indica que este motivo era lo suficientemente conocido como para que en esta mención se reconocieran el Parnaso y Delfos. No obstante, la fama de Delfos como centro oracular pudo influir, sin lugar a dudas, en su presencia en los himnos mágicos apolíneos, siempre de finalidad mántica y por lo tanto interesados en atraer esta faceta de Apolo. En ellos, Apolo aparece ligado a Delfos (o el Parnaso, por metonimia) en su ejercicio oracular “normal”, “regular” es decir, de carácter religioso, como ocurre en 6.1-3 (*cit. supra*).

Con respecto a los testimonios citados, el que ahora examinamos es único en el sentido de que se solicita al dios que abandone un contexto religiosamente sancionado, es decir, su sede, Delfos y el Parnaso, para acudir a la invocación del orante, es decir, esta petición es la contraria a la que encontramos, por ejemplo, en el peán, donde el dios es invocado a su santuario, a su sede, para su celebración.

En cuanto a la expresión Δελφίδα Πυθῶ, es empleada por Nonno (*D.* 9.250) en la misma posición en el verso (tras la diéresis bucólica) de forma posterior a la datación de *PGM* I. No obstante es imposible establecer una relación de dependencia clara entre ambos testimonios dado que el contexto en el que se emplea el sintagma no permite establecer ningún tipo de vinculación.

⁴⁷ Orph. *A.* 1-2

⁴⁸ E.g. en el esolío de Esquilo. En *h.Mag.* 2 y 10 se mencionan sólo unas cumbres pero dado que esta mención se encuentra justo en pasajes lacunosos, no se puede descartar que el nombre del Parnaso apareciera, como parece que sí sucedía en el himno 2.

2 ἡμετέρων ἱερῶν στομάτων ἄφθεγκτα λαλούντων.

El término ἄφθεγκτα presenta problemas de traducción en cuanto a que las distintas connotaciones de este adjetivo cambian de forma importante qué inferimos de este texto. Las traducciones que se han dado son las siguientes:

- *Wenn unser heiliger Mund Unausprechliches betet!* (Pr.)
- *da mein heiliger Mund Heilig Geheimes spricht.* (Ho.)
- *When'er my priestly lips voice secret words* (Betz)
- *Cuando nuestras sagradas bocas pronuncian palabras secretas.* (Calvo)

Hopfner, Betz y Calvo, al traducir ἄφθεγκτα como “palabras secretas”, insinúan la pronunciación de *lógos* secretos en un contexto ritual apolíneo, lo que inevitablemente nos conducen a un ambiente misterioso. Esta es, de hecho, la opinión de Calvo al respecto: «En cuanto al segundo verso, toda la fraseología (y el léxico) apunta a un ambiente sacerdotal (ἱερῶν στομάτων), no ajeno a lo misterioso (ἄφθεγκτα λαλούντων)»⁴⁹. Sin embargo, es difícil conectar a Apolo con un contexto misterioso. Habría que suponer un sincretismo de Apolo con alguna divinidad identificada con él y vinculada a esta clase de ritos en el contexto del Egipto tardío, como Osiris o Mitra, pero los elementos que tenemos en el primer verso son estrictamente apolíneos. Calvo sostiene su argumento sobre el contexto “religioso” que crean ἱερός y ἄφθεγκτος. No obstante, el sintagma ἡμετέρων ἱερῶν στομάτων parece una variación de otros presentes en los himnos mágicos apolíneos:

- a) ἀμβροσίων στομάτων τε σταθεῖς ἔμπνευσον αἰοιδάς (*h.Mag.* 7.6)
- b) μαντοσύνην <μοι> ἀπ' ἀμβροσίου στομάτοιο / ἔννεπε σῶ ἰκέτη, (*h.Mag.* 7.10-11)
- c) μολπήν ἔννεπε, Φοῖβε, δι' ἀμβροσίου στομάτοιο (*h.Mag.* 8.17⁵⁰)
- d) θειοῦ[ς ἐ]κ στομάτων τινὰ [*h.Mag.* 10.14)

Aunque desconocemos el contexto en el que se empleaba en (d) por el carácter fragmentario del himno 10, en los himnos 7 y 8 el sintagma ἀμβροσίον στόμα aparece

⁴⁹ Calvo 2005, pp. 270.

⁵⁰ Como se verá, se trata de un himno solar que termina con una invocación a Apolo y Helio de forma individualizada. Sobre la explicación de la misma y el tipo de identificación sincrética entre Apolo y Helio que se establece en este himno, *cf. infra*, p.540-543. El léxico y la fraseología empleados en los vv. 15-17, que son los dirigidos a Apolo, indican que posiblemente fueron compuestos sobre el himno 7 (posiblemente por el mismo compositor), inmediatamente precedente en el papiro.

en versos que solicitan claramente la inspiración oracular: se refiere bien a la boca del dios (c) o bien a la boca del oficiante que pronuncia los oráculos (a y b). En cualquier caso, parece que estamos ante una mención formular propia de la himnica mágica dirigida a Apolo de la que ἱεῶν στομάτων es una variante más. De hecho, el adjetivo ἱερός en nuestro caso no implica necesariamente la sacralidad “real” del “yo” orante por varios motivos. En primer lugar, desde el punto de vista léxico, en la lengua de la magia, ἱερός es un término de uso frecuente, más amplio y más extenso que en la lengua religiosa⁵¹. En segundo lugar, su empleo no implica un impedimento o contradicción con el hecho de que se refiera al practicante de un rito mágico. Dejando a un lado la posible dualidad real de algunos magos como expertos en magia y practicantes religiosos que se ha señalado en la introducción de este estudio⁵², es un hecho que los magos se ven a sí mismos como un tipo de practicantes religiosos y como tales se designan a través de títulos sacerdotales⁵³. Προφήτης es uno de los más habituales⁵⁴, pero hay otras denominaciones, como ἄνθρωπῳ ὁσίῳ (V 415), y no es raro que el mago la utilice para referirse a sí mismo en los himnos⁵⁵, califique su invocación como ἱερός⁵⁶, lleve elementos en su indumentaria propios del atrezzo sacerdotal⁵⁷ o hable como un sacerdote⁵⁸. En el caso de la práctica en la que se inscribe nuestro pasaje, por ejemplo, el mago va vestido con un προφητικῶν σχήματι (I.279). Pero la afirmación explícita de un carácter sagrado no sólo está vinculada a la visión que tienen los magos de sí mismos. En los himnos apolíneos se nota un incremento notable de este tipo de menciones, la caracterización piadosa tanto del λόγος como del oficiante experimenta un incremento significativo y podemos considerar que, en conjunción con otros rasgos de carácter estilístico y léxico, forma parte de la retórica particular de estos himnos⁵⁹. A este recurso

⁵¹ Suárez et al. (en prensa), pp. 224–225 y 228.

⁵² *Cfr. supra*, p. 12–15.

⁵³ *Cfr. supra*, p. 13.

⁵⁴ García Molinos 2006.

⁵⁵ *h.Mag.* 3.11; *h.Mag.* 6.25.

⁵⁶ ἱερός ἐπάκουσον ἀοιδῆς (*h.Mag.* 3.4).

⁵⁷ En el himno 22.9 el mago afirma ir vestido con unas ἱεροῖσι πεδίλοις que quizás hacen referencia a un tipo específico de calzado, de cuya confección estaba excluido cualquier material de origen animal, que llevan los sacerdotes egipcios. En la praxis del himno 3, el mago lleva una corona de laurel decorada con vitae de lana, como los sacerdotes, y ἱκετηρία.

⁵⁸ En *h.Mag.* 24 el mago emplea la plegaria pronunciada por Crises, sacerdote homérico de Apolo, para invocar al dios.

⁵⁹ *cfr. infra*, p. 131 y sobre todo pp. 533–536.

lo hemos llamado “construcción discursiva del orante”⁶⁰ y consiste en la conuinación de múltiples recursos en el discurso a través de los cuales el mago trata de caracterizarse como un orante piadoso, encubriendo así el propósito real de su invocación. en los que, con el que el mago finge una intención piadosa es un rasgo característico de la himnica mágica apolínea.

El empleo aquí de un plural también es significativo -ἡμετέρων ἱερῶν στομάτων, pero no el único caso. En *h.Mag.* 10.15-16, 22-23 se hace referencia a un coro que canta en honor del dios, pero el caso que ahora abordamos es más similar a *h.Mag.* 7.9, ἡμετέρης φωνῆς νῦν, ἄφθιτε, μὴ παρακούσης. Ambos son interesantes por el siguiente hecho: el primero pertenece al himno 10, un himno cuya producción mágica, como se verá, no está probada⁶¹, es decir, parece un poema compuesto para emular el peán postpindárico sin un propósito mágico, mientras el segundo, pertenece a un himno de producción mágica bastante clara⁶² donde el plural funciona como un plural de cortesía, ya que se refiere a un único orante, como se queda patente en la petición final (ἔννεπε σὺ ἰκέτη 9.11).

Es decir, estamos ante dos versos que acumulan motivos, menciones formulars y estilemas que se encuentran en otros himnos mágicos dirigidos a Apolo, por lo que son perfectamente vinculables a esta tradición.

De acuerdo con esto, la traducción de Preisendaz para ἄφθεγκτος, *Unausprechlich*, ‘impronunciable’, me parece que aporta un matiz más adecuado al contexto:

*Soberano, deja el monte Parnaso y a la Delfica Pitó
mientras nuestras sagradas bocas pronuncian palabras inefables.*

En el *h.Mag.* 5, tras un *excursus* de nivel poético especialmente elevado dentro de los himnos mágicos, el mago solicita silencio a la naturaleza y al cosmos entero ante las “inefables” palabras que va a pronunciar: ἀρρήτοις ἔπεσιν κόσμ[ος] Ξε[ινί]ζεται αὐτός. (v.13 = *PGM* III 205). Por otra parte, en los papiros mágicos, ἄφθεγκτος se aplica a los nombres divinos con los que el dios es invocado: ἦκέ μοι, τὸ πνεῦμα τὸ ἀεροπετές, καλούμενον συμβόλοις καὶ ὀνόμασιν ἀφθέγκτοις (*PGM* VII 559ss.). En *PGM* XIII

⁶⁰ *cfr. infra*, pp. 131ss.

⁶¹ *cfr. infra*, pp.349-350.

⁶² *cfr. infra*, pp.216-217.

1001 el mago da unas palabras mágicas que logran lo que se solicita, se trata del nombre del dios, que es ἄφθεγκτος⁶³; en 1004 y 1023, este mismo adjetivo se aplica a los caracteres que deben inscribirse en un amuleto, también *nomina diuina* de carácter mágico. Otra propiedad de este tipo de elementos “mágicos” es que no pueden ser expresados en la lengua humana, en el sentido de que el hombre no es capaz de hacerlo. En VII 701 y XIII 985 ἄφθεγκτος es un epíteto del dios, donde más que “secreto” (los dioses no son “secreto”, sino que están “ocultos”, κρυπτός⁶⁴), significa “inexpresable en lengua humana”, porque no se puede o, mejor, no se debe pronunciar, como en *PGM* XIII 764 ss.: οὗ ἔστιν τὸ κρυπτὸν ὄνομα καὶ ἄρρητον· ἐν ἀνθρώπου στόματι λαληθῆναι οὐ δύναται (nótese además el empleo del verbo λαλέω, utilizado también en nuestros versos). Precisamente con λαλέω llegamos al segundo elemento de este verso que nos pone en guardia sobre el excepcional carácter de aquello que se va a pronunciar. Λαλέω es, ya desde su forma, un término onomatopéyico que significa “hablar”, pero de una forma determinada similar a nuestro “murmurar” o “farfullar” que implica una enunciación inarticulada de las palabras⁶⁵. La expresión λαλεῖν γλώσσαις se emplea repetidamente en el *Nuevo Testamento*⁶⁶ para hacer referencia a una manifestación incomprensible del lenguaje⁶⁷, o a la lengua divina⁶⁸ (incomprensible para el hombre) y, sobre todo, para referirse al lenguaje extático en referencia a un fenómeno que se denomina *glosolalia*. La *glosolalia* comprende una enunciación inarticulada del lenguaje, agramatical e no léxica caracterizada por la repetición de fonemas en secuencias carentes de sentido pero altamente aliterantes que dan la sensación de constituir un lenguaje desconocido e incomprensible⁶⁹. Este tipo de habla ha caracterizado durante toda la Antigüedad a los seres divinos y a aquellos que entran en contacto con lo divino bien a través del ἐνθουσιασμός, bien a través de la μανία: el profeta extático, la ménade extática, el poseso y el loco. Y es el tipo de habla que emula la lengua mágica y

⁶³ ἀχημῆ ἰεωῆ ἰεωῆ ἰαραββαο ὑχραβαωα, ποίει τὸ δεῖνα πρᾶγμα, ὄνομα ἄφθεγκτον μεγάλου θεοῦ

⁶⁴ *PGM* II XII 265 y XXIII 2.

⁶⁵ De hecho, dicho de un orador es despectivo y todo lo contrario a hablar de forma persuasiva, *cf.* Eup.116.

⁶⁶ Sobre este fenómeno en la *Biblia*, *cf.* Lombard 1910 y Ogan 2005, pp. 8-26.

⁶⁷ 1 Co. 14:1ss. Aquí λαλεῖν γλώσσαις o “hablar en lenguas” significa hablar de una forma poco comprensible; es lo que ocurrió en el episodio de la *Torre de Babel* cuando Dios castiga a los hombres con el hecho de dejar de entenderse unos a otros, *cf.* Laussane 1910, p. 1ss., Ogan 2005, pp. 5-6.

⁶⁸ La lengua de los espíritus (*Mat.*10:20), ángeles (1 Co. 12:30-13:2) y de Dios (1 Co. 14:2).

⁶⁹ Definición tomada de García Teijeiro 1992, p. 64.

encontramos en los palíndromos mágicos y ἄσημα ὀνόματα⁷⁰, lo que nos devuelve de nuevo a las (ὀνόματα) ἄφθεγκτα de nuestro verso en su acepción de “inefables” y a las citadas ἀρρήτοις ἔπεισιν de *h.Mag.9*.

Es decir, tenemos un verso cuyo contenido, dependiendo de como se mire, es marcadamente mágico: se conmina a Apolo fuera de su contexto religioso a través de unas palabras ἄφθεγκτα, lo que además es coherente con el contexto en el que se encuentran estos dos versos, como invocación inicial del himno 1c, en el que el dios es conminado a través de la enunciación de todos sus ἅγια καὶ θεῖα ὀνόματα ταῦτα (1c. 14 = *PGM I 312*), posiblemente algo muy similar a lo que sucedía a continuación de estos dos versos en su contexto original. Su idoneidad para introducir un *lógos* de esas características posiblemente fue el motivo de que esta invocación inicial fuera empleada aquí.

Conclusión:

Estamos ante un pasaje claramente truncado perteneciente a otra composición, es decir, como ya había visto Calvo, ante un pasaje de carácter fragmentario que podría tratarse de una invocación inicial, propuesta reforzada además por la presencia de la mención del Parnaso, motivo que suele aparecer en las invocaciones apolíneas, al comienzo de himnos y poemas. Delfos y el Parnaso anticipan el carácter oracular que se desea del dios. La fraseología, el léxico y el estilo del fragmento determinan su independencia con respecto al texto que le precede y sigue, pero también su claro carácter mágico: es fundamental el hecho de que se pida al dios que abandone su contexto oracular “normal”, en vez de invocarlo para que acuda a él, y que la causa de que el dios haga esto sean unas palabras ἄφθεγκτα, adjetivo que se emplea en *PGM* en referencia a distintos tipos de palabras mágicas “poderosas e inefables”. Su contexto de origen posiblemente fue un himno mágico dirigido a Apolo, ya que estos dos versos muestran distintas conexiones textuales con otros himnos mágicos apolíneos.

⁷⁰ Sobre la glosolalia en el mundo Antiguo, sobre todo en referencia a la lengua orgiástica y a la lengua mágica, *cfr.* García Teijeiro 1992, en especial pp.64ss.

Entre estos, no obstante, este fragmento resulta único en tanto que posee un rasgo que no encontramos en ningún otro himno mágico dirigido a Apolo ya que, a pesar del circunloquio poético empleado por el compositor para expresarse, anuncia la utilización de un elemento (posiblemente una *epiklesis* divina) con un fin inequívocamente coactivo.

1.3. HIMNO MÁGICO 1c

Conjuro angélico

(*h.Mag. XXIII in ed. Pr*)

P. Berol. inv. 5025
PGMI 296-326

siglo IV/V d.C.

Ediciones del papiro:

Parthey, G. 1865, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*. Berlín, Akademie der Wissenschaften zu Berlin, pp. 109-149, con la colaboración de R. Hercher y A. Kirchhoff.

Eitrem, S. 1923, *Zu den Berliner Zauberpapyri*. Kristiania, Jacob Dybwad.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, pp. 296-297.

Ediciones del material métrico:

Abel, E. 1885, *Orphica: Accedunt Procli Hymni, Hymni Magici, Hymnus in Isim aliq̄ue eiusmodi carmina*. Praga 286-287

Preisendanz, K. 1974², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. II. Stuttgart, Teubner, p. 262.

Calvo, J.L. 2005, “¿Licnomancia o petición de *daimon* páredros? Edición con comentario de fragmentos himnicos del *PGMI 262-347*”, *MHNH* 5, pp. 263-275.

Otros:

OZ II, p. 217

Smith, M. 1996, “A Note on Some Jewish Assimilationists: The Angels (*P.Berol 5025b, P.Louvre 2391*)” en *Studies in the cult of Yahweh*, Vol. II, Leiden, Brill, p. 235ss.

Edición diplomática:

(col. IV)

300 (1) αγγελεπρωτετουζηνοσμεγαλοιοϊαωκαισετονουρανι
ονκοσμονκατεχονταμιχαηλ·καισεκαλωγαβρηηλπρω
ταγγελεδευρ'απολυμπουαβρασαξαντολιησκακαρη
μενοσιλαοσελθοιςεδυσιναντολιησεπικοπιαζει . .δωναι

(col.V) (5) πασαφυσιστρομ . ειςεπατερκομοιοπακερβηθ

305 ορκιζωκεφαλην . ξεθουοπερεστινολυμπος
ορκιζωσφρακιδαθεουοπερεστινορασις
ορκιζωχεραδεξιτερηνηνκοσμοσεπεσχεσ
ορκιζωκρητηραθεουπλουτονκατεχοντα

(10) ορκιζωθεοναιωνιοναιωνατεπαντων

310 ορκιζωφυσιναυτοφυηκρατιστοναδωναιον
ορκιζωδυνοντακαιανατελλονταελωαιον
ορκιζωτααγιακαιθειαονοματαταυταοπως
ανπεμψωσιμοιοθειονπνευμακαιτελεση

(15) αεχωκαταφρενακαικαταθυμον

1 λ · κ : punto interlinear. Separa el v.2 y 3.

4 ζει . .δω : tras el trazo vertical de la iota las fibras del papiro se han saltado por espacio aproximado de dos letras. No hay restos de tinta; la escritura se recupera sin problemas de legibilidad en la δ.

5 τρομ . ει : tras ο, trazo vertical ascendente con ligera inclinación hacia la derecha unido en la parte superior a un oblicuo descendente que se interrumpe hacia la mitad del bilineo. Tras este, sólo restos de tinta en la parte superior del bilineo. Antes de la ε restos de tinta en la parte superior del bilineo y restos de un trazo horizontal a mitad del bilineo compatible con la parte superior y trazo medio de una ε.

6 κεφαλην . εθ : tras λ parte inferior de un trazo vertical unido hacia la mitad con un trazo medio horizontal, que se une a su vez con otro trazo vertical del que se conserva solo la parte superior, compatibles con una η. Tras ν un trazo oblicuo descendente que parte de la parte superior de la ν, en contacto con esta. A continuación la mitad del arco superior de una letra redonda con asta media compatible con una ε .

8 ξιτερη : entre la ξ y la η se ha borrado la parte superior del bilineo, quedando sólo la mitad inferior de las letras: la mitad inferior de una letra redonda abierta hacia la derecha y un trazo vertical. Por el contexto textual, probablemente ερ .

Edición crítica:

		hex.↓		
1	ἄγγελε πρῶτε τοῦ Ζηνὸς μεγάλοιο, Ἰάω, καὶ σὲ τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Μιχαήλ, καὶ σὲ καλῶ, Γαβριήλ, πρωτάγγελε, δεῦρ' ἀπ' Ὀλύμπου, ἀντολῆς Ἀβρασάξ κεχαρημένος, ἴλαος ἔλθοις, 5 ὃς δύοσιν ἀντολίθην ἐπισκοπιάζει[ς, Ἀ]δωναί· πᾶσα φύσις τρομ[έ]ει σε, πάτερ κό<σ>μοιο, Πακερβήθ. ὀρκίζω κεφαλὴν τε θεοῦ, ὅπερ ἐστὶν Ὀλυμπος, ὀρκίζω σφραγίδα θεοῦ, ὅπερ ἐστὶν ὄρασις, ὀρκίζω χέρα δεξιτερήν, ἣ κόσμον ἐπίσχει, 10 ὀρκίζω κρητῆρα θεοῦ πλοῦτον κατέχοντα, ὀρκίζω θεὸν Αἰώνων Αἰῶνά τε πάντων, ὀρκίζω φύσιν αὐτοφυῆ, κράτιστον Ἀδωναί, ὀρκίζω δύνοντα καὶ ἀντέλλοντ' Ἐλωαῖον,	2° ~	5° ---	4° ~

1 πρῶτε τοῦ Εἰ: πρῶτε θεοῦ corr. Pr, Ca metri causa : πρῶτε <θε>οῦ PGM : πρωτεύου Pa : προτετου Π

4 ἀντολῆς Ἀβρασάξ transp. Pr, Ca metri causa : Ἀβρασάξ ἀντολῆς cett. et Π | κεχαρημένος corr. omnes : κακαρημενος Π

5 ὃς corr. PGM, Pr, Ca ex gratia h.Mag. 9.23 : ἐς Pa, Eι : ἐς Π | ἀντολίθην corr. Di, PGM, Pr, Ca : ἀντολίθ[θεν] Eι : ἀντολῆς Pa : ἀντολίθσιν h.Mag. 9.23: ἀντολῆς Π | ἐπισκοπιάζει[ς Ca : ἐπισκοπιάζη Pr : πισκοπιάζει[ς PGM : ἐπισκεπάξεις h.Mag. 9.23 : ἐπισκοπιάζει[ν Pa : επισκοπιαζει[Π

6 τρομ[έ]ει PGM, Eι : τρομέει Pr, Pa, Ca : τρομ . ει Π | κό<σ>μοιο corr. Pr : κόσμοιο Ca : κό[σ]μοιο PGM : κόμοιο Pa in text. sed κό<σ>μοιο in ap. : κομοιο Π

7 τε PGM, Eι : τε Pr, Ca : σε Pa in text., sed νυ in ap. dub. : . ε Π

8 σφραγίδα corr. omnes : σφρακίδα Pa in text. sed σφραγίδα in ap. : σφρακιδα Π

9 ἣ κόσμον ἐπίσχει Ca : ἦν κόσμος ἐπέσχεσ Pa in text. sed in ap. ἣ κόσμον ἐπίσχεσ vel η κόσμον ἐπίσχεν dub. : ἦν κόσμω ἐπίσχεις Ho, Pr : ἦν κόσμω ἐπέσχεσ PGM : εν κοσμος επεσχεσ Π

11 Αἰώνων corr. Eι, PGM, Pr, Ca : Αἰώνιον Π, Pa

12 <τε> post αὐτοφυῆ add. Pr metri causa | κράτιστον omnes et Π : κρατερὸν A, Ca | Ἀδωναί corr. Pr metri causa : Ἀδωναῖον cett. et Π

13 ἀντέλλοντ' corr. A, Pr, Ca metri causa : ἀνατέλλοντα PGM, Pa, Π

1 cfr. h.Mag. 9.14 κλήζω πρῶτο[ν] τὸν Διὸς ἄγγελον, θε<ῖ>ον Ἰάω; 2 cfr. h.Mag. 9.15 καὶ σε τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, P[αφ]αήλ; 4 cfr. h.Mag. 9.16 ἀντολῆς χαίρ[ω]ν, θεὸς ἴλαος ἔσ<σ>ο, Ἀβρασά[ξ,]; 5 cfr. h.Mag. 9.23 ὃς δύοσιν ἀντολίθσιν ἐπισκεπάξει<ι>ς, Ἀδωνα[ί,]; 7 cfr. PGM XII 242; XIII 770 γ XXI 6 οὐρανὸς κεφαλὴ (ἐστὶ); 9 cfr. Is. 48. 13 ἡ δεξιὰ μου ἐστερέωσεν τὸν οὐρανόν.

	ὀρκίζω τὰ ἅγια καὶ θεῖα ὀνόματα ταῦτα,	<i>contra metrum</i>
15	ὅπως ἂν πέμψωσί μοι τὸ θεῖον πνεῦμα καὶ τελέση † ἃ ἔχω † κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν.	<i>contra metrum</i>

14-16 *contra metrum*

15 ὅπως corr. et transp. Ca : ὅπως omnes et Π

16 καὶ τελέση ... θυμόν add. Ca | ἃ ἔχω Π : ἅπερ οἶδα corr. Ca ex gratia Il. 6.447

16-18 in ed. Pr, *cfr.* Il. 342-345 Π

16 κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν Il. 1.139, 4.163, 5.671, etc.

Traducción:

*Al primer emisario del gran Zeus, Iao,
y a ti, que sostienes el celeste universo, Miguel,
y a ti te invoco, Gabriel, primer ángel, aquí (ven) desde el Cielo,
Abrasax, que estás complacido con el amanecer, ven propicio,
tú que contempla el ocaso desde el alba, Adonai.
Toda la naturaleza tiembla ante ti, padre del cosmos, Pakerbeth.
Conjuro la cabeza del dios, que es el cielo,
conjuro el sello del dios, que es la visión,
conjuro la mano derecha con la que sostiene el cosmos,
conjuro la crátera del dios que contiene riqueza,
conjuro al dios de Eones y al Eón entre todos,
conjuro a la naturaleza que nace de sí misma, al supremo Adonai,
conjuro al que se pone y se alza, Eloeo,
conjuro estos sagrados y divinos nombres
para que me envíen el divino espíritu
y se cumpla lo que tengo en mente y deseo.*

Notas a la edición del texto y a la traducción:

Este texto forma parte del *lógos* hexamétrico editado por Preisendanz bajo el nombre de “*h.Mag.* XXIII”. Con respecto a la citada edición, como ocurre con otros himnos, la que ahora presentamos difiere en varios aspectos, aunque el más importante atañe a la individualización del material métrico. En este aspecto se ha seguido esencialmente la edición de Calvo, quien edita las ll. 298-299 - Δέσποτα, Παρνάσσον λίπ’ ὄρος ... ἄφθεγκτα λαλούντων -, correspondientes al que aquí hemos denominado *h.Mag.* 1b, de forma independiente y que Preisendanz editaba como vv.1-2 de esta composición.

La presente edición coincide con la de Calvo en un punto más: la ausencia de los vv.16-18 de la edición de Preisendanz. El texto a partir del cual Preisendanz reconstruye estos tres versos pertenece en realidad a la *apólysis* de la práctica (ll.342-345), no al *lógos*, del que dista más de 28 líneas en el papiro.

En cuanto a la presentación del texto en el papiro, la col. IV presenta *inscriptio continua*, si bien es cierto que los versos 2 y 3 están separados por un punto alto (*cf.* l.69). En la col. V, cada línea del papiro se corresponde con un hexámetro durante la secuencia del conjuro marcada por la fórmula ὀρκίζω (y posiblemente porque la repetición de esta fórmula al comienzo de cada hexámetro facilitó su separación al escriba), es decir, en las primeras 9 líneas no hay *inscriptio continua*, pero al finalizar esta secuencia se vuelve a ella. De forma que la división de los primeros 5 versos y los tres últimos, cuando la métrica no lo permita, recaerá en el editor.

1 ἄγγελε πρῶτε τοῦ Ζηνὸς μέγαλοιο, Ἰάω,

Este verso, en la lectura del papiro, presenta un problema métrico en el segundo pie, al que le falta una breve - πρῶτε τοῦ Ζηνὸς-; no obstante, gramaticalmente es correcto y tiene sentido pleno: “Primer ángel del gran Zeus, Iao”. En el *h.Mag.* 9 tenemos una versión distintiva de este verso, también con una falta métrica en el cuarto pie, que es un crético en vez de un dáctilo: κλήζω πρώτι[στ]ρον Διὸς ἄγγελον, θε<ι>ον Ἰάω, (*h.Mag.* 9.14), “Llamo al primer ángel de Zeus, al divino Iao”.

Aunque es evidente que ambos versos proceden de una tradición común, las diferencias entre ambos son grandes; no obstante, el verso del himno 9 no nos sirve de ayuda.

Para corregir la falta métrica, Preisendanz propuso suplir una sílaba perdida, quizás por un error de haplogía, y reconstruir πρώτε <θε>οῦ. La conjetura, que a primera vista parece no cambiar el sentido del verso, realmente sí lo hace.

La expresión Διὸς ἄγγελος, que tenemos en el himno 9, es una *iunctura* homérica que se emplea en la literatura griega para referirse a los emisarios de Zeus (Isis, Hermes, el Sueño y los pájaros que envían auspicios); claramente tiene el mismo significado que la que encontramos en nuestro papiro – ἄγγελε τοῦ Ζηνός, ‘Primer emisario de Zeus’-.

No obstante, mientras Διὸς ἄγγελος, es de origen poético y empleo relativamente extendido en la literatura griega⁷¹, Ζηνός ἄγγελος tan solo devuelve tres concordancias en todo el corpus del *TLG*⁷². Es llamativo que se haya escogido una forma inusual para expresar una idea para la que ya existía una expresión conocida, Διὸς ἄγγελος. Más allá de una variante léxica fruto de la transmisión textual, es posible que con Ζηνός ἄγγελος se haya querido evitar deliberadamente la ambigüedad con respecto al dios hebreo que crea la variante del himno 9, Διὸς ἄγγελος. Hay que tener en cuenta que estamos en el contexto de un elenco angélico de corte hebreo – Iaô, Gabriel, Miguel, etc. Respecto al genitivo Διὸς, Ζηνός es un término claramente marcado en referencia a Zeus.

Este es también el criterio por el que descarto la corrección de Preisendanz, ἄγγελος θεοῦ; esta es, precisamente, la *iunctura* que emplean los textos judeo-cristianos para expresar la idea de “el ángel de Dios”⁷³ que, como puede verse, introduce en el texto el elemento judeocristiano que se trató justamente de evitar con Ζηνός ἄγγελος.

2 καὶ σὲ, τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Μιχαήλ,

El himno 9 (v.15) transmite este mismo verso, sin variantes. En este caso, el testimonio de *h.Mag.* 1c sirve para reconstruir el verso del *h.Mag.*9:

καὶ σε τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Μ[ιχαήλ,

⁷¹ *Il.* 2.94, 24.169, etc.; *E. IA* 1302; *S. El.* 149, etc. Las concordancias establecidas por el *TLG* muestran que la fórmula, independientemente del caso, es, de forma invariable ὁ Διὸς ἄγγελος, sin cambios en el orden.

⁷² Ζηνός ἄγγελε (*Ae. Fr.*36b**. 8.17 Radt); ἄγγελος Ζηνός ἐρισφαράγου (*B.5.19*); Ζηνός μέγας ἄγγελος (*Arat.*1.523 *cf.* *Attal. In Arat. Fr.* 22.4; *Eudox. Fr.*70.9; *Hipparch. In Arati et Eudoxi phaenomena commentariorum libri III*, I.10.21.3). Como puede verse, la expresión Ζηνός ἄγγελος no tiene una forma establecida, es más libre, y posiblemente surge como alternativa poética a Διὸς ἄγγελος, de forma fija.

⁷³ *Septuaginta* 14.17.3, 12.22.3; *Iust.Phil. Apol.* 33.5.2, 63.7.2, etc.

3 καὶ σὲ καλῶ, Γαβριήλ πρωτάγγελε, δεῦρ' ἀπ' Ὀλύμπου,

Métricamente, Γαβριήλ debe medirse con sinicesis.

Para la traducción de ἀπ' Ὀλύμπου se ha tenido en cuenta la opinión de Calvo, quien señala que las menciones al Olimpo contenidas en este texto podrían estar por metáforas del cielo⁷⁴, lo que se confirma en el caso del v.7 en base a distintos paralelos textuales⁷⁵.

4 ἀντολῆς Ἀβρασάξ κεχαρημένος, ἴλαος ἔλθοις,

En el caso de 1c.4 y 9.16, como ocurría con el v.1, debemos hablar de *versiones*, pero en ambos casos el sentido, en esencia, es el mismo:

ἀντολῆς χαίρ[ω]ν, θεὸς ἴλαος ἔσ<σ>ο, Ἀβρασά[ξ,] (*h.Mag.* 9.16)

tú, que te alegras con el amanecer, se un dios propicio, Abarasax.

Para la métrica del verso, sigo la corrección de Preisendanz, quien convierte la secuencia Ἀβρασάξ ἀντολῆς κεχαρημένος (Π) en ἀντολῆς Ἀβρασάξ κεχαρημένος, suponiendo que la escansión de Ἀβρασάξ aquí es ∪ ∪ -⁷⁶.

5 ὃς δύσιν ἀντολίηθεν ἐπισκοπιάζει[ς, Ἀ]δωναί·

de nuevo, *h.Mag.*9 presenta el mismo verso con variantes:

ὃς δύσιν ἀντολίησιν ἐπισκεπάζει[ς, Ἀδωνα[ί,] (*h.Mag.* 9.23)

La corrección de Preisendanz de ἔς por ὃς, como en el *h.Mag.*9 es correcta, ya que *h.Mag.* 1c.5 en el papiro es agramatical: ἐπισκοπιάζω (derivado de ἐπισκοπέω) es un verbo transitivo, luego necesita un OD. El OD más claro aquí es δύσιν, que no puede ser un segundo CCL con ἔς.

En cuanto a la forma ἀντολῆς, gramaticalmente, el genitivo, por más que pueda ser regido por el preverbio, no ofrece un sentido satisfactorio. Además, si se mantiene, métricamente falta una sílaba breve en el tercer pie, por lo que la corrección de Diltthey en ἀντολίηθεν es especialmente acertada.

Por otra parte, como ya se señalará a propósito de *h.Mag.* 9.23, la forma verbal que da el verso que ahora analizamos, ἐπισκοπιάζω, parece haber sido, por sentido, la forma original de esta invocación y no la que aparece en *h.Mag.* 9.

⁷⁴ Ya en la *Odisea* aparece así: τοῦ δ' ἔκλυε μητίετα Ζεὺς, / αὐτίκα δ' ἐβρόντησεν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου (*Od.* 20.103), *cfr.* Calvo 2005, p. 270.

⁷⁵ *Cfr. infra*, p.81.

⁷⁶ Los términos no griegos y *nomina magica* de *PGM* no tienen una escansión fija, igual que no tienen una ortografía claramente definida. Por ejemplo, en 9.16 la escansión de Ἀβρασάξ es ∪ ∪ - -.

Desde el punto de vista métrico hay que señalar una falta en el quinto pie, que es un antibaquio --~ por la presencia de una sílaba larga en vez de una breve en ἐπισκοπιάζει[ς, Ἄ]δωναί. No obstante, la segunda persona singular del verbo viene sostenida por la concordancia que se mantiene a lo largo de todo el periodo, del v.1 al 6, luego en este caso no se puede recuperar un dáctilo.

7 ὀρκίζω κεφαλὴν τε θεοῦ, ὅπερ ἐστὶν Ὀλυμπος,

En el caso de este verso, en el papiro es difícil reconocer qué hay escrito justo después de κεφαλὴν. A la N le sigue un trazo fluido que comienza en la parte superior del bilineo y desciende hasta la parte inferior en un arco abierto (como una Γ invertida) similar al primer trazo de una Y o una K, y se solapa a una ε. En cualquier caso, sigo la lectura de Preisendanz: κεφαλὴν τε θεοῦ, que paleográficamente, además, me parece verosímil.

9 ὀρκίζω χεῖρα δεξιτερὴν, ἧ κόσμον ἐπίσχει,

La última parte del verso requiere varias correcciones dado que el papiro proporciona una lectura bastante corrupta: εν κοσμος επεσχες.

De acuerdo con la estructura de los versos anteriores - ὀρκίζω κεφαλὴν τε θεοῦ, ὅπερ...; ὀρκίζω σφραγιδα θεοῦ, ὅπερ...-, esperaríamos que εν fuera un pronombre relativo que introdujera una O. explicativa referida χεῖρα δεξιτερὴν. Por otra parte, ya sea el verbo ἐπέχω o ἐπίσχω (con corrección de una hipercorrección de iotacismo del escriba), es un verbo transitivo, luego necesitamos un OD.

Pero sobre cuál es el OD del verbo la crítica se encuentra dividida: Preisendanz, PGM y Hopfner entienden que es la mano y editan ἦν κόσμῳ ἐπίσχεις, traduciendo “ich beschwöre die rechte Hand, die du über das Weltall hieltest”. Parthey, a quien sigue Calvo, considera que el texto pide un dativo instrumental: ἧ κόσμον ἐπίσχες (Pa), ἧ κόσμον ἐπίσχει (Ca). Ambas propuestas son perfectamente válidas, pero me inclino por la de Calvo y Parthey porque, así como no he podido encontrar testimonios que apoyen la imagen de la divinidad “sosteniendo su mano derecha sobre el cosmos”, por el contrario, la de la divinidad “sosteniendo”, “gobernando”, “haciendo girar” y “dirigiendo” el cosmos se encuentra ampliamente extendida y se expresa a través de multitud de variantes⁷⁷. Ya que no hay grandes diferencias de sentido, prefiero ἐπίσχω a

⁷⁷ κόσμον κατέχοντα (PGM III 312 = *h.Mag.*9.15; PGM XII 59, 71); Ρουζω, ὀμφαλὸν ὄν κατέχεις κόσμου IV 2919, muy similar a κόσμου τὸ διάδημα παντὸς κατέχων (V 482); ὁ τὰ

ἐπέχω por requerir una *emendatio* mínima del *textus receptus*. Sigo en este verso también la corrección de Calvo de una 2p/sg a una 3p, porque aporta mayor coherencia al pasaje. En los versos que forman parte de esta secuencia –vv.7-14– hay una ausencia total de pronombres personales –σε, σὺ– y verbos en segunda persona que marquen a la divinidad como interlocutor. Desde mi punto de vista, aquí se puede sobreentender χέρα δεξιτερήν (θεοῦ), ἧ κόσμον ἐπίσχει, igual que tenemos un κεφαλὴν τε θεοῦ, σφραγίδα θεοῦ y κρητῆρα θεοῦ.

12 ὀρκίζω φύσιν αὐτοφυῆ, κράτιστον Ἄδωναί,

Tal y como el papiro presenta el texto hay varias faltas métricas en la secuencia κράτιστον Ἄδωναῖον. La primera se encuentra en el 4º pie, en el que faltaría una sílaba breve, para lo que se han propuesto varias correcciones: Abel, al que sigue Calvo, cambian κράτιστον por κρατερὸν, pero no es una solución satisfactoria, en tanto que resuelve el 4º pie, pero complica el 5º. Más respetuosa con el texto parece la de Preisendanz, que resuelve la sílaba breve añadiendo la conjunción τε. No obstante, esta propuesta tiene consecuencias sintácticas (y semánticas). Como aparece en el papiro, esta oración, con dos acusativos –φύσιν y κράτιστον Ἄδωναῖον–, ofrece dos posibilidades de interpretación: (a) que se trate de una construcción de ὀρκίζω con doble acusativo en el que el primero es el elemento conjurado y el segundo el medio o autoridad por la que se conjura⁷⁸ o (b) que κράτιστον Ἄδωναῖον sea una aposición explicativa del primer acusativo (opción por la que me decanto). La solución de Preisendanz ofrece una tercera posibilidad, no contemplada en el texto original: que se esté conjurando a dos potencias a la vez. Es decir, aunque se trata de una variación mínima, ofrece una lectura del texto diferente a la transmitida por el papiro. Por ello, he preferido mantener el texto original, sin adiciones ni modificaciones, aunque ello no conlleve una métrica correcta.

La segunda falta métrica se encuentra al final del verso, en Ἄδωναῖον (Π), donde sobra la sílaba final. Según aparece en el papiro, se produce una epífora entre los vv.12 (Ἄδωναῖον)-13 (Ἐλωαῖον); es más, parece que desde el verso 11 se esté jugando con la aliteración de los sonidos de Αἰών. Cambiar Ἄδωναῖον por Ἄδωναί elimina este juego de aliteraciones, pero, desde otro punto de vista, puede sostenerse también que, bien por

ἄλλα συνέχων (IV 1282, VII 529). Sobre epítetos del tipo κοῖρανός κόσμου, βασιλεύς κόσμου y variantes, *cf.* *h.Mag.* 8, p.233. Sobre la divinidad como garante del movimiento del cosmos, *cf.* *h.Mag.* 14, pp. 483ss..

⁷⁸ Sobre esta fórmula y su construcción, *cf.* Zografou 2014.

Pero lo cierto es que de las 22 veces que se emplea esta fórmula, sólo en tres aparece οἶδα⁸³, siendo el más frecuente ὀρμαινῶ, pero también otros verbos de pensamiento como μερμηρίζω⁸⁴ y νοέω⁸⁵; es decir, la fórmula es: V. de pensamiento + κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν, siendo el verbo altamente variable, como demuestra la tradición homérica y la reutilización literaria de este verso. Por otra parte, la presencia de una fórmula homérica no es suficiente, por sí misma, para justificar la corrección o reconstrucción de todo un verso de acuerdo a un verso homérico⁸⁶, para el que además, en este caso, hay gran abanico de variantes. Desde mi punto de vista, la primera parte del verso no fue compuesta con una intención métrica. De hecho, el verbo τελέω⁸⁷ se emplea bastante en las peticiones de los λόγοι mágicos. De hecho, el verso que ahora examinamos se parece mucho al siguiente:

- ἴν', ὅσα θέλω ἐν φρεσὶ ἐμαῖς, πάντα μοι ἐκτελέσῃ (*h.Mag.* 14.14B = *PGM* IV 451)

Comentario:

1. Aspecto lingüístico:

El texto del papiro es bastante correcto a nivel ortográfico, si lo comparamos con otros himnos como su homólogo, el *h.Mag.* 9 de *PGM* III. Los intercambios fonéticos derivados del iotacismo se encuentran escasamente notados: α por ε⁸⁸ en κεκερεμενος (por κεχαρημένος), donde también se nota la pérdida de la noción de la cantidad vocálica en la oscilación ε / η, y ε por ει⁸⁹ e ε por ι⁹⁰ en επεσχες (por ἐπίσχει). Aunque sin duda el fenómeno más acusado es el relativo al consonantismo, la oscilación entre oclusivas⁹¹ sordas, sonoras y aspiradas por interferencia de las lenguas de sustrato egipcio, que se nota en κεκερεμενος y εν σφρακιδα (por σφραγῖδα).

⁸³ *Il.* 4.163, 6.447 y *Od.* 24.235.

⁸⁴ *Od.* 20.10, un verso, además, bastante citado, *cf.* *Luc. Bis Acc.* 2.39, *Eudoc. Hom.* 1.1799, 2.1612, *etc.*

⁸⁵ Es la opción personal de Eudocia Augusta, por ejemplo, *cf.* *Eudoc. Hom.* 1.1559.

⁸⁶ *cf.* *h.Mag.* 2.13.

⁸⁷ ἔάν μοι τοῦτο τελέσῃς, ἀναπαύσω σε ταχέως (IV 384) y otras variantes como ἔάν δέ μοι μή τελέσῃτε ἃ λέγω (*cf.* *SM* 45.10 y 14, 49.22, *etc.*) y la petición formular τέλει τελέαν ἐπασιδήν (*cf.* *h.Mag.* 24, *SM* 72 col. I 14; 72 col. II 8, 25).

⁸⁸ Gignac, vol. I, pp. 283 y 285.

⁸⁹ *Ibid.* pp. 249ss.; las grafías ε/αι/ι/ει se intercambian.

⁹⁰ *Ibid.* pp. 249ss.

⁹¹ *Ibid.* pp. 76ss.

2. Comentario métrico:

El himno es bastante correcto hasta el v.14: en el v.1, en el que falta una breve en el segundo pie; en el v.5, en el que la presencia de una sílaba larga donde hubiéramos esperado una breve da como resultado un quinto pie con forma de antibaquio (- - ♪); en el v.12 al cuarto pie le falta una sílaba breve y al último le sobra la última sílaba. Por motivos de crítica textual, no he podido encontrar ninguna solución satisfactoria para corregir estos versos sin alterar otros aspectos relevantes del texto.

Aunque el verso 16 ha conservado una métrica bastante reconocible, como ya se ha comentado, a partir del verso 13, coincidiendo con la petición, el compositor del himno pierde (o deja a un lado) el ritmo hexamétrico. Aunque hay sintagmas rítmicos que mantienen, por así decirlo, un eco hexamétrico, no creo que la pérdida de la métrica en estas tres últimas líneas se deba a una corrupción del texto en el proceso de transmisión, sino que al llegar a la petición el mensaje cobra importancia por encima de la forma, que se abandona.

Desde una perspectiva estilística, los hexámetros de este himno presentan un fuerte predominio de forma dactílica: los vv. 4-5 son holodáctilos, los vv. 1-3, 6-7 contienen un solo espondeo (siempre en el tercer pie salvo en el v.7). El hecho de que a partir del v.8 haya más espondeos está claramente influido por el empleo de la fórmula ὀρκίζω, espondeica, al comienzo de todos ellos, sino, esta tendencia se hubiera mantenido.

3. ¿Un conjuro múltiple o una divinidad con múltiples advocaciones?

En este himno se aglutinan múltiples nombres pertenecientes a diversos tipos de entidades divinas.

1. Por un lado tenemos dos ángeles de tradición hebrea, Μιχαήλ y Γαβριήλ.
2. Ἰάω⁹² es la transliteración de Septuaginta del tetragrammaton hebreo del nombre de Yahvé, Ἄδωναί es otro sobrenombre del mismo, “Señor” o “Señor Dios”, como Ἐλωαῖ/ Ἐλωαῖον⁹³, del hebreo ʿē-lō·hē, “Dios”. Los tres aparecen aquí al mismo

⁹² Sobre Ἰάω, significado y tradición literaria, *cf.* Wilkinson 2015, pp. 65ss.; sobre su empleo en la tradición mágica, *cf. op.cit.* p. 169ss.

⁹³ En los textos mágicos este nombre puede adquirir distintas grafías, ya que se trata de transcripciones fonéticas de una voz hebrea. Sobre sus variantes y textos en los que aparece entre nóminas angélicas o de entidades mágicas, *cf.* Kotansky 1995, índice final, *s.v.* Ἐλωαῖ.

nivel que los mencionados arcángeles, al ser considerado una entidad de categoría inferior a un dios supremo, que en este caso es Zeus (v.1).

Discusiones aparte sobre el tipo de entidades que pueden caer bajo el marco del término ἄγγελος en *PGM*⁹⁴, Iao sus mágicos entre nominas angélicas⁹⁵, al igual que otros sobrenombres de Yahvé⁹⁶. J. Michl⁹⁷ señala que en la magia parece no haber conocimiento de su naturaleza como sobrenombres del Dios hebreo, por lo que son considerados una entidad más, de las que no se tiene claro su grado jerárquico con respecto a otros seres mágicos o angélicos. Michl concluye que en época romana fuera de los círculos religiosos judíos más instruidos se había perdido la percepción de la verdadera naturaleza de estos nombres, muchas veces porque su nombre se ha recibido ya a través de la tradición mágica y no de la tradición gnóstica o judía.

3. Ἀβρασάξ es una entidad divina de origen gnóstico muy popular en la magia, donde se le suelen atribuir rasgos solares⁹⁸ y Πακερβήθ es un sobrenombre de Seth⁹⁹ que aparece con frecuencia en los textos mágicos. Calvo nota que de las 50 concordancias del nombre en *PGM*, generalmente aparece vinculado a nombres hebreos como los anteriormente citados¹⁰⁰.

La *epiklêsis* que se les atribuye a todas las entidades citadas es de fuerte carácter solar. Las atribuciones descritas en ἀντολῆς κεχαρημένος (v.4), ὃς δύσιν ἀντολήθην ἐπισκοπιάζεις, “el que contempla el ocaso desde el alba” (v.5), δύνοντα καὶ ἀντέλλοντα, “el que sale y se pone” (v.13), giran en torno a dos momentos clave del ciclo solar (el alba y el ocaso), ambos motivos fundamentales de la *epiklêsis* heliaca como muestra su repetición en relación a

⁹⁴ Sobre el tipo de entidades que pueden ser denominadas ἄγγελος en *PGM* *cf.* Suárez et al. (en prensa), pp. 206-207.

⁹⁵ Kotansky n° 39 Ἄνοχαι, Ἀκραμμαχαμαρι, Βαρβαθιαωθ, Λαμψουηρ, Λαμμηηρ, Λαμφορη, Ἰάω, Ἀβλαναθαναλβα, κύριοι ἄγγελοι σώσετε τὸν ἐγεννησεν ἀταλάντη Εὐφίλητον ; n°57 Ἐπικαλοῦμαι Ἰάω Μιχαήλ Γαβριήλ Οὐριήλ Ἀρβαθιαω Ἀρβαθιαω Ἀδωναῖ (...) κύριοι ἀρχάγγελοι θεοὶ.

⁹⁶ *E.g.* *PGM* V 142: Ἀδωναῖε ἦδε εἶδε, εὐάγγελος τοῦ θεοῦ, además del ejemplo citado *supra* de Kotansky n°57.

⁹⁷ Michl 1962, pp. 200-239.

⁹⁸ Brashear (1995: 3577) da una detallada bibliografía sobre esta figura y la discusión en torno a ella.

⁹⁹ Como en el caso de los sobrenombres del dios hebreo, nombres como Πακερβήθ en los círculos mágicos con frecuencia aparecen también independizados de su origen y son empleados como si de una entidad mágica más se tratase. Sobre este nombre *cf.* Smith 1996, p. 238.

¹⁰⁰ Calvo 2005, p. 274, sin referencia a datos estadísticos.

invocaciones solares¹⁰¹. Los conceptos de la visión - ὄρασις (v.8)- y la naturaleza que se genera así misma - φύσιν αὐτοφυῆ (v.12)- pueden también asociarse con rasgos heliacos¹⁰². Ambos aparecen también en la invocación del himno 9 (vv.18-19). Por otra parte, τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, “el que sostiene el celeste universo” (v. 2) y la mano derecha ἧ κόσμον ἐπίσχει, “con la que (dios) sostiene el universo” (v.9), el epíteto πάτερ κόσμοιο, “padre el cosmos” (v.6) así como el elementos del temor que genera el dios que se ve en este mismo verso - πᾶσα φύσις τρομέει σε - están asociados al imaginario del *Cosmocrator*¹⁰³, categoría a la que aparece elevado Helio en *PGM*¹⁰⁴.

En cuanto al Eón de Eones que aparece en el v.12 -θεὸν Αἰώνων Αἰῶνά τε πάντων, “dios de Eones y el Eón entre todos”, Festugière, que analiza todos los testimonios mágicos en los que se menciona a Eón, concluye que, como había notado ya Smith en el caso de Iaô y Adonai, salvo excepciones, el sentido primigenio de este nombre en la magia está completamente ausente y se ha convertido en una entidad mágica más: « Aiôn apparaît comme un dieu cosmique personnifié dans la plupart de nos exemples »¹⁰⁵, a menudo sincretizado con Helio y divinidades afines¹⁰⁶, pero siempre conectado a una expresión *megatéista* de la divinidad¹⁰⁷.

Es decir, al margen de la multiplicidad de nombres, la esencia divina que se reconoce bajo ellos es la misma: el sol. Los ἅγια καὶ θεῖα ὀνόματα de este himno aparecen como

¹⁰¹ En *h.Mag.* 9.13, Helio es δέσποτα ἀντολῆς, Τίταν, πυρόεις ἀνατείλας; en el *h.Orph.* 8.4 a Helio se repite el motivo: Δεξιῆ μὲν γενέτωρ ἦοῦς, εὐώνυμε κυκτός, en estos mismos, Heracles, visto como divinidad solar, es ὃς περὶ κρατὶ φορεῖς ἦῶ καὶ νύκτα μέλαιναν (*h.Orph.* 12.11).

¹⁰² Αὐτοφυῆς es epíteto de Helio en *h.Orph.* 8.3 y en 12.9 de Heracles. En los himnos mágicos Helio es llamado αὐτογένεθλος (15.5, 14A.24) y αὐτολόχευτος (14B.25). En *h.Mag.* 9.19 el mago invoca φύσιν ἀέξοντα καὶ ἐκ φύσεως φύσιν αὐθις, ‘al que surgió de la naturaleza y la naturaleza a su vez de sí misma’. Esto se debe a que el sol es una entidad primigenia (προπάτωρ 14.25, 15.9 προγενέστερος 14.25Δ, πρωτοφανῆς 15.6), es decir, se da vida a sí misma porque no existe nada antes que él. Esta idea es de raíz egipcia.

En cuanto al sol asociado a los conceptos de “ojo” y “visión”, *cfr. h.Mag.* 9.18.

¹⁰³ En *h.Mag.* 27.7-11, el *Cosmocrator* es ὄν τε τρέμουσιν / οὔρεα σὺν πεδίοις, πηγῶν ποταμῶν τε τὰ ρεῖθρα / καὶ βῆσσαι τῆς γῆς καὶ πνεύματα, πάντα τὰ φύντα· / οὐρανὸς ὑψιφαῆς σε τρέμει καὶ πᾶσα θάλασσα, / κύριε παντοκράτωρ, ἄγιε καὶ δέσποτα πάντων.

¹⁰⁴ πάτερ κόσμοιο es una variación sobre la misma idea de otros epítetos que recibe Helio, como κόσμου γενέτωρ (*h.Mag.* 9.9), ἄναξ κόσμοιο (*h.Mag.* 9.22), δέσποτα κόσμου (*h.Mag.* 14.26).

¹⁰⁵ Sobre esta figura, *cfr. infra*, pp.434-437 y Festugière 1981³, vol.IV, p.197.

¹⁰⁶ *Cfr.* ὁ τῶν ὅλων δεσπότης, ὁ Αἰὼν τῶν Αἰώνων· σὺ εἶ ὁ κοσμοκράτωρ; Ρᾶ (*PGM* IV 2191). En *PGM* XIII 63 es soberano del sol y el sol al mismo tiempo. También se le identifica contextualmente con el sol en *PGM* IV 516ss, en la *Liturgia de Mitra*, y en *PGM* XIII 329ss, entre otros.

¹⁰⁷ *Cfr.* ὁ μέγας θεός, ὁ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων (*PGM* IV 1039); ὁ τῶν ὅλων δεσπότης, ὁ Αἰὼν τῶν Αἰώνων (IV 2191), τὸν πάντων μείζον ... Αἰὼν Αἰῶνος (XIII 71 = 580), αὐτὸς γὰρ ὁ Αἰὼν Αἰῶνος, ὁ μόνος καὶ ὑπερέχων (XIII 329), etc.. Sobre el *megateísmo*, *cfr. infra*, p.543-548.

hypóstasis de una única divinidad solar. Buen ejemplo de la unidad subyacente a estos es PGM IV 1812: εἷς Θουριήλ· Μιχαήλ· Γαβριήλ· Οὐριήλ· Μισαήλ· Ἰρραήλ· Ἰστραήλ·, «Uno solo es Turiel, Migel, Gabriel, Uriel, Misael, Irrael, Istraël». También Kotansky no.38:

Βαρουχ Ἄδωναῖ Εἰὰω¹⁰⁸ Σαβαῶθ Ἐλωαῖε Οὐριήλ / Γαβριήλ Μιχαήλ Ῥαφαήλ Ἀναήλ
Φαναήλ Σαραφίλ / Ἰστραήλ Αἰλαμ Σεμεσειλαμ θωβαρραβαυ Ἀβρασάξ /
Ἀβλαναθαναλβα πανχουχι θασσουθ ιαρβαθα/ γραμμη φιβαω χνημεωχ Ἀκραμμαχα-
/μαρει Σεσενγβαρφαραγγης, διαφύλαξον ἀπὸ / παντὸς δαιμοναίου ἀρσενικοῦ καὶ
θηλυκοῦ τὸν / Φαεινὸν ὃν ἔτεκεν ἡ Παραμονά. Μελχιας, μελ-/χιας, ἅγιε θεὲ ἀγίων, μόνος
Αἰώνων φύλαξ.

La caracterización solar de los arcángeles y su identificación con Helio tampoco es extraña; el propio Helio aparece a veces en enumeraciones angélicas: χαῖρε Ἥλιε, χαῖρε Γαβριήλ, χαῖρέ Ραφαήλ, χαῖρε Μιχαήλ, χαῖρε σύμπαντα (PGM VII 1010), o invocado como un ángel (ὁ ἄγγελος τοῦ ἀγίου φέγγους, PGM III 140) o arcángel (ὁ ἀρχάγγελος, αὐθέντα Ἥλιε, PGM XIII 257).

En cuanto al hecho de que sea invocada con rasgos supremos, no es incompatible con el hecho de que esté, a su vez, supeditada a Zeus. En PGM XIII 257 Helio, calificado como αὐθέντης, “soberano absoluto”, es a continuación ὁ ὑπ’ αὐτὸν τὸν ἕνα καὶ μόνον τεταγμένος, “el que está bajos las órdenes del Uno y Único”. Las invocaciones mágicas tienden al *megateísmo*, fenómeno que ya hemos mencionado anteriormente (*cf. supra* y, sobre todo, n.107), que consiste en la exaltación de cualquier divinidad como una divinidad suprema con el propósito de atraer su atención y, sobre todo, captarla propicia y en toda la amplitud de sus poderes para la práctica.

4. *Análisis estructural:*

Muchas de las peculiaridades de este himno se derivan de su estructura, claramente tripartita.

<p>ἄγγελε πρῶτε τοῦ Ζηνὸς μέγαλοιο, Ἰάω, καὶ σὲ τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Μιχαήλ, καὶ σὲ καλῶ, Γαβριήλ πρωτάγγελε, δεῦρ’ ἀπ’ Ὀλύμπου, ἀντολίης Ἀβρασάξ κεχαρημένος, ἴλαος ἔλθοις, ὃς δύσιν ἀντολίηθεν ἐπισκοπιάζει[ς], Ἀ]δωναί· 5 πᾶσα φύσις τρομ[έ]ει σε, πάτερ κό<σ>μοιο, Πακερβήθ.</p>	<p>} vv.1-6 invocación</p>
--	----------------------------

¹⁰⁸ Con iotacismo, Iaô.

<p>ὀρκίζω κεφαλὴν τε θεοῦ, ὅπερ ἐστὶν Ὀλυμπος, ὀρκίζω σφραγίδα θεοῦ, ὅπερ ἐστὶν ὄρασις, ὀρκίζω χεῖρα δεξιτερὴν, ἣ κόσμον ἐπίσχει, ὀρκίζω κρητῆρα θεοῦ πλοῦτον κατέχοντα, ὀρκίζω θεὸν Αἰώνων Αἰῶνά τε πάντων, ὀρκίζω Φύσιν αὐτοφυῆ, κράτιστον Ἄδωναί, ὀρκίζω δύνοντα καὶ ἀντέλλοντ' Ἐλωαῖον, ὀρκίζω † τὰ ἅγια† καὶ θεῖα ὀνόματα ταῦτα, ὅπως † ἂν πέμψωσί μοι τὸ θεῖον πνεῦμα † καὶ τελέσῃ † ἃ ἔχω † κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν.</p>	<p>10</p> <p>15</p>	<p>} vv.7-14 <i>argumentum</i> en forma de conjuero</p> <p>] vv.15-16 petición</p>
--	---------------------	--

Se trata de una estructura clara y simple de progresión convencional: invocación + un *argumentum* en forma de conjuero + petición, sin duplicaciones ni alternancia entre las partes, pero que, como señala Calvo, «visto en sí mismo, sobre todo considerando comienzo y final, no hay nada *a priori* que nos impida pensar que se trata de un *lógos* completo»¹⁰⁹.

En la invocación se emplea en todo momento la fórmula σὲ καλῶ, clética y de tono neutro, con presencia de una fórmula propiciatoria -ίλαος ἔλθοις-. El tono neutro de la plegaria se abandona con la introducción de la fórmula de conjuero ὀρκίζω, claramente coactiva, que preside los vv. 7-14 en anáfora, empleando la repetición para reforzar el “poder” coactivo del *lógos*. A través de la distribución de los versos puede comprobarse que la estructura es también bastante equilibrada.

Dada la independencia de contenido entre los versos, tan solo hay un rasgo macroestructural que aporta cohesión a ambos bloques: el constante carácter supremo-solar de las entidades invocadas.

5. *Análisis estilístico. Fuentes y referentes.*

Dada la marcada caracterización estilística de ambas partes, creo conveniente analizar los distintos bloques estructurales por separado:

a. *vv.1-6, la invocación.*

Como se ha ido viendo a lo largo del análisis, la característica más importante de este pasaje es su coincidencia con *h.Mag.* 9. Muy significativo es también que los versos coincidentes de ambos textos aparezcan en el mismo orden:

¹⁰⁹ Calvo 2005, p. 270.

	h. 1c	h. 9
1º	1	14
2º	2	15
3º	4	16
4º	5	23

Smith considera que estos cuatro versos pueden remontarse «of an original invocation of five angels»¹¹⁰, de la que nos habrían llegado dos versiones: la contenida en este himno y la contenida en el *h.Mag.* XXIII. La *protoplegaria* se habría alterado considerablemente a lo largo de su proceso de transmisión, no sólo por alteraciones que provocaron variantes textuales, sino por la inserción de nuevos versos dentro de la estructura. Sin embargo, es imposible saber cuántas eran las entidades invocadas en la *protoplegaria*, puesto que este tipo de catálogos pueden llegar a ser muy amplios y, además, la estructura de versos autónomos hace muy fácil la inserción o extracción de versos que aumenten o disminuyan el listado sin alterar el sentido general del texto (como puede verse en las dos versiones). Por la misma razón, ninguno de los dos pasajes puede considerarse más cercano a la *protoplegaria* que el otro. Tan solo se puede afirmar con seguridad que ambos textos proceden de una tradición himnica común, cuya transmisión en el ámbito mágico (puesto que no nos han llegado testimonios externos) había generado ya versiones bastante diversas del texto original, de las cuales nos han llegado dos. Estas dos, a su vez, reflejan tan sólo un momento preciso de una tradición que en aquella época se encontraba viva y, por lo tanto, cambiante, como refleja la datación de ambos papiros, muy próxima en el tiempo¹¹¹.

A la tesis de Smith, se añaden ahora nuevos testimonios que la ratifican¹¹².

Kotansky¹¹³, a propósito del amuleto n°52 de su colección, una *lamella* de plata en la que se invoca un extenso catálogo de ángeles, recoge una colección de listados de jerarquías angélicas atestiguados en la literatura apócrifa que recuerdan mucho a la organización y estilo de nuestro texto. Reproduzco aquí algunos de los citados por Kotansky para dar una idea de las características de este tipo de catálogos:

¹¹⁰ Smith 1996, p. 209. Smith da, además, una cronología aproximada para el arquetipo, entorno a la primera mitad del siglo II d.C.

¹¹¹ El *PGM* III se data entorno al siglo IV mientras el *P.Berol* 5025, ligeramente más tardío, se data entre el siglo IV/V d.C.

¹¹² Puesto que Smith no cita en ningún momento los siguientes textos a los que voy a hacer referencia, considero que desconoce su conexión con nuestro texto.

¹¹³ Kotansky 1994, pp. 272-275.

1. I *Enoch* XX, 1-7:

Καὶ ταῦτα τὰ ὀνόματα τῶν ἁγίων ἀγγέλων τῶν γρηγορούντων
Οὐριήλ... ὁ ἐπὶ τοῦ κόσμου καὶ τοῦ Ταρτάρου
* Ραφαήλ... ὁ ἐπὶ τῶν πνευμάτων τῶν ἀνθρώπων
* Ραγούήλ... ὁ ἐκδικῶν τὸν κόσμον τῶν φωστήρων.
Μιχαήλ... ὁ ἐπὶ τῶν τοῦ λαοῦ ἀγαθῶν τεταγμένος καὶ ἐπὶ τῷ χαῶ
(*etc.*)

2. *Evangelium Bartholomaei*, IV. 31-34

(31) εἰσὶν γὰρ ἕτεροι ἄγγελοι ἐπὶ τοῖς ἀνέμοις·
ὁ μὲν εἷς ἄγγελος λέγεται ἐπὶ τοῦ βόρρα Χαιροῦμ καὶ κατέχει ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ ῥάβδον
πύρινον καὶ καταπαύει τὴν πολλὴν αὐτοῦ ὑγρότητα διὰ τὸ μὴ ξηραίνεσθαι τὴν γῆν.
(32) καὶ ὁ ἄγγελος ὁ ἐπὶ τοῦ ἀπηλιώτου λέγεται ὁ Ἐρθά. ἔχει λαμπάδα πυρὸς καὶ
προστίθεισιν αὐτὴν καὶ εἰς τὰς πλευρὰς αὐτοῦ καὶ θερμαίνουσιν αὐτοῦ τὴν ψυχρότητα,
ἵνα μὴ πήξῃ τὴν οἰκουμένην.
(33) καὶ ὁ ἐπὶ τοῦ νότου ἄγγελος λέγεται Κερκουθά, καὶ θραύουσιν αὐτοῦ τὴν
θρασύτητα διὰ τὸ μὴ τινάξαι τὴν γῆν.

3. *Ibid.* IV. 45¹¹⁴

(45.) λέγω δὲ καὶ τὰ λοιπὰ ὀνόματα τῶν ἀγγέλων. ὁ ἄγγελος τῆς χαλάζης λέγεται
Μερμεώθ, καὶ συνέχει τὴν χάλαν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ καὶ ὀρκίζουσιν αὐτὸν οἱ
λειτουργοὶ μου καὶ πέμπουσιν αὐτὸν ὅπου θέλουσιν.
καὶ ἕτεροι ἄγγελοι ἐπὶ τῆς χαλάζης,
καὶ ἕτεροι ἄγγελοι ἐπὶ τῆς βροντῆς
καὶ ἕτεροι ἄγγελοι ἐπὶ τῆς ἀστραπῆς.

La tradición mágica recogió también este tipo de jerarquías angélicas procedentes de la tradición popular hebrea con múltiples usos, como amuletos o conjuros¹¹⁵:

4. *Cod. Parisinus* 2316b¹¹⁶ (Amuleto)

Μιχαήλ ἐπὶ τοῦ πνεύματος τοῦ ἀνθρώπου,
Γαβριήλ ἐπὶ τῆς χαρᾶς,
Οὐριήλ ἐπὶ τῆς ὑγίας,
* Ραφαήλ ἐπὶ πόνων καὶ νόσων,
(*etc.*)

5. Delatte (1927) 10, l.1ss (οἱ ὀκτώ ἄγγελοι)

ὁ πρῶτος ἄγγελος ἔχει ἐξουσίαν τῶν ὀρῶν... Σαραήλ
ὁ δεύτερος ἄγγελος εἶναι τοῦ ὀσπιτίου... Εφλκα
ὁ τρίτος ἄγγελος τοῦ ρίγους ...Σαλαήλ
ὁ τέταρτος ἄγγελος εἶναι τοῦ ὕπνου... Γισιλ
(*etc.*)

6. Delatte (127) 264, l.12-15 (conjuro)

ὀρκίζω σε εἰς τὸν ἄγγελον τὸν ἐπὶ τοῦ ἀέρος
ὀρκίζω σε εἰς τὸν ἄγγελον τὸν ἐπὶ τῆς ἀστραπῆς

¹¹⁴ Kotansky (1994: 274) señala que el Μερμεώθ de este pasaje podría ser *Marmarmaoth*. Sobre este nomen magicum, *cf. infra*, p. 391, n.25.

¹¹⁵ Kotansky, *loc.cit.* n.114.

¹¹⁶ *Cfr.* Reitzenstein 1904, p. 297.

ὀρκίζω σε εἰς τοὺς τριακουσίους ἀγγέλους τοὺς ἐπὶ τῆς βροντῆς

7. Kotansky n°52, pg. 276ss.

ὀρκίζω σε τὸν ἐπάνω τοῦ οὐρανοῦ Σαβαῶθ (...)	l.1
ἐπικαλοῦμαι ἐν ὀνόματι τοῦ κτίσαντος τὰ πάντα, ἐπικαλοῦμαι τὸν καθέμενον ἐπὶ τοῦ πρώτου οὐρανοῦ Μαρμαριῶθ, ἐπικαλοῦμαι τὸν καθέμενον ἐπὶ τοῦ δεύτερου οὐρανοῦ Οὐριήλ, ἐπικαλοῦμαι τὸν καθέμενον ἐπὶ τοῦ τρίτου οὐρανοῦ Γαβριήλ, (...)	ll.13
ἐπικαλοῦμαι τὸν ἐπὶ τοῖς ποταμοῖς καθέμενον, Βηδλια ἐπικαλοῦμαι τὸν ἐπὶ τοῖς ὁδοῖς καθέμενον, Φασουσουηλ ἐπικαλοῦμαι τὸν ἐπὶ ταῖς πόλεσιν καθέμενον, Εἰστοχομα (...)	ll.49

Como puede verse, la tipología de estos listados angélicos es variada: o bien se presentan en forma de jerarquías en las que cada entidad ocupa un “cielo” (tipo: *el ángel del primer cielo es X; el ángel del segundo cielo es Y...*), o bien en forma de catálogo en el que se especifica el ámbito de influencia de cada uno. El empleo de *πρῶτος ἄγγελος* en (5) me ha llevado, además, a cuestionarme que el empleo de esta expresión o su equivalente *πρωτᾶγγελος* sea casual en nuestro texto. El *LSJ* indica para esta voz que se trata de un sinónimo de *ἀρχάγγελος*, pero la referencia del *LSJ* para esta acepción es precisamente el texto que ahora examinamos (P.Berol.5025b = *PGM* I 302). Si se busca *ἀρχάγγελος* en plural, el *TLG* proporciona 214 concordancias sólo en nominativo -*ἀρχάγγελοι*-, pero *πρωτᾶγγελοι* o *πρῶτοι ἄγγελοι* no proporcionan ninguna, es decir, es un término que sólo existe en singular. *Πρῶτος ἄγγελος* no es sinónimo de *ἀρχάγγελος*, sino el título del primer ángel de una jerarquía, lo que vincula aún más nuestro himno con esta clase de textos. Es también un indicio de dónde comenzaba nuestro catálogo himnístico dentro de los materiales de este *lógos* mágico. En cuanto al hecho de que aquí se encuentre duplicado (en el v.1 y en el v.3), es significativo que el v.3 no aparezca en el *h.Mag.* 9, lo que podría indicar que es una adición que no formaba parte del catálogo original (donde el primer ángel era *Iaô*).

Por otro lado, la expresión *ἄγγελε πρῶτε τοῦ Ζηνὸς μεγάλιο* y su variante del himno 9 *πρώτιστον Διὸς ἄγγελον* pueden ponerse en relación con dos fenómenos religiosos de su época. El primero es la reorganización del panteón politeísta bajo una estructura henoteísta que tiene su cúspide en la figura de Zeus. Zeus se convierte así en el dios supremo, en el *único* dios supremo, verdadero y creador del mundo y del resto de entidades divinas, que se

encuentran por debajo de él. Los oráculos teológicos¹¹⁷, acuñados en su mayoría bajo la autoridad de Apolo, fueron, quizás, los textos más importantes en la difusión de esta idea en época Imperial romana; en ellos los “dioses secundarios” (incluido el propio Apolo) son descritos como ἄγγελοι ο ἄρωγοί de Zeus¹¹⁸. Este tipo de organización se encuentra también en h.Mag.8.2, donde Helio es Διὸς γαιήοχον ὄμμα. El segundo fenómeno, en el que contextualizaríamos el intercambio entre Zeus y el Dios judeo-cristiano en las dos versiones de este verso, está vinculado con la reutilización de este tipo de textos sea por paganos que por cristianos (o hebreos). Como se ha visto en la introducción de este estudio, el Egipto de época Imperial es un contexto multiétnico y plurireligioso del que los papiros mágicos se hacen eco como producto de y para el mismo. El manejo de una misma tradición textual o formular sea por la población monoteístas tanto pagana como judeo-cristiana, como no monoteísta se atestigua en los citados oráculos teológicos¹¹⁹ y el culto al *Theos Hypsistos*¹²⁰. Como es lógico, esto puede llevar a oscilaciones textuales con más influjo de una u otra tendencia.

b. vv.7-14, el *argumentum*

En el v.7 el compositor abandona la estructura de catálogo angélico por una estructura de conjuro con versos paralelísticos, en anáfora con ὀρκίζω, que se mantiene hasta el v.14. Los elementos conjurados son heterogéneos, pero en cierto sentido recuerdan a un conjuro supuestamente órfico (pero con elementos de clara raíz judeo-cristiana) transmitido en diversas fuentes:

Οὐρανὸν ὀρκίζω σε, θεοῦ μεγάλου σοφὸν ἔργον·
 Αὐδὴν ὀρκίζω σε Πατρός, ἣν φλέγξατο πρώτην,
 ἠνίκα κόσμον ἅπαντα ἐαῖς στηρίξατο βουλαῖς.¹²¹

¹¹⁷ Cfr. *infra*, pp.561-562.

¹¹⁸ Por poner algunos ejemplos: ἔστι θεῶν μακάρων ὑπατος θεός Beatrice I.289; μικρὰ δὲ θεοῦ μερὶς ἄγγελοι ἡμεῖς (habla Apolo) Beatrice I.16; παντόκρατορ βασιλεύτατε καὶ μόνε θεῶν ἀθανάτων τε πατήρ μακάρων Beatrice I.210-211; ὀτρήμονές ἐσμεν ἄρωγοί (habla Apolo en nombre de los dioses “menores”) Beatrice I.252.

¹¹⁹ Un ejemplo claro nos lo ofrece la *Teosofia de Tubinga*, compilación de oráculos reinterpretados en apología del cristianismo en el que el antologista no encuentra dificultades en identificar a Dios detrás de ese Zeus/*Theos Hypsistos* único, verdadero y creador, cfr. Beatrice 2000; Suárez 2003.

¹²⁰ Mitchell 1999.

¹²¹ Orph. fr.299 Kern.

- *La cabeza y la mano derecha.*

La cabeza del dios se identifica en nuestro texto con el Olimpo, pero ya a propósito del v.3, Calvo señala que no se trata del monte Olimpo, ni del Olimpo morada de los dioses, sino que las menciones contenidas en este texto podrían estar por metáforas del cielo¹²². Un pasaje que aparece varias veces en *PGM* (*PGM XII* 242-243; *XIII* 770-772 y *XXI* 6-7), en el que el cuerpo divino se identifica con distintos elementos naturales, ratifica esta identificación del Olimpo con el cielo y su vez con la cabeza del dios:

οὐρανὸς κεφαλή, αἰθὴρ δὲ σῶμα, γῆ δὲ πόδες, τὸ δὲ περὶ σ<ἐ> ὄν ὕδωρ ὁ Ἄγαθὸς Δαίμων.

Se trata de otro tipo breve de catálogo, metáfora tanto del hecho de que el poder del dios lo abarca todo, como de que el dios se encuentra en todas partes y todo procede de él.

En cuanto a la mano derecha, la asociación de los conceptos de mano y poder soberano, procede de las culturas orientales, donde se le atribuye un valor apotropaico y taumatúrgico¹²³. Hay que sumarle el valor positivo que tiene la derecha en distintas culturas¹²⁴, de forma que la mano derecha de Dios se convierte en la mano que aleja el mal, que protege, que confiere fuerza, sana y bendice, en resumen, la mano a través de la que la potencia divina positiva se ve manifestada¹²⁵. La mano derecha del dios aparece en la liturgia de Mitra como instrumento de creación (*PGM IV* 497; 519). Sin embargo, es especialmente llamativo el parecido de nuestro verso con *Is.* 48,13:

¹²² Ya en la *Odisea* aparece así: τοῦ δ' ἔκλυε μητίετα Ζεὺς, / αὐτίκα δ' ἐβρόντησεν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου (*Od.* 20.103), *cfr.* Cal. 2005, p. 270.

¹²³ La mano de Dios como símbolo de Dios mismo es especialmente notable en el arte judío y paleocristiano, puesto que el *Antiguo Testamento* prohibía la representación de Dios. Así, la idea de la intervención divina sobre el mundo viene expresada iconográficamente a través de la imagen de una mano que surge del cielo, *cfr.* Fassera 2004, *s.v.* Mano di Dio.

¹²⁴ En la Antigua Grecia, la derecha, identificada con el Occidente, con el surgimiento del sol, se le atribuía un valor positivo, mientras que a la izquierda, el Oriente, negativo. Ya en las doctrinas órfico-pitagóricas la derecha tiene un valor positivo frente a la izquierda. Según Simplicio, comentando a Aristóteles (*Cael.* 284b 6), los pitagóricos llamaban a la parte derecha “arriba”, “delante”, “buena” y a la izquierda “abajo”, “detrás” y “mala” (*DK* 58 B 30, 8-11); Aristóteles recuerda que según los pitagóricos “hay sólo dos principios, derecha e izquierda” (*Cael.* 285a 11-12); e igualmente en Platón, en su descripción de Er el “sendero de la derecha” era el que conducía al cielo (*R.* 641b ss), *cfr.* Pugliese 2001, pp. 56-57.

¹²⁵ Ya en Parménides (vv.22 ss) la diosa toma al filósofo con la mano derecha χεῖρα χειρὶ δεξιτερῆν ἔλεν.

(12) Ἄκουέ μου, Ἰακωβ καὶ Ἰσραηλ ὃν ἐγὼ καλῶ· ἐγὼ εἶμι πρῶτος, καὶ ἐγὼ εἶμι εἰς τὸν αἰῶνα, (13) καὶ ἡ χεὶρ μου ἐθεμελίωσεν τὴν γῆν, καὶ ἡ δεξιὰ μου ἐστερέωσεν τὸν οὐρανόν·

- *El Sello de Dios y “la crátera que contiene riqueza”*

Como acertadamente indica Calvo, ambos «son objetos místicos que simbolizan y son portadores de los bienes que busca el mago»¹²⁶.

El σφραγίς θεοῦ tiene un origen judeocristiano, es un símbolo del poder de Dios, un objeto mágico-místico con el que se controlan y someten entidades espirituales y que a menudo se imagina como un anillo¹²⁷; en el *Testamento de Salomón*, se dice que fue entregado a Salomón por el arcángel Miguel¹²⁸ (o Gabriel según otras tradiciones¹²⁹). El poder de este, de hecho, no procedía del objeto en sí, sino de la inscripción que tenía, generalmente “el nombre de Dios”. Los textos mágicos¹³⁰ y la los autores tardíos¹³¹ dan testimonio de la difusión de esta fórmula como medio para someter dēmones y otras entidades divinas; la glíptica, por su parte, nos ha transmitido numerosos ejemplos de gemas (muchas de ellas procedentes de anillos) gravadas con la figura de Salomón a lomos de un caballo desde el que alancea un demonio, con distintas combinaciones de nombres divinos y mágicos inscritos en ellas. Con frecuencia, en estas mismas gemas figura la inscripción σφραγίς θεοῦ¹³².

Luego se habría esperado que su función fuera la de instrumento a través del cual se conjura, como aparece en *h.Mag.* 9.29 y *PGM IV* 3035, pero aquí se emplea como símbolo identificativo de la divinidad, en la línea del *h.Orph.* 34 Apolo¹³³ en el que aparece como símbolo del poder del dios (como puede aparecer en otros himnos el cetro como símbolo del poder regente); el ser “propiedad” de un ángel (según la tradición del *Testamento de Salomón supra cit.*) podría explicar el porqué. No obstante, las inscripciones que suelen llevar este tipo de anillos mágicos –los denominados σφραγίς θεοῦ– podrían establecer otro nexo.

¹²⁶ Calvo 2005, p. 274.

¹²⁷ Perea Yébenes tiene un amplio estudio sobre la tradición místico mágica de este objeto en Perea Yébenes 2000, pp. 17-36.

¹²⁸ *Test.Salom.* 1.6.

¹²⁹ Preisendanz 1956a, col. 679.

¹³⁰ *PGM IV* 850ss.

¹³¹ Orígenes reprocha a los cristianos que, a imitación de los judíos, invoquen el nombre de Salomón contra los demonios (Orig. *PG XIII* 1757)

¹³² Delatte-Derchain 1964, n° 369-377.

¹³³ οὐνεκα παντὸς ἔχεις κόσμου σφραγίδα τυπῶτιν. (*h.Orph.* 34.26).

Basta echar una mirada a los catálogos de gemas mágicas que a menudo estaban incrustadas en estos anillos, como el de Delatte-Derchain¹³⁴ o Leclerq¹³⁵, para ver que los nombres de Iaô, Adonai, Sabaôth, Miguel, Gabriel, *etc.* son omnipresentes, lo que podría haber provocado que se los asociara, a su vez, con este tipo de objeto mágico.

El *sello* se vincula en este himno con la ὄρασις divina, un rasgo fundamental para una divinidad a la que se están asignando de forma recurrente atributos solares¹³⁶. Como objeto que obliga a los demonios y otros espíritus a obedecer al mago, como indica Calvo¹³⁷, es lógico que se vincule así mismo con la gnosis, la que se obtiene de ellos, que no debemos olvidar que es también el fin último de esta práctica.

La κρητήρα θεοῦ πλοῦτον κατέχοντα parece, por cómo se describe, la “copa de la abundancia”, una cornucopia. Es la única mención en los testimonios mágicos consultados y se me escapa su función en el presente conjuro, más allá de la de ‘símbolo divino’. No obstante, en los papiros mágicos sí aparece otro tipo de “copa” vinculada a la gnosis en una práctica que tiene elementos comunes con la que ahora examinamos: en *PGM VII 730ss* Apolo, invocado como φεγγάρχα¹³⁸, ‘Señor de la Luz’, se presenta ante el mago con un “vaso para libaciones” - σπονδεῖον -, del que da de beber al mago para otorgarle un tipo especial de *gnosis*. Según se deduce del texto, la memoria para recordar lo que Apolo le ha revelado.

Tras el conjuro de la cabeza, la mano, el sello y la copa como símbolos del poder divino, se conjura a Aiôn, Adonai y Eloeo (vv.11-13). Estos tres versos recuerdan a los ejemplos (6) y (7) dados arriba, lo que podría apuntar hacia otro catálogo angélico como fuente o referencia.

¹³⁴ Delatte - Derchain 1964.

¹³⁵ Leclerq 1950, col. 588-602.

¹³⁶ *Cfr. supra.*

¹³⁷ Calvo 2005, p. 274.

¹³⁸ Del vocativo que precede a este epíteto, y que seguramente contenía el nombre de la divinidad, sólo queda la desinencia, por lo que podría ser Ἡελιε, como reconstruyen los editores de *PGM*, pero se me ocurre que también Φοῖβε, epíteto de Apolo, por su significado ‘el brillante, el radiante’- puede justificarse aquí.

c. *La petición: vv. 15-16*

La última línea del conjuro -ὀρκίζω τὰ ἅγια καὶ θεῖα ὀνόματα ταῦτα-, está estrechamente vinculada a la tradición de los textos mágicos, donde los nombres divinos tienen como cualidad más frecuente ser ἅγιοι, ‘sagrados, santos’, mientras es la única vez en *PGM* y los amuletos y tablillas consultados (*DTAud.*, *SM*, *TLG*, Kotansky, *etc.*) que se les atribuye el adjetivo de θεῖον/θεῖα. En cuanto a su función, τὰ ἅγια ὀνόματα en los conjuros son, sustancialmente, el medio a través del cual el dios es conjurado¹³⁹; son un instrumento más del mago. El único caso en el que no se emplean como medio para el conjuro sino que son el objeto del mismo, (es decir, que no se conjura *en nombre de* o *por el nombre de*, sino que se conjura el propio nombre), curiosamente proporciona también un paralelo para la estructura de los versos 14-15 de nuestro himno:

ἔξορκίζω ὑμᾶς, ἅγια ὀνόματα τῆς Κύπριδος, ὅπως, ἐὰν καταβᾶτε εἰς τὰ σπλάγχνα τῆς
δεῖνα, ἦν ἢ δεῖνα, ποιῆσαι φιλεῖν. (*PGM VII 388ss*)

ἔξορκίζω/ ὀρκίζω + OD (ἅγια ὀνόματα) + O. final ὅπως

Y en Kotansky n°52.110 y 58.11-12, aunque no son conjurados directamente, es a los nombres, como esencia de la entidad conjurada, y no al dios, a quienes el mago dirige directamente la petición:

52.110 ἅγια καὶ εἰσχυρὰ καὶ δυνατὰ ὀνόματα, διαφυλάξατε Ἀλεξάνδραν.

58.11-12 ἅγιον καὶ ἰσχυρόν, κραταιὸν καὶ μεγαλοδύναμον ὄνομα, δὸς χάριν,
δόξαν, νικίην Πρόκλῳ.

d. *Valoraciones estilísticas de conjunto:*

El himno 1c no contiene materiales procedentes de un sólo catálogo angélico. A la luz de los referentes textuales examinados creo que no podría descartarse que este himno surgiera de la fusión de materiales procedentes de distintos tipos de catálogos himnicos de carácter angélico que podrían haberse ido añadiendo por ampliación a una estructura original imposible de establecer al menos con los referentes actuales. Eso explicaría, por ejemplo, que dos entidades distintas detenten el título de “primer ángel” que, como se ha visto, lleva únicamente el primero en la jerarquía. También explica que Adonai aparezca duplicado, en el v.5 y en el 12. Y otras anomalías, como el conjuro en versos pareados de elementos tan

¹³⁹ ἐπικαλοῦμαι σου τὸ ἅγιον ὄ[v]νομα / τὰ ἅγια ὀνόματα (*PGM III 569, IV 871, LXIV 5, etc.*); ἔξορκίζω/ ὀρκίζω σε κατὰ τῶν ἁγίων ὀνομάτων (*PGM IV 979-80, V 76, VII 388, XVIIIb sec.2.3, etc.*); νομᾶζουσίν σου τὸ ἅγιον ὄνομα (*PGM IV 1005*); οἶδά σου τὰ ἅγ[ια] ὀνόμ[ατα] (*PGM III 624*); *etc.*

distintos entre sí como dos partes del cuerpo del dios supremo, dos objetos simbólicos del poder del dios supremo y el salto, de nuevo, a tres versos del tipo “catálogo angélico” (vv.11-13).

Más allá de esto, los referentes textuales identificables de este texto son escasos. Aunque sabemos que este compositor se sirvió de la épica homérica con la fórmula κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν, que emplea en la misma posición en el verso que tiene en la poesía homérica, para rellenar el hexámetro a partir de la cesura trocaica. Ἄντολίθηεν, por la posición que ocupa en el verso, antes de la pentemímeres, remite, en cambio, a la épica posthomérica¹⁴⁰, igual que Ζηνὸς μεγάλιοι, *iunctura* poética que aparece en Íbico¹⁴¹, pero para la que es relevante sobre todo Οριανο¹⁴², porque en su hexámetro ocupa la misma posición en el verso que en el v.1. La invocación δεῦρ’ ἀπ’ Ὀλύμπου (teniendo en cuenta que el valor de Ὀλυμπος es aquí el de οὐρανός) recuerda a otras de los himnos mágicos como ἔλθῃ τάχος δ’ ἐπὶ γαῖαν ἀπ’ οὐρανόθεν (*h.Mag.* 7.5 a Apolo) o δεῦρο τάχος δ’ ἐπὶ γαῖαν (*h.Mag.* 8.16 a Helio).

El estilo del texto, por lo demás llano y escasamente poético, como muestra el tipo de léxico, la escasa elaboración formal de los versos y la ausencia casi total de figuras retóricas que eleven el estilo, es el denominado por Smith *one-line-per-angel*; este, que generalizando podría denominarse *one-line-per-topic*, es característico, sobre todo, de los textos mágicos y conlleva que el texto sea fácilmente modificable por adición o supresión. Otro rasgo estilístico destacable es el abundante empleo de distintos tipos de repeticiones y paralelismos, que de nuevo nos remite al estilo de los *lógoi* mágicos: anáfora (καὶ σὲ vv.2-3; ὀρκίζω vv.7-14), políptoton en el v.11 con formas de Αἰών, que en el papiro crea una secuencia vocálica aliterante con Ἄδωναῖον y Ἐλωαῖον, en epífora (vv.12-13 Π). Los vv.7-8 tienen además estructuras paralelísticas: ὀρκίζω κεφαλὴν τε θεοῦ, ὅπερ ἐστὶν Ὀλυμπος, / ὀρκίζω σφραγῖδα θεοῦ, ὅπερ ἐστὶν ὄρασις.

¹⁴⁰ Opp. C. 1.43; Triph. 668; Man. *Apoteles.* 2.11 y 3.49. En el *TLG* este adverbio aparece tan sólo 18 veces. Creo que es relevante que se emplee en la misma posición que en estas cuatro concordancias, porque son las únicas en hexámetros; el resto o son muy tardías (Gregorio Nacianceno) o están en prosa.

¹⁴¹ Ibyc. Fr. S151.4 (*SLG*)

¹⁴² Opp. C.1.41

Léxicamente, el estilo también es muy repetitivo, es obvio que no hay preocupación ni búsqueda de la *variatio*: ἄγγελε πρῶτε (v.1)/ πρωτάγγελε (v.3); κατέχοντα (v.2 y 10), Ὀλυμπος (v.3 y 7), κόσμος (v.2, 6, 9).

Conclusión

Como ocurre con muchos otros “himnos mágicos”, el himno *h.Mag.* 1c no es, estrictamente hablando, un himno, sino un conjuro angélico en hexámetros. Su carácter mágico es indudable, si partimos del hecho de que la fórmula principal es ὀρκίζω. Parece que fue compuesto o, mejor dicho, se desarrolló sobre un texto anterior que compartiría con el *h.Mag.*9. Este prototexto habría sido también un catálogo angélico, aunque, como se ha visto, en este texto podemos percibir la combinación, posiblemente, de más de un tipo de catálogos. Se trata de una forma de *lógos* mágico muy frecuente en la magia que puede ser empleado con distintos fines. La estructura de versos independientes favoreció la modificación del catálogo original por ampliación. Esta modificación posiblemente fue progresiva, como muestra la repetición de entidades y otras disonancias internas que dan a este himno un aspecto de amalgama y falta de homogeneidad. No obstante, la estructura está bien definida.

No se trata de un texto de especial calidad poética ni refinamiento estilístico; hay pocas fuentes detectables más allá del prototexto antes mencionado y los catálogos angélicos, aunque sí tópicos, pero, como las fuentes, remiten un contexto de producción mágico.

1.4. Recapitulación: *h.Mag.* 1, visión en conjunto.

Como se dijo al comienzo del análisis de los materiales métricos de *PGM* I 296-326, aunque se puedan individualizar cuatro pasajes en su composición, que seguramente existieron de forma independiente, el mago de *PGM* I compuso un nuevo *lógos* con ellos, que también debe ser valorado en conjunto.

El primer rasgo que se puede extraer atañe a la técnica compositiva. El compositor de *h.Mag.* 1 emplea para componer este *lógos* cuatro materiales métricos preexistentes de carácter heterogéneo tanto desde el punto de vista formal (trímetros yámbico y hexámetros) como de contenido (tenemos dos materiales dirigidos a Apolo y dos extraídos de himnos heliacos), de finalidades también distintas (el *h.Mag.* 1a posiblemente tenía una finalidad médica; el 1b, por la invocación de Apolo délfico, probablemente era oracular; 1c es un conjuro, es decir, su finalidad es meramente clética y 14Δ, pasaje que será comentado junto al resto de versiones del himno al que pertenece, solicita el envío de un *daimon*). Este tipo de procedimiento no es raro, incluso mezclando prosa y verso, como hace el compositor del último *lógos* de *PGM* III, en el que se inserta el *h.Mag.* 11. Debido a las diferencias que hemos mencionado, ciertos elementos de la praxis y así como del *lógos*, comenzando por la técnica compositiva utilizada, han suscitado un debate en torno a la coherencia interna y externa del texto (con la praxis).

En cuanto a la coherencia interna, la presencia de ese primer trímetro ha generado la sensación general, como creo que se percibe en los distintos estudios de este pasaje, de que estamos ante una simple amalgama de materiales. De hecho, Calvo titula su artículo sobre este *lógos* “¿Licnomancia o petición de *daimon páredros*?”. Efectivamente, el título de la práctica anuncia una Ἀπολλωνιακὴ ἐπίκλησις, una ‘invocación apolínea’, lo que concuerda con el inicio del himno (himnos 1a y b). Sin embargo, poco después del título, en la línea 265 del papiro, se dice que se hará una invocación «a los dioses del cielo y los *démones* subterráneos», lo que estaría más en consonancia con *h.Mag.* 1c y 14Δ. Aquí aparece la primera contradicción en línea con una pregunta que ya se planteaba en 1c: ¿estamos ante la invocación de una entidad divina o de varias? En respuesta a ella habíamos

visto que las entidades mencionadas en *h.Mag.* 1c de acuerdo con los vv.18–20¹⁴³ parecen indicar estar siendo consideradas nombres o *hypóstasis* bajo las que se reconoce una naturaleza solar común. Ampliado a 1a y b, Apolo parece estar siendo interpretado por el compositor de este *lógos* un nombre más dentro de este “elenco solar”. A través del conjuro de todos sus nombres, además de las partes de su cuerpo y símbolos de poder, este θεῖον πνεῦμα (l.313) es forzado a acudir y obedecer al mago.

Al llegar a *h.Mag.*14Δ¹⁴⁴ retomamos un discurso con un destinatario único en vez de múltiple. Si consideramos el texto tal y como aparece en el papiro (independientemente del texto que se puede reconstruir de *h.Mag.* 14) en este último pasaje de *h.Mag.* 1 tenemos una divinidad de carácter supremo¹⁴⁵, a la que se solicita el envío de un δαίμων para que “le informe de cuanto quiera conocer”. Este tipo de petición establecería el *h.Mag.* 1 dentro de la tipología de obtención de un *démon páredros*, un espíritu asesor. No obstante, en *h.Mag.* 1c el conjuro de las diferentes *hypóstasis* mencionadas busca que llegue ante el mago un θεῖον πνεῦμα, no un *daimon*, que tampoco se menciona en ningún momento en la praxis. En la práctica, muy al contrario, en todo momento se habla de un θεός¹⁴⁶. El problema, por lo

¹⁴³ ὀρκίζω τὰ ἅγια καὶ θεῖα ὀνόματα ταῦτα, / ὅπως ἂν πέμψωσί μοι τὸ θεῖον πνεῦμα καὶ τελέση, / ἃ ἔχω κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμὸν, “conjuro estos santos y divinos nombres para que me envíen el divino espíritu y se cumpla lo que tengo en mi mente y en mi corazón”

¹⁴⁴ κλυθι, μάκαρ, κλήζω σε, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα
καὶ γαίης, χάεός τε καὶ Ἄϊδος, ἔνθα νέμονται·
πέμψον δαίμονα τοῦτον ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς
νυκτὸς ἔλαυνόμενον προστάγμασι σῆς ἐπανάγκης
οὔπερ ἀπὸ σκῆνους ἐστὶ τόδε, καὶ φρακάτω μοι,
ὅσσα θέλω γνώμησιν, ἀληθείην καταλέξας,
πρηῦν, μείλιχιον μηδ’ ἀντία μοι φρονέοντα.
μηδὲ σὺ μηνίσης ἐπ’ ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς,
ἀλλὰ φύλαξον ἅπαν δέμας ἄρτιον ἐς φάος ἐλθεῖν·
ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι.
κλήζω δ’ οὔνομα σὸν Μοίραις αὐταῖς ἰσάριθμον·
αχαῖφω θωθω αἶη ἰσηῖα αἶη αἶη ἰαω θωθω φιαχα.

¹⁴⁵ Se dice que gobierna sobre τὸν οὐρανοῦ καὶ γαίης, χάεός τε καὶ Ἄϊδος, ἔνθα νέμονται (vv.21–22).

¹⁴⁶ Se ofrecen sacrificios a un dios – ἵνα ἐπιθύσης τῷ θεῷ (ll.283–4)–, es un dios quien debe sentir un deseo irrefrenable de estar junto al mago – ὅπως ἂν εἰς μεγίστην ἐπιθυμίαν ἀγάγης τὸν θεὸν εἰς σέ (l.291)–, quien parece que es el invocado con el conjuro, a juzgar por el contexto de la indicación κάλει τῇ ἐπαιδιῇ (l.296), puesto que no se habla de ninguna otra entidad. Así mismo, también la *apólysis* consiste en la liberación de un dios – ἀπολύσαι αὐτὸν τὸν θεόν (l.335)–.

tanto, parece estar en el pasaje de *h.Mag.* 14Δ y entrar dentro de la discusión sobre los campos léxicos empleados para la designación de lo divino en *PGM*¹⁴⁷.

Con respecto a las versiones principales del himno 14 –las transmitidas en las versiones A y B de *PGM IV*–, 14Δ es una versión abreviada en la que el himno ha sido reducido a sus componentes mínimos esenciales: la *invocatio* se ha reducido a los vv.7-8 (*cf.* *h.Mag.*14), prescindiéndose de la *epiklêsis* inicial y desarrollos no esenciales. La petición consta de 7 versos, restringiéndose a los versos que contienen la petición, sin desarrollos explicativos, igual que el argumento. La confrontación con las versiones extensas revela otro hecho, se ha eliminado cualquier verso que contuviera una identificación explícita del dios; no hay teónimos, ni títulos concretos, tan sólo adjetivos de carácter general – μάκαρ, ἡγεμονῆα–; los vv.1-2 dan una imagen *cosmocrátor* válida para cualquier divinidad y el v.12 hace referencia a un nombre de naturaleza mágica igualmente inespecífico. Con la supresión de los versos que en las demás versiones explicitan que el *daimon* es el espíritu de un difunto procedente del *Más Allá* (vv.10-11), δαίμων se convierte en un término “abierto” que puede abarcar, sin problemas, una entidad del tipo θεός. Es decir, más que una versión “breve”, esta versión parece “abreviada” a propósito. Si estas modificaciones hubieran sido llevadas a cabo por el compilador del *lógos*, entraríamos en un tipo de proceso compositivo propio de un autor del tipo que podríamos denominar “reelaborador”, que no se limita a unir sin más materiales procedentes de otras composiciones, sino que, además, los modifica en busca de coherencia interna y unidad.

Por otro lado, si obviamos la terminología empleada, la función del θεός de la práctica y del δαίμων de *h.Mag.* 14Δ es la misma: informar al mago, responder a sus preguntas, lo mismo que el θεῖον πνεῦμα de *h.Mag.* 1c, que debe llevar a término “lo que el mago tiene en el pensamiento y en el corazón”, es decir, todo aquello que el desee el mago.

Paige señala que sólo en los papiros mágicos griegos πνεῦμα adquiere el estatus de una entidad independiente y autónoma, un ‘espíritu’ en el sentido pleno de la palabra, equivalente a δαίμων¹⁴⁸, pero que puede ser también una entidad del tipo θεός¹⁴⁹; por su

¹⁴⁷ Sobre esta, *cf.* Suárez et al. (en prensa), pp. 203–207.

¹⁴⁸ Además del estudio de Paige, C. Tibbs (2007: 111ss.) pone también de manifiesto que en la literatura griega de época helenístico- imperial producida por autores de tradición hebrea como Filón de Alejandría, Josefo y Pseudo-Filón, πνεῦμα y δαίμων significan ambos ‘espíritu’. Es más, en Filón ἄγγελος y ψυχά son términos empleados indistintamente junto con πνεῦμα y

parte, en *PGM* δαίμων tiene dos acepciones principales, la de “espíritu/alma de un difunto”, y una segunda acepción neutra, o no marcada, como “entidad divina intermedia”, en la que se cruza y es intercambiable con πνεῦμα y θεός cuando este hace referencia a divinidades secundarias¹⁵⁰. Es decir, teniendo en cuenta que, en la práctica y el *lógos* que analizamos, el πνεῦμα, el δαίμων y el θεός realizan las mismas acciones y de ellos se espera la misma misión, en *h.Mag.* 1 no habría ninguna incongruencia en cuanto a su finalidad, ni en el himno con respecto a la práctica, sino que estamos ante otro caso de empleo indistinto de estos tres términos para referirse a una misma entidad. Pero, ¿quién es?

En los primeros versos se le identifica y denomina como Apolo y *h.Mag.* 1c es un catálogo de entidades que están siendo consideradas hypóstasis solares; la identificación de Apolo con Helio y su sincretismo es suficientemente conocido como para no tener que detenerme en ello ahora¹⁵¹. La práctica también está llena de elementos solares. El principal es la lámpara, cuya llama evoca por simpatía la faceta ígnea del dios. El mago menciona en dos ocasiones que no debe estar pintada de rojo (ll.277 y 293). El motivo de este énfasis es que el minio empleado para obtener el color rojo, y este color en general, se identificaban con Seth-Tifón, divinidad que en la cultura egipcia es la némesis del Sol y antítesis de todo lo solar¹⁵². El cinamomo que se ofrece en el sahumerio de la práctica aparece mencionado en *PGM* XIII 352 entre las sustancias con las que más se complace Helio.

Por lo tanto creo que, con respecto a la pregunta planteada por Calvo: ¿licnomancia o petición de un *démon páredros*?, se puede argumentar, llegados a este punto, que el compositor de esta práctica tenía en mente una licnomancia con un dios con el fin de obtener conocimientos en materia mágica. El hecho de que en el pasaje correspondiente a *h.Mag.* 14Δ se solicite el envío de un *daimon*, como hemos visto, no es relevante, puesto que, gracias a la conveniente supresión de tres versos, δαίμων puede referirse en él a una divinidad secundaria, intermedia.

δαίμων para referirse a la misma clase de entidades inferiores a Yahvé, el único denominado en estos autores θεός.

¹⁴⁹ Paige (2002: 434ss.) señala que de las aproximadamente 89 concordancias de πνεῦμα en *PGM*, 36 (40%) se refieren a un dios o a un démon.

¹⁵⁰ Suárez et al. (en prensa), pp. 205-206.

¹⁵¹ Una exposición sintética con biografía específica *infra*, p.537.

¹⁵² En XII 98 al color rojo se le denomina, de hecho, ‘bermellón de Tifón’, μίλτον Τύφωνος.

Si bien esto queda resuelto, queda aún explicar cómo encaja en este *lógos*, ya de por sí complejo, la entidad invocada en *h.Mag.* 14Δ como garante de la llegada del dios-*daimon*. No puede tratarse, como supone Calvo, de Helio; no tiene sentido que el mismo dios que va a presentarse a la práctica se envíe a sí mismo. Al tener poder sobre la divinidad conjurada, es una entidad diferenciada. Cifñéndome estrictamente al texto transmitido, la divinidad interpelada tiene un carácter supremo, lo rige todo -οὐρανοῦ ἡγεμονῆα / καὶ γαίης, χάεός τε καὶ Ἄϊδος-, pero no es identificada con ningún dios, ni recibe nombre alguno, ni se le supone ningún atributo solar, pero en la jerarquía de nuestro compositor estaría por encima del sol. La presencia de esta invocación a un θεὸς ὕψιστος en el *lógos* como garante de la llegada de la divinidad invocada se comprende mejor a través del fenómeno que Ch. Faraone denomina *overdetermination*¹⁵³ y que consiste en la combinación de un recurso performativo efectivo por sí mismo, como es un conjuro con la fórmula ὀρκίζω σὲ, con la invocación a una divinidad que lo lleve a término (aquí tenemos ambos). El empleo de esta última es pleonástico, ya que la fórmula ὀρκίζω σὲ, por sí misma, provoca la aparición de la entidad conjurada sin necesidad de ayuda divina, pero el mago añade una plegaria a una entidad superior para asegurar así el éxito total del hechizo. De forma que ahora podemos esbozar mejor la estructura del *h.Mag.*1:

1. Invocación y conjuro de la entidad divina que participa directamente en la práctica –en este caso, una entidad solar identificada con diferentes hypóstasis (Apolo, Adonai, Sabaoth, etc.).
2. Plegaria a una entidad suprema para que envíe a la divinidad solar conjurada.

En *PGM* VI+II 98-100 tenemos un recurso similar aunque en esta ocasión a través de prácticas complementarias en lugar de un *lógos* compuesto. En el pasaje citado se ofrece como ἐπάναγκος (recurso coactivo) alternativo a la plegaria oracular apolínea principal, que es la inmediatamente precedente, la siguiente fórmula: θεῖ θεῶν, βασιλεῦ βασιλέων, καὶ νῦν μοι ἔλθειν ἀνάγκασον φίλον δαίμονα χρησιμῶδόν, ἵνα μὴ εἰς χεῖρονας βασάνους ἔλθω τὰς κατὰ τῶν πιπτακίων. Puede verse que, como en nuestro caso, encontramos la apelación a un dios superior al de la práctica, al que se hace garante de la llegada de dicha entidad, que es denominada en relación al dios supremo δαίμων. Este

¹⁵³ Para una descripción más detallada de este fenómeno en los *lógoi* mágicos y otros ejemplos, *cfr.* Faraone 2000, p. 207 y 1999, pp. 137-138.

δαίμων χρησμοφδός, supeditado al θεὲ θεῶν resulta ser Helio-Apolo¹⁵⁴. No es un caso único; en *PGM* II 126, Apollo es invocado como θεοῦ ὑπηρέτα.

La consideración de Apolo como una entidad intermedia se populariza en época Imperial; como divinidad oracular, media entre la esfera divina y la esfera mortal. Este papel de “mensajero” propició su transformación en ἄγγελος de la divinidad suprema en sistemas henoteístas como el que reflejan los *oráculos teológicos*¹⁵⁵. En cuanto al sol, su consideración como entidad divina secundaria no es extraña en doctrinas como el Hermetismo, donde aparece como ‘demiurgo segundo’ y gobernador supremo de la región sublunar, el cosmos sensible¹⁵⁶. El reflejo de este tipo de conceptos en *PGM* puede verse en *PGM* XIII 257-58 en el que Helio, como gobernante de ‘lo que está bajo el cosmos’, es denominado “arcángel” y está supeditado al dios supremo:

φάνηθί μοι, ὁ ἀρχάγγελος τῶν ὑπὸ τὸν κόσμον, αὐθέντα Ἥλιε, ὁ ὑπ’ αὐτὸν τὸν ἕνα καὶ μόνον τεταγμένος· προστάσσει σοι ὁ αἰὲ καὶ μόνος.

«Muéstrate a mí, arcángel de los que están bajo el firmamento (o ‘bajo tu gobierno?’), soberano absoluto Helio, el que está bajo las órdenes del mismísimo Uno y Único; el Eterno y Único te lo ordena».

Se trata de una reorganización jerárquica fruto de la asimilación sincrética de elementos procedentes de panteones diversos, el monoteísta judeo-cristiano, y el henoteísta greco-egipcio contemporáneo, similar al que encontramos en ἄγγελε πρῶτε τοῦ Ζηνὸς μεγάλιο, Ἰάω, o en *PGM* III 140, donde Helio aparece supeditado a los arcángeles judeocristianos, o en *PGM* III 289-291, donde Apolo es identificado con el Espíritu Santo.

¹⁵⁴ Sobre el análisis de esta práctica, *cfr. infra*, p. 98ss.

¹⁵⁵ Sobre este tipo de oráculos, *cfr. infra*, p.561. Sobre el modelo de panteón religioso que reflejan, *cfr.* Suárez 2003, en especial pp. 135ss.

¹⁵⁶ *cfr. CH* XVI 4-9 y 12.

2. MATERIALES MÉTRICOS DE *PGM* VI+II

2.1. *PGM* VI+II. Una nueva lectura.

Un reciente descubrimiento¹ ha hecho que se tenga una nueva percepción de dos de los papiros mágicos de contenido más “apolíneo” del corpus de *PGM*: el *PGM* VI (*P.Lond.*47)², que contiene una columna de texto, y el *PGM* II (*P.Berol.*5026)³, que contiene tres columnas. Después de más de 150 años de historia editorial, una nueva revisión conjunta de la colección de *PGM* ha revelado que ambos papiros forman parte del mismo tratado mágico, es decir, no tenemos dos papiros mágicos con dos dataciones distintas sino un único papiro que se conserva en dos fragmentos. *PGM* VI es en realidad un *kollema* separado en algún momento de *PGM* II, que contiene la primera columna del texto conservado⁴ de este tratado (en adelante *PGM* VI+II). Una serie de elementos marginales de carácter textual presentes en el margen derecho del papiro VI y en el izquierdo del II permiten sostener que ambos papiros estaban unidos⁵ y, por lo tanto, *PGM* VI contendría la col. I (la primera columna de la parte conservada del tratado) y las tres columnas de *PGM* II pasarían a ser col. II, III y IV respectivamente:

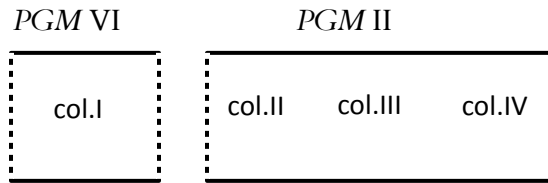
¹ La autoría del descubrimiento es de E. Chronopoulou y su publicación está prevista para el próximo número de *Symbolae Osloenses* bajo el título “*PGM* VI: a lost part from *PGM* II”.

² Papiro constituido por un único *kollema* que contiene una columna de texto bastante dañada; datado por el tipo de uncial empleada entre el siglo II (Kenyon, 1893) o III d.C. (Wessely, 1888). Según Preisendanz (1973²: 198) este papiro habría formado parte de la colección Anastasi y habría sido adquirido en Memphis, sin embargo, figura como «purchased in Thebes» junto con el *PGM* V en la *List of Additions* de las adquisiciones del British Museum del año 1839. Su pertenencia a la “Biblioteca Tebana” es bastante segura.

³ Papiro hasta ahora datado entre el siglo IV-V d.C. No obstante, su unión con *PGM* VI confirma la hipótesis de Bagnall (2009: 83-85) de una datación bastante más reciente, en el siglo III d.C. Contiene tres columnas con notas marginales realizadas en una escritura más veloz (más cursiva) por la misma mano que el texto principal. Su historia moderna es paralela a la de *PGM* I: ambos forman parte de la colección Anastasi y son vendidos al Museo de Berlín; de hecho, *PGM* I y II tienen en el catálogo de Lenormant números contiguos. Ambos serán editados por primera vez por Parthey 1865. Como *PGM* VI, se considera que forma parte de la denominada “Biblioteca Tebana”.

⁴ Aunque muy deteriorado, el comienzo de *PGM* VI se encuentra claramente *in medias res*, por lo que aún nos falta texto.

⁵ Para los mismos, *cf.* el artículo de próxima publicación citado *supra*, n.1 de este capítulo.



Esto no sólo ha conllevado una reconsideración de la idea que se tenía hasta ahora de *PGM VI*, un enriquecimiento de lo que sabíamos sobre *PGM II* y ha puesto en evidencia la necesidad de una revisión de la datación, sino, sobre todo, del texto.

2.2. Consideraciones previas sobre los materiales métricos de *PGM VI+II 1-57*.

Como resultado de la unión de los dos papiros, cambia por completo la visión que teníamos del material himnico de *PGM VI* y los materiales métricos con los que comienza *PGM II* (en la edición de Preisendanz *h.Mag.* IX)⁶, ya que la reorganización del texto muestra que en realidad forman parte de un mismo *lógos* mágico, lo que afecta a la la visión que se ha tenido hasta el momento de ellos. El texto queda como sigue⁷:

Leyenda: praxis ; **pasaje métrico**; ~~pasaje de naturaleza no métrica~~

- | | | |
|-----|---|-------------------|
| (1) | σ]ύστασις αὐτοῦ πρὸς Ϛ β̄, ἡ δὲ κλῆσις αὐτῆ | <i>PGM VI (=</i> |
| |]πληθούσης ἄμεινον δὲ ἐν τῇ ἀνατολῇ | <i>col. I PGM</i> |
| |]σύστασιν ποιήσης τῇ δ̄ τῆς θεοῦ πρόσθε | . |
| |]δου λέγε οὖν πρὸς Ϛ ἀνατέλλοντα | |
| (5) |]νύχιον | |

⁶ Por ejemplo, hasta ahora, la relación de intertextualidad que se producía entre los himnos del *PGM II* y los del *VI* se había interpretado, aunque con cautela, como una relación de dependencia. El hecho de que tengamos un solo papiro con una única datación implica que esta “intertextualidad” debe ser revisada.

⁷ La presente edición del texto de *PGM VI* corresponde a la edición de próxima publicación realizada en colaboración con A. Nodar, para el proyecto internacional “Transmission of Magical Knowledge in Antiquity. The Papyrus Magical Handbooks in Context”, financiado por el *Neubauer Collegium* (Universidad de Chicago), bajo la dirección de Faraone, C.A. y Torallas, S.; el texto de *PGM II* aquí presentado sigue las propuestas de E. Chronopoulou para su tesis, de próxima lectura.

[Δάφνη, μαντοσύνης] ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος
]Φοῖβος στεφθεῖς τε κλάδοισι
]κεφαλὴν κομόωσαν ἐθείραις
]ον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων
 (10)]ησι πολυπτύχου ὑψηλοῖο
]εοῖς θέσπιζε βροτοῖσιν
]λόστονος αὐτὸς Ἀπόλλων
] . ρη παρθέν[ε] δ[. .]νη
]μένω ἱεροῖσι π[. . .]λοις
 (15)]λὸν ἑμαῖς μετὰ [χε]ρσὶν ἔχοντι
 π[έ]μψον μάντευμ[ά τ]ε σεμνόν
]ι σαφηνίσι φοιβή[σα]σα
] . τε καὶ ὡς τετελε[σμέ]νον ἔσται.
] ἴν' ἔχω[ν] περὶ [. . .]τάζω,
 (20) δ]αμάσα[ν]δρα μ[. . . .]ανδρα.

(A)

] φ . . [] vacuum

.π]ανυπέρτατ' εωῖ επ[
 . . .] [c.4/5] μα ἱεω ἐπὶ πιαῖαν
 . . .]ιοενη . η[c.4/5] η πολυώνυμε ἴοαν[ἀκρακ]αναρβα Φοῖβε
 (25) μ]αντοσύναισι[ν ἐπ]ίρροθε, Φοῖβε Ἀπολλ[ον] vacuum
 Λ]ητοῖδη, ἐκάεργε, [θε]οπρόπε, δεῦρ' ἄγε, δεῦ[ρο] vacuum
 δεῦρ' ἄγε, θεσπίζω[ν], μαντεύεο νυκτὸς ἐ[ν ὦ]ρη.
 εἶτα λέγε μελετῶν [τοῦ]το· εη· ἱε· ἱε· ηῖω[. . .] . . . ἱαωη· ινη·
 ἱαῖαωῖαωη]ουω· εἶτα πρὸς κατάδ[υσ]ιν σ (ἡλίου) ἔξαιτοῦ πάλι(v)

(B)

(30) κλυθί μευ, ἀργυρό[τοξ]ε, ὃς Χρύσην ἀμφιβέ[βηκ]ας
 Κίλλαν τε ζαθέην[Τε]νέδοιό τε ἴφι ἀνάσσεις,
 χρυσοφαῖ, λαῖλ[α]ψ καὶ Πιθολέτα μεσεγκριφι,
 Λατωες, Ἰαῶθ' Σ[αβα]ῶθ, μελιοῦχε, τύραννε,
 πευχρη νυκτε[ρόφ]οιτε σεσεγγενβαρφαραγης
 (35) καὶ ἀρβήθ' ω πολ[]ρορφε, φιλαίμαγε, Ἀρβαθιαω,
 Σμινθεῦ, εἴ ποτ[έ τ]οι κατὰ πίονα μηρί' ἔκηα λχαρίεντ' ἐπὶ βωμόν ἔρεψα/
 ἠ εἰ δὴ ποτέ τοι κ[ατ]ὰ πίονα μηρί' ἔκηα

(C)

ταύρων ἢδ' ἀ[ιγ]ῶν, τόδε μοι κρήνηο[ν] ἐέλωρ.

ὁμοίως καὶ πρὸς ζ (σελήνην) ἐστὶν αὐτοῦ σύστασις ἥδε·

(40) Δάφνη, μαντο[σ]ύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
 Δάφνη παρθε[νι]κή, Δάφνη, Φοῖβοιο ἐταίρη.
 Σαβαώθ. ἰαωαωοῖ. ἀγχόθι πύλης. μουσιάρχα. οψονυπον.
 δεῦρό μοι, ἔρχε[ο θ]ᾶσσον. ἔπειγέ μοι αἰείσασθαι
 θεσμοὺς θεσπ[εσι]ους, νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ.

} (D¹ + D²)

(45) ρησαβανααλανααανααανααανααλααα : ααα : ααα : ἔστι δὲ γ[ὰρ]{εκ}
 τῷ Δηλίῳ. τῷ Ν[ομί]ῳ. τῷ τῆς Λητοῦς κ[αὶ] Διός. χρησμοφδεῖν π[ρο]γνων-
 στικὰ διὰ νυκτὸ[ς ἀλη]θῆ διηγουμένῳ <διὰ> [μ]αντικῆς ὄνειράτων

PGM II
 (= col. II
 PGM VI-II)

..... ακρακαναρβα· καναρβα· αναρβα· ναρβα· αρβα· ρβα· βα· [α].· λέγε ὄλον οὔτως
 τὸ ὄνομα πτερυγοειδῶς. ‘Φοῖβε, μαντοσύναισιν ἐπίρροθος ἔρχεο χαίρων,
 (50) Λητοῖδη, ἐκάεργε, ἀπότροπε, δεῦρ' ἀ[γ]ε, δεῦρο· δεῦρ' ἄγε, θεσπίζων, μαντεύεο } (E)
 νυκτὸς ἐν ὥρῃ. αλλαλαλα· αλλαλαλα· σανταλαλα· ταλαλα·' λέγε τοῦτο τὸ ὄνομα καὶ
 αὐτὸ ἐν ὑφαιρῶν πτερυγοειδῶς. εἴ ποτε δὴ φιλόνικον ἔχων κλάδον ἐν-
 θάδε δάφνης [σῆ]ς ἱερῆς κορυφῆς ἐφθέγγεο πολλάκις ἐσθλά· καὶ νῦν μοι σπεύ- } (F)
 σειας ἔχων θεσπίσματ' ἀληθῆ· λαητωνιον καὶ ταβαραωθ'· αεω· εω· ἀναξ· Ἄ·

(55) πολλον Παιάν. [ό] τὴν νύκτα ταύτην κατέχων καὶ ταύτης δεσποτεύων. ὁ τὴν ὤ-
 ραν τῆς εὐχῆς κ[α]ὶ τῆς κρατῶν. ἄγετε. κραταιοὶ δαίμονες. συνεργήσατέ μοι σή-
 μερον ἐπ' ἀλ[η]θείας φθενγόμενοι σὺν τῷ τῆς Λητοῦς καὶ Διός υἱῷ· ἐπίφερε δὲ καὶ

ποιή[σις]
 αὐτ[ή]

τοῦτο, ὅπερ ἐ[ν] φύλλοις δάφνης γράφεται, καὶ μετὰ <τὰ> τοῦ π[ιτ]τακίου, ὅπου ὁ ἀκέφαλος
 (etc.).

El deterioro del margen derecho del *kollema* “PGM VI” complica mucho la labor de división de los *lógoi*, puesto que nos priva de información del escriba fundamental para comprender cómo entendía un usuario este texto (signos diacríticos y otras ayudas para la lectura, *eisthesis* y otros recursos del escriba para organizar visualmente el contenido, como las notas marginales). En el pasaje analizado notamos una *paragraphos* entre las líneas 38-39, claramente coincidente con el final de un *lógos*, y una *forqued paragraphos* entre las líneas 57-58 que introduce una llamada marginal⁸ al final del que sería el tercer *lógos* en la que se indica que la descripción de la

⁸ Esta nota marginal, debido al punto de fractura del *collema*, casi al borde del texto de la primera columna de PGM II, había hecho que el intercolumnio de dicha columna se conservara de forma íntegra en PGM VI. La nota a la que nos referimos, aunque se refiere a la primera columna de PGM II, se había conservado en el margen izquierdo del *collema* PGM VI y solo al restituirlo a su lugar

práctica, indicada en la l. 68, no comenzaría ahí, sino que incluiría también las diez líneas precedentes. No se nota empleo de *eisthesis*.

En cuanto a la organización de los *lógoi*:

1. Entre las ll.6 y 27 tenemos un primer *lógos*. La l.21 está dañada hasta tal punto que su lectura resulta imposible. A pesar de que los editores de *PGM* leen . . . φες . . . , lo cierto es que ya Kenyon (1893) no restituye nada en esta línea. No sabemos si en la l.21 el *lógos* continuaba o contenía indicaciones sobre la praxis (donde tenemos dos opciones: que indicase el comienzo de un nuevo *lógos*, como en la l.28, o que hiciera referencia a la pronunciación de la *epiklêsis* mágica inmediatamente anterior, como en las ll.48-49 y 51-52); en cualquier caso, a efectos del presente análisis no es relevante ya que no interfiere en la individualización del material métrico. En este primer *lógos* tenemos dos pasajes en verso: el primero (A : ll.6-20) está dirigido a una entidad femenina identificada como Dafne. A pesar de que el texto de la l.21 sea ilegible, está claro que entre la línea 20 y 22 del papiro se produce un cambio de divinidad destinataria, de receptor. En ese segundo pasaje (B : ll.22-27), compuesto por tres líneas (ll.22.-24) cuya naturaleza métrica y funcionalidad se discutirá en su momento y tres hexámetros seguros (ll. 25-27), se invoca a una divinidad masculina identificada al final de la l.24 como Φοῖβος, es decir, hemos pasado a una invocación apolínea. De hecho, en la l.23 ya hay un epíteto terminado en *-μα, que todos los editores han coincidido en restituir como χρυσοκόμα, epíteto de larga tradición apolínea.

2. Las instrucciones de la l.28 εἶτα πρὸς κατάδ[υσ]ιν ἡλίου ἕξαιτοῦ πάλι(ν), indican la introducción de un nuevo *lógos* (el segundo del texto conservado), que abarcaría las ll.30-38. Este segundo *lógos* está formado por un pasaje extraído de la *Iliada* (la denominada *Plegaria de Crises: Il. I 37-41, 451-455*) en el que se han intercalado cuatro líneas de *epiklêsis* mágica. Al constar de invocación y petición podemos considerarlo una unidad independiente (C). Al final del mismo, entre las líneas 38-39 una *paragraphos* señala el final de este *lógos* y el comienzo del siguiente.

original se ha visto a dónde pertenecía, coincidiendo con una *forqued paragraphos* en el texto de *PGM II*. Un reciente estudio de las notas marginales de *PGM II* sostiene que pertenecen a la misma mano *scriptoria* que el cuerpo del texto, la diferencia de *ductus*, por lo tanto, se debería a su cursividad. Son notas rápidas hechas por el propio redactor del papiro en una segunda relectura del mismo para aclarar y organizar un contenido complejo y, a veces, confuso.

3. Al final del mismo, unas instrucciones similares a las que encontrábamos en la l. 28 indican la pronunciación de un tercer *lógos* (ὁμοίως καὶ πρὸς C (σελήνην) ἐστὶν αὐτοῦ σύστασις ἥδε, l.39). En este es en el que encontramos las principales diferencias con respecto a las ediciones anteriores debido a la nueva organización del texto. Puede verse que este tercer *lógos* abarcaría desde la l.40 a la 57, intercalando pasajes en prosa con cuatro pasajes en verso (D¹, D², E y F) e indicaciones relativas a la pronunciación de algunos de los *nomina magica*.

En las ediciones precedentes (todas anteriores a la mencionada reorganización de los papiros VI y II) los materiales métricos señalados aparecen editados de la siguiente forma:

- Wessely (1888): edita (A) de forma individual, pero parcial (vv.1-7=ll.6-12). Los pasajes (B), (C) y (D¹ + D²) son editados de forma conjunta, como si fueran un único himno, eliminadas las partes no métricas, todos los elementos mágicos y las indicaciones de la práctica.
- Abel (1885): Edita (E) y (F) de forma conjunta. Como Wessely, elimina todos los elementos no métricos o mágicos.
- En Preisendanz (1924) (A) se edita completo por primera vez, de forma individual como *h.Mag.* XIII; se individualiza también (D¹ + D²), editado como *h.Mag.* XIV (se reconstruye un hexámetro de la línea media de *epiklêsis* mágica). (B) y (C) se editan de forma conjunta bajo el nombre de *h.Mag.* X, como si fueran un único himno, incluidas las ll.32-35 (la *epiklêsis* insertada en el pasaje homérico), que se secluyen pero no eliminan de la edición, y las ll.22-24 que Preisendanz considera métricas (se reconstruyen los hexámetros). En todos los casos no se nota en el aparato y se eliminan de la edición las indicaciones de la práctica.

En lo referente a (E) y (F) Preisendanz sigue a Abel. Ambos pasajes se editan de forma conjunta, como un único himno independiente, *h.Mag.* IX, eliminada la *epiklêsis* mágica y las indicaciones de la práctica. Hay que tener en cuenta que no se sabía que el papiro VI y el II eran una unidad y por lo tanto se consideraba que el II comenzaba con un primer *lógos* compuesto por las actuales líneas 49-57.

- Tissi (2015)⁹, aún con anterioridad a la nueva reorganización, parece considerar que los materiales de *PGM VI* pertenecen únicamente a dos himnos mágicos: el primero abarcaría las ll.6-38 (lo que comprende A+B+C) y el segundo las ll.40-44 (D¹ + D²).

La nueva reorganización del texto nos da una perspectiva totalmente distinta de los materiales métricos señalados y expone la necesidad de una reconsideración de cualquiera de las propuestas editoriales sostenidas hasta ahora, para la que va a ser de gran valor el ejemplo de los materiales métricos de *PGM I* que se han comentado en el capítulo precedente. Como en *PGM I*, es obvio que en la composición de esta práctica se emplean pasajes métricos de naturaleza heterogénea (aunque es notable, y sobre ello me detendré en su momento, que todos los pasajes métricos poseen dos denominadores comunes: la esfera apolínea y la función oracular). La heterogeneidad, sin entrar ahora en valoraciones de carácter estilístico, se nota a simple vista a través de varios indicadores externos que revelan la falta de unidad (y, a diferencia de lo que ocurría en *PGM I*, la falta de interés en crear unidad) de los pasajes en verso:

- (a) El primero sería la heterogeneidad de destinatario (este ya nos ha aparecido también en relación con los materiales métricos de *PGM I*).
- (b) La identificación de, al menos, un pasaje poético conocido (la ya mencionada *Plegaria de Crises*). Si en *PGM I*, *h.Mag.1c* y *h.Mag. 14Δ* estaban atestiguados en otros papiros mágicos (*PGM III* y *IV* respectivamente), en este caso la fuente es una obra literaria conocida.
- (c) La identificación de dos versiones de un mismo pasaje: (B) y (E) son dos versiones, con alguna variante textual, de los mismos tres versos.
- (d) La mezcla no coherente de pasajes en prosa y verso. Aquí encontramos la principal diferencia con respecto a los materiales métricos de *PGM I*. En el capítulo anterior la presentación conjunta en el papiro de todos los pasajes en verso como una unidad nos permitía plantearnos la posible existencia de un *h.Mag.1* como macrounidad de los distintos elementos constitutivos. Sin embargo, en *PGM VI+II* los pasajes en verso no se

⁹ No es una edición, sino una propuesta de edición realizada en el marco de un artículo general sobre los himnos mágicos en el que Tissi realiza la siguiente valoración: «Preisendanz separa in due, in maniera del tutto arbitraria, l'inno contenuto in *PGM VI 6-38: h.Mag. XIV* [evidentemente una errata, ya que las líneas citadas pertenecen a XIII] a Dafne e X ad Apollo » *cfr.* Tissi 2015, p. 147, n.2.

encuentran unidos para formar un único himno. No hay argumento formal ya a simple vista para sostener la intención del redactor de conseguir con ellos macroestructuras unitarias, más allá del *lógos*, por dispar que fueran después entre sus partes a nivel de contenido. En consecuencia se ha decidido tratar los materiales métricos que estamos comentando como unidades independientes, considerándolos parte de un mismo himno tan sólo en aquellos casos en los que hay argumentos suficientes para sostener su cohesión:

- (A) no presenta adiciones no métricas. Como se verá en su edición y comentario, el texto presenta cohesión y coherencia internas y consta de invocación y una petición claramente marcada que nos permite establecer su unidad y su carácter cerrado, completo. Aunque se encontrara directamente unido a (B), que no es el caso ya que median tres líneas no métricas, su entidad independiente seguiría siendo patente.
- (B) y (E). Parece que en el primer caso, a estos tres versos dirigidos a Apolo se quiso añadir una *epiklêsis* mágica (o el mago maneja una versión en la que estos tres versos la presentaban), que no es métrica pero sí presenta un cierto “Rythmiesierung” como consecuencia de los epítetos poéticos utilizados.
- La *Iliada*, texto de origen de (C) da testimonio de la unidad e independencia de este pasaje. Por otro lado, en el papiro es un *lógos* independiente en sí (claramente separado por *paragraphos* e instrucciones del *lógos* que sigue), luego no hay argumentos ni internos ni externos para unirlo a (B) y (D) como proponen alguno de los editores precedentes.
- En el caso del tercer *lógos*, en el que se encuentran insertados (D¹ + D²), (E) y (F), en conjunto con todo lo anteriormente expuesto, puede verse que no es un único himno escindido mediante inserciones no métricas sino, más bien al contrario, por la combinación de prosa y verso, invocaciones a Dafne e invocaciones a Apolo, lo que tenemos es un *lógos* mágico con forma de “potpurri”, falto de cohesión interna y externa sea a nivel de forma que de contenido más allá del carácter oracular de las peticiones. No hay coherencia de destinatario ni, si juntamos los distintos pasajes, hay cohesión interna que

denote que en algún momento pertenecieron a la misma composición, sino que el carácter “compilador” del redactor, que ya se había hecho patente a lo largo del análisis, intensifica la certeza de que el compositor está tomando pasajes en verso de distinta procedencia.

La unidad de D¹ (*epiklêsis* de Dafne) y D² (petición de oráculos nocturnos) se sostiene, como se verá, sobre (A), con el que la repetición del verso Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος establece un vínculo de dependencia, y la comparación permite ver que parece haber sido compuesto por “miniaturización” del mismo. En cuanto a la eventual unidad de (E) y (F) propuesta por Abel y Preisendanz, no hay argumentos suficientes ni internos ni externos para sostenerla, por lo que serán tratados como pasajes independientes.

De acuerdo con lo expuesto, la organización del material métrico de este pasaje quedaría como sigue:

- (A) = *h.Mag.* 2 (= *h.Mag.* XIII in ed. Pr)
- (B) = *h.Mag.* 3A (= *h.Mag.* X in ed. Pr)
- (C) = *h.Mag.* 4 (= *h.Mag.* X in ed. Pr)
- (D¹ + D²) = *h.Mag.* 5 (= *h.Mag.* XIV in ed. Pr)
- (E) = *h.Mag.* 3B (= *h.Mag.* IX in ed. Pr)
- (F) = *h.Mag.* 6 (= *h.Mag.* IX in ed. Pr)

Por lo que se refiere a la práctica en la que se engloban estos tres *lógoi*, las líneas iniciales del *kollema* “PGM VI” contienen referencias anafóricas a al texto que hemos perdido, por lo que parte de la descripción de la práctica estaría en la parte no conservada de este tratado mágico y parte continua a partir de la l. 57. Como este no es lugar para realizar un detallado análisis del contenido de PGM II, me limito a lo esencial para comprender el contexto. El papiro contiene un complejo rito de finalidad oracular con elementos tomados de diversas recetas y numerosas indicaciones alternativas se acumulan, con el fin de reforzarlo¹⁰. Entre estas no solo encontramos *lógoi* muy similares, sino también variantes de la práctica y prácticas alternativas,

¹⁰ Esta ha sido estudiada en profundidad por E. Chronopoulou (*cf. op.cit. supra*, p. 98, n. 5), de donde extraemos el análisis que presentamos.

dando la sensación de que el redactor de la misma trabaja sobre una antología o colección de prácticas oraculares de carácter apolíneo que aquí combina “por si la primera no funciona” en un complejo sobrepajamiento con el fin de asegurar la eficacia del ritual. La complejidad del rito parece que en este caso comprendía también su prolongación en el tiempo, ya que varios pasajes (ll. 90ss., 189ss.) se indican ofrendas a realizar a lo largo de diferentes días, durante los cuales, quizás, se hubieran realizado las distintas prácticas descritas.

En lo que se refiere concretamente al contexto de los *lógoi* que acabamos de individualizar, les correspondería la práctica descrita entre las ll. 57 y 91 (PGM VI+II), punto a partir del que comienzan a darse prácticas alternativas (ἄλλως ποίησις; ἄλλοι ἐπάναγκοι). Tras el tercer *lógos*, tenemos las siguientes indicaciones:

ἐπίφερε δὲ καὶ (58) τοῦτο, ὅπερ ἐ[ν] φύλλοις δάφνης γράφεται, καὶ μετὰ <τὰ> τοῦ π[ιτ]τακίου, ὅπου ὁ ἀκέφαλος γράφεται, καὶ τ[ίθε]ται πρὸς κεφαλῆς συνειλιχθέν. λέγεται δὲ καὶ εἰς τὸν λύχνον μετὰ (60) τοῦ εἰσελθεῖν ἀπὸ τῆς εὐχῆς πρὶν κοιμηθῆναι, λιβάνου χόνδρον ἐπιτιθέντος <σου>τῆ θρυαλλίδι τ[οῦ] λύχνου· βoασοχ· ωεαη· ἰαωῖη· ωῖαη· ωῖαη· νιχαρο· πληξ· σθομ· ωθω[.]υ· ιε· ιω· ηῖ· Ἰαήλ, [ι]ρμουχ· ωνορ· ωευε ἰνω· εαω· Σαβαώθ· θηοτη· παω·μιαχ [σ]ἰεου· ἰαω· ἰε· ἰεω[...]. ἰου ἰεου ἰω ἰηη ηω· ἰηαῖ ἰεωα· αειῖουω.

A continuación de las cuales se describe:

- El procedimiento para recordar -πρὸς δὲ τὸ μνημονεύειν τὰ λεγόμε[να] (VI+II 64-67).
- Nuevas indicaciones (ll. 67-74):
ἔσπερας μέλλων κοιμᾶσθαι ὀνειρῶ γάλακτι καθᾶρόν σο[υ] τὴν στρωμνὴν, κ[λ]άδους δὲ δάφνης ἔχων ἐν χερσίν, ὧν καὶ ποίησις ὑπόκειται, λέγε τὴν ὑποκειμένην ἐπίκλησιν. [*cf.* los *lógoi* anteriormente individualizados] ἔστω δὲ ἡ στρωμνὴ χαμαὶ ἢ ἐπὶ καθαρῶν θρύων ἢ ἐπὶ ψιάθου, κοι[μ]ῶ δὲ ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ πλευροῦ χαμαὶ τε καὶ ἐν ὑπαίθρῳ. ποίει δὲ τ[ῆ]ν ἐπίκλησιν μηδ[ε]νὶ δούς ἀπόκρισιν, ἐπίθου δὲ ἐπικαλούμενος λίβανον ἄτμητον καὶ σ[τ]ροβίλους δεξιούς δ[ώ]δεκα καὶ ἀλέκτορας ἀ[σ]πίλους β΄, τῷ Ἡλίῳ ἕνα καὶ τῇ Σελήνῃ ἕνα, ἐν τῇ πρώτῃ ἡμέρᾳ, ἐπὶ χ[αλ]κοῦ ἢ γηίνου θυμιατηρίου. ἐν δεξιᾷ τὸ[ν] χαρακτῆρα τοῦτον γράφε κ[αὶ] πρὸς τῇ ὀρθῇ αὐτοῦ [ὑπο]γραμμῇ κοιμῶ.
- Especificación de la preparación de las ramas de laurel (ll.75-78): se emplearan 12, con 7 de las cuales se confecciona una corona y con cinco un ramo, todas ellas inscritas.

- Descripción e inscripción de los nombres en las hojas del laurel (ll.79-81)
- Descripción de la tinta que se ha de utilizar (ll. 81-87).
- Práctica alternativa para recordar (ll.87-90).
- Temporización de la práctica (ll.90-91).

Como puede verse estamos en una práctica en la que se esperan oráculos en la noche (no entro ahora en el debate sobre si *PGM VI+II* contiene una oniromancia o una visión directa), lo que concuerda sea con las insistentes peticiones de oráculos que contienen los *lógoi*, sea con la presentación de Apolo como “señor de la noche” (χρησιμωδεῖν π[ρο]γνωστικὰ διὰ νυκτὸς ll.47; ἄναξ Ἄπολλον Παιάν, [ὁ] τὴν νύκτα ταύτην κατέχων καὶ ταύτης δεσποτεύων, ll. 54-55). El laurel forma parte esencial de la misma impregnándola por completo (se emplea en la corona, en el ramo que sostiene el mago, se enrolla con la tablilla que se pone junto a la cabeza al acostarse, en la tinta y en las ofrendas), lo que explica que Dafne sea invocada en (A) y (D) como μαντο[σ]ύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος; el laurel es el instrumento fundamental a través del cual Apolo envía sus vaticinios ya en la tradición religiosa que se genera en torno al ritual délfico¹¹, luego no es de extrañar la importancia que adquiere en el ritual mágico. No obstante, Dafne aquí presenta una doble dimensión¹², por un lado vegetal, como “sagrada planta de Apolo”, y por otro personificada, como παρθένος divina, “compañera de Apolo” (Φοίβοιο ἑταίρη). Otro rasgo de Dafne sobre el que nos detendremos es su posible (e inusual) identificación con la luna, paralela a la de Apolo con Helio, lo que nos deja una “pareja divina” Dafne-Selene/ Apolo-Helio única hasta el momento.

¹¹ El secretismo (y desconocimiento) que envolvía el ritual que tenía lugar en el *adyton* délfico origina distintas tradiciones en relación al procedimiento por el que la Pitia vaticinaba y el papel que el laurel desarrollaba en ello, entre otras, que en el *adyton* había un laurel sagrado que se agitaba cuando Apolo llegaba al rito, que la Pitia vaticinaba tras mascar hojas de laurel, que la Pitia vaticinaba tras aspirar los vapores de un sahumerio de laurel, *etc.*

¹² Sobre esta se ahonda en detalle infra, pp.530-533

2.3. HIMNO MÁGICO 2

in Daphnem

(*h.Mag. XIII in ed. Pr*)

P. Lond. 47 + *P. Berol.* 5025

siglo II/III d.C.

PGM VI+II 6-20

Ediciones del papiro (PGM IV):

Wessely, C. 1888, "Griechische Zauberpapyrus von Paris und London", *AAWW* 36, p.125.

Kenyon, F.G. 1893, *Greek Papyri in the British Museum*, Londres. Vol.I, pp.81-83

Eitrem, S. 1923, *The Greek magical papyri in the British museum. Videnskapsselskapets forhandling*
3.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, p.198ss.

Ediciones del Himno:

Wessely, C. 1888, "Griechische Zauberpapyrus von Paris und London", *AAWW*36, pp.33-34.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. II. Stuttgart, Teubner, p. 248

Otros:

Monaca, M. 2011, "Una «Sibilla» nei Papiri Magici? Per una rilettura di *PGM VI*", *MHNH* 11,
pp.360-370

Edición diplomática:

6	(1)]ἱερωνφυτονπολλωνος] . οιβοςστεφθειετρεκλαθοιαι]κεφαληνηκομοωσανεθειραιε] . ονεαιεπαλαμαιαιτινασων	hex.↓
10	(5)] . σιπολυπτυξουση . οιο] . . ιεθεπιζεβροτοις . .]λοστονοσαυτοσαπο . [.]ων	

1]ἱερων : en el borde de la fractura se conservan restos de tinta pertenecientes a un trazo vertical y un punto en la parte superior del bilineo (posiblemente ἱ) a continuación de lo cual se aprecia el arco izquierdo de una letra redonda abierta a la derecha (ε ο c) y restos de un hasta central sólo compatible con ε. | λωνος : tras la segunda λ, restos de un arco descendente. La escritura se interrumpe por una fractura, tras la cual hay restos de tinta de un trazo horizontal, a continuación del cual se conserva la mitad superior de una letra redonda antes de la c.

2] . ο : tras la fractura inicial, restos de tinta. | ετρεκ : una incorrecta labor de restauración dificulta la lectura de al menos dos letras. Por la *editio princeps* de Wessely sabemos que eran τε | κλαθοιαι : tras la λ se conserva el ojo de una letra, unido a un trazo oblicuo descendente solo compatible con α. De la letra que sigue se conserva parte de un trazo oblicuo descendente unido en su parte inferior a un trazo horizontal (probablemente δ).

3]κ : parte superior de un trazo oblicuo ascendente y en la parte inferior del bilineo, de un oblicuo descendente (probablemente κ).

4] . ο : tras la fractura, restos de tinta.

5] . c : tras la fractura, un trazo vertical con ligera concavidad y lazo en el extremo superior. | ηλοιο : tras la η, parte superior de un trazo oblicuo descendente que parte de la parte superior del bilineo, a continuación del cual se aprecia la sombra de una letra redonda de formato reducido, probablemente ο.

6] . . ιε : tras la fractura, parte superior del arco izquierdo de una letra redonda abierta hacia la derecha, con asta central sólo compatible con ε, tras lo cual se ve la parte superior de una letra redonda de formato reducido, posiblemente ο. | c . . : tras c hay una fractura en los bordes de la cual se parecían restos de tinta correspondientes a dos letras.

7 ο . [.]ων : tras la ο parte superior de un trazo oblicuo descendente que parte de la parte superior del bilineo tras lo cual hay una fractura que afectaría aprox. a una letra.

] . . ηπαρθεν[.]δ[. .]νη
] . μενωϊεροικιπ[. . .]λοις
15	(10)]λονεμαιςμετ . [. . .]ρσινεχοντι
]μψονμαντευμ[. . .]εεμινον
] . ζαφηνικιφοιβη[. . .] . α
]ντεκαιωστετε . ε[. . .]νονεσται
] . νεχω[. . .] [c.7]αζω
20	(15)] . μαα[. . .]δραμ[c.6]ανδρα

8] . . η : tras la laguna restos de tinta de aproximadamente dos letras. Antes de la η, un trazo circular de formato pequeño unido a un sombreado correspondiente, posiblemente, a un trazo vertical (ρ). | εν[.]δ[. . .]νη : tras la ν hay una fractura de la que se conserva en la parte superior restos de un trazo oblicuo descendente que partía de la parte superior del bilineo, superándolo ligeramente, que forma ángulo con otro oblicuo, sólo compatible con la parte superior de una δ. Tras la laguna, un trazo vertical al que sigue un oblicuo descendente que parte de la parte superior del bilineo y se une, en la parte inferior a un asta vertical, seguramente ν.

9 ιπ[. . .]λ : tras la ι, un trazo vertical unido en la parte superior a uno horizontal que se interrumpe con una laguna. Tras la laguna, una λ.

10 τ . [. . .]ρ : tras la τ, antes de la laguna, restos de tinta correspondientes al ojo de una letra (probablemente α). Tras la laguna, una ρ.

11 υμ[. . .]ε : tras la υ, restos de un trazo oblicuo ascendente que se une a un oblicuo descendente en la parte superior, probablemente μ. Tras la laguna una ε.

12] . ζα : tras la laguna restos de tinta de aprox. dos letras. La segunda conserva la parte inferior del arco de una letra redonda abierta por la derecha. | βη[. . .] . α : tras la laguna, antes de la α, restos de tinta.

13 τε . ε[. . .]ν : tras τε parte superior re un trazo oblicuo descendente que parte de la parte superior del bilineo. Tras la laguna, un oblicuo descendente que parte de la parte superior del bilineo y se une, en la parte inferior a un asta vertical, seguramente ν.

14] . ν : tras la laguna restos de tinta de un trazo vertical |] . . . [: restos de tinta no identificables en la parte inferior del bilineo.

15] . μα : antes de la μ un trazo oblicuo descendente desde la parte superior del bilineo. |]δρα . [: tras la ρ restos del ojo de una letra, posiblemente α, al que siguen trazos de tinta.

Edición crítica:

	[Δάφνη, μαντοσύνης] ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,	hex.↓
	[Φοῖβος στεφθεῖς τε κλάδοισι	
	[κεφαλὴν κομώωσαν ἐθείραις	
	[φύλλ]ον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων,	
5	[Παρνησοῦ κορυφ]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο,	
	[θεοῖς, θέσπιζε βροτοῖσιν .	
	[μεγα]λόστονος αὐτὸς Ἀπόλλων	
	[ρη παρθέν[ε] Δ[άφ]νη·	
	[εὐχο]μένω ἱεροῖσι π[εδί]λοις	
10	[θαλ]λὸν ἑμαῖς μετ[ὰ χε]ρσὶν ἔχοντι	

1 Δάφνη, μαντοσύνης] expl. lac. omnes *cf.* *h.Mag.* 5.1, 7.1 |] ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος omnes

2]Φοῖβος : Φ]οῖβος cett. | ἥς ποτε γευσάμενος Φ]οῖβος expl. lac. Pr | στεφθεῖς τε leg. omnes, sed στεφθέντα We

3 ἀρτιτόμοις ἱερὰν] expl. lac. Pr |] κεφαλὴν κομώωσαν ἐθείραις omnes

4 φύλλ]ον : χρυσαῖαις καὶ σκῆπτρ]ον expl. lac. Pr : ... σκῆπτρ]ον *PGM* :]ον Ke | ἑαῖς omnes, sed σαις Ke

5 Παρνησοῦ κορυφ]ῆσι expl. lac. Pr : ἐν κορυφῆσι We : ἐν κορυφ]ῆσι *PGM* :]ησι Π |]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο omnes | ὑψη[λοῖ]ο Ke

6 θεοῖς Pr, qui expl. lac. χρησμούς πᾶσιν ἔδωκε θεοῖς :]εοῖς *PGM* |]εοῖς, θέσπιζε βροτοῖσιν omnes

7 μεγα]λοστόνος Pr, qui expl. lac. σοὶ γὰρ ἐρασάμενος μεγα]λοστόνος :]λόστονος Ke, We, *PGM* | Ἀπόλλων omnes : Ἀπό[λλ]ων Ke

8]ρη : ...η Ke, *PGM* : νύμ]φη Pr, qui μαντοσύνας ἐρεῖν πόρε νύμ]φη expl. lac. | παρθέν[ε] Δ[άφ]νη : παρθέν[ε δει]νε Ke, qui in ap.crit. ind. «there appear to be some remains of ε and δ after the ν» : παρθένε δ[ει]νή *PGM* : παρθένε δεινή Pr : παρθεν[.]δ[.] .]γη Π

9]μενω omnes :]μνω Ke | εὐχο]μένω : λισσο]μένω conl. Pr, qui expl. lac. δεῦρο τάχος μοι λισσο]μένω : ἰε]μένω *PGM* | π[εδί]λοις omnes : π . . . λοις Ke

10 θαλ]λὸν *PGM*, Pr, qui expl. lac. καὶ δάφνης τὸν θαλ]λὸν : ...λον Ke | μετ[ὰ χε]ρσὶν Ke : μετὰ [χε]ρσὶν *PGM* : μετὰ χερσὶν Pr

1 *cf.* Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος *h.Mag.* 5.1, 7.1 | 4]ον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων *cf.* σείων χαλκὸν ἐκείνον, ὃν ἐν παλάμῃσι τινάσσων Nonn. *D* 29.191 | 5 κορυφ]ῆσι πολυπτύχου *cf.* Ἴδης ἐν κορυφῆσι πολυπτύχου, ἄλλοτε δ' αὐτὲ *Il.* 22.171; Ἴδης ἐν κορυφῆσι πολυπτύχου ἠνεμοέσσης Hes. *Th.* 1010 | 7 μεγα]λόστονος *cf.* *A.Pr* 413

[πέ]μψον μάντευμ[ά τ]ε σεμνόν,
 [λογοισ]ι σαφηνέσι φοιβή[σα]σα ,
 []ν τε καὶ ὡς τετελε[σμ]ένον ἔσται.
 [] ἴν' ἔχω[ν] περὶ [παντὸς ἐτ]άζω,
 15 [] Δαμάσα[ν]δρα μ[όλει, βιάσ]ανδρα.

11 πέ]μψον Ke : π]έμψον PGM :]πέμψον Pr, qui χρησμούς θεσπεσίους] expl. lac. :]μιον We | μάντευμ[ά τ]ε omnes, sed μάντευμά τε Pr

12 λόγοισ]ι : λόγοισ]ι conl. Pr, qui φῆσον πάντα λόγοισ]ι expl. lac. : . . . σαφηνέσι Ke : . . . α]ι PGM | σαφηνέσι omnes : σαφηνιци Π | φοιβή[σα]σα PGM : φοιβήσασα Pr : φοιβή[τηρ]α Ke, qui in ar.crit. ind. «this filling up seems probable, though the word is otherwise unknown».

13]ν τε PGM :] τε Ke, Pr, qui ὅποτε τοῦτ' ἔσται] expl. lac. | τετελε[σμ]ένον Ke : τετελε[σμ]ένον We, PGM : τετελεσμένον Pr

14 δός μοι μαντοσύνην] expl. lac. Pr |] ἴν' ἔχω[ν] omnes : ...ν εχω... Ke | περὶ [παντὸς ἐτ]άζω expl. lac. Pr

15 Δαμνῶ, δεῦρο, ἰῶ] expl. lac. Pr |]δαμάσα[ν]δρα omnes : δαμάσανδρα Pr |]δρα μ[όλει, βιάσ]ανδρα expl. lac. Pr :]δρα μ[]ανδρα PGM :]δρα . . . ανδρα We, Ke

| 13 τε καὶ ὡς τετελε[σμ]ένον ἔσται *cf.* ἦ περ δὴ φρονέω τε καὶ ὡς τετελεσμένον ἔσται *Il.*9.310; ὧδε γὰρ ἔξερέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται *Il.*1.121, 8.401,23.410,etc.

Traducción:

*“Dafne, sagrada planta de la adivinación de Apolo,
 ... Febo... y coronada con (tus) ramas
 ... su cabeza de abundante cabellera
 ... un ramo entre sus manos agitando,
 del Parnaso escarpado, altísimo, en las cumbres
 ... a los dioses; vaticina a los mortales.
 ... provocando grandes lamentos el propio Apolo,
 ... doncella Dafne.
 ... (a mí) que con sagradas sandalias te ruego
 ... el ramo entre mis manos sostengo*

... envía ... y un sagrado oráculo,
... con claras palabras inspirada,
... y como habrá de ser cosa cumplida.
..., para que yo investigue acerca de todo.
... Dominadora de hombres, ven, Domeñadora de hombres.”

Notas al texto y a la traducción:

Este himno, que abarca las ll.6-20 de *PGM VI+II*, forma parte del primer *lógos* conservado en dicho papiro (ll.6-27). Está dirigido a una entidad femenina a quien el orante la interpela como παρθένος (v.8), y que podemos identificar de forma segura con Dafne gracias al primer verso, conservado de forma íntegra en *h.Mag.* 5.1 y 7.1; como puede verse, la dimensión de Dafne en este himno es doble, por un lado presenta una naturaleza vegetal (ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος, v.1) y por otro tenemos a Dafne en forma personificada (¿y divinizada?) como una παρθένος. El himno tiene una finalidad oracular, explícitamente enunciada - π[έ]μψον μάντευμ[ά τ]ε σεμνόν; ἵν' ἔχω[ν] περὶ [παντὸς ἐτ]άξω (vv.11 y 14)-, lo que concuerda con el ámbito de acción atribuido a Dafne en el incipit y el contexto oracular de la práctica.

El himno fue parcialmente editado por Wessely (vv.1-7); la edición completa fue llevada a cabo por Preisendanz (*op.cit.supra*), quien lo denomina *h.Mag.* XIII. Como otros himnos a Apolo, no fue reeditado por Heitsch en *GDRK*.

En el papiro, el himno no es un *lógos* en sí, sino que aparece vinculado a otros materiales en prosa y en verso que se añaden tras él en un *lógos* que abarca de la l.6 a la 27, como ya hemos dicho. En la presente edición el himno consta de 15 versos (como en la edición de Preisendanz, con la que estamos de acuerdo); los argumentos para considerarlo un himno independiente, no ligado al resto de materiales métricos de su *lógos* ya se han expuesto¹³.

En el papiro, cada verso ocupa una línea, pero el himno se encuentra gravemente dañado ya que la pérdida material de, aproximadamente, la mitad de la columna hasta la l.24 provoca que hayamos perdido el comienzo de todos los versos de este himno hasta más o menos la cesura

¹³ Cfr. consideraciones previas sobre los pasajes métricos de *PGM VI+II* 1-57, *cfr.* p. 103.

pentemímeres; intentar reconstruir tal cantidad de texto cuando no existen referentes claros es un ejercicio de *divinatio*, de forma que me he limitado a conjeturar sobre el posible contenido de las partes perdidas, sin reintegrarlo, salvo cuando la existencia de paralelos lo ha permitido.

No obstante, el texto conservado no presenta grandes problemas textuales:

1 [Δάφνη, μαντοσύνης] ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος

Este verso se nos ha transmitido completo en dos himnos más pertenecientes al mismo papiro: el *h.Mag.* 5.1 y el *h.Mag.* 7.1. En ambos casos hablamos de un verso idéntico, es decir, sin variantes, por lo que la reintegración es segura.

Aunque aquí el empleo de Ἀπόλλωνος en posición final del hexámetro tiene un claro referente épico, su escansión de no es la homérica, con la α inicial breve, sino que, por posición, debe medirse como larga.

2 Φ]οῖβος στεφθεῖς τε κλάδοισι

La conjunción τε indica que el participio στεφθεῖς (Part₂) estaba en coordinación con un participio anterior (Part₁), ambos con el laurel como objeto de la acción verbal (elemento que posiblemente se introducía en el himno a través de un relativo, como en los vv.1-2 del *h.Mag.*7)¹⁴ y Apolo como sujeto. Sobre la interpretación de este motivo, *cfr. infra*.

4 φύλλ]ον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων,

Los editores anteriores habían considerado que la lectura del papiro καῖς (leg. Kaibel) debía corregirse en ἑαῖς, más coherente con la persona deíctica del periodo, marcada por θεσπίζει (3^ap/sg). Tal corrección es innecesaria porque una nueva lectura del papiro ha mostrado que efectivamente es lo que el texto dice (la parte superior del trazo lunado de la letra es mucho más abierto que el que posee la sigma y por lo tanto incompatible con esta y correspondiente con el de una épsilon).

Este verso presenta concordancia con el siguiente verso de las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis (finales del s. IV-inicios del V), por lo tanto el testimonio es al menos un siglo posterior a este papiro:

σείων χαλκὸν ἐκεῖνον, ὃν ἐν παλάμησι τινάσσων

¹⁴ Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος, / ἧς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηγεν ᾠοιδὰς

φοιταλέης ἐφόβησε μεμνηότα κέντρα μελίσσης. (Nonn. D. 29.191)

Aunque en el caso del himno mágico 2 también conservamos *ον*, si atendemos a todo el periodo no resulta probable que se trate del relativo *ὄν*:

[Δάφνη, μαντοσύνης] ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
[Φ]οῖβος στεφθεῖς τε κλάδοισι
[] κεφαλὴν κομόωσαν ἐθείραις
[]ον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων,
[κορυφ]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο, 5
[V₁ θ]εοῖς, θεσπιζε βροτοῖσιν .
V₂

Los verbos del campo semántico de *θεσπιζω*, (verbo principal y posiblemente sinónimo del verbo anterior -V₁-, en construcción paralelística), cuando se construyen con acusativo, este siempre funciona como OD, *aquello que se vaticina*. Es decir, que si aquí hubiera habido una oración de relativo introducida por *ὄν*, hubiera desempeñado la función de OD, pero semánticamente esta función no es coherente con esta hipotética oración de relativo, que por el sentido cumple más bien una función instrumental (no es *qué*, sino *con qué*). Por lo tanto, la conjetura de Preisendanz de que el “*ον*” superviviente en el papiro no es un relativo, sino la desinencia de acusativo singular neutro o masculino de un sustantivo creo que es acertada. ¿Pero cuál es?

La clave es *τινάσσω*, sinónimo de *σειώ*, “agitar, hacer temblar, sacudir” (también presente en el verso nonniano, por cierto). En el ámbito apolíneo, este verbo se emplea de manera formular para imagen del estremecimiento del laurel como símbolo de la epifanía del dios:

- ὁ Φοῖβος αὐτὸς Πυθικὴν σεισας δάφνην (Ar. Pl.213)
- Οἶον ὁ τῷ πόλλωνος ἐσειάτο δάφνινος ὄρπηξ, / οἷα δ' ὄλον τὸ μέλαθρον (Call. Ap. 1)
- Ἔνθ' ἀπὸ τριπόδων θεο/κτίτων, χλ[ω]ρότομον δάφναν / σείων, μαντοσύναν ἐποι/χνεῖς, ἰὴ ἰὲ Παιάν, (Aristónoo. Ap. 10-13)
- δ[ά]φνης σὺ κλαδ[ου]ς, Φοῖβε, σεῖεις. (h.Mag. 10.21)

En los vv.1-6 se habla del laurel como “planta sagrada de la adivinación” para Apolo, quien en el v.5 aparece vaticinando en la cima de un monte (sobre lo que volveré más adelante), posiblemente el Parnaso, es decir, en Delfos, luego el contexto oracular de nuestro verso es

claro. Es decir, tenemos varios argumentos para considerar que el compositor estaba siguiendo la misma tradición que los testimonios citados para σείω.

Volviendo a estos, puede comprobarse que el OD de este verbo es, invariablemente, el laurel délfico, bien el árbol, como en Calímaco, o un ramo, como en Aristónoo. Por lo tanto, una referencia al laurel –teniendo en cuenta la escansión: θάλλον ο φύλλον¹⁵– parece mucho más probable, de acuerdo a la tradición que parece seguir este pasaje, que la conjetura de Preisendanz, σκήπτρον. De hecho, así lo consideraron ya Bremer y Furley: «the practice of holding, perhaps waving, a laurel spring in one’s hand is also attested in PGM VI, Hymn no.13»¹⁶. Otro argumento en contra de la conjetura de Preisendanz es que, semánticamente, el OD de τινάσσω es un objeto que puede agitarse o blandirse, lo que no encaja con σκήπτρον, a no ser en una imagen amenazadora que aquí estaría fuera de lugar. Por otra parte, parece que el v.10 y este verso habrían tenido una estructura paralela (con una intención argumental que se comentará más adelante):

v.4 Ramo] ἐαῖς παλάμαισι τινάσσω

v.10 Ramo] ἐμαῖς μετὰ χερσὶν ἔχοντι

La comparación permite ver que, además del paralelismo, el compositor jugó claramente con la *variatio*, luego es poco probable que en ambos se emplee la misma palabra para “ramo”. Intentando mantener la misma, propongo para este verso φύλλ]ον y θάλλ]λον para el v.10¹⁷.

5 Παρνησοῦ κορυφ]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο,

El v.5 presenta concordancia con *Il.*22.171 y revela el empleo de un sintagma homérico adoptado también por otros autores¹⁸, que permite reconstruir κορυφ]ῆσι. El nombre del monte al que pertenecen debía expresarse en la parte perdida del verso, ya que los adjetivos πολυπτύχου, ὑψηλοῖο necesitan un núcleo.

¹⁵ Dado que lo sostiene “en las palmas”, es decir, que lo agita o blande “entre” las manos, es más verosímil que sea un ramo, no el propio árbol. Κλάδον queda descartado porque la primera sílaba debe ser larga.

¹⁶ Bremer–Furley 2001, vol. II, pg.48. Al respecto, debo señalar que se citan los vv. 14–15, lo que a todas luces es una errata. Los versos correctos son 4–5.

¹⁷ He intentado presentar una propuesta coherente con el estilo que parece mantenerse en toda la composición, pero nada impide que, quizás, θάλλον se hubiera repetido en ambos versos, como un denominador común entre ambas acciones destacado ya por su propia posición en el verso. En cualquier caso, el sentido del mensaje no cambiaría.

¹⁸ ἐν κορυφ]ῆσι πολυπτύχου *cf.* *Il.* 22.171; Hes. *Th.*1010; *Vitae Homeri, Vita Herodotea.* 283

Sobre cuál era, la referencia a unas “cumbres” en un contexto apolíneo y oracular (*cf.* v.6) remiten al tópico del Parnaso, por metonimia de Delfos, que habíamos visto analizado en el *h.Mag.* 1b.¹⁹, por lo que la conjetura de Preisendanz para este verso, no sólo es muy probable, sino que, además, se adecua al contexto y a la tradición poética de este motivo:

[Παρνησοῦ κορυφ]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο, (ed.Pr)

6 θ]εοῖς, θέσπιζε βροτοῖσιν

Aunque tras la laguna la tinta está bastante deteriorada, el texto es legible y puede reconocerse con seguridad paleográfica la mitad superior de la ε y la ο:]εοις (Π), sólo compatible con θεοῖς.

La contraposición θεοῖς – βροτοῖσιν ha hecho pensar en la existencia de dos oraciones de estructura paralelística en yuxtaposición, como en la reconstrucción propuesta por Preisendanz:

χρησμούς πᾶσιν ἔδωκε θ]εοῖς, θέσπιζε βροτοῖσιν (ed. Pr)

Tal estructuración del verso es altamente probable, dado el gusto del compositor de este himno por las estructuras bimembres paralelas (*cf. infra* el comentario estilístico). Apolo aparece con frecuencia vaticinando para los mortales, pero no he podido encontrar referentes que sostengan la propuesta de Preisendanz. De hecho, no se puede descartar que se hablara del Parnaso o Delfos y no de la actividad oracular de Apolo. La falta de paralelos unido a la cantidad de texto que falta no hace posible reconstruir el verso más allá θεοῖς y aventurar el posible contenido de la parte faltante.

7 μεγα]λόστονος αὐτὸς Ἀπόλλων

*-λοστονος tan sólo es compatible con μεγαλόστονος, hasta ahora hápax de Esquilo (*A. Pr* 413). En su contexto original este epíteto tiene un sentido activo, –“que provoca lamentos”– que, asumo, mantiene aquí; es decir, estamos en un contexto en el que Apolo aparece como causa de sufrimiento. Con una referencia a la condición virginal de Dafne en el verso siguiente, con toda probabilidad el tema ha cambiado con respecto a los versos anteriores y se desarrollaba un motivo vinculado a los célebres amores entre el dios y la ninfa.

8] . ρη παρθέν[ε] Δ[άφ]νη·

¹⁹ *cf. supra*, p. 57-58.

Con respecto al final del verso, los editores de *PGM* propusieron δ[ει]νή / δ[ει]νέ, conjetura que plantea un conflicto con respecto a la tradición mítica de Dafne, quien aparece siempre como víctima de la pasión de Apolo y no al contrario. Creo que hay otra posibilidad mucho más simple: Δ[άφ]νη. Una referencia a la παρθενία de la ninfa²⁰ en el contexto de un Apolo μεγαλόστονος, desde luego, no parece casual si nos ubicamos en el contexto del mito que relaciona a ambos dioses y resulta muchísimo más adecuada que una Dafne “terrible”.

9 εὐχο]μένω̄ ιεροῖσῑ π[εδί]λοις

En el v.9 parece que se iniciaría un nuevo periodo del himno, con dos participios masculinos en dativo singular - * -μένω̄ (P₁) y ἔχοντι (P₂); ἑμαῖς (v.10) marca una primera persona dialéctica, luego ambos deben estar referidos al mago u orante. En el v.11 encontramos la petición del mago -πέμψον μάντευμα -por lo que, con toda probabilidad, estos versos abrían el ruego aludiendo a dos acciones o actitudes rituales referidas al orante - πέμψον (μοι) + 2 part. concertados-.

Debido a los elementos contextuales²¹, el P₁ * -μενω̄ posiblemente fuera un verbo de ruego como bien conjeturó Preisendanz, quien ya en la edición de los himnos abandona la conjetura ἱεμένω̄ de la edición del papiro por λίσσομενω̄. Existen otras posibilidades métricamente también válidas -como εὐχομένω̄-; la escasez del texto conservado así como la falta de otros criterios que nos permitan discriminar hacen imposible escoger entre una u otra, pero, dado que el sentido y la sintaxis no varían, mantengo la conjetura de Preisendanz para dotar del sentido más completo posible al verso, aunque quiero dejar claro que cualquiera de las dos es perfectamente válida.

El verdadero problema de este verso lo plantea la interpretación del término propuesto por Preisendanz para resolver la segunda laguna: πεδίλοις²². El adjetivo que reciben (ιερά), así como su empleo en el texto al mismo nivel que el ramo, implica que el compositor del himno las considera un elemento ritual destacable y caracterizador de la condición sacral del orante. Al respecto, O’Neil opina que πέδιλον, con la acepción de “sandalia”, como lo

²⁰ *Cfr.* Δάφνη παρθενική *h.Mag.* 5.2; sobre la παρθενία de Dafne, *cfr.* Johnston 2008, pp. 42-43.

²¹ En el análisis del verso siguiente se analiza con más detalle cómo la actitud y objetos que porta el mago lo identifican como un suplicante.

²² La propuesta de Preisendanz sigue siendo válida, puesto que no he podido encontrar ninguna alternativa, paleográfica y métricamente válida, que facilite la interpretación del verso.

traduce Preisendanz –“auf heiligen sandalen” (*cf.* Pr *ad loc*)- «has no sense in the passage: first, the word order suggest that the phrase goes closely with μοι μοι λίσσομένω; second, Daphne’s mythology seems to have nothing to do with sandals; and third, this passage is hymnic, and one meaning of πέδιλον is “meter, measure”, for which *cf.* Pi.O.3.5»²³, motivos por los cuales lo traduce como “in holy measures”. El pasaje de Píndaro aludido por Betz establece una metonimia entre la “sandalia doria” –Δωρίω πεδίλω- y el coro que canta el himno –no el himno en sí-, comprensible en el contexto ritual para el que se produjo la *Olímpica III*.

Aunque la propuesta de Betz es posible, sobre todo teniendo en cuenta el frecuente empleo que este autor hace de la tradición himnódica griega, personalmente me decanto por la *lectio facillior*, ya que en *PGM* sí encontramos ocasiones en las que se mencionan un tipo de sandalias especiales dentro del προφητικὸν σχῆμα con el que el mago se caracteriza como un sacerdote²⁴. Es decir, en los textos mágicos, aunque escasos, sí hay testimonios que

²³ O’Neil en Betz 1991¹, p. 111, N. del T. 5, cuestiona la pertinencia del sintagma ἱεροῖσι π[εδί]λοις (lectura del papiro), pero no del participio λίσσομενῶ (conjetura del editor). Hay que recordar que su labor es la de traductor, no la edición de *PGM*, para lo que sigue la edición de Preisendanz.

²⁴ En el primer testimonio, una visión directa de Helio, el mago debe vestirse con un προφητικὸν σχῆμα, calzarse con sandalias de fibra de palma y portar una corona de ramos de olivo (*PGM* IV 933). Otros testimonios muestran que este tipo de sandalias, al igual que las de fibra de papiro, formaban parte de la vestimenta del sacerdote egipcio porque, por cuestiones de pureza, este tenía prohibido los productos de origen animal (Hdt. II. 37 y 81). En las *Enseñanzas de Merikare* se prescribe al sacerdote, entre otros deberes rituales, calzar “sandalias blancas” (trad. inglesa en Lichtheim, 1976: 102) que recuerdan al λευκὸν ὑπόδημα llamado φοικάσιον que llevan los sacerdotes Alejandrinos y Atenienses en el siglo II según Apiano (App. BC. 5.11.10. *cf.* Sauneron – Lorton, 2000: 42; Eaton, K., 2008: 51). El hecho de que los sacerdotes Alejandrinos lleven estas λευκὸν ὑπόδημα que recuerdan tanto a las “sandalias blancas” de los sacerdotes egipcios podría indicar que efectivamente, este tipo de calzado fue tomado de la vestimenta ritual egipcia; la divinidad a la que sirven nos podría ayudar, pero Apiano no nos dice a qué culto pertenecen. En las fuentes epigráficas, hasta donde he podido buscar, tan sólo hay una mención al calzado entre la vestimenta sacerdotal en una regulación del sacerdocio de Dioniso *Bambyleios* de Skepsis, Asia Menor (*SEG* 26.1334, siglo II a.C.), en la que se permite al sacerdote llevar “calzado acorde con la vestimenta”, lo que no parece justificar en modo alguno un carácter “sacro”. El testimonio de *PGM* IV 933 es especialmente significativo porque en él se ve bien la combinación de elementos egipcios y griegos en el atuendo del προφήτης, reforzado por un segundo testimonio de *PGM* en el que el dios quien se presenta “vestido como un sacerdote, llevando ropas de *byssus* y sandalias” (*PDM* xiv 100 = col. IV 8. Según Ritner “the word written *še*, ‘nose’, is a scribal error for *th.ty*, ‘sandals” *cf.* Betz 1991², p. 201, N. del T. 68), lo que indica que tanto el tejido de *byssus* como las sandalias son elemento destacables del atuendo del sacerdote y que caracterizan a alguien como tal. El *byssus* era considerado un “tejidos vegetal” y por ello era frecuentemente utilizado en el ritual religioso

muestran el empleo de un tipo específico de πέδιλα por motivos rituales –sean un elemento importado del sustrato egipcio o no–, lo que podría justificar el adjetivo ἱερά en nuestro texto.

10 θαλλὸν ἑμαῖς μετ[ὰ χε]ρσὶν ἔχοντι

Métricamente y en consecuencia con la variatio léxica del periodo y la propuesta de φύλλον para el v.4, la conjetura para este verso es θάλλον. Que lo que el orante porta entre las manos es un ramo lo confirma la práctica que envuelve la pronunciación de este *lógos*: κ[λ]άδους δὲ δάφνης ἔχων ἐν χερσίν *cf.* PGM VI+II 67 (nótese la coincidencia léxica, que posiblemente no sea casual).

13]γ τε καὶ ὥς τετελε[σμ]ένον ἔσται

Por lo que podemos apreciar del verso, ὥς τετελε[σμ]ένον ἔσται, “como habrá de ser cosa cumplida”, su sentido es muy adecuado para una petición de carácter oracular. Presenta concordancia con un verso del *Homeromanteion* del papiro VII: ἠὲ πᾶν δε κρᾶνέω τε καὶ ὥς τετελεσμένον ἔσται, que se identifica con *Il.*9.310 –ἦ περ δὴ φρονέω τε καὶ ὥς τετελεσμένον ἔσται. Los versos de los *homeromanteia*, si bien, como su nombre indica, se tomaban de los poemas homéricos, se modificaban para convertirlos en oráculos²⁵ –sustituyendo, por ejemplo, los tiempos verbales por futuros, aunque en este caso no fue necesario. No obstante, el *homeromanteion* no es el único testimonio que repite este verso. A excepción del *homerocentón* de Eudocia Augusta²⁶, que lo emplea igual que en la *Ilíada*, en el resto de casos en los que este verso fue repetido por la tradición literaria aparece con

egipcio, aunque con un valor más alto que el lino (con él se vestían los sacerdotes, las estatuas de los dioses y los difuntos reales *cf.* Sauneron-Lorton 2000, p. 84 y *Her.* II.86.23), es decir, seguimos en un contexto plenamente egipcio por lo que, con bastante seguridad, las sandalias aludidas, aunque no se especifique, son de nuevo sandalias vegetales. Hay un tercer testimonio más de sandalias utilizadas en un rito apolíneo en *PGM*. Se trata de una Ἀπόλλωνος αὐτοπτος, ‘visión directa de Apolo’, en la que el oficiante porta una corona de mirto y unas ὑποδησάμενος λύκεια ὑποδήματα, ‘sandalias de piel de lobo’ (*PGM* VII 730), animal con el que se identifica al dios en el mundo griego (*cf.* Graf 2009, p. 97ss. y más ampliamente puede consultarse la siguiente monografía: Gershenson, D. (1991) “Apollo the Wolf-God” en *Journal of Indo-European Studies*, Monograph, 8., Virginia). Es decir, seguimos con un calzado de carácter ritual, aunque no egipcio.

²⁵ *Cfr.* Karanika 2011, Martín Hernández 2013.

²⁶ Eudoc. *Hom.* I.2149

variantes con respecto a la tradición homérica: εἴπερ δὴ κρανέω γε καὶ εἰ τετελεσμένον ἔσται (Gal. 18a 531.3); ὥσπερ δὴ κρανέω τε καὶ ὡς τελέεσθαι οἴω (Pl. *Hp.Mi.* 365a 3).

En nuestro verso se ha conservado una *v* al final de la laguna que no puede identificarse con ninguna de las variantes conocidas de este verso o similares²⁷, lo que indica que el verso no se empleó tal cual aparece en la *Iliada*, sino que el primer *collon* se había modificado respecto al original homérico. Dada la falta de una concordancia exacta y la maleabilidad de los versos homéricos cuando son reutilizados, es difícil aproximar una reconstrucción.

15]αμάσα[*v*]δρα μ[c.6]ανδρα

El primer término de esta línea, Δαμάσανδρα, “Dominadora de hombres”, como sobrenombre divino, es exclusivo de los textos mágicos, donde se emplea para la tríada Hécate-Selene-Ártemis. Un rasgo fundamental de este *nomen* es que no aparece nunca sólo, sino en composición con otros compuestos con *-ανδρα o con las raíces δαμνάω/δαμάζω:

(a) νυκ[το]δρόμα, βιάσανδρα, δαμάσανδρα, καλέσανδρα, κατανίκανδρα, (*PGM VII 696= νυκτοδρόμα, βιασάνδρα, καλεσάνδρα, κατανικάνδρα, λακι λακιμου SM 57.2*)

(b) Δαμνῶ, Δαμνομένη, Δαμασάνδρα, Δαμνοδαμία (*PGM IV 2848= h.Mag. 23.42 a Hécate*).

Ninguno de los testimonios conservados de estas fórmulas indica que el tipo (A) -compuestos en *-ανδρα- y el tipo (B) -compuestos sobre δαμνάω/δαμάζω-²⁸ se combinaran en un tercer tipo mixto²⁹, luego el último término de 5.15, acabado en *-ανδρα, seguiría la tradición de (A). La *μ* que precede a la laguna posiblemente perteneciera a una fórmula de invocación como μόλε; la laguna es demasiado grande (c.6) como para que se trate de la letra inicial del último compuesto en *-ανδρα, o al menos no conocemos ninguno con un significado que encaje, -lo que no implica que no pudiera haber habido un hápax-.

²⁷ ὡς τετελεσμένον ἔσται aparece en otros versos homéricos que podrían haberse tenido también en cuenta ya que se adecúan al contexto de nuestro himno: ὧδε γὰρ ἔξερέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται, que de hecho, es formular: *Il.1.121,8.401,23.410, Od. 18.82, 19.487, 21.337, etc.* y οὐκ ὄναρ, ἀλλ' ὕπαρ ἐσθλόν, ὃ τοι τετελεσμένον ἔσται (*Od. 19.547*).

²⁸ En *SM 49, 40-43 (= SEG 38:1837)* tenemos otro ejemplo de este tipo de fórmula en homoioteluton: δαμνω δαμνολυκακη δαμνιππαη δαμνομενια δαμνοβαθιρα δαμνοβαθιρι δαμνομενια δαμηαμωνη δαμηαμωνη. No se ha incluido porque no contiene el término δαμασάνδρα, pero puede verse que tampoco combina términos del tipo (A) y (B).

²⁹ Por ello, desestimo la propuesta de reintegración de Preisendanz, que tomaba esta línea: Δαμνῶ, δεῦρο ἰὼ] δαμάσανδρα μ[ολε βιασ]άνδρα (*Pr. ad loc*).

En cuanto a la reconstrucción de las lagunas, considero arriesgado restituir el contenido de la inicial, puesto que se han perdido dos pies y medio y no tenemos un referente textual exacto que permita establecer un paralelo. Pero con respecto a la segunda, los compuestos con los que juegan los textos mágicos en la fórmula tipo (A) son, además de δαμάσανδρα, βιασάνδρα (propuesto por Pr.), κατανίκανδρα y καλέσανδρα³⁰. Κατανίκανδρα métricamente no cabe, por lo que queda descartado. Personalmente me inclino por βιασάνδρα, como Preisendanz, por dos motivos: el primero es que es sinónimo de Δαμασάνδρα; el segundo es un criterio métrico. Dada la abundancia de quintos pies espondáicos (*cfr.* el comentario métrico) en este poema, βιασάνδρα podría ser válido. De hecho, si aceptamos βιασάνδρα, los quintos pies espondáicos parecen seguir un esquema: 1-5 y 12-15. No obstante, soy consciente de que aceptarlo bajo este criterio significa correr el riesgo de suponer un esquema métrico que quizás no existió en la intención original del compositor.

Comentario:

1. *Análisis métrico:*

El estudio del aspecto métrico de este himno queda muy reducido por la cantidad de texto perdido, por lo que no queda más remedio que ceñirse a la valoración del segundo hemistiquio, que es más o menos a partir de donde hemos conservado los versos. No obstante, puede verse claramente que el texto conservado no presenta faltas métricas. El final del verso, parte que en

³⁰ *Cfr. supra.* M. Monaca (2011: 368), ofrece una tercera conjetura basándose en el epíteto δεινή que los editores de *PGM* propusieron para resolver la laguna final del v.8 y en el sentido negativo que este adjetivo conlleva para el papel que Dafne detentaría en el mito de los amores con Apolo, llamando la atención sobre el parecido de δαμάσανδρα con los nombres, también parlantes, de otra ilustre amante de Apolo con la que Dafne podría también haber sido identificada: Κασσάνδρα o Ἀλεξάνδρα. No obstante, como ya he indicado, δεινή no es una conjetura plausible en el contexto en el que se encuentra y ofrece una *lectio difficilior* que complica mucho la interpretación del himno. Por ello, la propuesta de Monaca, aunque brillante, no es viable –a menos que futuros descubrimientos indiquen lo contrario– y, en cualquier caso, tanto Κασσάνδρα como Ἀλεξάνδρα, a pesar de que el sincretismo entre ambas figuras sea posible y en otros textos existan paralelos similares (*e.g.* Dafne-Manto, Dafne-Sibila, etc.), semánticamente se alejan mucho del campo al que pertenecen los nombres que forman las fórmulas arriba mencionadas.

los himnos mágicos concentra el mayor número de irregularidades debido al exceso o falta de sílabas (e.g. *h.Mag.* 3), se adecuaba al esquema del hexámetro. Incluso el v.15 es métrico (aunque con una falta en el 4º pie, donde no se respeta el zeugma de Hermann), algo poco usual en las adiciones de palabras mágicas que tan sólo se constata en *h.Mag.* 8.18, donde los vocablos mágicos ἀραραχχαρα ηφθισικηρεσε modificaron para adecuarse al ritmo hexamétrico. Por otro lado, el 5º pie es espondáico en los versos 1, 5, 12 y 15 –si aceptamos la restitución de la laguna con βιασάνδρα–, lo que es un empleo bastante elevado teniendo en cuenta que el poema consta de 15 versos. La abundancia de 5º pies espondáicos no se constata en los himnos de tendencia dactílica, donde los 5º pies espondáicos son de uso minoritario, por lo que la métrica de este himno posiblemente fuera más cercana al estilo tradicional (con variedad formal en el esquema hexamétrico) que a la tendencia tardía imperante en Egipto (de poca variedad formal en favor del rígido predominio del esquema dactílico).

2. *Análisis estructural.*

A pesar del deteriorado estado del texto, el examen del contenido permite apreciar una serie de bloques a través de los cuales es posible reconstruir la estructura original, que destaca por un gran equilibrio en lo que atañe a la extensión.

[Δάφνη, μαντοσύνης] ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,	}	vv.1-8 INVOCACIÓN
[]Φοῖβος στεφθεῖς τε κλάδοισι		
[]κεφαλὴν κομόωσαν ἐθείραις		
[φύλλ]ον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων,		
[[Παρνησοῦ κορυφ]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο,		
[]θεοῖς, θέσπιζε βροτοῖσιν .		
[μεγα]λόστονος αὐτὸς Ἀπόλλων		
[]ρη παρθέν[ε] Δ[άφ]νη·		
[εὐχο]μένω ἱεροῖσι π[εδί]λοις	}	vv.9-15 PETICION (como se verá, el ARGUMENTO está integrado en ella)
[θαλ]λὸν ἑμαῖς μετ[ᾶ] χε]ρσὶν ἔχοντι		
[π[έ]μψον μάντευμ[ᾶ] τ]ε σεμνόν,		
[λογοισ]ι σαφηνέσι φοιβή[σα]σα ,		
[]ν τε καὶ ὧς τετελε[σ]μένον ἔσται.		
[]ἴν' ἔχω[v] περὶ [παντὸς ἐτ]άζω,		
[]Δαμάσα[v]δρα μ[ό]λει, βιάσ]ανδρα.		

(a) LA INVOCACIÓN (vv.1-8) puede dividirse en los siguientes bloques temáticos: el primero abarcaría los seis primeros versos de poema en los que, a su vez, se desarrollan las dos

ideas fundamentales sobre el laurel que aparecen en el v.1, a saber, su papel oracular (B) y su sacralización por parte de Apolo (A). El segundo bloque temático, el de los amores, se desarrollaría en los versos 7-8 (C):

[Δάφνη, <u>μαντοσύνης</u>]	<u>ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,</u>	
A	B	
[Φ]οῖβος στεφθεῖς τε κλάδοισι	} B
[] κεφαλὴν κομώωσαν ἑθείραις	
[]ον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων,	} A
[[Παρνησοῦ κορυφ]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο, θ]εοῖς, θέσπιζε βροτοῖσιν .	
[μεγα]λόστονος αὐτὸς Ἀπόλλων	} C
[]ρη παρθέν[ε] Δ[άφ]νη·	

La existencia de bloques temáticos (la relación ritual del laurel con Apolo y la adivinación y la relación de Dafne con el dios) no excluye que se hubieran encontrado unidos en una única narración. De ser así, esta no hubiera sido cronológica (en el orden de la secuencia de los hechos, como hacen los mitógrafos), sino que el compositor los invirtió, comenzando el poema por el que suele ser el motivo final del relato de este mito, la consagración del laurel por Apolo (*cfr. infra*).

Frente al claro carácter mítico de C, θεσπίζει sitúa la acción de los bloques A y B en un presente habitual³¹; en los himnos mágicos aparecen con frecuencia motivos que, a pesar de estar protagonizados por los dioses y tener lugar en una esfera divina, no son míticos, sino descripciones de acciones habituales protagonizadas por los dioses. Si en el caso de Helio pertenecen a lo que podríamos denominar su “cometido diario”³², en el caso de Apolo se adscriben a su ejercicio ritual, a la que se hace referencia en varios de sus himnos:

- Δ[ά]φνης σὺ κλάδ[ους] Φοῖβε σείεις. (*h.Mag.* 10.20)
- εἴ ποτὲ δὴ φιλόνικον ἔχων κλάδον ἐνθάδε δάφνης
[σῆ]ς ἱερῆς κορυφῆς ἐ<κ>φθέγγεο πολλάκις ἐσθλά(*h.Mag.* 6.4-5)

³¹ Frente a la de *h.Mag.* 3.2 -ῆς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηθεν ἀοιδὰς-, donde la acción se sitúa en un pasado indeterminado que podríamos considerar “mítico”.

³² Se trata del tópico del recorrido diario de Helio por el firmamento (*h.Mag.* 4 8-14).

Esta última, la del Apolo *Dafneforos* vaticinando en la cumbre del Parnaso es la misma que encontramos aquí, lo que posiblemente no sea casual, ya que hablamos de dos himnos utilizados en la misma práctica, en el mismo papiro.

En cuanto a la función tanto de esta imagen como del mito de los amores de Apolo y Dafne, el hecho de que formen parte de la invocación les dota del carácter argumental³³ connatural a esta en himnos como los mágicos o los órficos, pero más allá de este, tanto su empleo como la forma en que el poeta los desarrolla, tienen una intención más estética que funcional. Es decir, el papel del laurel en el mito y rito apolíneos así como el mito de Apolo y Dafne son fundamentales para entender el significado del laurel y, por lo tanto, fundamentales para su invocación, pero el compositor se complace con su desarrollo en vez de buscar únicamente su funcionalidad, lo que acerca este himno al himno literario-religioso.

En cuanto al estilo, la invocación destaca por la carencia de epítetos, frente a la concentración que se ve en las epiklêsis de otros himnos mágicos, como el 7 (por poner un ejemplo de otro himno mágico apolíneo) o el 14, himno de marcado carácter mágico. La ausencia de una epiklêsis formada por epítetos conlleva que estas ideas, en vez de ser aludidas mediante adjetivos compuestos, devan ser desarrolladas, por lo que otra característica significativa de este himno es el marcado estilo descriptivo. Por ejemplo, mientras aquí posiblemente el v.3 fue empleado por completo para describir la cabellera apolínea, en h.Mag. 3 lo encontramos reducido al epíteto κρυσσοκόμης; lo mismo ocurre en el v.2, utilizado para contener la imagen de apolo sosteniendo un ramo de laurel, que podría haberse resuelto con el epíteto δαφνεφόρος. La longitud y el estilo de los periodos tampoco parece adecuarse al que suele verse en los himnos mágicos³⁴, si lo comparamos, por ejemplo, con el himno 1c o 9, donde el verso es la unidad de referencia; aquí, en cambio, los contenidos se desarrollan a lo largo de más de un verso. Aunque no se puede afirmar con certeza, es probable que incluso hubiera habido varios encabalgamientos. No obstante, esta “tendencia al desarrollo” no está exenta de la concentración que requiere la brevedad de este tipo de himnos, como muestra el adjetivo μεγαλόστονος, con el que el

³³ Sobre la diegesis mitica en los himnos mágicos, *cfr. infra*, pp.519-521.

³⁴ *Cfr. infra*, pp.509-510.

compositor habría recogido, con un solo término, el resultado trágico de la relación entre Apolo y la ninfa.

(b) La PETICIÓN se inicia en el v.9 con un preámbulo retórico en el que el orante se caracteriza como *ἰκέτης* a través del ramo que sujeta entre las manos y alusiones a los elementos *ἱερός* de su indumentaria (vv.9-10); esta caracterización es el argumento fundamental que sostiene la petición. La petición en sí se desarrolla entre los vv.11-14. Como en el caso de la *invocatio*, en esta segunda parte del himno el compositor tampoco se limitó a enunciar su petición –hubiera bastado con *πέμψον μάντευμα*–, sino que la desarrolla durante cuatro versos explicándola –ἴνα (v.14)– y adornándola con versos homéricos (v.13). El participio femenino *φοιβή[σα]σα* (v.12) deja claro que la divinidad destinataria de la petición, quien debe enviar los oráculos, es Dafne, lo que no excluye que en la parte inicial de este verso hubiera habido una referencia a Apolo como agente o garante de la misma.

(c) El himno se cierra con un verso de marcado carácter mágico que actúa como clausura y refuerzo del mismo, con un valor argumental.

Tenemos, por lo tanto, un himno con una macroestructura muy equilibrada, pero, al mismo tiempo, muy compleja a nivel interno: 8 versos de *invocatio* (*incipit* +2+3+2) + 6 versos de petición (2+4) + 1 verso de clausura. La complejidad de las relaciones semánticas internas entre los elementos del texto puede verse muy bien en la *invocatio*, como ya se ha señalado.

A pesar de no conservar el texto en su plenitud, el tratamiento de los motivos y temas permite apreciar la existencia de estructuras internas y la fluidez en las transiciones, que se enlazan aportando unidad a las partes estructurales.

3. *Análisis estilístico.*

Además de la ya mencionada tendencia al desarrollo o estilo descriptivo de este compositor, a nivel estilístico hay un marcado gusto por las estructuras bimembres, coordinadas o yuxtapuestas, que puede percibirse a nivel de la macroestructura, pero también a nivel sintáctico: en el v.1 *φύτον* recibe dos complementos, un Adj. y un CN, igual que el monte

aludido en el v.5, que es πολυπτύχου y ύψηλοῖο; en el v.2 debieron ir coordinados dos participios (P₁ + στεφθεῖς), como en los vv.9-10 (εὐχο]μένω ἱεροῖσι π[εδί]λοις + θαλ]λὸν ... ἔχοντι); en el v.6 hubo dos oraciones yuxtapuestas en composición paralelística (V₁ θεοῖς + θέσπιζε βροτοῖσιν); πέμψων (v.11) debió tener dos OD (Ac.₁ + μάντευμά).

Un caso especialmente significativo de este juego entre pares es el que se establece entre los vv.4 y 10, como ya se ha señalado. Tenemos dos oraciones de estructura paralela (θάλλον/φύλλον + CC + V), lo que pone de relieve su relación. En ambos versos se describe la misma acción (a alguien sujetando un ramo de laurel entre sus manos), pero el sujeto del v.4 es Apolo y en el v.10 el orante. Es decir, el paralelismo léxico-sintáctico implícitamente establece una relación modelo-emulación entre el dios y el orante.

La identificación de estos pares permite apreciar la estructura de ciertos versos, como el paralelismo del v.6 (V+OI, V+OI), aunque predominan los versos con núcleo focal central: en el v.2 la posición central del verso la ocupaba el sujeto de los dos participios, Φοῖβος; en el v.3 posiblemente todos los complementos orbitaban entorno a κεφαλῆν; en los v.4 y 10 el núcleo es θάλλον /φύλλον y en los vv.9 y 11 el verbo. En el v.5 se emplea el hipébaton entre el núcleo y los adyacentes del CN para enmarcar y así resaltar el núcleo del verso, las cumbres del dios.

Un tercer rasgo estilístico de este himno, estrechamente unido al empleo de paralelismos, es la *variatio* léxica, que veíamos ilustrada en el caso de los vv.4-10:

(OD, ramo) ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων

(OD, ramo) ἑμαῖς μετὰ χερσὶν ἔχοντι

Posiblemente se emplearon varios términos para expresar el concepto de ramo: κλάδον (v.2) y φύλλον/θάλλον en los vv.4 y 10; dos para mano (παλάμη/χεῖρ). En el v.5 la *variatio* es gramatical, entre los genitivos (*-ου/ *-οιο). Son también muy amplias las formas empleadas para referirse a la actividad oracular: θεσπίζω (v.6), πέμπω μάντευμα (v.11), φοιβάω (v.12).

4. Fuentes y referentes.

(a) Entre las FUENTES más importantes de este compositor se encuentra, sin lugar a dudas, la poesía épica, que es empleada, sobre todo, como referente léxico. Ya se han comentado las fuentes para κορυφήσι πολυπτύχου (v.5), *iunctura poetica* que se emplea en la misma sede

métrica que en los poemas homéricos. En la poesía épica, ἔθειρα³⁵ y πέδιλον³⁶ son exclusivamente empleados al final del hexámetro, como aquí, y αὐτὸς Ἀπόλλων un sintagma muy frecuente para clausurar el verso a partir de la cesura bucólica³⁷. Κεφαλὴν κομόωσαν es la evolución a partir de una fórmula homérica, –en este caso κάρη κομόωντας³⁸– de una expresión más sencilla: se normaliza el léxico con la sustitución del poético κάρη por un más común κεφαλή y se simplifica la sintaxis haciendo concertar el participio con el acusativo en vez de tener un participio con un acusativo de relación. Sin embargo, κεφαλὴν κομόωσαν mantiene el eco homérico incluso a nivel métrico: κάρη κομόωντας se emplea en el hexámetro épico, tomando como modelo el hexámetro homérico, a partir de la cesura trocaica; en nuestro himno, la sustitución de κάρη por κεφαλή hace imposible esto, pero el participio de κομάω mantiene su posición, a partir de la heptemímeres.

Aunque no se puede establecer una fuente, la yuxtaposición θεοῖς-βροτοῖσιν del v.6 es poética; aparece por primera vez en la *Ilíada*³⁹ y fue empleada después por los trágicos⁴⁰ y la hímnica⁴¹.

El v.13, ampliamente repetido en la tradición literaria griega, es un claro ejemplo de que en la Antigüedad pudo haber en circulación elencos de versos homéricos que se transmitieron independizados de su contexto original, lo que explicaría también la coincidencia de que muchos de ellos, como el que encontramos aquí, se encuentren ampliamente repetidos (citados en diversas fuentes y ampliamente reutilizados en la tradición literaria: *homeromanteia*, centones, formulas mágicas, etc.)⁴². Es precisamente con el *homeromanteion* (por el contexto oracular que tiene en él y en nuestro himno) con el que se crea un referente contextual más estrecho. Es decir, como señala Suárez, el empleo de estos versos tan ampliamente difundidos no implica, de

³⁵ *Il.* 16.795, 19,382, 22.315, etc. ; *AR Arg.* 1.223, 672, 2.708, 3.829, etc.; *Theoc. Id.*1.34, 5.91, 16.81, 22.186 etc.; *Opp. C.* 3.28, 123, 317, 335, etc.

³⁶ *Il.* 2.44, 10.22, 132, 14.186, etc.; *Od.* 1.96, 2.4, 4.309, etc.; también Opiano lo emplea en esta posición la única vez que utiliza este término en su obra (*Opp. H.* 3.492) y también es la única sede en la que aparece en Nonno: *Nonn. D.* 2.206, 596, 3.130, 4.2, etc. El único épico que emplea este término con libertad de sede métrica es AR.

³⁷ *Il.*17.322; *h.Merc.* 234, *h.Ven.* 151; *Mosch. Epith.Bion* 26, *Meg.*13; *Nonn. D* 4.95, 16.86, etc.

³⁸ κάρη κομόωντας es epíteto épico de los Aqueos, con quien forma una expresión formular frecuentemente empleada en la poesía homérica para completar el verso a partir de la cesura trocaica: κάρη κομόωντας Ἀχαιοῦς *Il.* 2.11, 28, 51, 65, 323, 443 etc., *Od.* 1.90, 2.7, 20.277, etc.

³⁹ *Il.* 15.99 y 24.533

⁴⁰ *E. fr.* 585.1, Nauck; *S. fr.* 914.12, Radt; *A. Eu.* 233.

⁴¹ *h.Ap.* 351; *h.Bacch.* 21; *h.Orph.* 45.5 y 54.2.

⁴² Sobre los versos homéricos en la tradición mágica y bibliografía al respecto, *cf.* p.558.

forma necesaria, el conocimiento del texto homérico, tan sólo el acceso a un acervo popular común al mundo antiguo⁴³. No obstante, debió conocerse el texto homérico para el empleo del sintagma κορυφήσι πολυπτύχου (que aparece en la misma sede métrica). Luego parece que la recepción de los elementos homéricos de este himno podría haberse producido por distintas vías.

La rareza léxica de μεγαλόστονος, hasta ahora *hapax* de Esquilo, que no aparece ni en léxicos ni en otros compositores antiguos, implica –a no ser que nuevos testimonios ofrezcan otra vía– el conocimiento del texto esquileo.

(b) Por otro lado, los motivos desarrollados en este poema tienen numerosos REFERENTES en la tradición literaria.

Por su relevancia para la edición del texto y para establecer el contenido de las partes perdidas de los versos, ya se han comentado los referentes para la mención a las cumbres del Parnaso (v.5). A las citas dadas a propósito de la imagen de Apolo agitando el laurel al vaticinar (v.4)⁴⁴, podemos añadir que la literatura latina de época Imperial refleja la difusión de una creencia popular según la cual en el *adyton* délfico (o en la *cella*) habría habido un laurel sagrado⁴⁵ que Apolo agitaba al vaticinar; su estremecimiento era considerado una señal inequívoca de la intervención de Apolo en la consulta oracular⁴⁶. Se trata de motivos que quedaron configurados como tópicos de la poesía apolínea, encontrándose casi de forma sistemática en el peán postpindárico⁴⁷. Quizás por ello los himnos mágicos apolíneos los imitan y repiten con tanta frecuencia.

En el v.2 tenemos un motivo que aún no ha sido comentado, el de la coronación de Apolo con ramas de laurel. Realmente se trata de un motivo ambiguo en cuanto a su significado. Por el contexto –Apolo en la cima del Parnaso dando vaticinios a los hombres (vv.4-6)– parece

⁴³ *Loc. cit. supra*, n.36

⁴⁴ *cf. supra*, p.115

⁴⁵ La existencia de un laurel en el *adyton* délfico se atestigua en el mundo griego ya en época Clásica, *cf. Amandry* 1950, pp.126-134; Suárez 2005c, pp.26-27.

⁴⁶ Verg. *Aen.* 3. 90-91; Ov. *Met.* 15. 634-635; Phaedrus, *appendix Perottina* 8. 4-5; Sen. *Oed.* 228; Triphiodorus 366; Lucan. 5. 154-155. Para análisis más detallados de los testimonios de este motivo *cf. Williams* 1978, p. 16; Bremer - Furley 2001, vol.II, p. 48.

⁴⁷ Suárez 2013a, pp.146-182.

asociado a la imagen oracular de Apolo. Sin embargo, como motivo literario no se encuentra asociado al peán o a la imagen de la epifanía apolínea, como sí lo está, por ejemplo, el motivo del estremecimiento del laurel. En la literatura, en cambio, es una imagen asociada al mito: al de la muerte de la Pitón⁴⁸, donde es un símbolo de la victoria del dios, y al de Dafne. En este último, el que más interesa aquí, es un motivo frecuente que simboliza la decisión de Apolo de consagrar para sí este árbol. En los testimonios más tardíos del mito esta acción fue reinterpretada y se transformó en la expresión del dolor de Apolo, quien, tomando la planta para sí, intenta mitigar la pérdida del ser amado:

- [Dafne] *in arborem laurum commutavit. Apollo inde ramum fregit et in caput imposuit* (Hyg. *Fab.* 203)
- [Apolo] “...utque meum intonsis caput est iuvenale capillis, tu quoque perpetuos semper gere frondis honores“ (Ov. *Met.* I.564-564)
- καὶ τῆς γῆς ἀναδούσης ὁμώνυμον φυτὸν, Ἀπόλλων θεασάμενος, ἐξεπλάγη (...) λαβὼν δὲ κλάδον αὐτῆς, ἐστέψατο. (Sch. *Il* 1.14 στέμμα)
- καὶ μεταβεβλημένην ἐστεφανώσατο, καὶ τὸ φυτὸν στέφανος εἰς Πύθειον τὸν τρίποδα διὰ πόθον τὸν ἐπὶ κόρη θνητῇ προτιθέμενος (Aphth. *Prog.* 10.11.11-13)
- [Νύμφη] Φοίβου λέκτρα φυγοῦσα κόμην ἐστέψατο Φοίβου. (Nonn. *D.* 42.390)
- φεύγουσαν Ἀπόλλω τὸν ἔραστην εἰς ὁμώνυμον αὐτῇ φυτὸν μεταβαλεῖν, τὸν δὲ μηδὲ οὕτως ἀπαλλαγέντα τοῦ πάθους στεφανωθῆναι τοῖς κλάδοις τῆς ἐρωμένης καὶ δένδρον οὔσαν περιπτύξασθαι καὶ τῇ προσεδρεῖα τὰ μάλιστα τιμῆσαι τὸ χωρίον (Soz. *HE* 5.19.3.1ss)

Fuera de la literatura, Apolo coronado con laurel y sosteniendo un ramo es un motivo recurrente en la iconografía, con lo que enlazamos con la imagen de Apolo *Dafneforos* de los vv.4-6.

Esta, en realidad, no está ligada a un contexto ritual concreto, sino que el *Apolo Dafneforos* es un tipo iconográfico de representación apolínea, donde la corona y el ramo funcionan como epítetos iconográficos que sirven para identificar a este dios (como lo pueda ser también, por

⁴⁸ Limen. 23-25; Ael. *VH* III.1. 49-56.

ejemplo, su desnudez y la lira)⁴⁹. Es decir, podrían haberse incorporado al himno sin una vinculación concreta al contexto oracular de Delfos por ser elementos representativo de este dios, lo que no excluye su vinculación con el mito. En este sentido, el retrato de Apolo se adecua a estilemas y motivos tradicionalmente asociados a él; no hay innovación, es muy “clásico” y ausente de cualquier sincretismo (en lo que al texto del himno se refiere).

En relación a Apolo no hay que olvidar su cabellera, el rasgo físico más significativo del retrato de este dios en la literatura⁵⁰. De ella, dos características destacan siempre: que no está cortada⁵¹ y que es dorada⁵². Se trata de dos estilemas asociados a la descripción literaria del dios, de los que aquí tenemos presente el primero. Posiblemente, en la parte perdida del verso hubo también una mención al color del cabello, quizás concertando con ἐθείραις⁵³.

5. La construcción de la imagen literaria del orante en los himnos mágicos.

Voy a detenerme especialmente ahora en el argumento empleado por el autor de este himno, ya que aparecerá más veces, bajo otras formas, en los himnos mágicos. Se trata de cómo se caracteriza el orante y qué recursos utiliza para ello.

En el *h.Mag.* 2, el orante se presenta como un ἰκέτης, con un ramo entre las manos y un atuendo ἱερός, quizás en alusión a sus connotaciones sacerdotales. En la práctica que envuelve la pronunciación de este himno no se menciona el empleo de ninguna clase de atuendo específico, pero sí sabemos que, efectivamente, el mago porta corona de laurel y ramo mientras recita los *lógoi*. Luego, veamos como funcionan estos símbolos dentro y fuera del texto.

⁴⁹ El *LIMC* ofrece un excelente catálogo de la aparición de este motivo en las representaciones apolíneas. *Cfr. LIMC*, vol.II.2, *s.v. Apollon*, *passim. e.g.* n. 272, 273, 303, 306, *etc.*

⁵⁰ En contraposición a la lira, o el ramo de laurel, que son atributos iconográficos, su cabellera es un atributo especialmente destacable en la literatura. Sobre su importancia en el retrato del dios *cfr. LIMC*, vol. II.1, *s.v. Apollon*, I.3

⁵¹ ἀνέρι εἰδόμενος αἰζηῶ τε κρατερῶ τε πρωθήβη, χαίτης εἰλυμένος εὐρέας ὄμους (*h.Ap.* 449-451); ἀκερσεκόμης (*Il* 20.39) ο ἀκειρεκόμας (Pi. *P.* 3.26, *I.* 1.8), ἠύκομος (*Il*.1.36; *hAp.* 178), χαιτάεις (Pi. *P.*9.6); *etc.*

⁵² χρυσῶι χαίταν (Eur. *Ion* 887); χρυσοχαῖτα (Pi. *P.* 2.29); χρυσοκόμης (Pi. *O.* 6.71, 7.58, *P.*5.41; Eur. *Suppl.* 976, *Tro.* 254; *etc.*); *etc.*

⁵³ Preisendanz propone χρυσεῖαις y lo reintegra al inicio del v.4, en encabalgamiento con el contenido del verso anterior:]κεφαλὴν κομόωσαν ἐθείραις/ [χρυσεῖαις καὶ σκῆπτρον] ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων (in ed. Pr).

Para su configuración literaria, como era de esperar, hemos buscado referentes en la hímnica apolínea, donde la actitud o gestualidad del coro o el corifeo, estos portan ramos de laurel se repite como motivo:

- ἀλλὰ ζωσαμένα τε πέπλον ὠκέως / χερσίν τ' ἐν μαλακαῖσιν ὄρπακ' ἀγλαόν / δάφνας ὀχέοισα πᾶν-/δοξον Αἰολάδα σταθμόν / υἱοῦ τε Παγώνδα / ὑμνήσω στεφάνοισι θάλ- /λοισα παρθένιον κάρα. (Pi. fr. 94 Snell-Maehler, B7 Rutherford).
- Δήλιον εὐφάρετραν Ζηνὸς ὑμνεῖτ' ἀργυρότ[οξον]/εὐφροني θυμῷ εὐφίμῳ φλώσση ἰὲ Παιάν / ἰκτήρα κλάδον ἐν παλάμῃ θέτε καλὸν ἐλαΐνεον κ[αὶ δάφνης] / ἀγλαὸν ἔρνος, κοῦροι Ἀθηναίων ἰὲ Παιάν. (Maced. Paean 1-4, Bremer-Furley)

El siguiente cuadro muestra que volvemos a encontrarnos en el contexto del manejo de motivos ligados a la hímnica apolínea, ya que el himno 2 sigue muy de cerca la tradición literaria que se había creado en torno a ese tópico:

	V.	OD.	CC.
Pi.	ὀχέοισα	ὄρπακ' ἀγλαόν δάφνας	χερσίν τ' ἐν μαλακαῖσιν
Maced.	θέτε	δάφνης ἀγλαὸν ἔρνος	ἐν παλάμῃ
<i>h.Mag. 2</i>	ἔχοντι	... θάλ]λον	ἑμαῖς μετὰ χερσίν

En los himnos de Píndaro y Macedonio, los miembros del coro dicen portar ramos de laurel y olivo, pero no es una mera imagen literaria; efectivamente, los coros apolíneos en contextos rituales concretos como las fiestas *daphneforicas*⁵⁴ portaban este tipo de ramos, generalmente adornados con cintas de lana blanca⁵⁵, por ser elementos esenciales del rito. Como objeto simbólico es idéntico al empleado en el ritual de la súplica (ἰκεσία), en el que estos ramos reciben el nombre de ἰκτηρία; su uso por los coros está justificado por el hecho de que estos dirigían a Apolo súplicas y peticiones de protección colectivas en nombre de la ciudad⁵⁶. No obstante, ramos similares eran usados en otros contextos rituales de carácter propiciatorio o de agradecimiento, no vinculados con el acto de la súplica.

⁵⁴ RE s.v. *Daphnephoria*.

⁵⁵ *ThesCRA* III, p.197.

⁵⁶ Macedonio, de hecho, lo llama ἰκτήρα (v.3).

Ritualmente, Gernet señala que el empleo de un mismo objeto ritual en prácticas no vinculadas entre sí, es un intento de conseguir la asistencia o ayuda del dios por medio de símbolos que se han demostrado eficaces en contextos análogos y que se emplean como garantía o refuerzo del rito⁵⁷; desde el punto de vista icónico, Pellizer considera que la abundancia de testimonios literarios e iconográficos de la *ἱκετηρία* muestran que este objeto se llevó más allá de su función instrumental ritual y se generalizó, convirtiéndose en un símbolo de la actitud de la súplica, «funcionando como una rosta di *epiteto figurativo*»⁵⁸. La conversión de la *ἱκετηρία* en un símbolo aquí queda patente por dos motivos: en primer lugar, por el paralelo que establecen la corona y el ramo de laurel que porta el mago con la corona y el ramo de laurel que porta el dios en los vv.2-5. Es decir, a nivel textual asistimos a la emulación mimética de la acción divina por parte del mago, como un sacerdote. Que la acción ritual del orante encuentre su justificación en la acción divina que se describe en el himno es algo muy típico del himno literario-religioso griego (de hecho, es la función del mito como *pars epica*). En segundo lugar, el carácter simbólico de este ramo queda patente cuando advertimos incluso el empleo de un léxico estandarizado para describirlo, como se ha demostrado en el análisis de los vv.4 y 10. Es decir, a nivel textual, tenemos el empleo de un motivo literario ligado al peán y, en un plano supratextual, de un símbolo religioso que busca añadir un elemento de eficacia a la praxis. Pero esto no significa que estas sean las únicas funciones de este ramo.

Como en el caso de los peanes de Píndaro y Macedonio, no se trata sólo de una imagen literaria. Ya hemos advertido que en la práctica relativa al himno el mago efectivamente porta corona y ramo cuya confección se describe en las ll.75-81 del papiro, donde se especifica que cada hoja debe ir inscrita con una serie de *nomina magica* (ll.79-81). Un procedimiento similar aparece en la práctica de los himnos 7 y 8 (en este mismo papiro): esta vez son dos ramas de doce hojas, con una se confecciona una corona y con la otra un ramo que, incluso, se adornan con vitae de lana (es decir, se refuerza su similitud con la *ἱκετηρία* suplicatoria). No obstante, las hojas también están inscritas. Sin embargo, en los dos casos citados, salvo caracterizar al orante, en la práctica no se especifica que los ramos o los *symbola* inscritos en ellos tengan una función

⁵⁷ Gernet 1976, p. 233.

⁵⁸ *ThesCRA* III, p.127.

específica. Sí la tienen en la práctica mágica del *h.Mag.* 1 (una Ἀπολλωνιακὴ ἐπίκλησις que contiene un pasaje himnico -*h.Mag.*1b- que entronca con la tradición textual a la que pertenecen también los de *PGM* VI+II). En esta se emplea una rama de siete hojas inscritas con siete signos salvíficos que se utilizará en forma de ramo como amuleto para proteger al orante de la ira del dios cuando aparezca (*PGM* I 265-275; ἔστιν γὰρ φυλακτήριον μέγιστον I.275). Es decir, es de esperar que este ramo, quizás no por sí mismo, sino por el valor de los *symbola* y *nomina* inscritos en sus hojas, desarrollase también un papel en la práctica mágica como lo hace en *PGM* I. El hecho de que este procedimiento aparezca en otras oniromancias no ligadas a Apolo⁵⁹ confirma que su aparición, si bien en el rito apolíneo por la vinculación Apolo-laurel es especialmente útil, no depende de Apolo, sino que en la época de redacción de los papiros mágicos su carácter instrumental en la oniromancia mágica se ha individualizado e independizado del dios.

Volviendo al texto del himno, puede verse ahora cómo, cuando el mago dice sostener un ramo de laurel entre las manos, este está siendo realmente empleado con una multiplicidad de intenciones y significados: en el ritual mágico esta rama tiene una función instrumental, sea como amuleto contra el propio dios (o para retener al dios) sea como garantía o refuerzo de la invocación, como señala Grenet, por la filiación Apolo-laurel. En el himno, el empleo de la tradición literario religiosa para dar forma a este motivo y el propio léxico del himno (la actitud que se infiere se la forma en la que el orante se dirige al dios) dotan a este *symbolon* de una función figurativa (Pellizer): el mago lo utiliza para caracterizarse como un suplicante, congraciarse y atraer a la divinidad. Es decir, se trata de un recurso más de la “retórica mágica” para con la divinidad clasificable dentro de la tipología de “presentación prestigiosa”, un tipo de engaño del dios que apela a la ingenuidad que se les supone a las divinidades en la magia.

6. *Dafne*.

Como puede verse en este himno, la figura de Dafne no se entiende sin su vinculación a Apolo. Aparece unida a él en el plano mítico y en el plano ritual. A pesar de esta dependencia de Apolo, divinidad origen de sus propiedades oraculares, el laurel/Dafne es el indudable protagonista de este himno, como indican el participio φοιβήσασα de la petición (v.12) y su

⁵⁹ *PGM* VII 795.

mención continua. Aparece en el v.1 -Δάφνη/φύτον-, v.2 -κλάδοισι-, v.4 -φύλλον-, v.8 - Δάφνη-, v.10 -θάλλον- y quizás en algún verso más de la petición, ya que hemos perdido la mitad del texto; es decir, aparece en todas sus formas posibles: como personaje mítico, como planta consagrada a Apolo, como atributo apolíneo, como instrumento de vaticinio délfico, como atributo del suplicante y como divinidad oracular en la superestructura del texto. Luego, en 15 versos el autor ha recogido todos los principales estilemas y motivos ligados a Dafne, poéticos y rituales. Pero ¿por qué se le dirige un himno? ¿Por qué se le solicitan oráculos? Se trata de una pregunta de compleja respuesta, ligada al papel no sólo del laurel en el ritual mágico, sino a la tradición relativa al papel de Dafne en el ritual mántico apolíneo en la que me detendré con más detalle más adelante⁶⁰.

7. El verso 15.

Es complicado saber si el último verso fue integrado o no por el compositor de este himno o por alguien de forma posterior.

En cuanto a su función, más allá del carácter estructural, también es complejo decidirse: ¿*epiklêsis* o fórmula? La presencia de un verbo de invocación como μόλει indicaría una clara naturaleza clética, pero μόλει es una conjetura. Los ejemplos existentes de estas secuencias – tanto tipo (A) como (B)– tienen una naturaleza ambigua. En *SM* 57, estos nombres aparecen junto con otros juegos cléticos de carácter aliterante como λακι λακιμου ο Μασκελλι Μασκελλω, en una *epiklêsis* utilizada como fórmula mágica. Esta *epiklêsis* puede relacionarse con la tríada Hécate-Selene-Ártemis por la presencia de nombres como Βριμώ y Βαυβώ:

ὀρκίζω σε, νεκυδαίμων, ὅστις ποτὲ εἶ, κατὰ τῆς κυρίας Βριμὼ προκύνη Βαυβῶ,
 νυκτοδρόμα, βιασάνδρα, καλεσάνδρα, κατανικάνδρα, λακι λακιμου Μασκελλει Μασκελλω
 Φνουκενταβαωθ ορεοβαζαγρα ῥηξιχθων ἱππόχθων πυριπηγανυξ

En *PGM* VII 696 los mismos nombres aparecen entre una larga *epiklêsis* dirigida a la Osa, pero en contenido relacionada con la tríada Hécate-Selene-Ártemis, donde también aparecen junto con otros juegos aliterantes como ἀδαμάντα, ἀδαμάντειρα (l.699); πασιδάμεια, βουλοδάμεια (l.694) ο εὐναία, Δαρδανία, πανοπαία (l.695):

⁶⁰ Cfr. *infra*, pp.530-533.

Βριμώ, ῥηξίχθων, προκυνη Βαυβώ λ[.....] ι: αυωρ: αμωρ: αμ[ω]ρ[.]ιηα: ἔλαφη<βόλε>
αμαμ[αμαρ] Ἄφρου[.]μα: πασιδάμεια, βουλοδάμεια, αμαμα· εὐναία, Δαρδα<νία, πα>νοπαία·
νυκ[το]δρόμα, βιάσανδρα, δαμάσανδρα, καλέσανδρα, κατανίκανδρα (...).

En III 434, una secuencia del tipo (A)⁶¹ aparece en una práctica en la que se da un listado de fórmulas breves que hay que pronunciar durante quince días, una cada día. Aquí se mezclan fórmulas compuestas por nombres divinos como Ἴσι Οὔσιρι [A]μοῦν Ἄμοῦν (l.432) y otras sin sentido como χρυσα χρυσαευαε χρυσοεξ χρυσοεγεθρελ[.] (l.433). El decimotercer día la fórmula es:

Ἄρτεμι Δαμνω δαμνο λύκαινα

En SM 49.40, la misma fórmula, ampliada y con alguna alteración, aparece integrada en una *epiklêsis* también de la tríada mágica y sirve como instrumento para conjurar un *daimon*:

ἐξορκίζω σε κατὰ τῆς κυρίας [Ἐ]κάτης Ἄρτέμιδος, δέμων· δαμνω δαμνολυκα`κη'
δαμνίππ[[α]]η δαμνομενια δαμνοβαθιρα δαμνοβαθιρι δαμνομενια δαμηαμωνη δαμηαμωνη
βριαω (...) Ακτιωφι Ερεσχιγαλ Νεβουτοκουαληθ.

En PGM IV 2848, se dice que este trímetro yámbico está inscrito en el cetro con el que Hécate-Selene domina el universo:

Δαμνω, Δαμνομένη, Δαμασάνδρα, Δαμνοδαμία

No es difícil advertir que el primer y el segundo ejemplo dependen de una misma tradición, al igual que el tercero y el cuarto de otra. El segundo es claramente una *epiklêsis*, pero el primero y el cuarto, aunque también están dentro de una, son considerados nombres con un poder especial ya que se emplean como fórmula para conjurar un démon. En el tercero y el último ejemplo, este tipo de secuencia se ha independizado del contexto clético y, aunque pudiera permanecer una conciencia de su carácter como epítetos, son considerados una fórmula mágica, sencillamente palabras poderosas por su significado y por su naturaleza, basada en la aliteración y el poliptoton, rasgos que en las creencias mágicas aportan poder a las palabras⁶². El carácter

⁶¹ Recordemos, del tipo terminado en *-ανδρα por oposición al tipo (B), compuesto que comienzan por *δαμνο-.

⁶² Cfr. *supra*, p.29.

métrico de la misma en el último ejemplo es un claro intento de reafirmar su entidad como fórmula. McCown considera que este tipo de fórmulas son una variación de la tradición de las *ephesia grammata*⁶³. Personalmente creo que es mucho decir; la escasa aparición de las mismas, así como la falta de testimonios externos, más que en una variante de las *ephesia grammata*⁶⁴, me inclina a pensar en una tradición clética ligada a la triada Hécate-Selene-Ártemis que pudo experimentar un desarrollo hacia la función formular sencillamente por sus características fonéticas, que les otorgaban un poder especial, lo que no excluye que en esta evolución hubiera habido cierta influencia de otras tradiciones como las *ephesia gramata*.

Si en el himno que hemos analizado este último hexámetro tuvo un carácter clético, la única forma de explicarlo es a través de la identificación de Dafne con Selene; aunque como en el caso del quinto ejemplo, la independencia de este verso con respecto al resto de la composición podría apuntar hacia una naturaleza formular. Una fórmula mágica de este tipo tras la petición habría servido para asegurar el cumplimiento de la misma⁶⁵. No obstante, no puede descartarse que ambas ideas confluyeran en la construcción e inclusión de este último verso.

Conclusión:

El compositor del himno no sólo tiene un buen conocimiento textual de un amplio abanico de fuentes, también domina los motivos que caracterizan la poesía apolínea y el mito de Apolo y Dafne. La imagen de Apolo agitando el laurel en el contexto delfico, su localización en las cumbres del Parnaso, que se convierte en una mención formular de su poesía especialmente reiterada en los himnos mágicos, son elementos frecuentes en su hímica, sobre todo a partir de época helenística, en la que esta se estereotipa en una serie de motivos y estilemas que los

⁶³ McCown 1923, p. 129.

⁶⁴ Aunque en su origen las *ephesia grammata* posiblemente tuvieron un significado transparente y un esquema hexamétrico, como demuestra el excelente estudio de A. Bernabé 2003a, en la época de los papiros mágicos las constantes alteraciones sufridas durante su proceso de transmisión las había convertido en una fórmula mágica desprovista de métrica y significado.

⁶⁵ Se trataría de un tipo de refuerzo similar al recurso denominado en los estudios sobre *PGM overdetermination* (Faraone, 1999: 137) y que en esencia consiste en la acumulación de recursos efectivos por sí mismos que añaden eficacia y refuerzan la invocación, algo que veíamos que en *PGM VI+II* se produce también en la práctica.

autores repiten constantemente. La mención a su cabellera es un motivo característico de las descripciones del dios, que además el autor describe empleando los estilemas que le son propios. El carácter Apolo como *μεγαλόστονος* y la coronación con el laurel motivos recurrentes esta vez del mitema de los amores con Dafne, es decir, no pertenecen a la tradición himnica, sino a la tradición literaria del ciclo mítico del dios y resultan inevitables en un himno en el que ambos aparecen.

El desarrollo mítico de este himno es único en la himnica mágica y, en general, muy raro dentro de la tipología del *lógos* mágico. Como composición, al igual que otros himnos de la esfera apolínea (3A y B, 7 y 10), este himno tiene unos rasgos y un estilo que lo aproximan más a la himnica literario religiosa que a la tipología del *lógos* mágico. Este efecto posiblemente fue deliberado, como muestra el hecho de que el autor siga como referente de motivos y léxico la tradición del peán; no obstante, estos mismos rasgos -la similitud estilística y la presencia de motivos compartidos por otros himnos mágicos apolíneos-, así como la vinculación a la práctica que se produce en el argumento lo identifican, precisamente, como perteneciente al contexto mágico.

2.4. HIMNO MÁGICO 3

in Apollinem

P. Lond. 47 + *P. Berol.* 5025

siglo II/III d.C.

Versión A : *PGM VI+II 22-27* (*PGM VI 22-27* = vv.1-6 *h.Mag. X*, in ed. Pr)

Versión B : *PGM VI+II 49-51* (*PGM II 2-5* = vv.1-3 *h.Mag. IX*, in ed. Pr)

Ediciones del papiro:

PGM VI:

Wessely, C. 1888, “Griechische Zauberpapyrus von Paris und London“, *AAWW* 36, p.125

Kenyon, F.G. 1893, *Greek Papyri in the British Museum*, Vol.I, pp.81-83

Eitrem, S. 1923, *The Greek magical papyri in the British museum. Videnskapsselskabet forhandling* 3.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, p.198ss.

PGM II:

Parthey, G. 1865, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*. Berlín, Akademie der Wissenschaften zu Berlin, p. 109—149.

Crönert, W. 1902, *Denkschrift, betreffend eine deutsche Papyrusgrabung in Ägypten*, Bonn.

Eitrem, S. 1923, *Zu den Berliner Zauberpapyri*, Kristiania, Jacob Dybwad.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, 20ss.

Monte, A. 2015, “Un manuale di magia greco a Berlino: il Papyrus Berolinensis Inv.5026” en De Haro, M. (ed.) *Écrire la magie dans l'antiquité*, Liège, Presses Universitaires de Liège, pp. 35-40.

La nueva lectura de los papiros VI y II ha revelado la naturaleza fragmentaria de algunos de los pasajes que forman parte del primer *lógos* que conserva el papiro, entre otros de los que se han identificado como (B) y (E), que se analizarán a continuación.

Estos dos pasajes, que se han denominado *h.Mag. 3A* (*PGM VI+II 22-27*) y *3B* (*PGM VI+II 49-51*), separados en el papiro entre sí por algunas líneas, transmiten dos versiones con variantes textuales de los mismos tres versos: una breve invocación apolínea con finalidad oracular

(*h.Mag.* 3). Además de las variantes, que se comentarán durante la edición, 3A presenta tres líneas de *epiklêsis* sobre cuya naturaleza métrica se hablará más adelante.

En cuanto a la historia editorial previa de ambos textos, 3A fue editado como “himno” por primera vez por Wessely (1888), sin incluir los vv.1-3 (ll.22-24 del papiro), pero de forma conjunta con los pasajes que en la presente edición reciben el nombre de himnos 4 y 5, bajo el epígrafe «Fragment eines Hymnus an Apollon. Papyrus a und Papyrus II von Berlin». Preisendanz, por su parte lo editó con las ll.22-24 del papiro junto con el material métrico de las líneas 30-38 (*h.Mag.* 4) con el nombre de *Himno Mágico X*. Tissi (2015), en cambio, lo vincula al himno precedente (el *h.Mag.* 2). Como puede verse, a lo largo de la historia editorial de este pasaje ha habido una gran oscilación en cuanto a la agrupación de estos versos, bien editados con los que siguen, bien con los precedentes, independientemente de la cual se había señalado siempre su vinculación con tres versos transmitidos en el papiro II. Por su parte, estos (3B) se han editado siempre junto con las ll. 49-51 en la idea de que se trataba de una misma composición interrumpida por un palíndromo mágico y unas indicaciones rituales (ll.49-50); así lo hizo por primera vez E. Abel (1985), siguiendo la edición del papiro de Parthey (1865), y después de él Preisendanz, bajo el nombre de *Himno Mágico IX*. La nueva reorganización del texto ha revelado que en realidad lo que tenemos al comienzo del papiro es un *lógos* de carácter heterogéneo, tanto desde el punto de vista formal como de contenido, en el que pasajes en prosa se alternan con palabras mágicas y pasajes en verso sin continuidad entre sí, lo que explica la dificultad que ha habido hasta ahora para encontrar sentido a este *potpopurrí*.

Ahora sabemos también que ambos pasajes comparten también un mismo contexto ritual, sobre cuyos detalles ya hemos hablado *supra* (*cf.* pp. 105-107).

2.4.1. Versión A : PGM VI+II 22-27 (vv.1-6 *h.Mag. X in ed. Pr*)

Ediciones del himno:

Wessely, C. 1888, "Griechische Zauberpapyrus von Paris und London", *AAWW* 36, p.34

Preisendanz, K. 1974², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. II. Stuttgart, Teubner, p. 24

Edición diplomática:

(1)]ανυπερτατεωϊεπ[
..] [c.4/5]μαϊεωεπιπαιαν
..]ϊοευ . . η[c.4/5]ηπολυωνυμειοαυ[c.6]αναρβαφοιβε
25 ..]αντοσυναις . [. .] . ρροθεφοιβεαπολλ[
(5) ..]ητοιδηκαεργ . . []οπροπεδευραγεδε . [
Δεϋραγεθεσπι . . [.]μαντευεονυκτοσε[. .] . ρη

2] [: restos de tinta en la parte inferior del bilineo insuficientes para un reconocimiento paleográfico.

3]ϊοευ . . η[: tras la υ, un trazo curvo que se entiende por la parte inferior del bilineo perteneciente a una letra redonda, seguido de un trazo vertical antes de la η. Restos de puntos en la parte superior del bilineo (probablemente ι).

4 ις . [. .] . ρ : tras la c se abre una fractura en la que se aprecian trazos de tinta correspondientes a la parte inferior del bilineo. Tras la fractura, restos de un trazo vertical antes de la ρ

5 ργ . . [: tras la ρ, un asta vertical que muestra en la parte superior un engrosamiento correspondiente al punto de unión con un trazo horizontal (por el contexto textual sólo puede ser γ), a continuación del cual se ve parte de un trazo curvo perteneciente a una letra redonda. En la laguna restos de tinta. | δε . [: restos de tinta tras la ε en el borde de la fractura.

6 Δεϋραγε : aunque la tinta está deteriorada, las letras son reconocibles. | πι . . [: tras la ι restos de tinta pertenecientes aprox. a dos letras antes de la laguna. |] . ρη : restos de tinta en el borde de la fractura.

Edición crítica:

		hex.↓
1	- υ υ - υ υ - π]ανυπέρτατ' εωϊ ἐπ[ὶ παιάν - υ υ - υ υ χρυσοκό]μα ἱεω ἐπὶ παιάν, . .]ἰοευεῖη . [. . .]ἠ πολυώνυμε ἰοαυ[Ἄκρακ]αναρβα {Φοῖβε} Φοῖβε>, [μ]αντοσύναισιγ [ἐπί]ρροθε, Φοῖβε Ἐπολλ[ον],	1-3 <i>contra metrum</i> 1°~
5	[Λ]ητοῖδη, ἐκάεργε, [θε]οπρόπε, δεῦρ' ἄγε, δε[ῦρο]. δεῦρ' ἄγε, θεσπίζω[ν], μαντεύεο νυκτὸς ἐ[ν ὦ]ρη.	

-
1. Ἐλθέ, μάκαρ Παιάν expl. lac. Pr *cfr. h.Orph. 34.1* | π]ανυπέρτατ' εωϊ : π]ανυπέρτατ' ἐμοὶ leg. et dist. Pr, *PGM* : . . . αν υπερτατε ωϊ Ke | ἐπ[ὶ Παιάν *cfr. v.2* : ἐπ[άρηξον expl. lac. Pr, *PGM* : επ . . . Ke
 2. ἐλθών μοι, χρυσοκό]μα expl. lac. Pr | χρυσοκό]μα ἱεω expl. lac. et dist Pr :]μα ἱεω *PGM* : . . . ωαῖεω leg. et dist. Ke
 3. αὐτός ἄναξ μολπῆς, μόλε μοι] πολυώνυμε Φοῖβε expl. lac. et ed. Pr *cfr. h.Mag. 7.7* | Φοῖβε secl. : ἰοαυ[. . .]αναρβα secl. Pr
 4. Φοῖβε transp. h.l. metri causa *cfr. 3B 1* : Φοῖβε add. metri causa Pr | ἐπί]ρροθε, Φοῖβε Ἐπολλ[ον : ἐπίρροθος ἔρχεο χαίρων 3B 1.

Traducción:

(Acude) ... *altísimo, Εὐί, al peán*
(Acude) ... *de dorada cabellera, ΙΕὸ, al peán*
... ΙΟΕΥ ΕΙΕ ... *de muchos nombres, ΙΟΑΥ, AkraKANarba*
Febo, a la consulta oracular, tú que eres valedor, Febo Apolo,
hijo de Leto, que actúas por voluntad propia, vaticinador, aquí ven, aquí.
Aquí ven, profetizando, da oráculos en este momento de la noche.

Notas a la edición y traducción del texto:

Antes de comenzar con la edición conviene matizar la naturaleza de las tres primeras líneas de 3A. Se trata de una *epiklêsis* que combina epítetos poéticos con vocalismos y *nomina magica*, es decir, una *epiklêsis* mágica posiblemente con la función de invocación, en la que se pueden notar algunas secuencias dactílicas que, no obstante, no son consistentes. Es decir, no son hexámetros ni creo siquiera que fueran compuestas con un propósito hexamétrico (como se nota en el caso de versos con falta o exceso de sílabas, *e.g.* v.4). desde mi punto de vista las secuencias dactílicas que se perciben son únicamente el resultado del empleo de epítetos poéticos de extracción épica, lo que crea una cierta “*Rythmiesierung*” en la cadencia de la invocación; esto, posiblemente, sí fue intencionado. Un pasaje de características similares puede verse en los vv.3-6 del *h.Mag.* 4.

1-2 π]ανυπέρτατ' εωϊ ἐπι[ι παιάν

χρυσοκό]μα ἰεω ἐπι[ι παιάν,

En la primera línea, el texto que ofrece el papiro es]ανυπερτατεωϊεπ[. Preisendanz reconstruye la parte inicial faltante con material del *h.Orph.*34 a Apolo, pero no hay ninguna relación entre este verso y el nuestro que sostenga esta reconstrucción:

Ἐλθέ, μάκαρ, Παιάν, π]ανυπέρτατ', ἐμοὶ ἐπ[άρηξον] (*in ed.* Pr)

Ἐλθέ, μάκαρ, Παιάν, Τιτυοκτόνε, Φοῖβε, Λυκωρεῦ, (*h.Orph.* 34.1)

Algo similar ocurre con el v.2, pero, en este caso, Preisendanz no ofrece fuente para su reconstrucción textual - ἐλθών μοι, χρυσοκό]μα (*in ed.* Pr).

A falta de fuentes y referentes sólidos que permitan aventurar una reconstrucción segura, la cantidad de texto perdido en ambos versos es demasiada como para aventurar una.

En cuanto a la parte conservada del verso 1, Preisendanz lee ἐμοὶ en vez de εωι y conjetura ἐπάρηξον: π]ανυπέρτατ', ἐμοὶ ἐπ[άρηξον (*in ed.* Pr). ἐμοὶ podría defenderse como conjetura o corrección, pero, paleográficamente, la ω es clara y no puede ser confundida con una μ. Para la reconstrucción de este verso creo que es muy útil compararlo con la parte conservada del v.2, que sí nos ha llegado completo y cuya lectura es segura:

v.1 (Π)]ανυπερτατεωϊεπ[

v.2]μα, ἱεω, ἐπὶ παιάν

Como puede verse, la secuencia ωἱεπ[es muy similar a la que presenta el v.2: ἱεω ἐπὶ; parece que, al final del verso, en ambos hexámetros el mago podría haber jugado con los mismos elementos en , por lo que prefiero proponer una conjetura más respetuosa con el texto recibido:

v.1 π]ανυπερτατ' εωἱ ἐπ[ὶ παιάν

v.2]μα ἱεω ἐπὶ παιάν

En cuanto al v.2, Preisendanz interpretó que este ἐπι se encontraba en anástrofe y por lo tanto παιάν era teónimo -[ἐλθέ]...ἔπι Παιάν, “Ven, Peán”-; pero la anástrofe es un recurso retórico extremadamente raro en la lengua de los papiros mágicos, incluso en los himnos que tienen un nivel de lengua más elevado. Ἐπί + ac. con verbos de movimiento puede tener también un sentido locativo: ἐπὶ βωμὸν ἄγων (*Il.1.12*), “conduciendo al altar”; ἡ δὲ πρὸς ἔω ἐπὶ Σοῦσά τε καὶ Ἐκβάτανα φέρει (*Xen. An. .3.5.15*), “el camino hacia el este lleva a Susa y Ecbatana”; que puede convertirse en un sentido locativo-causativo cuando el lugar es figurado o implica una acción: ἔρχεσθ' ἐπὶ δεῖπνον, “ven a cenar” (*Il.2.381*), ἴζ' ἐπὶ δεῖπνον, “siéntate a cenar” (*Od.24.394*); “κληθεὶς ἐπὶ δεῖπνον”, “lo llamó para cenar” (*Pl. Smp.174e*); ἐπὶ τοῦτο ἐλθεῖν, “ir para esto” (*X. An.2.5.22, Th.5.87*). Los *verba veniendi* -ἐλθέ, ἄγε, ἴθι y *formulae veniendi* como δεῦρο etc.- son propias de los periodos cléticos; por otra parte, el peán, como *lógos*, es un acto ritual que se lleva a cabo en un momento y lugar concretos adónde, efectivamente, -y en la magia más que en la religión-, se espera que el dios se presente.

Ἐπὶ παιάν, “...al peán”, indica la existencia de una invocación del tipo “acude al peán” cuyo verbo se habría encontrado en la parte perdida del hexámetro. Ante la imposibilidad de encontrar un paralelo claro para esta estructura, no aventuro ningún verbo. No obstante, sí se puede conjeturar sobre la estructura que tuvieron estos dos versos: *verbum veniendi* + *epiklêsis* + vocalismo mágico + ἐπὶ παιάν.

3 . .]ιοευξῆη . [c.4]η πολυώνυμε ἰοαυ[Ακρακ]αναρβα {Φοῖβε}

Preisendanz corrigió de nuevo el texto transmitido por el papiro para lograr un hexámetro perfecto -αὐτός ἄναξ μολπῆς, μόλε μοι] πολυώνυμε Φοῖβε (*in ed. Pr*). No obstante, al

margen de cualquier discusión, la lectura del papiro es segura: πολυώνυμε ἰοαυ[Ἀκρακ]αναρβα Φοῖβε. Su estilo y léxico es similar al de los versos anteriores.

En cuanto a Φοῖβε, 3B lo sitúa al comienzo del v.4 (es decir, debería haber aparecido al inicio de la línea siguiente) al que, según aparece en 3A - μ]αντοσύναισιγ [ἐπί]ρροθε, Φοῖβε Ἄπολλ[ον- efectivamente le falta el pie inicial. No obstante, aún con Φοῖβε falta una sílaba; el primer pie es un troqueo. Precisamente el ritmo -ϰ pudo ser el motivo por el que en algún momento fue transpuesto al final de la línea anterior y no al comienzo del verso. En su edición, Preisendanz lo duplica, situándolo al final del v.3 y al comienzo del v.4; no veo necesidad para tal duplicación, ya que la línea anterior no es un hexámetro aunque tenga cierto ritmo dactílico y 3B ofrece un referente sobre su ubicación más acertado. Por ello, he preferido mantener la posición que posee en 3B.

4-6 Φοῖβε>, [μ]αντοσύναισι[ν, ἐπ]ίρροθε, Φοῖβε Ἄπολλ[ον],
 [Λ]ητοῖδη, ἐκάεργε, [θε]οπρόπε, δεῦρ' ἄγε, δε[ῦρο].
 δεῦρ' ἄγε, θεσπίζω[ν], μαντεύεο νυκτὸς ἐ[ν ὦ]ρη.

Aunque numerosas, las lagunas son pequeñas y gracias a la existencia de la segunda versión, el texto puede ser restituido sin problemas.

2.4.2. Versión B : PGM VI+II 49-51 (vv.1-3 *h.Mag. IX in ed. Pr*)

Ediciones del himno:

Abel, E. (1885) *Orphica: Accedunt Procli Hymni, Hymni Magici, Hymnus in Isim alique eiusmodi carmina.*
Praga, p.287.

Preisendanz, K. (1974²) *Papyri graecae magicae.* Vol.2. Stuttgart, Teubner, p.244.

Edición diplomática

49 (1) τοονομαπτερ[.]οειδωσφοιβεμαντοςναιεινεπιρροθοςερχειοχαιρων
λητοϊδηκαεργ[.]εοπροπεδευρα[.]δευρο · δευραγεθεσπιζωνμαντευεο
νυκτοενωρη[.]αλλ .λαλα·αλλαλαλα·σανταλαλα·ταλαλαγετουτοονομακαι

1-3: un pequeño pliegue en el papiro a la altura de la decimoprimera o decimosegunda letra de la línea, que se extiende a lo largo de las primeras doce líneas, oculta en torno a 2-4 letras por línea hasta la l.13 en que se recupera la normalidad, *cfr.* Monte (2015)⁶⁶.

1 ρ[.]ο : restos de tinta en el borde del pliegue, entre ρ y ο.

2 γ[.]εοπρ : aunque γ y ε parecen unidas, el mencionado pliegue oculta dos letras (por 3A sabemos que son ε θ). Tras ε, la mitad inferior del arco de una letra redonda, interrumpido hacia la mitad por una fractura, a continuación del cual encontramos un asta horizontal en la parte superior del bilingüe que se une hacia la mitad con un trazo vertical descendente (π ο τ) | οπρδ : una pérdida de fibras afecta a dos letras. De la primera se aprecia un trazo vertical unido en su extremos superior a uno horizontal al final del cual se aprecia tinta correspondiente al engrosamiento de unión con otro trazo (π ο τ), tras el cual se ve la mitad inferior del arco de una letra redonda abierta hacia la derecha que presenta ápice central, sólo compatible con ε. | εα[.]δ : tras α una fractura y la pérdida de fibras han provocado la pérdida de aprox. dos letras. Ante δ restos de tinta | ο · δ : un punto interlineal separa los v.2-3.

3 η[.]α : aunque η y α parecen unidas, el mencionado pliegue oculta dos letras que pertenecerían ya al palíndromo mágico.

⁶⁶ «La revisione del testo su papiro ha permesso tuttavia di individuare un difetto di restauro che coinvolge i primi dodici righe del testo in corrispondenza della prima invocazione ad Apollo-Helios: i lembi delle prime due strisce di papiro sono stati infatti giustapposti senza tenere conto della mancanza di un'ulteriore piccola porzione di papiro. Ciò ha portato alla mancanza di un fino a quattro lettere per rigo fino al r.13, in qui la situazione torna a normalizzarsi», Monte (2015) 38.

Edición crítica

		hex.↓
	Φοῖβε, μαντοσύναισιν ἐπίρροθος ἔρχεο χαίρων,	1°~
	Λητοῖδη, ἐκάεργ[ε, θ]εότροπε , δεῦρ' ἄ[γ]ε, δεῦρο	
3	δεῦρ' ἄγε, θεσπίζων, μαντεύεο νυκτὸς ἐν ὄρη.	

2 θ]εότροπε Mo :]τροπε Ei in text, in ap. coní. θεότροπε *cfr. h.Mag. 3A.4* : ἀ[πό]τροπε A: ἀπότροπε
PGM

Traducción:

*Febo, a la consulta oracular ven favorable como valedor,
hijo de Leto, que actúas por voluntad propia, vaticinador, aquí ven, aquí.
Aquí ven, profetizando, da oráculos en este momento de la noche.*

Notas a la edición y traducción del texto:

Los vv.2 y 3 están separados por un punto interlinear; entre los vv.1-2 no lo encontramos porque justo se produce un cambio de línea y es posible que el escriba lo considerara suficiente. El empleo del punto interlinear se encuentra también en el pasaje que sigue (*h.Mag.6*). No se encuentra en la col. I (*PGM VI 1-47*) porque en ella los versos se corresponden con las líneas; el resultado es una columna más estrecha. Quizás por ahorrar espacio, el escriba abandona esta técnica en la col. II (*PGM II 1-47*), donde pasa a separar los versos mediante el empleo de punto interlinear. Esta técnica se observa también en otros himnos mágicos, como *h.Mag. 15 (PGM III)*.

2 Λητοῖδη, ἐκάεργ[ε, θ]εότροπε , δεῦρ' ἄ[γ]ε, δεῦρο

Hasta ahora, el comienzo de la línea 3 del papiro (v.2) se había leído de la siguiente forma: λητοῖδηεκαεργε . . .ροπε. Monte (2015: 38ss.) muestra que, debido al pliegue del papiro existente en este punto, la ε que en el papiro se ve tras la γ ofrece una falsa lectura; esa ε no pertenece a ἐκάεργε, sino al término siguiente, luego la forma correcta de

interpretar el texto es: λητοῑδεκαεργ[. .]εοπροπε. Esta nueva lectura respalda la que ofrece 3B : ἐκάεργε θ[ε]όπροπε.

2.4.3. Comentario conjunto de 3A y B:

1. La versión 3A : vv.1-3.

Entre 3A y 3B existen dos diferencias fundamentales. La primera es que 3A presenta una *epiklêsis* propia que ocupa tres líneas del papiro. A pesar de las lagunas, el texto conservado revela una *epiklêsis* que alternaba epítetos y combinaciones vocálicas formadas sobre el grito ritual apolíneo ἰή/ἰήϊε Παιάν. En la parte final de las dos primeras líneas el sintagma ἐπὶ παιάν, (“ven al peán”?) revela que en la parte perdida del texto habría habido algún tipo de *veba veniendi* que conminaba al dios a acudir al himno. Es decir, por los componentes de estas tres líneas puede verse que se trataba de una invocación.

A falta de un testimonio que nos proporcione una reconstrucción certera de las lagunas es difícil restituir la parte perdida, pero de la estructura que se deduce del texto puede verse que al menos las dos primeras líneas habrían tenido una estructura paralelística, que es un rasgo estilístico típicamente mágico. Además, la presencia de vocalismos mágicos y el nombre *Akrakanarba* no deja lugar a dudas sobre su contexto de producción. De hecho, estos dos últimos elementos interrumpen cualquier intento de obtener un ritmo hexamétrico en estas tres líneas. Como ya he expuesto, dudo de la intención hexamétrica en la composición de estas que, desde mi punto de vista, son más bien un ejemplo de prosa con cadencia rítmica, lo que deja clara su naturaleza como adición. El motivo por el que pudo ser añadida es por la carencia de un auténtico momento de invocación en *h.Mag.* 3, que en las dos versiones comienza directamente con una petición (μαντοσύναισιν ἐπίρροθος ἔρχεο).

En cuanto a la forma de esta invocación, además del parecido con la adición del himno 4, la mezcla de invocaciones apolíneas de extracción poética y juegos vocálicos ligados tanto al grito ritual ἰή/ἰήϊε Παιάν, como al nombre hebreo Iaô (por la naturaleza vocálica de ambos; juegos vocálicos similares pueden verse en las ll. 28-29: εη· ἱε ἱε ηῖ ἰω[.]ἰάωη· ἰυη/ ἰα ἰάω· ἰάω η[...].ουω.), la asemeja a la que encontramos al final del *lógos* que contiene el himno 8:

ιη· ιε· ια· ιαη· /ιαε[·] ιευ· ιηα· ιωα· ιευ· ιηι· ηια· εα· εη· ηε· ωη· ηω· εηε· /εει· ηεε· ααω· ωεα·
εαω· ωι· ωε· ηω· εη· εαε· ιιι· οοο· υυυ· ωωω· ιυ· ευ· ου· ηεα· ιηεα· εαε· εια· ιαιε· / ιηα· ιου· ιωε·
ιου· ιη· ιη· ιη· ιηιε· Παιάν, Κολοφώνιε Φοῖβε, Παρνήστιε Φοῖβε, Καστάλιε Φοῖβε· ιηεα· ιη·
ιω· ιυ·/ιε· ιωα· ιηα· ευα· ωεα· ευηα· ωεα· ευωα· ευιε· ευιαε·/ευε· ευη· ευιε· ευω· ἴευαε· ευηαε·
ὕμνήσω Μέντορι Φοῖβω . αρεωθ· ιαεωθ· ιωα· ιωηα· αε· οωε·/αηω· ωηα· ηωα· αηε· ιε· ιω·
ιωιω· ιεα· ιαη· ιεου·/εουω· αα[·] αηω· εε· εηυ· ηη· εηα· χαβραχ φλιεζ/κηρφι κροφι νυρω/
φωχω βωχ· σὲ καλῶ, Κλάριε Ἄπολλον/ εηυ· Καστάλιε· αηα· Πύθιε· ωαε· Μουσῶν Ἄπολλον
ιεω· ωεῖ. (PGM VI+II.176-189).

En cuanto a los tres epítetos identificables en estas líneas, χρυσοκόμης es un epíteto poético de extensa tradición apolínea⁶⁷. También proceden de la tradición poética πανυπέρτατος y πολυώνυμος, aunque a diferencia de χρυσοκόμης ninguno de los dos es específico de Apolo. La extracción de estos, por el contrario, podría ser la himnica órfica, donde tienen una importante presencia⁶⁸. Al respecto hay que destacar que también χρυσοκόμης aparece en el *h.Orph.* 34.9 a Apolo, luego, quizás, sí haya un elemento común a los tres epítetos. Πανυπέρτατος no aparece en más ocasiones en *PGM*, luego su origen externo es claro; χρυσοκόμην, en cambio sí aparece en *PGM*, además, en dos himnos (*h.Mag.* 9 y 15), como epíteto de Helio. La raíz *χρυσ- le hace especialmente adecuado para la *epiklêsis* heliaca, por más que su tradición literaria sea apolínea. En cualquier caso, el sincretismo entre ambos dioses⁶⁹ favorece también la transferencia. Πολυώνυμος aparece 9 veces en distintas *epiklêsis* mágicas⁷⁰. Se trata de un epíteto que se hizo muy popular a partir de época Helenística⁷¹ y que es especialmente adecuado para ámbitos de abierto sincretismo, como la magia. El empleo de epítetos totalizadores como este es un intento de abarcar, de forma inclusiva y extremadamente sintética, toda la *epiklêsis* que pueda existir sobre un dios.

⁶⁷ Epíteto de extensa tradición literaria especialmente vinculado a Apolo sobre todo en Pi. O. 6.41 y 7.32 y E.Tr.254, donde aparece como sobrenombre absoluto de Apolo, que es ὁ Χρυσοκόμας.

⁶⁸ Πανυπέρτατος: *h.Orph.* 4.8, 8.17, 10.4, 12.9, 61.9, 66.5. Πολυώνυμος: *h.Orph.* 2.1, 10.13, 11.10, 16.9, 27.4, 36.1, 40.1, 45.2, 50.2, 52.1, 56.1, 59.2. Aunque no puedan descartarse otras fuentes, en la himnica órfica es donde aparecen empleados con mayor frecuencia.

⁶⁹ Sobre el sincretismo entre Apolo y Helio, *cfr. infra*, pp.537-542.

⁷⁰ *PGM* II 108; IV 2742, 2762, 2812, 2828, VII 503, 758, VIII 14.

⁷¹ Sobre la *polyonimia* divina y el empleo de epítetos totalizadores en la *epiklêsis*, *cfr. infra*, pp.511-512.

2. *h.Mag.* 3A y 3B.

El himno 3 contiene una petición explícitamente oracular (θεσπίζων, μαντεύει), que se expone ya en el primer verso y se repite de nuevo en el tercero, por lo que se ha señalado que estos tres versos carecen de un momento de invocación propiamente dicho. Se abre entonces la posibilidad de que se encuentren truncados y formasen parte en origen de una composición más extensa. No obstante, el hecho de que las dos versiones que tenemos tengan la misma extensión puede ser indicio de que no falta nada; podría tratarse de una fórmula compuesta *ad hoc* para una práctica oracular. Puede compararse con otros ejemplos de *PGM*, de los que escojo tres, aunque pueden encontrarse muchos más:

- Μαρμαριαωθ μαρμαριφεγγη, ποιήσατέ με, τὸν δεῖνα, ἔποπτον πᾶσιν ἀνθρώποις ἐν τῇ σήμερον ἡμέρᾳ, ἥδη, ἥδη, ταχύ, ταχύ. (*PGM* I 260-62)
- ἔστι δὲ γ[ὰρ] τῷ Δηλίῳ, τῷ Ν[ομί]ῳ, τῷ τῆς Λητοῦς κ[αὶ] Διός, χρησμοδεῖν π[ρο]γνωστικὰ διὰ νυκτὸς ἀλη]θῆ διηγουμένῳ <διὰ> [μ]αντικῆς ὀνειράτων (*PGM* VI+II 45-47)
- θεὲ θεῶν, βασιλεῦ βασιλέων, καὶ νῦν μοι ἔλθειν ἀνάγκασον φίλον δαίμονα χρησμοδόν, ἵνα μὴ εἰς χεῖρονας βασάνους ἔλθω τὰς κατὰ τῶν πιττακίων. (*PGM* VI+II 98-100)

Como puede verse este tipo de fórmulas es muy breve y se centra directamente en la petición, con una *epiklêsis* mínima (esencialmente el nombre de la divinidad para identificar al destinatario de la petición); la diferencia con *h.Mag.* 3 es únicamente que en nuestro caso el compositor decidió darle forma versificada en lugar de hacerlo en prosa.

Desde el punto de vista métrico, a excepción del ya comentado troqueo inicial de Φοῖβε, no hay más faltas que comentar. En los tres versos de la petición, el verbo ocupa siempre el centro focal del verso.

En cuanto al tipo de hexámetro, los vv.3 y 4 son holodáctilos, y casi lo son también el 1 (con la excepción del troqueo del primer pie, o visto de otra forma, tenemos un dáctilo al que le falta una breve) y el 5, con un tercer pie espondeico.

En cuanto a las fuentes y los referentes compositivos de estos tres versos, sorprende su riqueza en tan breve espacio:

1. Los epítetos ἐπίρροθος, antes de cesura bucólica⁷², ἐκάεργε entre la triemímeres y la cesura trocaica⁷³, y Λητοῖδη ocupando el encabezado del hexámetro⁷⁴ tienen referentes poéticos para su empleo. Este último es específicamente apolíneo, frente a otros epítetos homónimos, pero consagrados por la tradición literaria para Ἄρτεμις, su hermana. Ἐκάεργος aparece ya como epíteto de Apolo desde el libro I de la *Iliada*⁷⁵.
2. Numerosos testimonios que confirman que θεόπροπος se ha utilizado aquí en la posición del hexámetro que la tradición poética consignó para él, tras cesura trocaica⁷⁶. Si bien no tiene paralelo como epíteto de Apolo, es muy adecuado y podría considerarse una variante de otro epíteto que recibe el dios en *PGM*: μάντις⁷⁷.
3. La fuente del sintagma νυκτὸς ἐν ὄρῃ es con toda seguridad del *Himno Homérico* a Hermes⁷⁸, donde se emplea en la misma posición del verso; no obstante, en el contexto de un himno mágico, puede considerarse una alternativa “poética” para la expresión de la deixis temporal del *lógos* mágico, que en la plegaria se encuentra bajo múltiples formas de formulación fija como ἐν τῇ νυκτὶ ταύτῃ, ἐν τῇ ἄρτι ὄρᾳ⁷⁹. Otra variante poética para este tipo de fórmula la encontramos en 5.4: νυκτὶ δ’ ἐνὶ δνοφερῇ.
4. Tanto δεῦρ’ ἄγε⁸⁰ como ἄγε, δεῦρο⁸¹, son formas homéricas, de donde δεῦρ’ ἄγε, δεῦρο resultaría una combinación de ambas que concuerda muy bien con la técnica compositiva de este autor. δεῦρ’ ἄγε (v.6) además se emplearía en la misma posición que en el verso homérico.

En cuanto a la variante existente entre 3A.4 y 3B.1:

3B.1: Φοῖβε, μαντοσύναισιν ἐπίρροθος | ἔρχεο χαίρων

3A.4: Φοῖβε, [μ]αντοσύναισιν [ἐπί]ρροθε, | Φοῖβε Ἀπόλλ[ον]

Cesura buc.

⁷² *Il.* 4.390, 23.770; *A.R.* 2.1068; *Q.S.* 8.265, 14.628

⁷³ *h.Merc.* 307, 472, 492; *h.Ap.* 242, 257; *Call. Ap.* 11; *Il.* 7.34, 21.472.

⁷⁴ Es muy frecuente en *h.Merc.* 253, 261, 403, 508 etc.; *A.R.* 1.66, 144, 2.181, 4.170 etc.

⁷⁵ *Il.* I 147, 479, etc.

⁷⁶ *Il.* I 109, II 322, 184; *AR* II 922, III 544

⁷⁷ *Cfr. h.Mag.* 10.15–16. Sobre este término como epíteto de Apolo, *cf.* García Molinos 2006.

⁷⁸ *h.Merc.* 67, 155, 400.

⁷⁹ Esta y similares en *PGM* IV 1425, 1581, 1662, 1699, VII 835, etc.

⁸⁰ Encabezando el hexámetro *Od.* 8.145 y 205.

⁸¹ No se emplea en la misma posición en el verso: *Il.* 17.179, 685; 22.254; 23–581; *Od.* 9.517, 11.561, 22.233.

Φοῖβε Ἀπόλλων es un recurso frecuente para finalizar el hexámetro a partir de la cesura bucólica⁸², donde se utiliza aquí; la poesía hexamétrica como fuente coincide con los referentes del resto del léxico de estos tres versos. No obstante, también es interesante el testimonio proporcionado por Thgn. 1.1119⁸³, en tanto que el verso siguiente comienza con Λητοῖδης, como en nuestro caso (aunque también podría tratarse de una coincidencia, puesto que no hay ningún otro vínculo entre los dos pasajes). Con Φοῖβε Ἀπόλλων, 3A presentaría una epanadiplosis imperfecta (Φοῖβε, [μ]αντοσύναισιν [ἐπί]ρροθε, Φοῖβε) de la que carece 3B. La variante de 3B, ἔρχεο χαίρων, en cambio, tan sólo está atestiguado en Nonn. *D.* 20.281; la composición de las Dionisiacas se sitúa en pleno s.V, por lo que al ser posterior no nos sirve como fuente⁸⁴. Ἔρχεο χαίρων evita la epanadiplosis que veíamos en 3A e introduce un carácter clético-propiciatorio muy útil, que refuerza al epíteto ἐπίρροθος. Con el mismo verbo, tenemos *formula veniendi* de carácter propiciatorio en otros textos hímnicos: ἔρχεο γηθόσυνος (*h.Orph.* 27.14) y, aún más interesante, ἔρχεο θῦσσον⁸⁵, en el *h.Mag.* 5.3. Además evita también la larga *epiklêsis* en encabalgamiento que se creaba entre los vv.1-2 (ἐπίρροθος, Φοῖβε Ἀπόλλων / Λητοῖδη, ἐκάεργ[ε, θ]εόπροπε) y, desde un punto de vista estilístico, la devuelve a un esquema trimembre muy clásico. Tiene también una ventaja sintáctica, ya que en 3A μαντοσύναισιν ἐπίρροθος⁸⁶ quedaba en cierta forma *pendens*, desligado del único verbo al que se podía vincular -ἄγε- por una secuencia de epítetos.

Por lo tanto, visto en conjunto, 3A tienen un carácter muy mágico a pesar de la presencia de fuentes poéticas. Φοῖβε Ἀπόλλων, además de aumentar sustancialmente el peso de la *epiklêsis* en estos tres versos crea una epanadiplosis, repetición que aumenta el carácter mágico de estos tres versos, que ya contenían otras repeticiones léxicas, como la que se produce en el

⁸² *Il.* 1.43, 182, 457; 5.344, 454; 7.452; 9.564, *etc.*; *h.Apoll.* 130, 254, 285, 294, 362 *etc.*; *h.Merc.* 293, 365, 420, 496

⁸³ ἤβης μέτρον ἔχοιμι, φιλοῖ δέ με Φοῖβος Ἀπόλλων / Λητοῖδης καὶ Ζεὺς, ἀθανάτων βασιλεὺς, (Thgn. 1.1119)

⁸⁴ Entre el de Panópolis y los himnos del papiro II se produce una reiterada presencia de concordancias textuales, *cf. infra, h.Mag.* 8 y especialmente p.244.

⁸⁵ Es homérico, *cf. Od.* 16.130, en la misma posición en el verso, pero no en un contexto precativo ni de diálogo con la divinidad.

⁸⁶ ἐπίρροθος rige genitivo, no dativo, es decir, μαντοσύναισιν no depende de él, sino de un verbo de movimiento

encabalgamiento δεῦρ' ἄγε, δε[ῦρο]· / δεῦρ' ἄγε, y que se suma al énfasis en la petición oracular (con *variatio* en los términos relativos a la adivinación -μαντοσύναισι (sust.) / μαντεύεο (v.); *μαντ-; θεόπροπος; θεσπίζων-). No obstante, el énfasis léxico provoca un pleonasma en θεσπίζων μαντεύεο, v.6.

Con respecto a este, la variante de 3B mejora el texto tanto desde el punto de vista estilístico como sintáctico, por lo que la intención correctora de esta variante parece bastante clara. El resultado son tres versos con un estilo menos “mágico” y más poético, más armónicos y coherentes.

Aunque mi impresión personal es que el texto original pudo ser 3A, es imposible saber si era así y 3B surge *a posteriori*, en manos de un reelaborador con mayor formación poética que el compositor original o, al contrario, el texto original era el de 3B y 3A surge a partir de este en un intento de “reforzar” su “poder mágico” añadiendo *epiklêsis*, y de ahí el anacoluto que se produce entonces en el primer verso. No obstante, el contexto de producción del himno 3 es mágico; esto queda patente a través de los rasgos estilísticos propios de la lengua de la magia que se han señalado para 3^a (aunque algo más atenuados en 3B) y la presencia de deixis temporal (aunque sea en forma poética), pero sobre todo por el tipo de Apolo invocado. Μαντεύεο νυκτὸς ἐν ὥρῃ hace referencia al mismo tipo de “Apolo nocturno” que encontramos en los pasajes en prosa del *lógos* en el que se insertan las dos versiones que se han comentado, un Apolo que viene a vaticinar a través de oráculos en sueños y por lo tanto es invocado como νυκτερόφοιτος (*h.Mag.* 4.5) y ὁ τὴν νύκτα ταύτην κατέχων καὶ ταύτης δεσποτεύων, ὁ τὴν ὥραν τῆς εὐχῆς καύτῃς κρατῶν (*PGM VI+II* 55-56)

Conclusiones:

El denominado *h.Mag.3* está compuesto por tres versos dirigidos a Apolo en los que se solicita, desde el primero de ellos, una finalidad oracular. Por ello, no es propiamente dicho un “himno” (a los que se vincula únicamente por su forma métrica), como ya había sucedido en otros casos, sino que por su contenido es más parecido a las fórmulas breves que se pronuncian en las prácticas mágicas y que inciden directamente en la petición.

Este himno nos ha llegado a través de dos versiones (ambas recogidas en el mismo papiro, en el mismo *lógos*) que se hemos denominado aquí A y B. 3A presenta una invocación, una adición de tres líneas de naturaleza no métrica pero sí rítmica en las que se convinan epítetos, *nomina magica* y vocalismos mágicos a través de los cuales parece que se hubiera conminado al dios a venir a la la práctica. 3B carece de dicha invocación pero presenta una variante textual en el primer verso con respecto a 3A 4 que mejora el texto tanto desde el punto de vista estilístico como sintáctico, atenuando el carácter “mágico” de estos tres versos al elevar el nivel poético. No está claro, al menos con los argumentos que tenemos, cuál de las dos versiones pudo ser la original (si 3A, más eficaz desde el punto de vista “mágico” pero coherente en sus fuentes y referentes textuales, o 3B, más correcta pero con una variante que es léxicamente innovadora), lo que es seguro es el contexto mágico de producción de estos tres versos, debido al contenido de la petición y al estilo, marcadamente repetitivo.

2.5. HIMNO MÁGICO 4

in Apollinem

(vv.7-15 *h.Mag.X in ed. Pr.*)

P. Lond. 47 + *P. Berol.* 5025

siglo II/III d.C.

PGM VI+II 29-38

Ediciones del papiro:

Wessely, C. 1888, "Griechische Zauberpapyrus von Paris und London", *AAWW* 36, p.125.

Kenyon, F.G. 1893, *Greek Papyri in the British Museum*, Vol.I, pp.81-83

Eitrem, S. 1923, *The Greek magical papyri in the British museum. Videnskapselskapets forhandling*
3.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, p.198ss.

Ediciones del himno:

Wessely, C. 1888, "Griechische Zauberpapyrus von Paris und London", *AAWW* 36, p.33-34.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. II. Stuttgart, Teubner, p. 248

Edición diplomática:

- 30 (1) κλυθιμευαργυρο[. . .]ξοσχρυσχηναμφιβε[. . .]. c
κιλλαντεζαθηη . [. .]νεδοιοτεϊφιαναςσει
χρυσοφαηλαϊλ[. .]ψκαιπτυθολεταμεσεγκριφι
λατωεσιαωθ'c[. .]αωθμελιουχετυραννε
- 35 (5) πευχηρηνυκτε[. .] . οιτεσεεπενβαρφ . ραγησ
καιαρβεθ'ωπ . λ[.]ρορφεφιλαιμαγαερβαθιαω
\\χαριεντ'επιβωμονερε . α/
σμινθευειποτ[. .]οικαταπιοναμηρι'εκηα
ηειδηποτετοικ[. .]απιοναμηρι'εκηα
ταυρωνηδ'α . [. .] . ντοδεμοικρηνογεελδωρ

1 ο[. . .]ξο : en el borde izquierdo de la fractura la mitad izquierda de una letra redonda de formato reducido (ο). En el borde derecho de la fractura restos de un trazo cóncavo hacia la derecha que parte de la parte superior de la línea y se une a la ο hacia la mitad del bilineo, compatible con el ápice central de una ε | βε[. . .]. c : antes de la laguna, la mitad inferior del trazo curvo de una letra redonda no cerrada, que en su parte media se une a un asta central, con toda probabilidad ε . Tras la laguna, antes de c, trazos de tinta, uno en el borde derecho de la laguna, hacia la parte superior de la línea, oblicuo hacia la derecha y a continuación una mancha de tinta de bordes difusos antes de la c.

2 κι : antes de ι, trazo vertical descendente que se une en la parte inferior a un oblicuo ascendente | η . [. .] . ν : tras η, antes de la laguna, un trazo vertical.

3 ιλ[. .]ψκ : tras ι, un trazo oblicuo descendente hacia la derecha que comienza en la parte superior del bilineo y se interrumpe hacia la mitad por la fractura del papiro. En la parte inferior de la línea, un breve segmento oblicuo ascendente hacia la derecha. Antes de κ, un asta vertical en el margen derecho de la laguna cortado en su parte media por un trazo horizontal perpendicular, probablemente ψ.

4 θ'c[. .]αω : tras el apóstrofe, trazo semicircular hacia la derecha cortado por la laguna correspondiente a una letra redonda (ο, c). En el margen derecho de la fractura, un trazo curvo que en su extremo derecho se une a ω y en el izquierdo, sobre el margen de la fractura, presenta un lazo, posiblemente un α.

5] . ο : restos puntiformes en el borde derecho de la laguna, antes de ο.

6]ρ : restos puntiformes en el borde derecho de la laguna, antes de ρ, que sólo conserva la mitad del asta vertical.

7 οτ[. .]οι : tras ο, antes de la laguna, trazo vertical que se une en la parte superior a un trazo horizontal que discurre por la parte superior del bilineo (τ ο π). Sobre el margen derecho de la laguna, un trazo curvo, convexo hacia la derecha.

8 ικ[. .] : tras ι, trazo vertical unido en su parte media con un asta oblicua que parte de la parte inferior del bilineo.

9 δ'α . [.] . v : tras el apóstrofe se puede apreciar la silueta desdibujada del α y un trazo vertical sobre el borde izquierdo de la fractura. En el borde derecho, un trazo curvo que parte de la parte inferior de la línea, se une en la parte superior a un segundo arco que a la v (μ ο ω).

Edición crítica:

	κλυθή μευ, ἀργυρό[τοξ'] ὅς Χρύσην ἀμφιβέ[βηκ]ας	hex.↓
	Κίλλαν τε ζαθέην [Τε]νέδοιό τε ἴφι ἀνάσσεις,	
	χρυσοφαῆ, λαῖλ[α]ψ καὶ Πυθολέτα μεσεγκριφι,	3-6 contra metrum
	Λητωίς, Ἰαῶθ, Σ[αβα]ῶθ, Μελιούχε, τύραννε,	
5	πευχρη νυκτε[ρόφ]οιτε σεσεγγεν βαρφαραγης	
	καὶ ἀρβήθ, ὦ πολ[ύ]μορφε, φιλέμαγε, Ἀρβαθιαω,	
	Σμινθεῦ, εἴ ποτ[έ τ]οι χαρίεντ' ἐπὶ βωμὸν ἔρεψα,	
	ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κ[ατ]ὰ πίονα μηρί' ἔκηα	
	ταύρων ἠδ' α[ίγ]ῶν, τόδε μοι κρήνηο[ν] ἔέλδωρ.	

1 ἀργυρό[τοξ'] ὅς corr. We : ἀργυρό[τοξ]ε ὅς omnes et Π, sed Pr ἀργυρότοξε | ἀμφιβέ[βηκ]ας omnes, sed ἀμφιβέβηκας Pr

2 Κίλλαν omnes, sed κυλλαν We | [Τε]νέδοιό omnes, sed Τενέδοιό Pr

3 λαῖλ[α]ψ PGM : λαῖλαψ Pr : λαί[ψηρ]ε conī. Ke, *cf.* λαίψηρός Il. XXI 278 : λαί[λαψ κ]λυθι We | μεσεγκριφι Π : κλυθή conī. We, Ke

4 Λητωίς Ἰαῶθ : Λατῶε Σιαῶθ dist. Pr : λατωε ψαῶθ' leg. Wessely λατωεσιμῶθ' leg. Ke : λατωεσιαῶθ'σ[Π | Σ[αβα]ῶθ omnes

5 νυκτε[ρόφ]οιτε omnes, sed νυκτε . . . οἱ τε Ke | βαρφαραγης PGM : βαρφαραγ<γ>ης Pr : βαρφαραιης Ke

6 καὶ secl. Pr | ἀρβηθ ὦ : ἀρβηθ' ὠπολλορφε PGM : ἀρβηθω Pr : Ἀρβαιηθ Eitr. "Horus el Gran Halcón" : ἀρβηθ'ω Π | πολύμορφε corr. Eitr : ὠπολλορφε PGM : ωιπλ . . ορφε Ke : π . λ[.]ρορφε Π | φιλέμαγε : φιλαιμαγε Π, We, Ke : φιλάρματε Pr secutus Schm.,: φιλαιματε Eitr, PGM

7 χαρίεντ' ἐπι βωμον ερε . α inser. s.l. Π

9 κρήνηο[ν] PGM : κρήνηον Pr : κρηνηου Ke

7-8 *cf.* Il. I 37-38, 451-52 | 13-15 *cf.* Il. I 39-41, 453-455.

Traducción:

*Óyeme, el del arco de plata, el que Crisa proteges
y Cila, la muy divina, y que en Ténedos con fuerza reinas,
el de dorado resplandor, huracán y destructor de Pitón MESENKRIFI
hijo de Leto, IAÔTH, Sabaoth, Meliucho, dominador,
PEUCHRE, que recorres la noche, SESENGEN BARPHARAGÊS
y ARBÊTH, multiforme, amigo de los magos, ARBATHIAO,
Esminteo, si alguna vez de gratas ofrendas tu altar colmé,
O si alguna vez en tu honor pingües muslos quemé
de toros y de cabras, concédeme este deseo.*

Notas a la edición del texto y a su traducción:

Este himno, propiamente dicho, es una plegaria literaria tomada de la intervención de un personaje (el sacerdote de Apolo Crises) del canto I de la *Iliada* a la que se ha añadido entre el segundo y tercer verso una epiklêsis que combina epítetos conocidos con *nomina magica*. La versión que da el papiro del texto de la denominada “Plegaria de Crises” (*Il. I 37-42, 451-456*) es tal y como lo conocemos en por el poema homérico, es decir, no presenta ninguna variante significativa ni modificación a excepción de la mencionada *epiklêsis* mágica. Se considera un “himnos mágicos” porque un mago lo utilizó como tal, pero en este caso, su interés no radica tanto, como es obvio, en su naturaleza como poema o en su contenido (que ya conocemos), sino en la información que nos proporciona sobre las fuentes y referentes que manejan los creadores de las prácticas de *PGM*, el empleo mágico de los poemas homéricos y los distintos procesos compositivos a través de los cuales tomaron forma los himnos mágicos.

La *editio princeps* de este pasaje como “himno” fue realizada por Wessely, quien lo edita de forma conjunta al himno 3A y 5 (como si fueran una única composición), sin las cuatro líneas de *epiklêsis* mágica, que secluye. A la de Wessely le siguió la edición de Preisendanz, quien lo edita con el himno 3A y con la *epiklêsis* mágica bajo el nombre de *h.Mag. X*. La nueva relectura de los papiros VI y II ha demostrado, más que nunca, la naturaleza independiente de este pasaje con respecto al resto que se integran en el primer *lógos* del papiro; el poema homérico reafirma

la entidad de estos versos como una plegaria autónoma ya en el contexto de origen. Como el resto de pasajes métricos del folio denominado *PGM VI*, cada verso se corresponde con una línea del papiro.

Desde el punto de vista paleográfico, el pasaje que contiene el texto de nuestro himno es muy interesante. Además de diéresis, en el texto hay apóstrofes con dos funciones: (a) señalar elisiones –Π l.37 (μηρι'εκηα, χαριεντ'επι), 38 (μηρι'εκηα) y 39 (ηδ'α[-]; (b) al final de nombres compuestos con la desinencia hebrea *-oθ: l.34 ciαωθ', l.36 αρβεθ'. Me interesa ahora especialmente el uso (a). A pesar de que hay otras elisiones en los pasajes hímnicos contiguos – *cf.* *PGM VI-II* 26-27 y 50 δεῦρ' ἄγε: δευραγε (Π); l.130 δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν: δεπιγαϊαναπουρανοθεν (Π)–, sólo se atestigua el empleo del apóstrofe para señalar la elisión en estas líneas correspondientes a los versos de la *Iliada*. La única explicación es que los versos homéricos estén copiados de un texto donde así constaba. De haber sido un signo de empleo habitual del escriba, se encontraría de forma regular en todo el papiro. Otro argumento a favor de que esté copiando es el error que comete en la l. 37 (v.7 del himno), donde el redactor del papiro escribe κατὰ πύονα μηρί' ἔκηα, texto del verso siguiente, en vez de χαριεντ' ἐπὶ βωμόν ἔρεψα. Al darse cuenta del error, se corrigió a sí mismo copiando interlinealmente el texto correcto (la corrección pertenece a la misma mano que redacta la práctica), de forma que κατὰ πύονα μηρί' ἔκηα aparece repetido en la l. 37 y 38 del papiro. Este error no es propio de la reproducción de memoria, sino que se explica por lectura anticipada. El salto de línea es fácil de explicar, puesto que tanto el tercer como el cuarto verso de la Plegaria de Crises comienzan de forma similar, con la fórmula εἴ ποτέ τοι.

Con respecto al comentario crítico-editorial del texto, en los versos de la *Iliada* tan sólo hay un aspecto a comentar en el v.1. Más interesante es la *epiklêsis* añadida.

1 κλυθί μεν, ἀργυρό[τοξ'] ὃς Χρύσην ἀμφιβέ[βηκ]ας

A pesar de la fractura del papiro, tras la primera laguna se conservan los trazos de una letra claramente identificables con una épsilon: ἀργυρό[τοξ]ε ὃς. Aunque no se trata de una variante significativa, no es exáctamente igual al texto homérico, sino que contiene una obvia incorrección. La épsilon final de ἀργυρότοξε debe elidirse *metri causa*.

4 Λητωίς, Ἰαῶθ, Σ[αβα]ῶθ, Μελιοῦχε, τύραννε,

La secuencia λατωεσιαωθ'c [. .]αωθ (Π) fue interpretada por Preisendanz como Λατῶε σιαωθ Σαβαῶθ. Los textos mágicos descubiertos con posterioridad a la edición de Preisendanz han sacado a la luz la posibilidad de una nueva división de palabras, puesto que no recogen ningún testimonio de σιαωθ, pero sí de Ἰαῶθ⁸⁷. De hecho, en dos conjuros médicos transmitidos por un tal Alejandro, el nombre mágico conjurado es Ἰαῶθ Σαβαῶθ. Esto concuerda con nuestro texto, en el que el nombre siguiente a la secuencia ιαωθ sólo puede ser reconstruido como Σαβαῶθ. A pesar de la tendencia de los textos mágicos a “crear” nombres para las entidades mágicas, creo que el contexto textual y los testimonios aportados apoyan la relectura de este nombre como Ἰαῶθ, y no un inédito σιαωθ.

Esto nos deja un primer término λατωεc en vez de λατωε (Pr) que puede ser corregido en un más frecuente Λητωίς – [α] por [η]⁸⁸ y [ι] por [ε]⁸⁹-. La presencia en pasajes cléticos de nominativos entre vocativos no es extraña en *PGM*⁹⁰. En cualquier caso, tanto Λητωίς como la propuesta de Preisendanz Λατῶε, como epíteto de Apolo son incorrectos, ya que ambos han sido consolidados por la tradición como epítetos de Ártemis. Aunque la filiación que atribuyen es correcta, el epíteto de Apolo es Λητοῖδος⁹¹.

6 και ἀρβῆθ, ὦ πολ[ύ]μορφε, φιλέμαγε, Ἀρβαθιαω,

Esta línea tiene varios puntos problemáticos. El primero es ἀρβεθ', término no atestiguado. En su edición del himno, Preisendanz propone leer ἀρβηθω πολύμορφε (*sic*), pero esta división de palabras obvia el hecho de que en el papiro tras la θ de ἀρβεθ un apóstrofe marca el fin de palabra (utilizado, quizás, precisamente porque el término siguiente

⁸⁷ Alexander Med. *Therapeutica* 2.585.11 –ὀρκίζω σε τὸ ὄνομα τὸ μέγα Ἰαῶθ, Σαβαῶθ- y 18 –ὀρκίζω σε κατὰ τῶν ἀγίων ὀνομάτων Ἰαῶθ, Σαβαῶθ-; *T.Sal.* 53.11 y 57.1; Kotansky n°33.6, 41.11 y 39; *SM* 49.50 y 7.2.

⁸⁸ Gignac, vol. I, p. 278.

⁸⁹ *Ibid.* p.249ss.

⁹⁰ *cfr. h.Mag.* 15.

⁹¹ Correctamente empleado, en cambio, en *h.Mag.* 3A 5.

comienza por vocal, para evitar errores⁹²), por lo que propongo mantener la división de palabras que da el papiro. και αρβεθ ωπ . λ[.]ρορφε.

El término que sigue está bastante deteriorado. Tras la laguna, se lee lo que debe ser la terminación de un epíteto:]ρορφε. Paleográficamente, la ρ que aparece tras la laguna es bastante clara, aunque no puede descartarse que se trate de un lazo muy abierto en el trazo de una μ. Ningún epíteto conocido ni ningún término atestiguado en documentos mágicos ofrece una terminación en *-ρορφε; sin embargo, si fuera una μ, las letras legibles se corresponden perfectamente con πολ[ύ]μορφε, ya propuesto como corrección por Eitrem y que sigo por ser paleográficamente más sostenible que πολλορφε (*sic. PGM*).

El siguiente en el papiro es φιλαιμαγε (Π)⁹³, fácilmente corregible en φιλέμαγε (por iotacismo, [ε] por [αι]⁹⁴), “que ama a los magos”, epíteto semejante a otros presentes en los textos mágicos como μάγων καθηγεμών (Tifón en *PGM IV 243*), o μάγων ἀρχηγέτης (Hermes en *PGM IV 2284*). Se trata de epítetos de carácter propiciatorio con los que el mago trata de poner al dios en una actitud favorable a la práctica mágica atribuyéndole cierta filiación sobre la actividad del mago⁹⁵.

⁹² No obstante, esta función del apóstrofe, que hemos denominado (b) en la introducción del texto, no es consistente, ni en su uso tras la desinencia hebrea *-οθ (tras Σαβαώθ, l.34, no aparece), ni ante vocal (en ιαωθ', el término que sigue comienza por consonante).

⁹³ Con anterioridad se habían propuesto φιλάρματε (Schm), difícil de sostener paleográficamente, y φιλαίματε (Ei). La propuesta de Eitrem, que sí se sostiene paleográficamente, no se adecuaba al perfil divino que tenemos en estas líneas donde, al margen de las *voces magicae*, los epítetos que tenemos son, o bien de carácter general -τύραννος, πολύμορφος-, o adecuados a Apolo -Λητώης, Πυθολέτης y χρυσοφαής como Apolo-Helio-, o a Apolo en su faceta mágica - νυκτερόφοιτος como divinidad que viene en la noche a traer oráculos-.

⁹⁴ Gignac, vol. I, pp. 192-193.

⁹⁵ En 14.21 encontramos esta misma idea pero en forma de argumento, utilizado para justificar la actividad del mago; en *PGM IV 243* Tifón es μάγων καθηγεμών y en *IV 2284*, Hermes aparece como μάγων ἀρχηγέτης.

Comentario:

1. *Comentario métrico.*

Si bien no hay discusión posible sobre la naturaleza métrica de las líneas homéricas, la naturaleza de la epiklêsis mágica añadida es otra cuestión, a la que hemos de sumar la escansión variable de los términos no griegos y *nomina magica* que se atestiguan en los himnos mágicos⁹⁶.

χρυσοφαῖ, λαῖλ[α]ψ καὶ Πυθολέτα μεσεγκριφι, - ∞ - - - - ∞ - ∞ - x
Λητωίς, Ἰαὼθ, Σ[αβα]ώθ, Μελιούχε, τύραννε, - ∞ - ∞ - ∞ - ∞ - ∞ - x
πευχρη νυκτε[ρόφ]οιτε σεσεγγεν βαρφαραγης - - ∞ - ∞ - - ∞ ∞ > - - ∞ - ∞ - - x ?
καὶ ἀρβήθ, ὦ πολ[ύ]μορφε, φιλέμαγε, Ἄρβαθιαω, ∞ - - ∞ - ∞ ∞ - ∞ ∞ x

Como puede verse, el ritmo hexamétrico, que en la primera línea aún se mantiene, va degradándose hasta ser irreconocible. La intención rítmica es obvia, a ella contribuye el empleo de epítetos poéticos, pero en vez de “versos corrompidos en el proceso de transmisión”, desde mi punto de vista lo que tenemos aquí son cuatro líneas atribuibles a un mago que no domina la versificación o no se preocupa por componer hexámetros perfectos, sino cuyo interés es más bien la de mantener una cadencia rítmica (*Rythmiesierung*).

2. *Los vv. 3-6, la epiklêsis mágica.*

Siguiendo con la línea del discurso, esta epiklêsis, tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma, se asemeja mucho a la insertada en *h.Mag.* 3A⁹⁷. Los términos empleados en el caso de la *Plegaria de Crises* pueden dividirse en:

- (a) Epítetos con significado reconocible desde el griego: χρυσοφαῖς, λαῖλαψ, Πυθολέτης, Λητωίς, τύραννος, νυκτερόφοιτος, πολύμορφος y φιλέμαγος.

Entre estos, χρυσοφαῖς, Λητωίς, τύραννος, νυκτερόφοιτος y πολύμορφος pueden encontrarse como epítetos divinos dentro y fuera de los textos mágicos. Λητωίς y νυκτερόφοιτος son epítetos más propios de Ártemis –el último como Ártemis-Selene⁹⁸– que de Apolo, aunque νυκτερόφοιτος pueda aprovecharse aquí en tanto que nos encontramos en el contexto de una

⁹⁶ Esta se ve bien en el *h.Mag.* 1c y 9, donde nombres como Eloê, Iaô y Sabaôth aparecen varias veces con distinta escansión.

⁹⁷ *Cfr.* supra, pp. 141-145.

⁹⁸ *h.Orph.* 36.6; *Hipp. Haer.* IV.35.5.2

práctica en la que Apolo vaticina en la noche a través de los sueños⁹⁹. Es decir, el mago los emplea por su adecuación a la figura de Apolo, pero no tiene en cuenta su tradición poética. Esto implica que, o (a) conoce los epítetos, pero desconoce su empleo adecuado, es decir, su tradición poética, o (b) la conoce, pero le es indiferente.

Πυθολέτης y φιλέμαχος son, hasta donde sabemos, creaciones originales de este autor. El primero, que es el único de los epítetos contenidos en esta epiklêsis específicamente vinculado a Apolo, recuerda a otros hápax sobre este mismo motivo mítico como Πυθοκτόνος (*h.Orph.* 34.4) y el posible Πυθ]ολετόκτυπε de *h.Mag.* 10.2. El segundo, como ya he comentado con motivo de su corrección, sigue la línea de otros epítetos empleados en *PGM*, como μάγων καθηγεμών, (*PGM* IV 243) y μάγων ἀρχηγέτης (*PGM* IV 2284).

Χρυσοφαής, aunque es más frecuente como adjetivo de objetos, puede encontrarse en la tradición literaria como epíteto divino (de Eros, *E. Hipp.*1275; de Helio, *E. Hec.*636); en *PGM* IV 26 y 459 se emplea como epíteto de Helio, para quien es especialmente adecuado por el radical *χρυσ-. Obviamente el compositor de estas cuatro líneas, si tenemos en cuenta también λαῖλαψ (*cfr. infra*), está identificando a Apolo y Helio¹⁰⁰.

Versnel señala que τύραννος es un epíteto propio de divinidades con un poder irresistible e invencible, como Eros, Afrodita o *Ananke*, que justifican su uso¹⁰¹. En *PGM*, no obstante, es un epíteto que enfatiza la soberanía del dios, pero en cuanto a filiación, tiene un carácter general, equivalente a βασιλεύς o κοίρανος, siendo atribuido a distintas divinidades¹⁰².

(b) *Nomina magica, barbara* y hebrea:

Sabaôth, “Señor de las huestes” y *Arbathiaô*¹⁰³, “Cuatro veces Iaô” –en referencia al *tetragrammaton*–, son de tradición hebrea, sobrenombres de Yahvé que en los textos mágicos pasaron a emplearse como nombres de divinidades mágicas. Ἰαώθ, cuyas fuentes ya se han

⁹⁹ χρησμοῦ δεῖν π<ει>στικὰ διὰ νυκτὸς ἀλη]θῆ διηγουμένω <διὰ> [μ]αντικῆς ὄνειράτων (*PGM* VI-II 45-47); ἄναξ Ἄπολλον Παιάν, [ὁ] τὴν νύκτα ταύτην κατέχων καὶ ταύτης δεσποτεύων (*PGM* VI-II 84ss.)

¹⁰⁰ Sobre el sincretismo entre Apolo y Helio, *cfr. infra*, pp. 537-542..

¹⁰¹ Versnel 1990, p. 44, n.12

¹⁰² *PGM* III 339 a Θεωούθ (Toth?); III 475 a Helios; IV 2660 a Selene (μόνη τύραννε); V 470 a Zeus-Adonai; XIII 605 a una entidad divina, etc.

¹⁰³ Sobre este *nomen*, *cfr.* Fauth 1983.

comentado¹⁰⁴, está claramente formado sobre Ἴαω, pero sin explicación satisfactoria hasta el momento, al igual que αρβηθ, no atestiguado¹⁰⁵. No obstante, posee la misma fonética que los nombres divinos de tradición hebrea comentados.

En cuanto a λαῖλαψ, aunque es un término griego reconocible -“huracán”-, con gran probabilidad procede de la deformación, por aproximación a una voz reconocible desde el griego, del nombre mágico Λαῖλαμ¹⁰⁶ o Λαλαμ¹⁰⁷, como muestra el siguiente testimonio: τὸν θεὸν τῶν ἀνέμων καὶ πνευμάτων, Λαλαμ¹⁰⁸. Este nombre sufrió otros intentos de acercarlo a raíces reconocibles desde el griego, como λαιλαψ¹⁰⁹. En este mismo proceso de deformación podría haber acabado derivando en λαῖλαψ. Kotanski considera que la base real de este nombre mágico es la palabra aramea *la'alam*, “Eternidad, Eterno”.

Μελιούχος¹¹⁰ es un nombre divino de tradición mágica que aparece en numerosos textos mágicos.

Μεσεγκριφι es la transliteración griega de un epíteto solar egipcio (*mś-m-kʒr.f*)¹¹¹; en los textos mágicos se emplea, indistintamente, como *nomina* o *vox magica*¹¹².

(c) Las voces *magicæ* πευχη¹¹³ y σεσεγγενβαρφαραγης¹¹⁴.

¹⁰⁴ *cf.* supra, p. 160, n. 87.

¹⁰⁵ Eitrem propuso una relación con Ἄρβαιηθ, “Horus el Gran Halcón”, *cf.* Eitrem 1923, *ad loc.*

¹⁰⁶ Nombre mágico que aparece con frecuencia unido a Iaô: PGM I.226, III 414, 430, IV 497, 1625, etc. Sobre su significado y origen, *cf.* infra, p. 391, n.26.

¹⁰⁷ *cf.* Kotansky n°57.7

¹⁰⁸ *DTAud.* 242; Gager n°10, p. 62-63.

¹⁰⁹ ¿Por aproximación a λάμπω “brillar”- *λαμπ-/λαμψ-? *cf.* PGM II 117 y XV 15

¹¹⁰ Nombre de una entidad mágica que se identifica con distintas divinidades, tanto femeninas como masculinas (Hekate, Ereskigal, Serapis, Zeus, Helios, etc.), quizás derivado del egipcio, *cf.* Harrauer 1987.

¹¹¹ Se trata de un epíteto del dios solar cuando amanece, “El Niño en su Capilla” (en el imaginario egipcio, se pensaba que el sol en este momento era joven, como acababa de nacer, un niño) *cf.* Bergman 1982, pp. 28-38.

¹¹² μεσεγκριφι PGM III 561, IV 2194; μεσογκριφι Gager n° 77, p. 169.

¹¹³ PGM IV 202, V 35, SM 42 A 56.

¹¹⁴ Aislada en un hechizo: PGM XXXVI sec1.242, LXXV 22, IG Panonnia 111.4, Kotansky n°4.5; sólo σεσεγγεν: PGM XLIII 15; en contextos vinculados a Iaô y otras entidades asociadas: θωβαρραβαυ, Μιχαήλ, Μιχαήλ· Οὔσιρι φορ· φορβα, Ἄβριήλ· σεσεγγενβαρφαραγης, Ἴάω, Σαβαώθ, Ἄδωναῖε, Λαῖλαμ, (PGM VII 978, nótese que aparece también Λαῖλαμ), σεσε]γγενβαρφαραγης

Ambos son términos de significado aún por elucidar que se emplean en los textos mágicos como palabras de poder o *nomina mágica*, función que tienen en nuestro himno, puesto que aparecen entre otros *nomina* y epítetos divinos.

La conclusión que se puede extraer de estos cuatro versos es que, a pesar del escaso e incorrecto manejo de los epítetos poéticos de Apolo, el compositor de esta *epiklêsis* posee un profundo conocimiento de los textos mágicos. No son palabras creadas al azar, sino que en estas líneas se acumulan *voces mágica* de arraigada tradición. Por ello, el caso de αρβεθ es extraño, aunque con toda seguridad se trata de una *vox magica* que ha sufrido un proceso de deformación, como le ha ocurrido también a λαῖλαψ.

La faceta oracular de Apolo está completamente ausente, reemplazada por una más general, sincrética y mágica. Los epítetos empleados, a excepción de Πυθολέτης, no son especialmente apolíneos, como habríamos esperado. En este pasaje se mezclan epítetos divinos no apolíneos, con tradición literaria (Λητωίς, χρυσοφαής, νυκτερόφοιτος), epítetos de carácter general (porque son aplicables a cualquier divinidad, como τύραννος) y totalizador (πολύμορφος) y composiciones originales (Πυθολέτης, φιλέμαγος).

Otro rasgo llamativo de estos versos es que Λητωίς y φιλέμαγος, tal y como están escritos en el papiro, presentan errores gráficos derivados de cambios fonéticos que no se constatan en la *Plegaria de Crises* (pero tampoco en los himnos 2, 3A, 3B y 7), pero sí en la práctica, lo que quizás los vincula al redactor de la misma.

3. La *Plegaria de Crises*. (versos 7-8 y 13-15 = *Il.*I.37-41, 452-455)

El rasgo más llamativo de este texto es el empleo de un pasaje poético procedente de la *Iliada*; no se trata en este caso del empleo de una obra literaria como referente de léxico poético, o del

Σαβα[ώθ (*PGM* VII 1005), σεσεγγενβαρφαραγγης Ἰάω Ἰάω (Gager n°29, p.101; Ἀβρασὰξ Σεμεσεῖλαψ Ἀβλαναθαναλβα Σεσεγγενβαρφαραγγης (*IG Pannonia* 146); Kotansky n°7.4, 18.3 y 11, 38.6, 48.5 y 57.5, con distintas variantes gráficas. Está atestiguada también en textos arameos, *cfr.* Scholem 1965, pp. 96-100. Scholem (*ibid.*) recoge algunas teorías sobre su origen; aunque distintas entre sí, casi todas coinciden en reconocer *bar* como la partícula hebrea para “hijo de”, a partir de donde se proponen varias conjeturas para esta *vox mágica* por deformación de nombres propios de origen no griego.

empleo mágico de versos homéricos¹¹⁵, sino del empleo literal de un pasaje de cierta extensión, de hecho, del pasaje homérico más largo empleado en *PGM*.

Los vv. 37-41, 452-455 del Canto I de la *Iliada* contienen la plegaria que dirige Crises a Apolo primero con motivo del rapto de su hija Criseida por los aqueos, para solicitar su ayuda ante el agravio de Agamenón, que ha rechazado el rescate y ha ofendido al sacerdote de Apolo (vv.37-42), y después para aplacar al dios una vez que Criseida ha sido restituida (vv.451-456). Se trata de un texto bastante conocido en la Antigüedad porque con esta plegaria Crises inicia el conflicto del canto I y lo cierra¹¹⁶. La negativa a la devolución de Criseida es el detonante del conflicto de poderes entre Agamenón y Aquiles, por lo que es un pasaje fundamental para entender el relato de la *Iliada* y, por la repercusión que tuvo en los escolios, comentaristas y tradición literaria, se puede considerar, sin lugar a dudas, que la *Plegaria de Crises* gozó de gran popularidad.

Si bien el texto homérico que tenemos es igual al que han transmitido las fuentes literarias (salvo la variante poco significativa del v.1), sí fue “personalizado” en cierta manera en su adaptación al contexto mágico. Además de la introducción de una *epiklêsis* mágica entre los vv.38 y 39 (=452-453), también se eliminó un verso. En el poema homérico, la *Plegaria de Crises* contiene un último verso más: τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν (v.42)/ ἤδη νῦν Δαναοῖσιν ἀαικέα λοιγὸν ἄμυνον (v.456). Como puede verse, en este último la petición “actualiza” la plegaria a un contexto ritual determinado, pero si se extrae, la plegaria sigue teniendo consistencia como *lógos*: invocación inicial + un argumento *da quia dedi* (*hypomnesis*) + una petición de carácter general - τὸ δέ μοι κρήνην ἐέλδωρ-. El resultado es un *lógos* abierto que puede ser adaptado a cualquier petición, siempre que el destinatario divino sea Apolo. Aunque este no sea más que un rasgo producto de la economía compositiva de la que se sirven

¹¹⁵ Como sucede en algunos amuletos mágicos (*cf.* Collins, 2008; Suárez, 2011a) o los *homeromanteia*, un procedimiento adivinatorio en el que se combinan las sortes con la bibliomancia (adivinación por medio de escritos revestidos de una “autoridad” especial). En el *homeromanteion* los dados proporcionaban tres números aleatorios que se correspondían con un verso de un elenco especialmente seleccionado para tal fin y del que se extraía el oráculo, *cf. infra*, pp. 558ss.

¹¹⁶ Sobre la importancia de este primer episodio en el argumento general de la *Iliada* *cf.* Rabel 1988, pp. 473-481.

textos de tradición oral como la *Iliada*, a efectos prácticos de carácter ritual este pasaje posee una gran versatilidad, lo que fue aprovechado por el compositor de nuestro *lógos* mágico.

Además de su popularidad y un posible motivo funcional para su utilización como *lógos* mágico, la *plegaria de Crises* es de por sí, en su contexto original, un texto atractivo para la magia. En primer lugar se basa en un recurso que no apela simplemente a la piedad. Los argumentos del tipo *do ut des* (en este caso *da quia dedi*), establecen una negociación con la divinidad en base a un contrato: ‘yo te rindo culto para que tú me des cuando lo pida’, es decir, la práctica religiosa tendría, para los sujetos que emplean este tipo de recurso, una finalidad práctica, un interés egoísta que conlleva una cierta obligación para la divinidad. Por todo ello resulta un recurso que se adapta muy bien a la personalidad de los textos mágicos.

En segundo lugar, Crises la emplea para invocar la ira de Apolo sobre los aqueos, que le han ultrajado, es decir, busca que una entidad divina restablezca la justicia que los hombres no han impartido. En el desempeño de este papel, Crises es denominado ἀρητήρ (*Il.*I.11), en este contexto con un valor ambiguo obvio entre quien ruega a los dioses de forma piadosa y quien maldice (ἀράομαι); de hecho, en este pasaje es ambas cosas. Por lo tanto, esta plegaría entraría dentro de las denominadas “prayers for justice”¹¹⁷ o “improper prayers”¹¹⁸, una tipología de plegaria que se mueve en el límite entre lo piadoso y lo mágico¹¹⁹. Aunque en ellas hay reminiscencias de la maldición, la diferencia radica en que el dios sigue estando por encima del orante, que se sitúa en una posición de suplicante y deja toda decisión en manos de la divinidad. No obstante, la *Plegaria de Crises* va un paso más allá en este tipo de diálogo con lo divino. El argumento *da quia dedi* otorga un carácter de deber a la venganza divina; el dios se ve comprometido realizarla por el contrato establecido con el orante. Por lo tanto, no solo se trata de una escena significativa y representativa de la *Iliada*, sino también con unos matices muy útiles desde el punto de vista de la magia.

La *Iliada* describe la inmediata reacción de Apolo a las palabras de Crises (*Il.* I.43ss.; 456ss.), otro argumento a tener en cuenta en su empleo. La eficacia en el contexto narrativo se perpetua en

¹¹⁷ Sobre las características de este tipo de plegarias, *cfr.* Versnel 1991b.

¹¹⁸ Terminología también empleada por Versnel, *cfr.* Versnel 1981, p. 21.

¹¹⁹ En palabras de Versnel, «these are prayers for revenge that request punishment of a guilty, directed to powerful divine judges», *cfr.* Versnel 1991b, p. 69.

todo nuevo contexto de reutilización, de forma que Apolo accederá a la petición del mago igual que accedió a la petición de Crises. Esta propiedad de la narración mítica que también subyace en otros recursos mágicos como la *historiola* ha recibido distintas denominaciones, como “narrative power” o “mythical referentiality”¹²⁰.

Un argumento más que debe sumarse a la eficacia de esta plegaria y a los motivos para su uso como himno mágico es la autoridad del personaje que la pronuncia. Crises es sacerdote de Apolo y sus palabras están revestidas de la autoridad que esto le otorga. De hecho, entre los versos homéricos empleados en los *homeromanteia* y los ejemplos empleados como fórmulas mágicas recogidos en Suárez (2011a) abundan los casos extraídos de personajes dotados de una autoridad “especial” en los poemas homéricos (varios pertenecen a intervenciones de Calcante, Odiseo y Néstor)¹²¹. En la relectura que hace nuestro compositor del pasaje homérico, al poner en su boca las palabras de Crises, reconocido sacerdote de Apolo, el orante adopta su idiosincrasia, es decir, asume su autoridad a través del discurso. Debido a esta función, podríamos considerar que estamos ante una variante de la presentación prestigiosa ante la divinidad, como definirse como προφήτης o ἰκέτης, o el empleo de *simbola sacra* como el προφητικὸν σχήμα o las ἰκετηρία.

Por otro lado, al hacer propias estas palabras, el mago también se convierte en el protagonista del argumento *da quia dedi*, es decir, se atribuye los actos culturales que Crises afirma haber hecho. El argumento *da quia dedi* adquiere así una dimensión falaz; el orante se atribuye una serie de servicios en honor del dios que en realidad nunca ha realizado (esto entroncaría con la ingenuidad de las divinidades de la magia) y no duda de que el dios le crea.

Dejando a un lado los motivos para su utilización, el valor de este pasaje radica también en su empleo en el proceso compositivo. Los compositores de *lógoi* mágicos (tanto en prosa como en verso) emplean con frecuencia pasajes de extensión variable procedentes de la tradición mágica

¹²⁰ *cf.* Eliade 1963; Frankfurter 1995; Versnel 2002.

¹²¹ En esto conciden tanto Suárez (2011a) como Karanika (2011) sobre los *homeromanteia*. Karanika (2011: 271-74) vincula esta característica con la forma en que se aprendían los textos homéricos en la escuela, a través de florilegios en los que los textos homéricos eran seleccionados por su significativo valor (su tono proverbial, didáctico, admonitorio), que se prestaba a múltiples relecturas.

y de la tradición gnóstico-religiosa. La Plegaria de Crises aporta una nueva tipología de referencia para los magos: por un lado, las plegarias e himnos religiosos pronunciados por personajes en el contexto de una ficción literaria y, por otro, el de versos homéricos de gran difusión en la Antigüedad, por lo que no implican un conocimiento directo del texto homérico. En cualquier caso, no se trata del empleo de un recurso meramente económico, sino, ante todo, práctico: los magos emplean *lógoi* que se han demostrado eficaces en el diálogo con la divinidad, sea cual sea su contexto original (un ritual real o una ficción literaria). Así aseguraban también la eficacia de su propia práctica.

4. Valoración de conjunto como “himno mágico”.

A diferencia de los otros tres himnos que tenemos en este papiro, el himno 4 carece de cualquier alusión a la faceta oracular de Apolo; realmente, lo que tenemos aquí es un *lógos* abierto –ya que carece de petición–, cuya función es, simplemente, asegurar la participación del dios en aquello solicitado por el mago. Es decir, es un *lógos* “comodín” que los magos podían emplear para reforzar la eficacia de su ritual siempre que el dios implicado fuera Apolo, pero independientemente de su finalidad, puesto que únicamente solicita que el dios “cumpla el deseo” del orante. La efectividad de este himno está reforzada por una intensa acumulación de argumentos textuales (la epiklêsis, los *nomina magica* y el argumento *da quia dedi*) y referenciales (La efectividad de la *Plegaria de Crises* en su contexto de origen, la autoridad de Crises).

Conclusiones:

El *h.Mag.* 4 es un interesante *lógos* mágico en el que el cuerpo del himno está formado por la llamada *Plegaria de Crises*, un pasaje procedente de la *Iliada* (sin variantes textuales significativas) en el que el sacerdote Crises se dirige al dios Apolo, revelando así una nueva tipología de textos de referencia para la composición de himnos mágicos: plegarias e himnos religiosos pronunciados por personajes en el contexto de una ficción literaria. Para convertirla en *lógos* mágico, la *Plegaria* fue hábilmente despojada de su último verso, en el que Crises formulaba su petición y que conectaba la plegaria con el contexto narrativo del poema (solicitando a Apolo que castigase a los aqueos). De esta forma, el mago obtuvo un *lógos* abierto, adaptable a

cualquier contexto. Lo interesante de este pasaje homérico es que, como diálogo con lo divino, posee unos rasgos que lo hacen compatible con la personalidad de la magia: en la primera escena de la *Iliada* donde se emplea se utiliza para justificar y solicitar que un castigo caiga sobre los aqueos, luego puede ser interpretado como un acto de maldición, de ahí, decíamos, que se considere un caso de “improper prayer”. Por otro lado, se basa en un recurso *da quia dedi* que impone al dios una obligación con respecto a los gentos de culto recibidos. De cualquier forma, el mago aprovecha una plegaria que, aunque literaria, es ilustre por su eficacia, como demuestra el poema homérico.

Al cuerpo de la *Plegaria* se añadió una *epiklêsis* compuesta por epítetos literarios, epítetos de nueva creación y *nomina magica* cuyo objetivo claro es reforzar el poder de la misma. Esta adición abarca cuatro líneas en la que la métrica se ha supeditado al contenido, es decir, aunque hay un evidente esfuerzo por mantener un cierta cadencia rítmica, no son hexámetros. La *epiklêsis* revela, por un lado, un buen conocimiento de la tradición mágica, pero por otro un escaso dominio de la tradición poética apolínea.

2.6. HIMNO MÁGICO 5

in Daphnem

(*h.Mag. XIV in ed. Pr*)

P. Lond. 47 + *P. Berol.* 5025

siglo II/III d.C.

PGM VI+II 40-44

Ediciones del papiro:

Wessely, C. 1888, "Griechische Zauberpapyrus von Paris und London", *AAWW* 36, p.125.

Kenyon, F.G. 1893, *Greek Papyri in the British Museum*, Vol.I, pp.81-83

Eitrem, S. 1923, *The Greek magical papyri in the British museum. Videnskapselskapets forhandling* 3.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, p.198ss.

Ediciones del himno:

Wessely, C. 1888, "Griechische Zauberpapyrus von Paris und London", *AAWW* 36, p.34.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. II. Stuttgart, Teubner, p. 248

Edición diplomática:

- 40 (1) δαφνημαντο[.]υνησιερωνφυτοναπολλωνοσ
δαφνηπαρθε[.]κηδαφνηφοιβοιοεταιριησαβωθ'ιαωαωο[
ιαχωθιπυλη[.]. ουσιαρχαοψονυπον
δευρομοιερχε[.]ακονεπειγομαιαιεισασθαι
(5) θεσμουςθεσπ[.]ουσνυκτιδ'ενιδνοφερη

1]υν : En el borde de la fractura, trazo ascendente ligeramente arqueado hacia la derecha que se une a la v en su extremo superior.

2 ε . [: tras ε, restos de tinta no distinguibles en el borde de la fractura.

3 λη[.]. ο : tras λ, trazo vertical que dibuja un lazo en su extremo superior y sigue en horizontal, posiblemente η. Tras la laguna, breve segmento en forma de lazo cuyo trazo continua hacia la derecha con un arco con el que se une a ο.

Edición crítica:

	Δάφνη, μαντο[σ]ύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,	hex.↓
	Δάφνη παρθε[νι]κή, Δάφνη, Φοῖβοιο ἑταίρη.	
	{Σαβαώθ, ἰαωαωοῖ, ἀγχόθι πύλης, μουσιάρχα, οψονυπον}	
	δεῦρό μοι, ἔρχε[ο θ]ᾶσσον. ἔπειγέ μοι ἀείσασθαι	5°~
5	θεσμούς θεσπ[εσί]ους, νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ.	2 hem.

1 μαντο[σ]ύνης omnes : μαντοσύνης Pr, We

2 παρθε[νι]κή omnes : παρθενική Pr, We

3 del. We, Pr | ἰαωαωοῖ, ἀγχόθι πύλης: ἰαωαωο ἰαγχωθιπυλα PGM : ἰαγχωθιπυλη... Ke : ἰαρχωθιπυλα[Π | μουσιάρχα οψονυπον : μουσιάρχα οτονυπον PGM : ... ουσι αρχας τον υπνον We, Ke, fort. ἀρχός τοῦ ὕπνου

4 ἔρχε[ο θ]ᾶσσον omnes : ἔρχεο θᾶσσον We, Pr | ἔπειγέ μοι corr. Pr, PGM : ἐπειγομαι Π, Ke, We

5 θεσπ[εσί]ους omnes, sed θεσπεσίους Pr | θεσμούς ... δνοφερῇ We : νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ transp. metri causa Pr in. v.6 et θεσπεσίους[καθαρὰς φήμας τ' ἀναφαίνει (cfr. h.Orph.34.9) expl. in h.l. et δνοφερῇ [φέρει μοι θεσπίσματ' ἀληθῆ expl. v.6 (cfr. h.Mag. 2.6).

1 Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος, cfr. h.Mag. 2.1 y h.Mag. 7.1 | 3 ἔρχεο θᾶσσον, cfr. Od. 16.130.

Traducción:

Dafne, sagrada planta de la adivinación de Apolo,

Dafne virginal, Dafne, compañera de Febo.

{Sabaoth, ΙΑΘΑΘΟΙ, el que está cerca de la puerta, guía de las Musas, ΟΨΟΝΥΠΟΝ}

Aquí conmigo, ven pronto; apresúrate a cantarme

preceptos divinos en la noche sombría.

Notas al texto y a la traducción:

El himno 5 es el cuarto pasaje métrico del primer *lógos* del papiro VI+II; está dirigido a Dafne y tiene una finalidad oracular, explícitamente enunciada en el propio himno: ἔπειγέ μοι ἀείσασθαι / θεσμοὺς θεσπ[εσί]ους (v.5). Estos oráculos serán enviados durante la noche, *cfr.* νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ (v.5).

El himno presenta una línea de *epiklêsis* mágica que se ha añadido entre la *epiklêsis* y la petición, seguramente con la intención de reforzar la “portencia mágica” de la primera (como sucedía en la *Plegaria de Crises*).

Sobre el contexto textual, *cfr. supra*, p. 98-105; y sobre el contexto ritual, p. 105-107. En cuanto a su presentación en el papiro, a excepción de la l.41, cada verso coincide con una línea.

El himno posee invocación y petición, que son los elementos mínimos para considerar que estamos ante un *lógos* completo. La primera edición fue realizada por Wessely, quien lo edita de forma conjunta con los *h.Mag.* 3A y 4, como parte de la misma composición. Preisendanz fue el primero en individualizarlo y publicarlo como *lógos* independiente, que denomina *h.Mag.* XIV; su edición sigue siendo la única de referencia, puesto que no se ha realizado ninguna posterior.

La presente edición se diferencia de la de Preisendanz en dos puntos esenciales. En primer lugar, como en otros casos, se ha optado por no eliminar las inserciones del texto, sino indicar simplemente que deben ser secluidas, para mantener un texto lo más fiel posible al del papiro y dar así al lector una idea más fidedigna de su apariencia real. En segundo lugar, el texto de Preisendanz consta de un verso más que el nuestro a causa de una reelaboración de los materiales del v.5. Preisendanz (1974²: 200), a pesar de preguntarse en el aparato crítico si el último verso de este himno era un pentámetro, decide editar el himno reconstruyendo un final hexamétrico. Para ello, divide el verso 5 (el 4 en su edición) en hemistiquios, como si se tratase de dos hexámetros que se han transmitido incompletos, y luego los reconstruye con distintos materiales:

θεσμοὺς θεσπ[εσί]ους, [καθαρὰς φήμας τ' ἀναφαίνειν, v.4

νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ [φέρε μοι θεσπίσματ' ἀληθῆ. v.5

El papiro finaliza en la línea 47, justo con el cierre en prosa. Conservamos el margen inferior de la columna.

El texto no presenta especiales dificultades de crítica textual. La pequeña laguna del v.1 puede ser reconstruida gracias a los testimonios de los himnos 2.1 y 7.1, que transmiten el mismo verso.

2-3 Δάφνη, μαντο[σ]ύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
Δάφνη παρθε[νι]κή, Δάφνη, Φοῖβοιο ἑταίρη.

La l.41 -δαφνηπαρθε . [.] κηδαφνηφοιβοιοεταιρησαβαωθ' ἰαωαωο[- contiene un hexámetro -δάφνη ... ἑταίρη- a continuación del cual puede reconocerse el nombre Σαβαώθ y un vocalismo mágico. Sobre la extensión del hexámetro no hay duda, puesto que métricamente no contiene ningún tipo de alteración o error que pueda llevar a confusión. En Σαβαώθ comienza una breve *epiklêsis* mágica que continua en la l.42.

4 Σαβαώθ, ἰαωαωοῖ, ἀγχόθι πύλης, μουσιάρχα, οψονυπον

La l. 42 comienza con la secuencia ἰαγχωθιπυλη[. Aunque no ha sido interpretada por los editores de *PGM*, ni por Preisendanz en la edición del himno, que lo consideran una *vox magica*, creo que no hay problemas en reconocer ἀγχόθι πύλης, “cerca de las puertas”. La ι quizás procede de una mala división del vocalismo mágico incluido en la línea anterior; considero que este es un palíndromo imperfecto de naturaleza vocálica sobre el nombre Iaô, ya que si restituimos la ι obtenemos ἰαωαωοῖ. No obstante, también en esta misma línea, encontramos μουσιάρχα, con otra ι añadida y no explicable ni ortográfica, léxica ni fonéticamente, quizás por atracción.

En cuanto a este último que acabamos de mencionar, en el papiro tenemos . ουσιαρχα, ya reconstruido por Preisendanz como μουσιάρχα; este epíteto es un hápax, aunque hace referencia a una faceta bien conocida de Apolo (*cf. infra*). Podría tener un referente en el término μούσαρχος, luego la presencia de la ι en nuestra forma podría deberse a diversos motivos: (a) una atracción del sonido [i] en todo el verso, -acabamos de mencionarlo con

respecto a ἰαγχοθι (ἀγχοθι)-, que no descarta haber favorecido la creación de (b) un hiperhelenismo por atracción de otros compuestos con diptongo [ia] y doblete *-αρχος/*-αρχης como γυμνασάρχος/γυμνασιάρχης, χιλίαρχος/χιλιάρχης, ταξίαρχος/ταξιάρχης, οὔσιάρχης, etc. cometido por una persona que conoce la tradición poética entorno a Apolo, pero no la domina.

La interpretación de la última *vox* de la línea (οψονυπτον) se me escapa. Wessely y Kenyon propusieron corregirla en ἀρχός τοῦ ὕπνου (muy coherente con el contexto), entendiendo que el escriba pudiera haber cometido un error de haplología en la secuencia μουσιάρχα αρχος τον υπνον que provocó la elisión inconsciente del segundo ἀρχός y un error gramatical en el régimen del caso, pero el cambio de υπνον en ὕπνον paleográficamente no se sostiene (solo se me ocurre que no esté transcribiendo ὕπνον, sino ἵπνον, con un sincretismo Apolo-Helio de fondo). En cualquier caso, ante la imposibilidad de encontrar una solución satisfactoria, οψονυπτον no es reconocible desde el griego y no posee ningún paralelo ni parecido con otras *vores magica* atestiguadas, por lo que, o este término se encuentra irremediamente alterado, o es una *vox barbara*.

4 δεῦρό μοι, ἔρχε[ο θ]ῆσσον. ἔπειγέ μοι αἰείσασθαι

La corrección que hace Preisendanz de ἐπειγομαι (Π) por ἔπειγέ μοι es más adecuada al sentido del texto. En el contexto de una invocación a una divinidad oracular, lo normal es que estas peticiones vayan dirigidas al dios, a quien se está pidiendo que vaticine, no que en propio mago se haga agente de las mismas:

- καὶ νῦν μοι σπεύσειας ἔχων θεσπίσματ' ἀληθῆ (6.3)
- ἐλθέ τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν <μοι> ὀμιλῶν
ἀμβροσίων στομάτων τε σταθεῖς ἔμπνευσον ἀοιδάς, (7, 5-6)

Al final del verso, en la secuencia ἔπειγέ μοι αἰείσασθαι, el 5º pie del hexámetro resulta ser un yambo. Posiblemente, la corrupción que afectó al texto alteró también la métrica.

5 θεσμοὺς θεσπ[εσί]ους νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ.

Como ya se ha advertido, no considero necesaria la construcción de un hexámetro, puesto que es un pentámetro perfecto, en el que además se juega con la aliteración de ciertos sonidos.

Comentario:

1. *Análisis métrico-estructural.*

La métrica es el aspecto más llamativo de este himno, no por la incorrección del 5º pie del tercer verso (de una tipología bastante común en estos himnos, *e.g.* el himno 7), sino sobre todo por la presencia de un pentámetro.

El motivo de que en este himno el aspecto métrico y el estructural vayan unidos se debe a que, si establecemos una estructura desde un punto de vista métrico, el himno está compuesto por dos hexámetros iniciales, que constituirían la invocación, a continuación de los cuales se desarrolla la petición en un dístico elegíaco. Es un ejemplo único en los himnos mágicos; sobre el motivo por el que el compositor escogió este esquema, creo que las palabras de Korzeniewski hablan por sí solas:

«El hexámetro es, por su naturaleza, un verso de forma ‘abierta’. El pentámetro, por el contrario, con su construcción primero ascendente y luego descendente, establece un final claramente perceptible. Hexámetro más pentámetro se habría percibido como un ejemplo ideal de forma cerrada»¹²².

2. *Fuentes y referentes.*

A pesar de constar tan sólo de cuatro versos, el himno es muy rico en fuentes y referentes léxicos de carácter poético.

El v.1 se utiliza también en los himnos 2 y 7. Si bien la vinculación con el primero es clara, ya desde el punto de vista del destinatario de ambas composiciones, Dafne (se profundizará más en la relación entre ambos himnos más adelante), en el caso del himno 7 lo más probable es que sea

¹²² Korzeniewski 1998, p. 45, en referencia a Peek, W. (1960) *Griech, Grabgedichte*, Darmstadt, p. 13.

una reutilización a posteriori de este verso, precisamente debido a que se emplea aquí y en el himno 2¹²³. Παρθενική (v.2) se emplea en una posición muy frecuente en el hexámetro (tras el primer pie, ocupando el hemistiquio hasta la cesura pentemímeros¹²⁴), lo que no parece que sea casual. Lo mismo ocurre con ἑταίρη (v.2), que, en cualquiera de sus casos, en el hexámetro aparece exclusivamente cerrando el verso¹²⁵, como aparece aquí. Ἔρχεο θᾶσσον (v.4) es homérico (*Od.* 16.130, donde aparece en la misma posición, tras el primer pie, completando el hemistiquio hasta la cesura trocaica). Aunque no se ha podido encontrar una fuente textual clara para νυκτὶ ἐνὶ δνοφερῇ (v.5), la transposición de la preposición en el sintagma es, claramente, un recurso propio de la poesía; también la *iunctura* νυκτὶ δνοφερῇ es poética: νύκτα διὰ δνοφερῆν (*Od.* 15.50; *Th. Eleg.* 1.672); νύξ δὲ μάλα δνοφερῆ (*Od.* 13.269); νυκτός τε δνοφερῆς (*Hes. Th.* 107); δνοφερὰ νύξ (*S. Elect.* 91), δνοφερᾶς νυκτὸς (*Pi. Thren fr.* 130. 2).

Puede verse que δνοφερή es un adjetivo poético con una larga tradición como complemento de νύξ; de igual forma el uso de ἔρχεο θάσσον, παρθενική y ἑταίρη, no en cualquier posición, sino en sedes métricas establecidas por la tradición poética griega demuestran que el compositor de estos versos conocía bien dicha tradición, sobre todo en relación con la poesía épica, fuente que tienen en común todos los elementos señalados.

3. *La epiklêsis mágica.*

Las disonancias formales y de contenido (se trata de una *epiklêsis* marcadamente masculina) dejan claro que lo que en nuestro himno figura como v.3 es una adición. Hay que matizar que su naturaleza no es métrica y a diferencia de lo que sucedía con las *epiklêsis* añadidas en los himnos 3A y 4, ni siquiera presenta tendencia rítmica. No obstante, su función sí es la misma, reforzar la “fuerza mágica” de un *lógos* que fue considerado demasiado suave por algún reelaborador (quizás el redactor del papiro).

No obstante, sus elementos constitutivos son los mismos: *nomina magica* (Σαβαώθ), combinaciones vocálicas (aquí posiblemente intentando emular un palíndromo, ἰαωαωῖ),

¹²³ Sobre los motivos de esta hipótesis, *cf. infra*, pp.207–209.

¹²⁴ *Hes. Op.* 519; *Theoc.* 12.5; *A.R.* 4.209, 433, 483, 899, etc.; *Opp. C.* 4.368, etc.

¹²⁵ *Il.* 9.2; *h. Merc.* 31; *Opp. H.* 1.21; *Call. Del* 101; *Hymn. in Hecate 3 GDRK cf. Hippol. Haer.* 4.35.5.3; *Nonn. D.* 10.389; *AP* 12.173.1.

ἄσημα ὀνόματα (οἰονομπον) combinados con epítetos reconocibles desde el griego (ἄγχόθι πύλης, μουσιάρχα).

Sobre estos dos últimos, los más interesantes por caracer de paralelo en los himnos mágicos, Ἄγχόθι πύλης, “cerca de las puertas” quizás alude a las puertas del *Más Allá*. En el imaginario de los papiros mágicos hay divinidades que permanecen junto a estas como custodias: Iao Pakerbeth¹²⁶, Anubis¹²⁷ y Hécate¹²⁸; estos dos últimos comparten en *PGM* el título de κλειδοῦχος, “custodio de las llaves, guardián”. A Hécate, concretamente, se le dice en una secuencia de epítetos: Ἀκτιωφι, Ἐρεσχιγάλ, Νεβουτοσουαληθ, παρὰ θύραις (*PGM* IV 2747), que es muy similar a nuestro ἄγχόθι πύλης. Este epíteto evidentemente no guarda relación con Apolo, pero dado que *Sabaôth*, quizás se refiera a este como *Iaô-Sabaôth*.

Μουσιάρχης, en cambio, establece un vínculo inmediato con Apolo, divinidad frecuentemente vinculada a las Musas: Μουσάων σκηπτοῦχε (*h.Mag.* 8.16); Μουσῶν Ἄπολλον (*PGM* II 187); δέσποτα Μουσῶ[v] (*PGM* II 213). Las Musas son también mencionadas en relación con un contexto agonístico-musical en el *h.Mag.* 10.21 a Apolo (*PGM* III 253)¹²⁹. Μουσιάρχης parece claramente inspirado en μούσαρχος, con la peculiaridad de que, hasta el momento, este era un *hapax* de Terpandro¹³⁰ construido a su vez sobre un más usual μουσαγέτης¹³¹.

4. El himno 5, visión de conjunto.

La *epiklêsis* que acabamos de analizar es marcadamente masculina, lo que choca con su inserción en un *lógos* dirigido a una entidad femenina; el epíteto μουσιάρχης parece indicar que el

¹²⁶ Como sobrenombres de Yahvé, estas πύλαι son las puertas celestiales, el Más Allá judeo-cristiano: ὁ ἐπὶ τὴν ὑπτίαν πύλην καθήμενος, Ἴω Πακερβήθ (*PGM* XXXVI 4), Ἴω [πακ]ερβηθ πακερβηθ θεοῦ αἰη θεὸν θεῶ[v ..]ἐκαρως ἐπὶ τῆς πύλης (*PGM* XII 460).

¹²⁷ Ἄνουβιδι (...) τῷ τὰς κλῖδας ἔχοντι τῶν καθ' Ἄδουοι πυλῶν (*PGM* IV 431; SM 46.3, 49.11)

¹²⁸ La función aludida aquí es la de divinidad liminal que gestiona y custodia la entrada y salida al Más Allá del imaginario helénico, es decir, la frontera entre el mundo de los vivos y los muertos y no debe confundirse con la aludida en epítetos como ῥηχιπύλης, “la que rompe las puertas”, que se refiere a su capacidad de superar todo obstáculo físico como divinidad mágica.

¹²⁹ El sentido del texto no está claro porque tanto en el verso 20 como en el 21, el texto se encuentra corrupto.

¹³⁰ Τερπ. *fr.* 8 (Gostoli): σπένδωμεν ταῖς Μνάμας παισὶν Μούσαις / καὶ τῷ μουσάρχῳ <τῷ> Λατοῦς υἱεῖ.

¹³¹ Πι. *fr.* 94c Maeheler – B4 Rutherford; Pl. *Lg.* 653d; *h.Orph.* 34.6; D.S. 1.18.4; Plu. *Qaest.Conv.* 9.14.1. (743c); SIG³ 699.1, etc.

destinatario es Apolo. También las ll.45-47¹³², 54-58¹³³ y los himnos 3B y 6 que forman parte de este mismo *lógos* están dirigidos a Apolo, aunque en la descripción de la práctica se dice que el *lógos* se dirige a la luna (que, como en el caso del *h.Mag.* 2, estaría siendo aquí identificada con Dafne en un par Apolo-Dafne al que le corresponde otro sol-luna). Es decir, en realidad el único elemento femenino de este *lógos* es el himno que ahora analizamos, lo que posiblemente nos hable de un texto que ha sufrido sucesivas reelaboraciones y de ahí las incongruencias y adiciones.

El contexto “original” –es decir, el contexto para el que el himno fue creado¹³⁴–, habría tenido a Dafne como figura destinataria principal, que, o bien fue posteriormente desplazada por Apolo en la práctica o los himnos 2 y 5 fueron reutilizados en el contexto de una práctica apolínea y de ahí la falta de coherencia. No obstante, su origen mágico es bastante seguro, por rasgos del texto como la repetición enfática del nombre de la diosa en la invocación: Δάφνη..., Δάφνη..., Δάφνη...; hay también énfasis en que la divinidad se apresure a realizar la petición del orante, solo que expresada de forma poética – ἔρχεο θᾶσσον (v.4, sobre su origen poético *cf. infra*)– en vez de en la usual fórmula mágica ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ; lo mismo ocurre con la deixis temporal, expresada aquí mediante un giro poético – νυκτὶ ἐνὶ δνοφερῇ (v.5)–, similar al que hemos visto en *h.Mag.*3.3 νυκτὸς ἐν ὄρῃ. También la aliteración del v.4 es un recurso muy mágico¹³⁵. El circunloquio poético a través del que se expresa la petición (ἀείσασθαι θεσμούς) es muy similar al que se dirige a Apolo en 8.28 (μολπήν ἔννεπε, Φοῖβε), implícito en 7.11 (ἔννεπε τῷ ἰκέτῃ).

Es decir, tenemos un himno bastante mágico desde un punto de vista estilístico, aunque, como en todos los himnos mágicos de la esfera apolínea, estos rasgos se encuentran bastante atenuados por la *variatio* léxica y el empleo de fuentes poéticas.

¹³² ρησαβασαασαλανασαναασαλασαα · ααα · ααα · ἔστι δέ το[ι] τῷ Δηλίῳ, τῷ Ν[ομί]ῳ, τῷ τῆς Λητοῦς κ[αί] Διός, χρησμῶ δεῖν π<ει>στικὰ διὰ νυκτὸς ἀληθῆ διηγούμενῳ <διὰ> [μ]αντικῆς ὄνειράτων.

¹³³ Λαητωνιον καὶ ταβαραωθ·αεω·εω, ἄναξ Ἄπολλον Παιάν, [ὁ] τὴν νύκτα ταύτην κατέχων καὶ ταύτης δεσποτεύων, ὁ τὴν ὥραν τῆς εὐχῆς κ[α]ύτῃς κρατῶν. ἄγετε, κραταιοὶ δαίμονες, συνεργήσατέ μοι σήμερον ἐπ’ ἀλ[η]θείας φθενγόμενοι σὺν τῷ τῆς Λητοῦς καὶ Διὸς υἱῷ.

¹³⁴ Sobre el contexto para el que pudieron producirse los himnos 2 y 5, *cf. infra*, pp. XX.

¹³⁵ Sobre la aliteración como recurso característico del “lenguaje mágico”, *cf. García Teijeiro* 1989, 1992b y 1996.

5. *El himno 5 y el himno 2.*

Además del incipit, ambos himnos presentan rasgos comunes, como el empleo de léxico épico, principalmente homérico.

De hecho, el himno 5 parece compuesto por reducción de los motivos del himno 2: en el v.1 Dafne es invocada como planta sagrada de Apolo de carácter mántico, ideas que el himno 2 desarrolla a lo largo de los vv.1-4). La contraposición del estatus virginal de Dafne Δάφνη παρθενική a su función como Φοῖβοιο ἑταίρη es antitética, pero muy efectiva como referencia sintética del mito que envuelve a ambos, que en el himno 2 posiblemente se encontraba aludido de forma más desarrollada en los vv. 7-8. Es decir, los motivos principales alrededor de los cuales se articula el contenido son iguales en ambos himnos, pero mientras el himno 2 los presenta mediante desarrollos expositivos, el himno 5 los trata de forma referencial, concentrada en imágenes que aluden al mito o, quizás, al contexto mítico ya expuesto en el himno 2.

Es decir, llegados a este punto quizás es pertinente plantearse si ambos himnos comparten algo más que el contexto de composición; el himno 5 parece una “miniaturización” del himno 2.

Conclusiones:

El himno 5 llama la atención por su estructura métrica, formado por dos hexámetros y un dístico elegíaco de gran corrección métrica, si los comparamos con otros himnos mágicos. A pesar de su brevedad, su compositor no escatimó en recursos, sino que empleó gran número de fuentes y referentes poéticos, sobre todo épicos, para extraer el léxico y los giros empleados. Estos no sólo son poéticos por su origen, sino que se emplean con gran conocimiento de causa, en las mismas *sedes metrica* que tenían asignadas en la tradición poética. No obstante, el himno presenta una serie de rasgos estilísticos que indican un contexto de composición mágico.

Otro rasgo destacable es la estrecha relación que posee con con el himno 2, que va más allá del incipit compartido, siendo posible que, de acuerdo a las fuentes poéticas empleadas para su composición y a la correlación de contenidos, ambos himnos hubieran haber sido producidos por el mismo autor.

2.7. HIMNO MÁGICO 6

in Apollinem

(vv.4-6 *h.Mag.* IX *in ed.* Pr)

P. Lond. 47 + *P. Berol.* 5025

siglo II/III d.C.

PGM II 2-7

Ediciones del papiro en las que aparece el himno:

Parthey, G. 1865, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*. Berlín, Akademie der Wissenschaften zu Berlin, pp. 109—149.

Crönert, W. 1902, *Denkschrift, betreffend eine deutsche Papyrusgrabung in Ägypten*, Bonn.

Eitrem, S. 1923, *Zu den Berliner Zauberpapyri*, Kristiania, Jacob Dybwad.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. I, p. 20.

Ediciones del himno:

Abel, E. 1885, *Orphica: Accedunt Procli Hymni, Hymni Magici, Hymnus in Isim aliq̄ue eiusmodi carmina*. Praga, p. 287.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri graecae magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. II, p. 244.

Otros:

Monte, A. 2015, “Un manuale di magia greco a Berlino: il Papyrus Berolinensis Inv.5026” en De Haro, M. (ed.) *Écrire la magie dans l'antiquité*, Liège, Presses Universitaires de Liège, pp. 35-40.

Edición diplomática

- 52 (1) αυτοενυφαιρωνπτερυγοειδωζειποτεδιφιλονεςχενεχωνκλαδονεν
θαδεδαφνης .[.]cϊερησκορυφησεβθεγγεοπολλακις[.]θλα·καινυμοισπευ
κειασεχωνθ . [.]πιςματ'αληθηλαιτωνιονκαιταβαραωθ·αεω·εω·αναξα

1-3: un pequeño pliegue en el papiro a la altura de la decimoprimer o decimosegunda letra de la línea, que se extiende a lo largo de las primeras doce líneas, oculta en torno a 2-4 letras por línea hasta la l.13 en que se recupera la normalidad, *cf.* Monte 2015¹³⁶.

2 c.[.]c : antes del pliegue, la parte superior del trazo de c se une a un segmento horizontal. El pliegue oculta entre dos y tres letras | ε[.]θλα· : tras ε, una fractura del papiro entorno a la cual quedan restos puntiformes de tinta. El asta medio de ε se había unido a la letra que se encuentra en la fractura y de la que queda un trazo horizontal que discurre a la altura media del bilineo. Punto medio tras α separa los vv.2-3.

3 θ . [.]π : en el borde izquierdo del pliegue, un trazo curvo, cóncavo hacia la derecha, perteneciente a una letra redonda.

Edición crítica

εἴ ποτέ διῆ φιλόνικον ἔχων κλάδον ἐνθάδε δάφνης
[τῆ]ς ἱερῆς κορυφῆς ἐ<κ>φθέγγεο πολλάκις ἐσθλά,
καὶ νῦν μοι σπεύσειας ἔχων θεσπίσματ' ἀληθῆ.

1 διῆ corr. Wü, Pr : δι Pa, Schm, PGM : τοι con1. Eitr | φιλόνικον ἔχων con1. Wü, Pr, PGM : φιλον
εσχεν εχων Pa, Ei : φιλολεσχων εχων Schm

2 τῆ]ς Ei : ση]ς Cr , PGM, Pr | ἐ<κ>φθέγγεο : ἐφθέγγεο PGM, Pr

¹³⁶ *cf.* *supra*, p.146, n.66.

Traducción:

*Si alguna vez, sosteniendo aquí el ramo de laurel que ama la victoria
desde la sagrada cumbre pronunciaste a menudo augurios favorables,
también ahora apresúrate a traerme oráculos veraces.*

Notas al texto y a la traducción:

Puesto que hasta el descubrimiento de Chronopoulou se consideraba que el *lógos* que contiene estos tres versos comenzaba en la l.1 de la col. II de *PGM VI+II*, que contiene este pasaje y 3B, ahasta ahora se había creído que ambos formaban parte de la misma composición y por ello fueron editados como “himno” de forma conjunta por Abel en 1885, siguiendo la edición del papiro de Parthey, y después por Preisendanz bajo el nombre de “*Himno Mágico IX*”. La nueva visión que tenemos del *lógos* en el que se encuentran, que comenzaría en la l.40 de la col. I (columna de texto que contiene el *kollema* denominado “*PGM VI*”) permite cuestionarse si es así. Este primer *lógos* está formado por breves pasajes de entre tres y cuatro versos, entre los cuales se han insertado fórmulas en prosa, apalabras mágicas e indicaciones; los pasajes en verso no presentan coherencia entre sí y no hay argumentos para sostener que en origen formaran parte de una misma composición, que estuvieran unidos. Al contrario, si tenemos en cuenta la naturaleza del *lógos* inmediatamente anterior, que contiene un himno a Dafne (*h.Mag.* 2), otra versión de uno de los pasajes que encontramos aquí (*h.Mag.* 3A) y un pasaje homérico, se refuerza la tesis de que lo que tenemos en este caso son también pasajes hímnicos en origen independientes.

En cuanto a la presentación en el papiro, puede verse que la división de líneas no respeta la división de versos, pero los vv.2-3 (l.2) están separados por un punto alto. Cabe la posibilidad de que entre 1-2 también hubiera y haya quedado oculto en el pliegue, que se encuentra justo donde hubiéramos esperado encontrarlo.

El texto se ha conservado bastante bien, exceptuando los siguientes pasajes:

1 εἴ ποτε δὴ φιλόνικον ἔχων κλάδον ἐνθάδε δάφνης

Como puede verse en el aparato crítico, el principal problema de edición se encuentra en el primer verso. La lectura del papiro es clara y no ofrece dudas (εἰποτεδιφιλονεσχενεχων Π), pero carece de sentido. Εσχεν (3ªp/sg.), además de no tener sentido en un periodo en *Du-Stil*, plantea problemas de coherencia con el resto del periodo y pone de manifiesto que aquí el texto se ha corrompido, quizás mediante diplogía por la lectura anticipada de ἔχων.

Estas son algunas de las propuestas de *emendatio* que se han hecho:

- δὴ φιλόνικον ἔχων (Wü, Pr, PGM)
- δη φιλον εσχεν εχων (Pr. in ap.).
- τοι φιλον εσκεν εχων (Ei)
- φιλόλεσχων εχων (Schm)

Para δι (Π), la corrección más simple es δὴ, que sigo, aunque no es descabellado pensar en τοι (Ei)¹³⁷. En cuanto a φιλονεσχεν, texto evidentemente corrupto, a falta de una conjetura mejor, sigo la de Wünsch con φιλόνικον como epíteto de κλάδον.

Comentario:

1. *Aspecto métrico:*

Poco se puede decir de estos tres versos además de señalar que ninguno contiene incorrecciones.

¹³⁷ Podría haberse producido un cambio entre sorda y sonora y el vocalismo estar mal notado por interferencia del iotacismo. εἴ ποτε τοῖ es una fórmula de la *lingua sacra* griega ampliamente atestiguada desde la poesía homérica: *Il.* 1. 39-41, 453-455, 503, *etc.*; *Od.* 3.98, 4.328, 4.763, *etc.* Sobre esta fórmula *cfr.* bibliografía citada *infra*, n.141. Esta lectura implicaría que tenemos a alguien (¿el orante?) que se presenta ante Febo portando para él (o, si se interpreta como dativo posesivo, “su querido ramo de laurel”) un ramo de laurel y el dios responde profetizando. Esto concuerda con la actitud ritual del orante en la práctica, que pronuncia el himno sosteniendo entre sus manos un ramo de laurel (ll.75-82). El problema de esta propuesta es (a) la corrupción de la forma verbal que habría habido tras φίλον. En coherencia con la fórmula εἴ ποτε τοῖ quizás ἦκον puesto que entre la complementación de este verbo encontramos una construcción con participio de presente de verbos como φέρω, ἄγω y, precisamente, ἔχω, con el significado de “presentarse/venir trayendo/portando”. Y (b) como se relaciona este verso con el siguiente, puesto que no hay ninguna conjunción.

2. *h.Mag. 6: un argumento hímnico.*

Estos tres versos contienen un argumento (vv.1-2) con el que mago justifica la petición que realiza en el v.3 y que es de carácter oracular. Falta el momento de la invocación por lo que el carácter truncado de este pasaje es evidente. Es decir, estamos ante tres versos de un himno (o plegaria versificada), posiblemente los tres versos finales, en los que el orante exponía la petición y la argumentaba.

El destinatario de esta petición es deducible a partir de algunos elementos del texto. El primero es la mención a una “cumbre sagrada”, desde la que la divinidad aparece vaticinando. La mención a unas “cumbres” como sede del dios nos había aparecido ya en el himno 2 y en el 1b, en relación con Apolo, a propósito de los cuales se han visto otros ejemplos invocaciones apolíneas en las que el Parnaso (por metonimia de Delfos), o únicamente su cumbre, aparecía como sede del dios en el ejercicio regular de su actividad oracular¹³⁸. La tesis de que esta divinidad es Apolo se refuerza con el segundo elemento: la imagen del dios sosteniendo un ramo de laurel mientras pronuncia oráculos.

Apolo sosteniendo un ramo de laurel, de hecho, es un tipo iconográfico ampliamente extendida en la antigüedad denominado Apolo *Dafneforos*¹³⁹, una presentación muy común del dios extensible a gran variedad de contextos. Aunque sin ir demasiado lejos, tenemos un paralelo de Apolo *Daphnephoros* en su ejercicio oracular, en el himno 2, 3-6:

]Φοῖβος στεφθεῖς τε κλάδοισι
[] κεφαλήν κομόωσαν ἑθείραις
[φύλλ]ον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων,
[Παρνησοῦ κορυφ]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο,
[θ]εοῖς, θέσπιζε βροτοῖσιν.

Si bien el φιλόνικον que recibe el laurel no es el más adecuado si tenemos en cuenta el contexto oracular (donde hubiéramos esperado un término más vinculado a esta esfera), sigue siendo

¹³⁸ Sobre los citados ejemplos de este estilema, *cf. supra*, p. 57-58.

¹³⁹ *Cfr. LIMC, s.v. Apollo Daphnephoros.*

perfectamente apropiado para este vegetal. En cualquier caso, se trata de un término poético de extracción lírica¹⁴⁰ que evoca una conocida imagen de Apolo, muy clásica, pero no ajena a los himnos mágicos, como hemos visto.

El argumento empleado procede de la *lingua sacra* religiosa griega y recibe el nombre de argumento *fac quia fecisti*. Este argumento se caracteriza por el empleo de la fórmula εἴ ποτε ... / νῦν μοι...¹⁴¹, donde se utiliza generalmente o bien para apelar a anteriores acciones del orante –e.g. sacrificios– o bien a acciones precedentes del dios. Safo, en su himno a Afrodita, combina ambos motivos y pide a la diosa que acuda en su ayuda –se entiende, movida por su poema–, igual que en otras ocasiones acudió movida por sus cantos (Saph. 1.5ss). En el ámbito religioso griego, distintos estudios¹⁴² señalan que este tipo de argumentos (*argumentos de remembranza*¹⁴³) eran utilizados cuando, en el momento de la plegaria, el orante era incapaz de llevar a cabo un sacrificio, de forma que se recurría a la validación de la petición apelando a hechos del pasado cuyo conocimiento era compartido por la divinidad y el orante. Teniendo esto en cuenta, ¿cómo funciona aquí?

Como ocurría en el caso de la divinidad destinataria, el contexto de producción de estos versos se transluce a partir de algunos elementos internos del texto. En primer lugar, en la petición encontramos insistencia en la premura de su realización (σπεύσειας), aspecto que se ha señalado como característico de la petición mágica y que se ha visto también en 5.4; de hecho, ἔπειγέ μοι ἀείσασθαι θεσμούς es similar a la petición que encontramos aquí (μοι σπεύσειας ἔχων θεσπίσματα). En segundo lugar hay que tener en cuenta el tipo de práctica oracular que se deduce de estos tres versos. En el v.3 el orante solicita que el dios le traiga oráculos directamente a él, lo que implica que no nos encontramos en un contexto oracular normalizado; en los santuarios oraculares apolíneos, el dios comunicaba sus oráculos a través de sus sacerdotes (por ejemplo, en Delfos la *Pythia* y los *profetai*)¹⁴⁴. De hecho, el orante contrapone

¹⁴⁰ Pi. O. 6.19; Simon. 36.1.11 Page.

¹⁴¹ Ausfeld 1911, pp. 526-527; Pulleyn 1997, pp. 26-38; Vives Cuesta 2012, pp. 331-333.

¹⁴² Pulleyn 1997, pp. 26-38; Vives Cuesta 2012, pp. 331-333.

¹⁴³ Vives Cuesta 2012, p. 333.

¹⁴⁴ Sobre el ritual Delfico, *cfr.* Flacelière 1938, pp. 69-107; Amandry 1950 y 1997; Parke-Wormell 1956, vol. I; Fontenrose 1997³, pp. 196-232, especialmente 224ss.; Suárez 2005.

como precedente de su petición, el ejercicio del dios en Delfos, que aparece como contexto regular de esta actividad oracular a través del empleo del adverbio *πολλάκις*, lo que acentúa la excepcionalidad de lo que ahora el orante está solicitando. Algo similar sucedía en *h.Mag.* 1b, donde el mago conminaba al dios a “dejar Delfos” y acudir ante él. Es decir, varios elementos internos al texto indican que lo que tenemos aquí es una petición de oráculos en el contexto de un rito no religioso; la fraseología de la petición es similar a la de otros himnos mágicos de carácter oracular.

Es decir, volviendo al argumento, en nuestro caso no se trataría de que el orante no esté en condiciones de llevar a cabo un sacrificio, sino de que la petición actual se realiza desde un contexto ritualmente no legítimo, un contexto mágico, sin un sacerdote y fuera de un recinto sagrado. En el contexto religioso los *argumentos de remembranza* basan su eficacia en el conocimiento compartido de un hecho entre el dios y el orante; en un contexto mágico la eficacia por el contrario se sostiene sobre la “ingenuidad” de la divinidad. El mago tiene plena seguridad de que la divinidad le creará; de esta forma se establece una relación *similia similibus* entre un precedente argumentado y la petición actual mediante la que se logra que el dios obvie la diferencia de contextos y acuda a esta petición mágica igual que lo habría hecho en Delfos.

Dejando a un lado la explicación de los vv.4–6, el empleo de *κορυφή* tras *triémimeres*¹⁴⁵ está tomado del hexámetro homérico y también el de *ἔσθλα* en el último pie¹⁴⁶. La fórmula *εἶ ποτε ... / νῦν μοι...* tiene también paralelos en la plegaria homérica¹⁴⁷, donde es bastante utilizada. Además de las fuentes textuales, hay que tener en cuenta el eco de la tradición poética e iconográfica apolínea a través de motivos como el del Apolo *Dafneforos* o el de las cumbres del Parnaso por metonimia de Delfos.

¹⁴⁵ *Il.* 1.449, 2.456, 3.10, 4.426, etc.; *Od.* 2.147, 12.74, 76; *h.Hom.* 11. 21; AR 1.604, 4.1150; QS 2.1, 11.402, etc.

¹⁴⁶ Aquí el referente homérico es claro, ya que la épica posthomérica apenas emplea esta palabra y cuando aparece lo hace en el interior del verso, tan sólo una vez en posición final (QS 10.92) en comparación con las 11 de los poemas homéricos (*Il.*9.330, 17.470, 24.381; *Od.*2.117, 312, 4.96, etc.).

¹⁴⁷ *Il.* 1.394, 503; *h.Cer.* 64.

Estilísticamente, en estos tres versos hay un rico juego léxico en el que no sólo se evita repetir términos (la *variatio* se aprecia sobre todo en la expresión de la petición oracular), sino que además se busca un léxico innovador: ἐκφθέγγομαι ἐσθλόν es *iunctura* original hasta donde me ha sido posible rastrear. No obstante, el empleo de ἐσθλά para referirse a los oráculos podría ser también homérico; en *Il.*1.107 Agamenón acusa a Calcante de vaticinar únicamente males y no pronunciar nunca “ἐσθλά”, que en el contexto oracular al que se está refiriendo debe interpretarse como “oráculos favorables”.

Conclusiones:

Como himno 6 se han denominado tres versos pertenecientes a un himno de mayor extensión, posiblemente los últimos tres versos, ya que en ellos encontramos expuesta una petición de oráculos apoyada con argumento *fac quia fecisti*. A través de elementos internos del texto (motivos, estilo, léxico) puede deducirse que el destinatario de esta petición era con toda probabilidad Apolo y que la petición oracular era mágica, no religiosa, por lo que el argumento tendría una base falaz.

A pesar de su brevedad, este pasaje permite apreciar que su compositor utiliza como referente, sobre todo, la poesía épica, está familiarizado con la iconografía apolínea y los motivos de su poesía, aunque también busca originalidad en su expresión. Es decir, como ocurre también en otros himnos mágicos de la esfera apolínea, tenemos un himno bastante poético desde el punto de vista de la expresión, pero que presenta rasgos propios de la mentalidad mágica que denotan su contexto de producción.

2.8. Consideraciones previas sobre los materiales métricos de *PGM* VI+II 111-149 (*h.Mag.7 in Apollinem* y *8 in Solem*).

Los himnos 7 y 8 forman parte de la misma práctica y también comparten una misma historia editorial. Por ello, he preferido analizar ambos aspectos antes de comenzar con la edición del material métrico para que sirvan de marco contextual para ambos.

i. *El contexto textual (y ritual) de los himnos mágicos 7 y 8.*

La práctica en la que se inscriben los himnos 7 y 8, se introduce con el enunciado de ἄλλως ποίησις, “otra práctica” (l.111); se trata de una práctica alternativa a la dada al comienzo de *PGM* VI-II, también de carácter oracular y múltiples paralelos con la que ahora se presenta. Comienza con instrucciones para escribir los nombres ακρακαναρβα y σανταλαλα en dos ramas de laurel (ll.64-68)¹⁴⁸. Ambas deben trenzarse con cintas de lana blanca y roja, con una se confeccionará una corona, mientras la otra se mantendrá como ramo (ll.115-120). A continuación, se dice συνίστα δὲ σεαυτὸν τῷ θεῷ οὕτως, “comunícate tú mismo con el dios así”, y se indican el sacrificio y la ofrenda que recibirá el dios. El mago debe “permanecer rogando hasta su completa consumición” –de donde se deduce que la pronunciación del *lógos* se realiza mientras las ofrendas se queman–, y que debe hacerlo ungido con una mixtura cuya composición también se detalla (ll.120-23). Tras el ruego y el sacrificio, el mago debe pronunciar una fórmula mágica ante una lámpara (¿la lámpara donde se quemarán las ofrendas?): “περφαηνω...διαμανθω.λ· διαμενχθωθ· περπερχρη ωανουθ φρουμεν· θορψου ακτι καρᾶ αβαιωθ· κύριε [θ]εέ, θεοῦ ὑπηρέτα, ἐ[π]έχων τὴν νύκτα τα[ύ]την, παράστα μοι,

¹⁴⁸ Estos dos palíndromos mágicos aparecen en el segundo *lógos* conservado de la primera práctica (l.48 y 51, entre los himnos 5 y 3B y 3B y 6) aunque en este caso las indicaciones indican que deben pronunciarse, no escribirse. En cuanto a las ramas de laurel, en este caso eran 12, con siete se trenza una corona y con 5 se confecciona un ramo. Aunque no van adornados con *vitae* de lana como los de la práctica de la ἄλλως ποίησις, las hojas también están inscritas; su preparación se describe entre las ll.67-74).

Ἄπολλον Παιάν.” (ll.123-25). Tras la pronunciación de las mismas, el mago se acuesta de la forma que se indica en ll.125-27.

El *h.Mag.* 7 comienza a continuación de dicha indicación y abarca de la l.128 a la 133. Este *lógos* de finalidad oracular en hexámetros fue numerado en una nota marginal, como τετάρτη κλήσις, “4ª invocación”. Una *paragraphos* diferencia este himno del *lógos* que comienza en la l.134, encabezado por la abreviatura χαίρ/, “χαιρετισμός”. En el margen, bajo la *paragraphos*, junto al enunciado χαιρετισμός, se lee la siguiente indicación de carácter ritual: τοῦ ἡλίου ἀνατέλλοντος λέγε·, “al salir el sol, di”.

El χαιρετισμός es un largo *lógos* en prosa que comienza con un pasaje en verso de carácter himnico (*h.Mag.* 8) que abarca de la l.134 a la 188, dirigido a una divinidad solar de carácter sincrético, con fuertes rasgos egipcios¹⁴⁹, que es invocada indistintamente como Iaô-Sabaoth (l.162ss.), Commes¹⁵⁰, distintos *nomina magica* y, al final de la plegaria, como Apolo bajo diversos epítetos y títulos (ll.177-188). donde se retoman las indicaciones de la práctica; se trata de la misma práctica porque las instrucciones son enunciadas como ποιήσις τῆς πράξεως, “ejecución de la práctica”. En ellas se indican las distintas ofrendas que hay que quemar en la lámpara cada día hasta llegar al séptimo en que, si el dios aún no ha acudido, se debe emplear la οὐσία de un βιαιοθάνατος (ll.188-194), es decir, un medio coactivo. Siguen distintas prescripciones sobre la purificación del mago y del lugar del rito (ll.194-198), y sobre la preparación de la estancia, que en la l.207 descubrimos que es un dormitorio –κοιτών-. En las ll.208-211 se detalla la preparación de un trono para el dios, en el que se debe hacer la siguiente inscripción (ll.211-214):

‘ιη· ιεα ιωαν Δαμναμενεὺς ἀβραη· ἀβραω ἀβραωα· δέσποτα Μουσῶ[ν], ἴλαθί μοι, τῶ σῶ
ἰκέτη, καὶ ἔσο εὐμενὴς καὶ εὐίλατος, φάνηθί μοι καθαρῶ τῶ προσώπῳ.’

¹⁴⁹ E.g. l.151ss.: ὥσ[περ ἔ]χεις ἐν τοῖς πρὸς βορρᾶ μέρεσι μορφὴν νηπίου παιδὸς ἐπὶ λωτῶ καθημένου (...). En el mundo egipcio el sol naciente, bajo distintas advocaciones (*Kephri*, *Horus* Niño, *Harpokrates*), es representado como un niño emergiendo de las aguas primigenias en un loto, *cf.* Morenz – Schubert 1954, pp. 13-82; Pinch 2004, pp. 146 y 152.

¹⁵⁰ Aún no se ha dado ninguna interpretación satisfactoria a este nombre, *cf.* Betz 1991², p. 336, *s.v.* *Kommes* con bibliografía al respecto, y Fauth 1995, pp. 52-53.

De donde vemos que la divinidad esperada para la comunicación es Apolo. Después se dan el dibujo y la fórmula empleados en la alternativa coactiva mencionada en las ll.188-194 y, por último (al final del papiro), se detalla el procedimiento y *lógos* para la liberación del dios ll. 222-230.

Como puede verse, entre la práctica descrita para los himnos 2-6 y la que se acaba de ver hay elementos comunes: la divinidad destinataria es Apolo, se le dirigen himnos, el orante emplea laurel para confeccionar una rama y una corona que porta durante el ritual, el contexto donde se realiza este es un dormitorio, hay indicaciones sobre la forma de acostarse, para la preparación del lecho, *etc.* y Apolo parece inscribirse en el mismo contexto de una petición de oráculos nocturnos que veíamos para la práctica anterior. No obstante, el procedimiento por el que se reciben los oráculos parece haber cambiado. El empleo del verbo συνίστημι para describir el proceso enclava esta práctica en el marco de las σύστασις, comunicaciones con la divinidad a través de una unión o contacto directo con ella; esto concuerda con la petición de la inscripción del trono: “φάνηθί μοι”, “muéstrate a mí”. Los elementos vinculados a la oniromancia –el laurel¹⁵¹, el lecho, irse a dormir, *etc.*– aparecen desdibujados; realmente no tienen una función en el rito, han perdido su sentido en la praxis. En la primera práctica teníamos una pócima para recordar los oráculos recibidos mientras se duerme; aquí sencillamente no sabemos qué ocurre cuando el mago se va a dormir. Nada da a entender que se comunique con el mago a través de los sueños. En cambio, cobra importancia la lámpara; la presencia de un trono para el dios en la estancia y un ritual de *apólysis* implican que se espera que el dios acuda físicamente junto al mago y refuerzan la teoría de que estamos en una σύστασις. Las similitudes con la práctica anterior indican que ambas proceden de un modelo ritual común o al menos muy similar, pero en el caso de la segunda, los elementos heredados de la oniromancia perdieron su sentido en el proceso de evolución hacia una comunicación directa con el dios. ¿Cómo encaja, entonces, el χαιρετισμός aquí?

Un χαιρετισμός en la magia es, literalmente, una “salutación”, un tipo de *lógos* ritual con el que el mago reconoce la presencia de la divinidad en la práctica y la recibe saludándola por su

¹⁵¹ Sobre el papel del laurel en las oniromancias y, en general, la relación entre el laurel y el sueño, *cfr. infra*, pp. 530-533.

nombre¹⁵². Los *χαίρεισμός* se caracterizan por comenzar con la fórmula *χαῖρε* y no contener ningún verbo que formule una petición (lo que les diferencia de una invocación), por lo que también es habitual que se empleen como prólogo de un *lógos*, antes de la invocación, como aquí. La anotación marginal indica que debe pronunciarse al salir el sol; los nombres de este *lógos* son todos de carácter solar (Helio, Apolo, Commes y advocaciones solares de raíz egipcia), lo que concuerda con el sol como destinatario de la misma. Otros *χαίρεισμός* de *PGM* están dirigidos al sol y se pronuncian al amanecer, momento de manifestación epifánica de la divinidad¹⁵³, pero en el contexto de una visión directa nocturna no tiene sentido a no ser que el mago lo pronunciase al despertar. Sin embargo, si obviamos la anotación marginal, un *χαίρεισμός* en el contexto de una comunicación mediante una visión directa sí tiene sentido.

Es decir, quizás lo que tenemos es una invocación para una comunicación oracular con Apolo-Helio (siempre nocturna) en dos fases: el primer *lógos* invocaría la faceta oracular (Apolo) y solicita oráculos, mientras el *χαίρεισμός* recibe en la *σύστασις* a la faceta lumínica (Helio y advocaciones egipcias vinculadas), como si el dios fuera percibido a través de dos *hypóstasis* bien diferenciadas, pero al mismo tiempo pertenecientes a una misma entidad¹⁵⁴.

ii. *Cuestiones relativas a la edición del material himnico de las ll.128-147.*

La primera edición como “himno” fue realizada por Abel en 1885, siguiendo la *editio princeps* del papiro realizada por Parthey. En la edición de Abel, el material métrico que va de la l.128 a la 133 y de la 134 a la 147 aparece recogido como un único *lógos*, edición que siguió Preisendanz, quien denomina este himno “*h.Mag. XI an Apollon und Apollon-Helios*”. No obstante, a pie de página advierte de que el compilador del papiro trata el material como si se tratase de dos himnos, el primero a Apolo y el segundo a Helios o Apolo-Helios sincretizado¹⁵⁵, motivo por el cual, quizás, en la edición de Preisendanz ambos materiales aparecen

¹⁵² Sobre este tipo de *lógos* mágico y sus características, *cf. infra*, p.231.

¹⁵³ *cf. loc.cit. supra* n. 146.

¹⁵⁴ Para el posible sustrato egipcio de este tipo de expresión del fenómeno sincrético, *cf. infra*, p.231.

¹⁵⁵ «Der Kompilator hat offenbar 2 Hymnen auf den mantischen Apoll. (mit Anfang einer Anrufung der Daphne) und Helios zu einem Hymnos auf Apollon-Helios ineinandergemengt. » *cf. PGM 1974*², p. 245, n. 1.

diferenciados mediante salto de párrafo, aunque la numeración de los versos sea corrida. La edición de Preisendanz con respecto a la de Abel consta de 10 versos más al final del himno (vv.34–43 *in ed. Pr.*), cuya pertinencia se discutirá *infra*, a propósito de la edición del *h.Mag.* 8. La de Preisendanz ha sido hasta ahora la edición de referencia puesto que estos materiales, como otros himnos apolíneos de *PGM*, no fueron reeditados por Heitsch en *GDRK*.

La pregunta que procede ahora, por lo tanto, es ¿estamos ante uno o dos himnos? En el papiro, como ya se ha explicado, son dos *lógoi* bien diferenciados mediante *paragraphos* y título; aunque en *PGM* no son raros los casos en los que el redactor de la práctica inserta instrucciones sobre la pronunciación del *lógos* en medio de este, dividiéndolo¹⁵⁶, nunca lo hace mediante una *paragraphos*, que es un signo de demarcación fuerte que denota un cambio en el contenido o en el discurso, en definitiva, el paso a otro asunto. Más adelante se verán otros argumentos de tipo interno (relativos al contenido, al estilo y al tratamiento de la divinidad) que sostienen que aquí estamos claramente ante dos himnos distintos.

¹⁵⁶ Sin ir más lejos, sucede en el *lógos* precedente.

2.9. HIMNO MÁGICO 7

in Apollinem

(vv.1-11 *h.Mag. XI in ed. Pr.*)

P. Lond. 47 + *P. Berol.* 5025

siglo II/III d.C.

PGM VI+II 128-133

Ediciones del papiro en las que aparece el himno:

Parthey, G. 1865, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*. Berlín, Akademie der Wissenschaften zu Berlin, pp. 109-149, con la colaboración de R. Hercher y A. Kirchhoff.

Crönert, W. 1902, *Denkschrift, betreffend eine deutsche Papyrusgrabung in Ägypten*, Bonn.

Eitrem, S. 1923, *Zu den Berliner Zauberpapyri*, Kristiania, Jacob Dybwad.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. I, p. 26.

Ediciones del himno:

Abel, E. 1885, *Orphica: Accedunt Procli Hymni, Hymni Magici, Hymnus in Isim alique eiusmodi carmina*. Praga, p. 287.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri graecae magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. II, p. 245.

Otros:

OZ, vol.2, p. 94ss.

Buresch, K. 1973², *Klaros: Untersuchungen zum Orakelwesen des späteren Altertums*, Leipzig, p. 42.

Riesefeld, H. 1946, "Remarques sur les hymnes magiques", *Eranos* 44, p.153ss, análisis estilístico de las líneas 81-100 del papiro.

Abrasax, vol. I, p. 48-49 texto griego y traducción al alemán; pp.61-62 comentario.

Fauth, W. 1995, *Helios Megistos*, Brill, p. 41ss. *passim*.

Edición diplomática:

- 128 (1) $\bar{\Delta}$ δαφνημαντοςυνησιερονφυτοναπολλωνος · ησποτεγευσταμενοςπεταλαις
κλη ανεφηνενα . . δαc . . . ο . αναξσκηπτ . . χ . σιηϊεκυδιμεπαιαν · ενκολοφω
- 130 cic . ιναιωνιερης . . ακουσωναριδης · ελθεταχοςδεπιγαianaπουρανοθενομιτρα
ωνυδωρ · αβροσιωνστοματωνδεσταθεισεμπνευσωναοιδις · αυτοσα
- (5) ναξιμολπησμολεκυδιμεμολησαγακτωρ · κλυθιμακαρβαρ · μηγ · κρατα · ο
φρωνκλυετιταν · ημετερηςφωνησυναφθιτεμηπαρακουσης · τηθιμαν
—τοσυνηναπαμβροσιο · στοματοιο · εννεπεξωϊκε · ηπανακηρατεθαττ . γ · πολλο̄ .

2 α . . δαc : tras α, restos evanescentes de entre una y dos letras no distinguibles, tras los cuales se aprecia la sombra de un trazo oblicuo ascendente inclinado hacia la derecha que se une en su parte inferior a un trazo horizontal y en la superior a un oblicuo en dirección contraria del que sólo queda el segmento superior (posiblemente δ), de la letra que sigue se conserva un trazo que dibuja un lazo, posiblemente α, y tras esta la silueta curva de una c. Tras c *vacuum*. Al coincidir con una división entre versos posiblemente hubiera habido un punto interlinear | . . . ο . α : tras el espacio en blanco, restos puntiformes de entre dos y tres letras antes de ο. Tras ο, restos puntiformes de tinta no identificables | τ . χ . c : tras π, un trazo vertical que se une en la parte superior a uno horizontal, posiblemente τ, tras el cual restos puntiformes de una ο dos letras, de la segunda (antes de χ) se aprecia un trazo oblicuo ascendente, inclinado hacia la derecha. De χ se aprecia la mitad inferior; tras ella, restos de tinta de una letra no identificable antes de c.

3 . ι : un trazo vertical en el borde de la fractura antes de ι | c . . ακ : tras c, un trazo oblicuo hacia la derecha perteneciente a una letra redonda abierta hacia la derecha, después un punto de tinta en la parte inferior de la línea, a continuación del cual se ve un trazo vertical con un engrosamiento en la parte superior que indica el punto de unión con un trazo horizontal (τ, π). Antes de κ, un trazo que dibuja un lazo, posiblemente α.

5 ρ . μηγ . κρ : tras ρ, trazo evanescente de una letra en el que quizás puede reconocerse un oblicuo inclinado hacia la derecha, tras el cual hay un trazo curvo que se eleva desde la parte inferior de a línea dibujando un lazo y de nuevo un segundo arco acabado en lazo (posiblemente μ); tras este se ve el sombreado, bastante distinguible de η y ν. Tras ν, restos puntiformes de una letra seguidos de un trazo vertical que se une en su parte inferior a un oblicuo ascendente inclinado hacia la derecha, con restos puntiformes de un asta perpendicular (probablemente κ), antes de ρ | τα . ο : tras α, una fractura cuyos bordes muestran restos de tinta. Una mancha de tinta emborriona el final de la línea y llega hasta el bilineo inferior. La última letra quizás fuera una redonda de formato pequeño (ο).

6 υςης . τη : tras c *vacuum*. Posiblemente hubiera habido un punto interlinear, ya que coincide con división de versos. Tras el espacio en blanco, restos puntiformes de tinta, a continuación de los cuales se ve un trazo horizontal que se une a uno vertical descendente en la parte media (posiblemente τ), antes de η.

7 ο . σ : un oscurecimiento de las fibras impide apreciar la letra entre ο y c más allá de un segmento en forma de arco en la parte inferior del belineo | πεξωϊ : se conserva la mitad superior del bilineo de las tres

primeras letras lo que permite ver el trazo horizontal con los puntos de unión de a dos trazos verticales perpendiculares de π, y la mitad del trazo arqueado de dos letras lunadas, la primera con un sombreado que podría ser un asta media (ε) | ἴξε . η : tras ε restos puntiformes antes de η | τ . γ . πολλῶ : tras τ una fractura con restos de tinta en su bordes a ambos lados, demasiado extensos como para pertenecer a un trazo vertical (quizás una redonda de formato pequeño). Tras ν restos puntiformes, a continuación de los cuales, un trazo horizontal en la parte superior de la línea que se une hacia el final con un vertical perpendicular descendente. Restos del trazo curvo de una letra redonda de formato pequeño, a continuación un oblicuo ascendente inclinado hacia la derecha que se une a un oblicuo descendente (λ), que se monta sobre un segundo oblicuo ascendente inclinado hacia la derecha (la pata de la segunda λ, paleográficamente clara).

Edición crítica:

- Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
ἦς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηνεν ἀ[οι]δᾶς.
αὐτὸς, ἄναξ σκηπτοῦχος, ἰήιε Παιάν, (5da)
ἐν Κολοφῶνι ναίων, ἱερῆς ἐπάκουσον ἀοιδῆς.
5 ἐλθὲ τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν {τὸ μιτράων ὕδωρ†},
ἀμβροσίων στομάτων τε σταθεῖς ἔμπνευσον ἀοιδᾶς, (3º: --~)
αὐτὸς, ἄναξ μολπῆς, μόλε, μολπῆς κύδιμ' ἀνάκτωρ
κλῦθι, μάκαρ, βαρύμητι, κραταιόφρων, κλῦε, Τιτάν·
ἡμετέρης φωνῆς νῦν, ἄφθιτε, μὴ παρακούσης.
10 στήθι· μαντοσύνην ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιο (1º y 3º: --~)
ἔννεπε σῶ ἰκέτη, πανακῆρατε, θᾶπτον, Ἄπολλον.

2 πετάλων Pa, Pr, PGM: πεταλοῖς Π

3 metrum deest | κύδιμε add. inter ἰήιε et Παιάν Pr, PGM metri causa

4 ἐν Κολοφῶνι ναίων Π, Pa, PGM: ναίων ἐν Κολοφῶνι Pr: ἐνναίων Κολοφῶνι Ηο

5 ὁ μιτράων ὕδωρ Π corrupta videntur: σμίγων ὕδωρ leg. Pa: μίσγων ὕδωρ conit. Crönert: <μοι> ὀμιλῶν ὕδωρ conit. Pr, PGM in text, sed in ap. σμιγγα (γα, zu γαῖαν?): πεσόν ὕδωρ Bu

6 τε Pr, PGM: δε Π, Pa

7 μόλε μολπῆς κύδιμ' ἀνάκτωρ Pa: μόλε κύδιμε μολπῆς ἀνάκτωρ Pa, PGM: μολ' ἄναξ κύδιμε μολπῆς Pr

10 metrum deest | δὲ add. post στήθι et μοι post μαντοσύνην Pr metri causa

1 Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος *cfr. h.Mag.* 2.1 y 5.1 | 5 ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν *cfr. Od.* 11.18 y 12.381

Traducción:

*Laurel, sagrada planta de la adivinación de Apolo,
de la que tras probar en una ocasión sus hojas, proclamó su canto.
Tú, soberano portador del cetro. ¡Ie! ¡Ie, Peán!
que en Colofón tienes tu morada, escucha el sagrado canto.
Ven rápido a la tierra desde el cielo {(el cosmos) el que rodea las aguas}
y de las divinas bocas, deteniéndote, inspira cantos.
Oh, tú, soberano del canto, ven, ilustre por tu canto.
Escucha, bienaventurado, tú, el de profunda cólera, de vehemente juicio, escucha, Titán;
nuestras voces ahora, Inmortal, no desoigas.
¡Detente! Oráculos procedentes de tu divina boca
inspira en tu suplicante, tú que eres completamente puro, aprisa, Apolo.*

Notas al texto y a la traducción:

El *h.Mag.* 7 está dirigido a Apolo y solicita el envío de oráculos; se encuentra comprendido entre las ll. 128-133 del papiro. Las ocho líneas que lo componen son métricas, es decir, no hay presencia de clausura u otros pasajes en prosa; el himno conforma en sí mismo un *lógos* cerrado, además claramente individualizado con respecto al material métrico que sigue por medio del empleo de *paragraphos*, al comienzo y al final.

Los versos se encuentran en *scriptio continua*, pero el final de cada hexámetro está marcado con un punto interlinear (cuando la tinta se ha borrado encontramos un espacio en blanco), de forma que, aunque la división de versos no se corresponde con las líneas del papiro, no hay problemas a la hora de individualizarlos. Los aspectos relativos al contexto ritual en el que se enclava y a la historia editorial de este himno ya se han comentado *supra*.

Como puede verse de la descripción paleográfica, el pasaje que contiene el himno se encuentra seriamente dañado. La tinta parece diluida y se aprecia el sombreado de los trazos; en algunos

puntos ha desaparecido casi por completo. Esto hace que la lectura sea complicada; algunas palabras sólo pueden reconstruirse de forma parcial. Sin embargo, cuando puede reintegrarse, el texto no tiene graves problemas de vocalismo o consonantismo (igual que los himnos precedentes), ni está especialmente corrupto con la excepción de un pasaje que se verá a continuación.

1 Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,

Sobre la prosodia de este verso, *cfr. supra*, p.114 (*h.Mag.* 2.1).

2 ἧς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηεν ἄ[οι]δὰς.

En el papiro se lee πετάλοις. Aunque el texto del papiro no sea incorrecto desde el punto de vista gramatical, “en una ocasión tras probar de la cual, con sus hojas proclamó su canto” (πετάλοις C.Instr. de ἀναφαίνω), el complemento instrumental recarga en exceso el verso, que resulta oscuro. Γέυω rige genitivo; una extendida creencia de la Antigüedad sobre el procedimiento delfico afirmaba que las sacerdotisas delficas mascaban laurel para alcanzar el trance extático¹⁵⁷, por lo que πέταλα también podría ser régimen del participio: “de la que tras probar en una ocasión sus hojas, proclamó su canto” (πετάλων C.reg. de γέυω). La corrección de πετάλοις en πετάλων proporciona un sentido más coherente al contenido del verso. El desplazamiento del caso pudo producirse por culpa del hipébaton, que llevó a entender que el complemento de γέυω es el relativo, “reubicándose” sintácticamente πέταλα como C.Instr. de ἀναφαίνω.

3 αὐτὸς, ἄναξ σκηπτοῦχος, ἰήιε Παιάν,

Este verso, *a priori*, causa un conflicto con la homogeneidad métrica del poema ya que, según aparece en el papiro, es una pentapodia dactílica. Para no romper la uniformidad hexamétrica κατὰ στίχον, en la edición de Preisendanz fue corregido añadiendo κύδιμη ante Παιάν.

Sin embargo, en este verso, tal y como aparece en el papiro, sintácticamente no falta nada ni hay presencia de elementos alterados que pudieran indicar una corrupción del texto.

¹⁵⁷ *cfr. infra* p. 209, n. 177.

Además, la interjección ἰήτε Παιάν puede aparecer simplemente así¹⁵⁸. Aunque hay variantes para esta exclamación¹⁵⁹, nada indica que el compositor hubiera querido expresarse de otra forma. De hecho, vuelve a aparecer más adelante, en la línea 179 del papiro, dentro de la misma práctica –en el segundo *lógos*–, entre una secuencia de epítetos apolíneos.

No veo necesaria la adición de κύδιμε entre ἰήτε y Παιάν para obtener un hexámetro; la exclamación ritual ἰήτε Παιάν conecta este himno con la tradición peánica a Apolo¹⁶⁰ y la presencia de una pentapodia en un himno mágico hexamétrico no es extraña¹⁶¹, menos aún si tenemos en cuenta la cantidad de faltas que salpican los hexámetros de este himno¹⁶².

4 ἐν Κολοφῶνι ναίων, ἱερῆς ἐπάκουσον ἀοιδῆς.

Preisendanz introduce una corrección en el orden del sintagma ἐν Κολοφῶνι ναίων (ναίων ἐν Κολοφῶνι *in ed. Pr*). No encuentro motivos suficientemente justificados para sostener este cambio, que además provoca la necesidad de recurrir a una sinalefa entre Κολοφῶνι y ἱερῆς; basta con medir la iota de ναίων como semiconsonante.

5 ἔλθῃ τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν {ὁ μιτράων ὕδωρ},

El final de la l.130 del papiro, además de ser de difícil lectura por el deterioro de la tinta, no ofrece un sentido satisfactorio.

Las dos últimas letras de la l.130 tan sólo se consignan en la edición de *PGM*, en una nota a pie de página; los editores anteriores no las reflejan a pesar de ser clarísimas en el papiro. En dicha nota, los editores de *PGM* las interpretaron como γα –«*μιγγα* (γα, zu γαῖαν?)», *sic in ed. PGM*–, pero en el texto el final de la l.83 fue finalmente corregido en ὀμιλῶν¹⁶³ y se eliminó el problemático ὕδωρ que aparece al comienzo de la línea 131. Preisendanz (1919:

¹⁵⁸ ἰήτε Παιάν: Ar. *V.* 874, 890; Heph. *Poem.* 70.51; Plu. *T. Flam.*16.7.5; *Carm.Pop. (PMG) fr.*12.19; Tim. *Fr.* 15. col 5. 205.

¹⁵⁹ ἰήτε Δάλιε Παιάν (S. *OT* 154); Ἰήτε Δάλι' Ἀπολλων (Pi. *fr.* 52e.1, 37, 43 Maehler); ἰήτε Φοῖβε (S. *OT* 1096; Zonar. *s.v.* Ἰήϊος; EM *s.v.* ἰήτε Φοῖβε).

¹⁶⁰ *cf. infra* p. 214.

¹⁶¹ El *h.Mag.* 11 es un caso similar, con versos salpicados de faltas métricas y una pentapodia en el v.3; en *h.Mag.* 10.20 encontramos otra; y una tercera en *h.Mag.* 10 *fr B*.

¹⁶² Para una síntesis sobre el aspecto métrico de este himno, *cf. infra* p. 203–204.

¹⁶³ ἔλθῃ τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν <μοι> ὀμιλῶν (*in ed. PGM*).

13), pensó que esta secuencia podría ser también una palabra mágica¹⁶⁴. Parthey, quien edita σμιγῶν, en el aparato crítico señaló que la γ es de lectura incierta y apunta tímidamente que quizás se esperase φέρων o algo similar¹⁶⁵; Crönert edita el texto como μίσγῶν ὕδωρ. El problema de estas dos propuestas - «ven rápido a la tierra desde el cielo portando agua/lluvia/mezclando el agua»- es que una atribución celeste-meteorológica aquí para Apolo no sólo carece de sentido en el contexto de un himno oracular, sino que, aún si se tratara de Helio-Apolo, es difícil de casar¹⁶⁶.

Es obvio que el texto del papiro ha sufrido alguna clase de corrupción; en primer lugar, para que la última sílaba de οὐρανόθεν dé la larga que necesitamos, la siguiente palabra debería comenzar por consonante. Es decir, la redonda inicial de esta compleja secuencia debería ser una sigma, -como en la propuesta de Parthey-, pero eso no produce ninguna palabra reconocible desde el griego. En segundo lugar, y quizás el argumento más claro a favor de la corrupción de este verso, es que, tal y como aparece en el papiro, hagamos la lectura que hagamos, hay demasiadas sílabas para completar el hexámetro.

Desde mi punto de vista, en lo referente a la letra que precede a la α final de la l.130, el ligero arco que describe el trazo vertical que se une a la α se corresponde, no con una γ, sino con la parte superior del ojo de una ρ. Con la secuencia resultante, interpreto la letra entre la μ y la ρ como una τ¹⁶⁷ -ya Parthey había señalado sus dudas sobre la interpretación

¹⁶⁴ Efectivamente, tenemos otros ejemplos de palabras mágicas insertada en el verso en 8.19 χαῖρε, πυρὸς μεδέων, αραραχχαρα ηφθισικηρε; 4.3 χρυσοφαῖ, λαῖλ[α]ψ καὶ Πυθολέτα μεσεγκριφι.

¹⁶⁵ «σμίγῶν] Die einzelnen Buchstaben scheinen alle deutlich zu sein, nur γ ist unsicher; man erwartet φέρω oder dergleichen. », *cfr.* Parthey 1856, p. 56.

¹⁶⁶ Es problemático en tanto que es difícil de conciliar con la figura de Apolo en cualquier propuesta. Tampoco Helio tiene nada que ver con la lluvia. Podría ser posible, sin embargo, con un sincretismo con Osiris, identificado con el Helio griego, puesto que está vinculado con el río Nilo y la humedad que revivifica Egipto, pero no hay ningún elemento más en el himno o en la práctica que apoye la presencia de esta asimilación aquí. En cualquier caso, Osiris no es un dios que haga llover o porte lluvia.

¹⁶⁷ Tras οὐρανόθεν tenemos la mitad izquierda de una letra redonda, c o o; después, una μ ligada a una ι perfectamente distinguibles y, tras la ι, un trazo vertical unido en su parte superior a uno horizontal, que podría corresponderse con una γ, pero también con una τ de la que se hubiera perdido la parte izquierda del trazo horizontal. Después de este hay otro trazo vertical, ligeramente más bajo en el bilíneo; la posición de ambos trazos verticales no es compatible con una π. Este

de la misma como γ-: απ ουρανοθεν ο μιτρα /ων υδωρ > απ' ουρανóθεν ó μιτράων ύδωρ, ζ«... desde el cielo, el que rodea las aguas»?¹⁶⁸. Aunque la idea no carece del todo de sentido, si es que es esto lo que pone, se trata de una interpolación.

6 ἀμβροσίων στομάτων τε σταθεῖς ἔμπνευσον ἀοιδάς

El verso presenta una irregularidad métrica en el tercer pie (στομάτων τε σταθεῖς - - -). Para resolverla, habría que buscar una alternativa a σταθεῖς, pero la presencia de στήθι en el v.10 implica que forma parte del léxico de este *lógos*. Es más, σταθεῖς ἔμπνευσον ἀοιδάς y στήθι· μαντοσύνην...ἔννεπε (vv.10-11) son expresiones sinónimas en las que el compositor juega con la *variatio*. Luego esta falta métrica quizás existió desde el momento de la composición.

Σταθεῖς también exige un pequeño comentario referente a su traducción. Ἰστημι aquí, en coherencia con el sujeto animado, el contexto inmediato de movimiento (ἐλθὲ, v.7) y el valor intransitivo, se ha empleado en el sentido de “detenerse, dejar de moverse”¹⁶⁹. El dios, al que se solicita que descienda al mundo terrenal desde un plano uránico -lo que refuerza la

segundo trazo vertical está unido en su parte superior a la α final -se trata de una letra redonda con un claro lazo que la identifica, sin lugar a dudas como una α- por un breve trazo vertical ligeramente cóncavo, compatible con una ρ; la parte derecha del ojo de la ρ se encuentra superpuesta al trazo de la alfa, pero puede verse un ligero resto de tinta en curvatura descendente que indica la presencia del ojo. Al comienzo de la l.131 se lee ωνυδωρ, secuencia en la que ύδωρ se identifica sin problemas.

¹⁶⁸ ¿Μιτρώω por μιτρόω? Μιτρόω es un verbo de escasísimo uso, por lo que la expresión de esta idea con él es muy llamativa -el que va en torno al agua y la ciñe o rodea, *cfr.* Focio, *Suda* y Pseudo-Zonaras *s.v.* ἐμιτρώσατο como sinónimo de ζώννυμι, (parece que su sentido se amplió del específico “llevar una corona” que tiene en sus primeras apariciones (siglo I a.C.) al más general “ceñir, rodear” como sinónimo de ζώννυμι que tiene en época tardía). Nonno lo emplea en cuatro pasajes para expresar la idea del océano -o sus aguas- contenido o rodeado por el cosmos (Nonn. *D.* 23.246, 38.108, 41.117, 41.302, 42.480). La idea de que un océano rodea la tierra posiblemente sea originaria de las civilizaciones de próximo oriente -Egipto y Mesopotamia-, desde donde fue introducido en el mundo helénico y adoptó una forma propia. Sobre esta idea en la mentalidad griega y en su literatura, fuentes y origen *cfr.* Kirk-Raven (1994²) 11-15 y 90-91. En la imagen cosmológica que se desprende de las *Dionisiacas* de Nono, la tierra está rodeada por las aguas del océano -γαιήοχον ύδωρ-, y estas aguas (el Océano), a su vez, rodeadas por el cosmos -(ύδωρ) μιτρούμενος άντυγι κόσμου-. En nuestro caso no tenemos κόσμος, sino ούρανός, pero una de sus acepciones es “universo, cosmos”, igual que κόσμος puede significar “firmamento, cielo”, es decir, son intercambiables.

¹⁶⁹ *LSJ, Montanari s.v.* ἴστημι

identificación heliaca que se vislumbra en Τίταν (v.8)-, es detenido por el mago para la consulta. En correlación con este empleo, el στήθι del v.10 repetiría esta petición pero ya como una orden, con un valor claramente imperativo.

7 αὐτός, ἄναξ μολπῆς, μόλε, μολπῆς κύδιμ' ἀνάκτωρ

En el papiro, este verso aparece como αὐτός ἄναξ μολπῆς μόλε κύδιμε μολπῆς ἀνάκτωρ. A pesar del obvio quiasmo, el resultado es un hexámetro con una falta métrica entre el quinto y sexto pie, donde sobra una sílaba breve. Pero quizás no siempre fue así. En la hímica hexamétrica y en la poesía épica de época tardía, κύδιμος se emplea a partir de la diéresis bucólica¹⁷⁰; si recolocamos este término en esa posición el verso se corrige: μόλε, μολπῆς κύδιμ' ἀνάκτωρ.

10 στήθι· μαντοσύνην ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιο

De nuevo, tal y como aparece en el papiro, al hexámetro le faltan sílabas, puesto que el primer y tercer pie son trocaicos:

στήθι μαντοσύνην ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιο ~ ~ ~ ~ ~ ~ - x

Los editores anteriores añadieron monosílabos para suplir las sílabas breves necesarias:

e.g. στήθι <δέ>, μαντοσύνην <μοι> ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιο (*in ed. Pr*)

Si bien el empleo de monosílabos de este tipo es un recurso aceptable y sencillo para corregir la métrica, en el caso de στήθι, suaviza su fuerza. Este imperativo es una orden directa y tajante al dios. Su fuerza contrasta con el empleo de imperativos precativos y el resto de peticiones rogatorias que se han hecho a lo largo del poema. De hecho, στήθι es una fórmula mágica en sí: en *PGM* se emplea para detener animales peligrosos¹⁷¹ o contra enfermedades -καὶ κύ, ῥεῦμα, στήθι (*SM* 32.10)-. Este último ejemplo tiene, precisamente, ritmo trocaico, como el στήθι de nuestro verso; el mismo verbo en plural aparece también en otra fórmula de ritmo yámbico para hacer cesar un terremoto - Χριστὸς μεθ' ἡμῶν,

¹⁷⁰ *h.Orph.* 34.5 a Ἀπολό κύδιμε κοῦρε, 48.1 κύδιμε δαῖμον; *h.Merc.* 46, 96, 130 y 150; *AP* 8.92.2, 8.114.2, 8.142.2; *Cypr.* 15.4; *Nonn. Par. Eu.Io.* 14.56; *Q.S.* 4.460, 6.430, 8.162, etc.

¹⁷¹ 'Ἐὰν ἴδῃς ἀσπίδα καὶ θέλῃς αὐτὴν στήσαι, λέγε στρεφόμενος ὅτι 'στήθι.' (*PGM* XIII 249-250); en XIII 260-264 se emplea contra las serpientes.

σπῆτε¹⁷²-. El ritmo trocaico que tiene en nuestro verso no parece, por lo tanto, casual, sino procedente del contexto yambo-trocaico de esta fórmula¹⁷³, que fue escogida por su “fuerza mágica”. El interés funcional en su elección justifica que se deje a un lado la métrica. Insertar δέ para corregir el hexámetro, aunque perfectamente aceptable desde el punto de vista métrico, suaviza el imperativo empleado para enunciar esta orden. Por ello, he preferido marcar una pausa fuerte en la puntuación.

Comentario:

1. Comentario métrico:

El aspecto métrico de este himno es complejo. Tal y como se transmite en el papiro contienen faltas métricas también el v.6 en el tercer pie (---); al último pie del v.7 le sobra una sílaba (---x) y los pies 1º y 3º del v.10 son trocaicos. Desde el punto de vista métrico hay que tener también en cuenta la incorrecta prosodia de Ἀπόλλωνος en el v.1.

En el v.7 parece que la alteración de la prosodia se produjo por la transposición de κύδιμε y el v.5 ha sufrido una adición ajena al discurso que rompe la métrica; es decir, los vv.5 y 7 muestran alteraciones como resultado del proceso de transmisión. Sin embargo, el resto de faltas y anomalías métricas presentes en los versos de este himno parecen formar parte del texto original: no hay indicios de que la pentapodia del v.3 hubiera sido en algún momento un hexámetro y el v.6, además de presentar un léxico que se adecúa al empleado en el resto del himno, no tiene evidencias de corrupción. En cuanto al v.10, el ritmo trocaico de σπῆθι podría ser connatural a esta fórmula, como ya se ha visto, y, como en el caso del v.6, la métrica de este verso no puede enmendarse sin alterar irremediabilmente ciertas características connaturales al texto.

¹⁷² *cf.* Faraone 2009, p. 231.

¹⁷³ Faraone ofrece un excelente análisis de las fórmulas mágicas de naturaleza yámbico-trocaica en Faraone 2009, p. 227-255.

No tenemos ninguna prueba de que este himno proceda de un “arquetipo métricamente correcto”¹⁷⁴, luego, si el verso no es agramatical y es semánticamente coherente, no hay motivos para alterarlo en pro de la “reconstrucción” de un hexámetro perfecto que no sabemos si en algún momento lo fue. Este himno, por ejemplo, contiene elementos no necesariamente hexamétricos que rompen la esperada regularidad *κατὰ στίχον*, incluso no necesariamente dactílicos, utilizados *ad hoc*. El empleo de *σπῆθι* en el v.10 ilustra muy bien otro aspecto fundamental de los himnos mágicos: su carácter funcional. Los himnos mágicos, aunque son poemas, no fueron creados con la intención de componer *un buen poema*, sino un *lógos* eficaz, motivo por el que el compositor a veces se aleja de la métrica. Por otra parte, en los versos 6 y 10, al margen de que les falten sílabas o algún pie sea incorrecto, puede notarse que fueron compuestos “con una intención hexamétrica”¹⁷⁵.

Por lo demás, son holodáctilos los vv.2 y 11. El 10 presenta troqueos en el primer y tercer pie, pero ya se ha señalado la “intención dactílica” de su composición; y quizás era también holodáctilo el v.5. Al menos en toda la parte conservada, hasta el 5º pie, lo es. Casi lo son el v.4 (con un espondeo en el 3º pie), el v.6 (espondeo en el 4º pie; el tercero, con secuencia --↘, tiene tres sílabas, por lo que la intención dactílica es clara también) y el v.8 (espondeo en el 4º pie).

2. *Análisis estilístico:*

A nivel estilístico, lo más llamativo de este himno es el gran número y variedad de repeticiones y paralelismos que contiene.

Estructuralmente, los versos 2, 4 y 6 terminan en V + *ᾠοιδή*, aunque sin llegar a haber epífora. Los versos 3 y 7 son anafóricos *–αὐτὸς ἄναξ–*. Esto provoca que el verso 2 termine y el verso 3 comience igual que lo hacen los versos 6-7, generando una sensación de encabalgamiento estructural:

¹⁷⁴ Sobre el peligro de la idea de “arquetipo” en estos textos, *cf. supra*, p. 30-34.

¹⁷⁵ Sobre las particularidades de la métrica de los himnos mágicos, *cf. supra*, p. 30-34 y más específicamente, *infra*, p.526.

vv. 2-3 ἦς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηνεν **ἀοιδὰς**,
 αὐτὸς, ἄναξ σκηπτοῦχος, ἰήιε Παιάν,
 vv.6-7 ἀμβροσίων στομάτων τε σταθεὶς ἔμπνευσον **ἀοιδὰς**,
 αὐτός, ἄναξ μολπῆς, μόλε, κύδιμε μολπῆς

Hay un ligero hipérbaton al final del v. 4 -ἱερῆς ἐπάκουσον ἀοιδῆς-, lítotes en el v.9 - μὴ παρακούσης- y una perífrasis en el 10-11 -μαντοσύνην ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιοιο ἔννεπε-. El v.7 acumula distintas figuras: quiasmo - ἄναξ μολπῆς, μόλε, μολπῆς κύδιμ' ἀνάκτωρ-, además de *variatio* entre ἄναξ y ἀνάκτωρ y aliteración por repetición del grupo *μολ-. El quiasmo enmarca el verbo en el centro del verso, pero esta posición está mayoritariamente ocupada por epítetos del dios: σκηπτοῦχος (v.3), βαρύμηνη κραταιόφρων (v.8), ἄφθιτε (v.9) y πανακήρατε (v.11); mientras los verbos, por lo general, encabezan el verso - cfr. vv. 5 (ἐλθε), 8 (κλύθι), 10 (στήθι) y 11 (ἔννεπε)-. Presentan paralelismos léxicos los versos 5-6 y 10-11:

(v.5-6) ἐλθε πάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν / ἀμβροσίων στομάτων τε σταθεὶς
ἔμπνευσον ἀοιδὰς
 (vv.10-11) στήθι· μαντοσύνην ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιοιο / ἔννεπε σῶ ἰκέτη, πανακήρατε,
 θᾶπτον, Ἄπολλον.

Aquí cabe destacar también el juego de *variatio* léxica y gramatical del paralelismo. Además ἔμπνευσον ἀοιδὰς y μαντοσύνην ἔννεπε son expresiones sinónimas, pero en las que se han intercambiado los términos que serían connaturales, esto es: ἔμπνευσον μαντοσύνην y ἔννεπε ἀοιδὰς. La *variatio* se aprecia especialmente bien, también, en el ámbito verbal: κλύθι / κλύε (en el mismo verso, v.8), ἐπάκουσον (v.4)/ μὴ παρακούσης (v.9), σταθεὶς (v.6) / στήθι (v.10).

Como puede verse, las figuras estilísticas empleadas no son especialmente complejas y predominan, en esencia, la repetición paralelística con *variatio*, que no se emplea, sin embargo, para enriquecer y aportar diversidad al léxico. La mayor parte de los juegos se hacen sobre la misma raíz (ἄναξ / ἀνάκτωρ y ἐπάκουσον / παρακούσης) o simplemente variando la forma gramatical: μαντοσύνης (v.1)/ μαντοσύνην (v.10); ἱερὸν (v.1)/ ἱερῆς (v.4); ἀοιδὰς (v.2,6)/ ἀοιδῆς (v.4); ἀμβροσίων στομάτων (v.6)/ ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιοιο (v.10, con *variatio* interna en la forma del genitivo); κλύθι / κλύε (v.8); σταθεὶς (v.6)/ στήθι (v.10). El resultado es un himno lexicalmente muy repetitivo en el que ciertos campos semánticos destacan por acción

de la iteración: el canto - αἰδᾶς (v.2,4,6); μολπῆς (dos veces en el v.7)-, apareciendo también la voz -φωνῆς- en el v.9 y una boca o bocas que cantan en los vv. 6 y 10 - ἀμβροσίων στομάτων / ἀμβροσίου στομάτοιο- y la inspiración -ἔμπνευσον (v.6) / ἔννεπε (v.11)-, que sólo en el v.10 se revela como oracular.

Aunque no se encuentren agrupados, un último rasgo destacable del estilo de este himno es la abundancia de epítetos:

Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
 ἧς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηεν ἀ[οι]δᾶς.
 αὐτὸς, ἄναξ σκηπ[τοῦ]χος, ἰήιε Παιάν,
 ἐν Κολοφῶνι ναίων, ἱερῆς ἐπάκουσον αἰοιδῆς.
 ἐλθὲ τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν {ὁ μιτρῶν ὕδωρ},
 ἀμβροσίων στομάτων τε σταθεῖς ἔμπνευσον αἰοιδᾶς,
 αὐτὸς, ἄναξ μολπῆς, μόλε, μολπῆς κύδιμ' ἀνάκτωρ
 κλῦθι, μάκαρ, βαρύμητι, κραταιόφρων, κλῦε, Τιτάν·
 ἡμετέρης φωνῆς νῦν, ἄφθιτε, μὴ παρακούσης.
 στήθι· μαντοσύνην ἀπ' ἀμβροσίου στομάτοιο
 ἔννεπε σὼ ἰκέτη, πανακίρατε, θᾶπτον, Ἄπολλον.

Exceptuando la mención de Colofón y Peán, la *epikléisis* de este himno está compuesta, como puede verse, por epítetos simples y de carácter general, es decir, no especialmente vinculados por su significación o tradición a Apolo, sino adecuados a cualquier divinidad: ἄναξ, σκηπτοῦχος, κύδιμος, ἄφθιτος, πανακίρατος, βαρύμητι y κραταιόφρων. No obstante, κύδιμος podría estar vinculado a Apolo por su fuente¹⁷⁶. Febo tiene aquí una faceta uránica o celeste, que no sólo se percibe en Τιτάν, sino también cuando el poeta lo invoca “a la tierra, desde el cielo” -ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν- (v.5), una expresión que, de hecho, en la fuente original, se refiere a Helio¹⁷⁷.

¹⁷⁶ *cf. infra*, p.208-209.

¹⁷⁷ *ibid.*

3. *Análisis estructural:*

En esta composición la *epiklêsis*, intercalada con verbos de caracter clético (*verba audiendi, veniendi*), y la petición se repiten varias veces:

Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος, ἦς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηγεν ἀ[οι]δάς .	→	laurel
αὐτὸς, ἄναξ σκηπ[τοῦ]χος, ἰήιε Παιάν, ἐν Κολοφῶνι ναίων, ἱερῆς ἐπάκουσον ἀοιδῆς.	→	escucha
ἐλθε τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν {ὁ μιτρῶν ὕδωρ},	→	ven
ἄμβροσίων στομάτων τε σταθεῖς ἔμπνευσον ἀοιδάς.	→	inspira
αὐτός, ἄναξ μολπῆς, μόλε, κύδιμε μολπῆς κλῦθι, μάκαρ, βαρύμητι, κραταιόφρων, κλῦε, Τιτάν, ἡμετέρης φωνῆς νῦν, ἄφθιτε, μὴ παρακούσης.	→	escucha
στῆθι· μαντοσύνην ἀπ' ἄμβροσίου στομάτοιο ἔννεπτε σὺ ἰκέτη, πανακίρατε, θᾶπτον, Ἄπολλον.	→	inspira

No obstante se podría identificar la siguiente superestructura: {INV + PET} + {INV + PET}. La sensación de unidad, más que de la estructura, se obtiene a través de la repetición de ideas, la iteración léxica –el empleo de un léxico similar o parecido hace que unos versos reclamen a otros–, y los encabalgamientos. No obstante, puede hablarse de una estructura no cohesionada en la que cada verso, o par de versos, puede considerarse una unidad de sentido independiente que se presta fácilmente a la modificación ya que es fácil añadir o extraer cualquier verso sin afectar al mensaje ni a la composición como conjunto.

4. *Fuentes y referentes. Los vv.1-2.*

En cuanto a los dos primeros versos, no guardan cohesión con el resto de la composición. La invocación al laurel que contienen no guarda relación con lo que sigue y no tiene eco en el resto del himno. Sabemos que el v.1 es un incipit hímnico propio de los himnos mágicos a Dafne –se emplea en los himnos 2 y 5–; el v.2 tiene unidad temática con el primero pero no con el resto de la composición. La falta de cohesión afecta incluso a la divinidad destinataria: mientras en los dos primeros versos el objeto es el laurel y se habla de Apolo en tercera persona

(como sucede también en el *h.Mag.* 2), en el v.3 hay un cambio de destinatario y el orante se dirige directamente a Apolo.

Este íncipit tiene sentido en los himnos 2 y 5, porque están dirigidos al laurel/Dafne como instrumento oracular fundamental de una práctica oniromántica¹⁷⁸. En este sentido, en el himno 7 la obertura ha sido descontextualizada, puesto que se trata de un himno a Apolo, y no a Dafne, en el que el laurel-ninfa no vuelve a aparecer. Tampoco el laurel interviene de forma directa en la consulta oracular de esta práctica. Este hecho podría estar ligado al desplazamiento de la propia práctica de una oniromancia (como se ha visto en el análisis de la práctica, hay elementos que apuntan a que en origen pudo tratarse de un rito de este tipo) a una visión directa, en la que los aspectos relativos a la primera perdieron su sentido. Una invocación al laurel/Dafne habría tenido sentido en el contexto de la oniromancia original (es posible que, entre otros paralelos con la práctica que contiene los himnos 2 y 5, esta hubiera contenido también un himno al laurel).

Por ello, no puede descartarse que los vv.1-2 pertenecieran a otra composición (una dirigida a Dafne perteneciente a la tradición de los himnos 2 y 5), ya que ambos versos pueden individualizarse fácilmente de la composición en la que se encuentran insertados, con la que no guardan cohesión temática. Esto mismo sucede, por ejemplo, en el *h.Mag.*1, con 1a y 1b. En cualquier caso, el empleo de este íncipit es un claro intento de enlazar este himno con la tradición hímnicamente mágica.

En cuanto al contenido, la idea recogida en el v.2 es innovadora con respecto a la tradición. En la hímica apolínea el dios aparece sacudiendo el laurel delfico¹⁷⁹, motivo recogido incluso en la tradición mágica¹⁸⁰. Se trata de un *topos* recurrente del imaginario que se crea entorno al ritual de Delfos, según el cual esta era la señal de que el dios había acudido a la consulta del oráculo¹⁸¹. Paralelamente a esta se desarrolla la idea de que el trance profético de la Pitia le sobreviniera al

¹⁷⁸ *cf. infra*, pp.530-533.

¹⁷⁹ *cf. supra*, p. 115-116.

¹⁸⁰ *h.Mag.* 2.4, *h.Mag.* 10.20

¹⁸¹ *cf. infra*, pp.336-337.

mascar hojas de laurel¹⁸². En el himno que ahora analizamos se ha producido un desplazamiento de esta tradición y la descripción del trance de figuras como la Pitia se aplica al propio Apolo, quien comienza a vaticinar tras “probar” las hojas del laurel; esta transposición no tiene paralelos, al menos conocidos.

Al margen de la originalidad de esta idea, lo importante es que las capacidades oraculares se localizan en el laurel, que es *μαντοσύνης φυτὸν* (v.1), y no en el dios, lo que de nuevo nos remite a un himno a Dafne como divinidad oracular, ya que en las prácticas mágicas el laurel es concebido como un instrumento oracular en sí¹⁸³.

5. Fuentes y referentes. Los vv.3-11.

Además del vínculo que los dos primeros versos establecen con la tradición himnica mágica, se pueden detectar las siguientes fuentes en el proceso de composición:

- (a) Poesía épica: ἄναξ σκηπτοῦχος parece una variación del homérico σκηπτοῦχος βασιλεύς¹⁸⁴, pero la posición aquí de σκηπτοῦχος, tras la triemímeres¹⁸⁵, no homérica. también la expresión ἐπὶ γαῖαν ἀπ’ οὐρανόθεν del v.5 es homérica; aparece en *Od.* 11.18 y 12.381, situada en esta misma posición, tras la triemímeres. Pero, dado que pertenece a un breve *excursus* homérico sobre los cimerios que repiten otros autores como el astrónomo Gemino¹⁸⁶ y que el propio verso está recogido también en los *Homero-centones* de Eudocia

¹⁸² La primera noticia relativa a la masticación del laurel durante el ritual profético la da Luciano (*Luc. Bis Acc.*1), quien dice que la Pitia masca laurel *-μασησαμένη τῆς δάφνης-*; en autores posteriores puede verse que esta idea se extiende rápidamente a otras figuras oraculares apolíneas, no especialmente ligadas a Delfos: Licofrón denomina a Casandra *δαφνηφάγων* al entrar en trance (*Lyc.* 5-6); los *μάντιες* comen hojas de laurel para profetizar (*εἰώθασιν οἱ μάντιες δάφνας προεσθίειν Tz. ad. Lyc.* 5-6; οἱ μάντιες δάφνας ἐσθίοντες ἔμαντεύοντο *Eudoc. Viol.* CCLIX; καί τοι μάντις ὦν ... οὔτε τῆς δάφνης ἐμφαγόντων οὔτε τὸ Κασταλίας ὕδωρ πιόντων, οὐδ’... *Eus. PE V* 28.9); en una elegía de Tibulo, una profetisa de Apolo dice «vera cano: sic usque sacras innoxia laurus vescar» (*Tibull. II.5.63-64*). Sobre esta práctica *cf.* Amandry 1950, pp. 128-129.

¹⁸³ Sobre el desarrollo de esta idea y su presencia en la magia, *cf. infra*, p.530-533.

¹⁸⁴ *Il.* 1.279, *Od.* 2.231, 5.9.

¹⁸⁵ En la poesía homérica σκηπτοῦχος aparece siempre al comienzo del verso, pero en la poesía hexamétrica posterior pasa a encontrarse preferiblemente tras triemímeres: *eg. h.Orph.*15.6, 18.3, 52.7; *Opp. H.* 2.41, 3.1 ; *Q.S.* 3.518; *Nonn. D.* 2.570, 21.233, 24.147, 26.18, etc.

¹⁸⁶ *Gem.* 6.16.8

Augusta¹⁸⁷. Su conocimiento no implica necesariamente el conocimiento de la obra homérica¹⁸⁸, pero sí al menos del pasaje, puesto que en este se refiere a Helio y, empleado en un himno a Apolo, implica una faceta solar también visible en el epíteto Τιτάν.

De la poesía épica se toma además la fórmula ἔννεπε para solicitar la inspiración divina (v.11); es la fórmula inicial de la *Odissea*¹⁸⁹, pero también aparece en otros poemas épicos y en himnos¹⁹⁰. Lo mismo sucede con κύδιμος (v.7) tras diéresis bucólica¹⁹¹.

(b) Hay también una fuerte influencia de otro tipo de poesía hexamétrica: la himnica órfica. Está es quizás la fuente de σκηπτοῦχος tras triemímeres¹⁹². Especialmente llamativo al respecto es el caso del v.8. La apertura κλῦθι, μάκαρ es frecuentemente utilizada en los himnos órficos¹⁹³, pero hay que destacar que se utilice en el *h.Orph.* 34 a Apolo y 8 a Helio, con el que enlazamos con el siguiente elemento de la himnica órfica de este verso: Τιτάν, presente también en ambos himnos (*h.Orph.* 8.2 y 34.3) en la misma posición, ocupando el último pie del hexámetro. En este mismo verso, la sede métrica y el estudio léxico demuestran, βαρύμηνης tras la triemímeres¹⁹⁴ es también órfico.

(c) Αὐτὸς ἄναξ, comenzando el verso hasta la triemímeres, se emplea en un epigrama hexamétrico que, según Demóstenes, estaba grabado sobre un altar a Zeus¹⁹⁵, pero donde es especialmente frecuente es en los *Oráculos Sibilinos*¹⁹⁶. Hay que destacar que en estos

¹⁸⁷ Eudoc. *Hom.* 1.872

¹⁸⁸ Sobre la posible existencia en la Antigüedad de un elenco de versos homéricos que circularon libremente y que tienen en común haberse empleado repetidamente en la literatura, *homerocentones* y *homeromanteia*, *cfr. infra*, pp. 558-560.

¹⁸⁹ Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς ... (*Od.* I 1)

¹⁹⁰ Se trata de una fórmula de incipit típica del “poema rapsódico”, *cfr.* Race 1992.

¹⁹¹ *h.Orph.* 34.5 a Apolo κύδιμε κοῦρε, 48.1 κύδιμε δαῖμον; *h.Merc.* 46, 96, 130 y 150. Otra poesía hexamétrica: *AP* 8.92.2, 8.114.2, 8.142.2; *Cypr.* 15.4; *Nonn. Par. Eu. Io.* 14.56; *Q.S.* 4.460, 6.430, 8.162, etc.

¹⁹² *Cfr. supra*, p.209, n. 185.

¹⁹³ *h.Orph.* 8.1, 30.8, 34.27, 39.9, 50.1, 66.10, 83.6.

¹⁹⁴ *h.Orph.* 11.12, 20.4, 45.5.

¹⁹⁵ αὐτὸς ἄναξ μακάρων ἐστὶ μέσος Κρονίδης. (*D.* VII 40.7)

¹⁹⁶ *Orac. Sib.* XI 37, XI 311, XII 64, XII 185, XII 218.

aparece únicamente en los libros XI y XII, de datación próxima a la que se establece para la composición de los himnos mágicos¹⁹⁷.

(d) No he podido encontrar una fuente clara para πανακήρατος; κραταιόφρων, por otro lado, parece una creación original del autor ya que no se han encontrado ni referentes ni concordancias. En cuanto a la *iunctura* ἀμβροσίον στόμα, se emplea para referirse al plural coral que canta al dios y, en singular en el v.10, al propio dios. Puede verse la similitud en léxico y contenido entre las expresiones empleadas para ellos y otros pasajes de los himnos mágicos apolíneos:

- ἀμβροσίων στομάτων ἔμπνευσον ἀοιδάς (7.6)
- μαντοσύνην ἀπ' ἀμβροσίου στομάτιο / ἔννεπε (7.10)

- θεῖον [ν ἔ]κ στομάτων τινὰ [- ∪ ∪ -] ἀνεγείραι / τῶ πλήκτρῳ, 10.14-15, se refiere a un plural coral que canta al dios
- Con un sentido más marcadamente mágico aparece también en *h.Mag.* 1b.2: ἡμετέρων ἱερῶν στομάτων ἀφθεγκτα λαλούντων.
- μολπήν ἔννεπε, Φοῖβε, δι' ἀμβροσίου στομάτιο (8.18; aunque en este caso no puede descartarse un reemplazo).

En la literatura, los oráculos suelen surgir de “la divina boca” de Apolo, -θεῖον στόμα-, como en un repetido pasaje de Esquilo¹⁹⁸, aunque esta *iunctura* está bastante extendida en toda la literatura griega en referencia a los dioses. En cambio, la *iunctura* ἀμβροσίον στόμα, -que puede ser considerada una variación poética de la anterior-, es muy rara. La

¹⁹⁷ El libro XI se data entorno a la segunda mitad del siglo I d.C.; la datación de los libros de producción judía se sitúa entre el siglo II-IV d.C. lo que también lo aproxima a nuestro testimonio, *cf.* Suárez 2001a y 2002b, p. 250, n.11.

¹⁹⁸ Se trata de un fragmento de *Athenienses* que fue ampliamente repetido, comentado y parafraseado en la literatura griega por la polémica imagen de Apolo (y por extensión de los dioses tradicionales) que presenta, cuando Tetis dice: τὰς ἐμὰς εὐπαιδίας / νόσων τ' ἀπείρους καὶ μακροίωνας βίου, / ξύμπαντὰ τ' εἰπὼν θεοφιλεῖς ἐμὰς τύχας / παιῶν' ἐπηρυφήμησεν εὐθυμῶν ἐμέ. καὶ γὰρ τὸ Φοῖβου θεῖον ἀψευδὲς στόμα / ἤλπίζον εἶναι, μαντικῆ βρύον τέχνη· «Apolo había predicho que yo sería una madre dichosa, que mis hijos, libres de enfermedades, tendrían larga vida. Me había anunciado una suerte protegida por los dioses y había aplaudido mi felicidad, llenándome de alegría. Y yo esperaba que la divina boca de Apolo, rebosante del arte oracular, fuera veraz.» (A. *Athenienses* fr. 350 Radt *cf.* Pl. *R.* 383b 5; Eus. *PE* 13.1.35.8; Athen. *Leg.* 21.6.4).

utiliza Nonno en la *Paráfrasis al Evangelio de San Juan* (εἶπε καὶ ἀμβροσίων στομάτων φύσημα τιταίνων *Par.Eu.Io.* 20.96) y, Eustacio, en un pasaje en el que habla precisamente de expresiones con ἀμβροσίος, θεῖος y νεκτάρεος, dice «... καὶ ἀμβρόσιον στόμα παρ' Εὐριπίδῃ», pero tal expresión no se encuentra en los textos conservados de Eurípides. No obstante, el testimonio de Eustacio es muy interesante, ya que supondría que la fuente es un pasaje perdido de Eurípides¹⁹⁹. Lo que está claro es que, si bien en toda la literatura griega conservada encontramos tan sólo dos menciones a esta expresión, en los himnos mágicos 7 y 8 aparece tres veces, lo que no deja de ser llamativo.

Ambas expresiones, en origen referidas a divinidades, pueden haberse empleado para referirse a quienes entonan poemas en la idea de que estos son inspirados por los dioses (de hecho, en ambos himnos mágicos se emplean en un contexto de inspiración mántico-poética) y estas bocas tocadas por la divinidad se vuelven, a su vez, divinas.

6. *Motivos y estilemas.*

Además de los ya mencionados, en este himno pueden comentarse los siguientes motivos.

A propósito de *h.Mag.* 1b.1, 2.5 y 6.2 se ha visto que en las invocaciones apolíneas, dentro y fuera de los himnos mágicos, Apolo aparece recurrentemente ubicado en el Parnaso y su cumbre por metonimia de Delfos. En cambio, aquí la única sede de Apolo que se menciona es Colofón; a pesar de que también era un santuario oracular importante de Apolo, no se convirtió en estilema y cuando aparece en su *epiklêsis* suele hacerlo en elencos de sedes²⁰⁰. ¿Cómo se explica, entonces, la sustitución de Delfos por Colofón? Un tópico de la invocación de la plegaria griega es la mención de las sedes del dios²⁰¹; entre las fórmulas empleadas para ello está ναίων²⁰². Es decir, en este himno encontramos mencionada una sede del dios en la forma en que se hace en la plegaria, empleando una fórmula de la *lingua sacra* griega vinculada a este

¹⁹⁹ Esto concuerda con su reemplazo en Nonno, ya que encaja con su gusto por las rarezas lingüísticas y las expresiones poéticas poco conocidas e inusuales

²⁰⁰ Colofón se menciona como sede de Apolo en *PGM VI+II* 179 - ἱηῖε Παιάν, Κολοφώνιε Φοῖβε, Παρνήσιε Φοῖβε, Καστάλιε Φοῖβε - y quizás aparecía en el *h.Mag.* 10.1 - Κολοφ]ώνιε χρησμοτ[-, junto con Delos (v.2) y Dodona (v.3).

²⁰¹ *cf.* Adami 1877, pp. 227-229.

²⁰² S. OT 1106, fr.455.1 Radt; A.R. 1.37, 1.411; Aristónoo, *Ap.* 2, *etc.*

estilema, pero no la sede que se convierte en *topos* de la hímica apolínea. Quizás se ha producido un desplazamiento; por ejemplo, en el *h.Mag.* 10.3 Apolo aparece como “señor de Dódona”, oráculo que en realidad pertenecía a Zeus, pero me inclino más hacia una señal de falta de dominio de este estilo hímico. El compositor sabe que en los himnos y plegarias suelen mencionarse sedes del dios, está familiarizado también con cómo se hace, pero no con el estilema en concreto.

Por otro lado, llama la atención el plural presente en el v.9 -ἡμετέρης φωνῆς νῦν, ἄφθιτε, μὴ παρακούσης-, en el que el compositor hace partícipe de la petición a un plural anónimo, como si detrás de su voz hubiera una colectividad en nombre de la que se eleva este himno. Quizás esta “colectividad” esté también presente en el v.6, donde el orante solicita al dios que “inspire el canto en las divinas bocas”. Este plural coral se encuentra otros himnos mágicos, como el *h.Mag.* 10.15-16 (*loc.cit. supra*) y *h.Mag.* 1b.2, también citado arriba.

La aparición de un plural coral que canta en honor de Apolo es un rasgo propio del himno poético religioso²⁰³ y tiene su sentido en el contexto ritual para el que eran producidas estas composiciones, donde, efectivamente, un coro se dirigía al dios en nombre de una comunidad. No obstante, ya en época helenística este plural se desligó, en ciertas composiciones, de un contexto coral real; percibido como un estilema, una convención del género hímico, aparece en himnos literarios cuyo empleo en celebraciones públicas es discutido²⁰⁴, es decir, su presencia se debe a la mimesis del género hímico de época clásica. Esto es exactamente lo que ocurre en los himnos mágicos, puesto que, a pesar de la alusión a un plural coral, el v.11 deja ver que estamos en un contexto privado en el que hay un único orante: el mago.

El grito ἦτε Παιάν del v.3 es otro ejemplo de mimesis de la hímica apolínea. Si el íncipit de este himno intenta vincularlo con la hímica mágica y el v.8 con el *h.Orph.* 34 a Apolo, la aparición del *epitegma* peánico es un nexo con el género del peán. ἦ Παιάν, en cualquiera de sus formas, es el llamado “grito del peán”, una exclamación ritual apolínea frecuentemente

²⁰³ Call. *Ap.* 12-13, 28-31; Him. 115ss; B. 2, 9ss; Pi. *Peán* 6, 121-122. Para un estudio más detallado de este motivo, *cf.* *h.Mag.* 10.

²⁰⁴ Ciertos himnos de Calímaco son objeto de esta discusión. Sobre la misma y bibliografía al respecto, *cf.* Bremer-Furley 2001, p. 46, n.135.

repetida en este subgénero himnico. La presencia de este *epitegma* marca un himno o plegaria como peán²⁰⁵. Es decir, es el elemento esencial del peán y, de hecho, puede considerarse la forma mínima de este tipo de diálogo religioso²⁰⁶. La importancia que el compositor de este himno le da llega al punto de estar por encima de la métrica: el v.3, de contenido clético, es una pentapodia dactílica que termina con este grito porque es así es como ocurría en el peán: «παιάν cry generally follows a significant event of the speech as an endorsement (rather like the use “amen” in modern prayers), so this cry usually comes at the end of every stanza»²⁰⁷.

7. Performance frente finalidad mágica real: la simulación de un estilo piadoso

Por último, quiero llamar la atención sobre el parecido del último verso –έννεπε σῶ ἰκέτη, πανακήρατε, θᾶπτον, Ἄπολλον– con pasajes de los textos mágicos, como la inscripción del trono de esta misma práctica: δέσποτα Μουσῶ[ν], ἰλαθί μοι, τῶ σῶ ἰκέτη, καὶ ἔσο εὐμενῆς καὶ εὐίλατος, φάνηθί μοι καθαρῶ τῶ προσώπῳ (Il.212ss.); ἐλ[θ]ἔ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῶ] σῶ προφήτῃ (h.Mag. 10.24 = PGM III 257).

Además del parecido léxico; quiero llamar la atención sobre la forma en que se presenta el mago, identificándose con una categoría religiosa del iketής, el suplicante. Por la práctica sabemos, además, que esta actitud no era únicamente verbal; el mago porta unas ramas de laurel que ha decorado con *vitae* de lana como si se tratara de ἰκητερία. El mago se identifica verbalmente como un tipo de orante religioso y presenta al dios las ramas de laurel que sostiene entre las manos como el atributo propio de esta clase de orante; veíamos exactamente lo mismo en relación con el h.Mag. 2. A propósito de este se ha visto ya que, aparte de la eficacia que este símbolo añade a la invocación, la presentación verbal y el *atrezzo* aquí empleados no son más

²⁰⁵ Sobre este grito y su vinculación con el peán, *cfr.* Ford 2006, pp. 287–8. Aunque autores antiguos y modernos han discutido extensamente sobre su esencialidad en el peán (ya que hay peanes sin él) y sobre si todos los himnos que lo contienen son o no peanes, estas excepciones son escasas, por lo que puede decirse que, a nivel popular, sin entrar en discusiones de alto nivel filológico, este grito era identificado con el peán en sí.

²⁰⁶ Un ejemplo de este grito ritual como constituyente mínimo del peán es un peán incluido en una inscripción normativa de Eritras sobre el culto de Asclepio (380/360 a.C.): παιωνίζειν πρῶτον περὶ τὸν βωμὸν τοῦ Ἀπόλλωνος τόνδε τὸν παιῶνα ἔς τρίς· Ἰὴ Παιῶν· ὦ, ἰὴ Παιῶν· ἰὴ Παιῶν· ὦ, ἰὴ Παιῶν· ἰὴ Παιῶν· ὦ, ἰὴ Παιῶν. [ὦ] ἄναξ Ἄπολλον, φείδεο κούρων, φείδ[εο] (SEG 15, 719; *IEry* 205, ll.35–39).

²⁰⁷ Rutherford 1993, p. 78, n.3.

que un recurso dramático con el que el mago elabora una “presentación prestigiosa” ante la divinidad basada en la piedad²⁰⁸.

A este recurso, podemos añadir la emulación de diferentes estilemas hímnicos a lo largo del discurso, como acabamos de analizar. La imitación de la performance hímica religiosa podría estar detrás también del empleo del plural coral; seguimos ante recursos que disfrazan el carácter mágico del *lógos*. Como ya se ha visto, el compositor incluso utiliza las fuentes para crear una vinculación con la hímica apolínea. Las fórmulas de invocación son, en su mayoría, de extracción poético-religiosa -λύθι, κλύε, ἔλθε, μόλε, incluso ναίων + sede, con la excepción de στῆθι, pero su utilización en la clausura del himno justifica un aumento de la vehemencia de la petición-. Μὴ παρακούσης es una lítotes, una forma de atenuación retórica de la que el mago se sirve aquí para suavizar el tono de su petición y evitar un imperativo que pudiera resultar más vehemente. La manera en que formula la última petición, en la que precisamente revela que la inspiración que busca es oracular, con una compleja perífrasis -μαντοσύνην ἀπ’ ἀμβροσίου στομάτιο ἔννεπε- en vez de una petición directa, es indicativa del esfuerzo del poeta por evitar los imperativos volitivos, con una violencia característica de la magia.

De hecho, llama también la atención que, dada la finalidad de este *lógos*, la petición de oráculos tan sólo aparezca de forma explícita en el v.10. En el resto del poema, en cambio, sólo se insinúa de forma indirecta, como en los vv.1-2 y en la expresión ἔμπνευσον αἰιδᾶς (v.6). De hecho, exceptuando los dos primeros versos y la mención de Colofón del v.4 como sede de Apolo, en el cuerpo del himno no hay ninguna mención a la faceta oracular en la *epiklêsis* del dios. Pero, frente a esta ausencia, destaca que se le dedique un verso entero como “señor del canto” (v.7). De hecho, en esta composición canto y vaticinio están estrechamente ligados a través del léxico. Por ejemplo, el término αἰιδή, que aparece tres veces en el texto, en el v.2 se emplea para referirse a los oráculos (la tradición de la masticación o ingestión de las hojas del laurel está ligada al ámbito profético, no a la inspiración poética²⁰⁹). Este mismo término cambia de significado en el v.4 y alude al propio himno; aunque αἰιδή puede significar “encantamiento”,

²⁰⁸ *cf. supra*, p.132ss.

²⁰⁹ *cf. supra*, p.209, n.182.

el adjetivo *ιερός* impide esta posibilidad y conecta esta *ἀοιδή* con el ámbito del canto piadoso. En el v.6 es ambiguo: con *ἐμπνευσον ἀοιδάς*, “inspira el canto”, el orante podría estar solicitando tanto inspiración oracular como inspiración para el poema que está dirigiéndole al dios, y, para la petición final, emplea la fórmula *ἔννεπε*, como si fuera un *aedo* o un poeta. Es decir, el mago incide de distintas formas sobre el hecho de que está pronunciando un himno piadoso al dios, no un *lógos* mágico.

Sin embargo, a pesar de los recursos empleados, este himno tiene rasgos de forma y contenido que remiten de forma indudable al ámbito mágico, partiendo de la propia petición en la que el orante solicita inspiración oracular directa del dios, sin mediación de ningún tipo de sacerdote; exactamente este tipo de petición era determinante en el *h.Mag.* 6 para establecer el contexto mágico de la misma²¹⁰. Si examinamos las fuentes, el v.1 y el imperativo *στῆθι* son de extracción claramente mágica. También es propio de la lengua de la magia el gusto por figuras y estructuras paralelísticas y de repetición. Otros rasgos estilísticos que reclaman también un contexto de producción mágico son la presencia de deixis temporal que indica la inminencia de las peticiones (*νῦν μὴ παρακούσης*) y de adverbios que solicitan el inmediato cumplimiento de la acción (*ἐλθὲ τάχος; ἔννεπε σὺ ἰκέτη θᾶπτον*).

Por el contrario, la deixis personal se centra en el dios – *αὐτὸς, σὺ*– y es llamativa la ausencia de deixis relativa al mago. Esta omisión es muy rara en la magia; hubiéramos esperado más presencia de pronombres referentes al emisor –*μοι, με, ἐγώ*–, sobre todo ligados a las peticiones, puesto que en la magia, como ya se ha repetido en varias ocasiones, es fundamental precisar quién pide y quién recibe, cuándo y dónde. Pero en este himno no se menciona, como en *ἔννεπε σὺ ἰκέτη*; la impersonalidad de esta petición puede contrastarse con la de cualquier otro himno mágico²¹¹. En contraste, la única deixis personal relativa al “yo” orante se hace a través de un plural anónimo de carácter poético; la sensación general es que la deixis personal relativa al mago se evita intencionadamente.

²¹⁰ *cf. supra*, p.186-7.

²¹¹ *E.g.* *δεῦρό μοι, ἔρχε[ο θ]ῦσσον. ἔπειγέ μοι ἀείσασθαι / θεσμούς (h.Mag. 5.4-5); καὶ νῦν μοι σπεύσειας ἔχων θεσπίσματ' ἀληθῆ (h.Mag. 6.3).*

Conclusiones:

El *h.Mag.* 7 es un himno dirigido a Apolo con una intención oracular. Puede considerarse que en su totalidad es la manifestación de una compleja performance de una “presentación piadosa” ante la divinidad: se evita intencionadamente un estilo claramente mágico, para lo cual la *variatio* se convierte en un recurso fundamental que atenúa la vehemencia de la lengua mágica sin renunciar a ella. La repetitividad es sustituida por variaciones léxicas o gramaticales con las que se crean estructuras paralelísticas, pero no idénticas, y con ella se buscan también alternativas léxicas para rasgos esenciales de la lengua mágica. En esta “caracterización piadosa” el mago designa su *lógos* como ἱερός y a sí mismo como ἱκετής.

Las fuentes no se emplean sólo como ayuda compositiva, sino por su vinculación con el género poético y, especialmente, con el himnico. Entre estas destacan la himnica mágica, el *h.Mag.* 34 a Apolo y el 8 a Helio y la imitación de estilemas tomados del género del peán. Con el mismo objetivo, el compositor se sirve de léxico poético-religioso.

Es decir, el himno mágico XIa fue compuesto con la intención de emular y seguir la himnica mágica apolínea, pero en este esfuerzo por componer un himno “muy apolíneo” acabamos obteniendo un himno poco natural y forzado: la insistencia por evitar rasgos de la magia como la vehemencia de las peticiones o la deixis personal hace que se exceda por el otro extremo y el resultado sea un himno oracular “muy poco oracular” e impersonal. Frente a la importancia de Delfos en esta himnica, nuestro autor menciona, en cambio, Colofón, que no es el tópico esperado y, aunque el manejo de las fuentes es bueno, tampoco es excesivamente fluido: los dos primeros versos –que quizás proceden de otra composición– no están ligados con el resto del *lógos* y quedan sueltos; el afán por incluir el grito ritual ἦητε Παιόν le hace dejar a un lado la métrica y compone una pentapodia dactílica. Es decir, en el plano prosódico presenta los mismos rasgos: aunque es capaz de componer hexámetros, muchos presentan faltas métricas. No obstante, siempre se intuye una intención compositiva hexamétrica.

2.10. HIMNO MÁGICO 8

in Solem

(vv.12-31 *h.Mag.* XI *in ed. Pr.*)

P. Lond. 47 + *P. Berol.* 5025

siglo II/III d.C.

PGM VI+II 128-133

Ediciones del papiro en las que aparece el himno:

Parthey, G. 1865, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*. Berlín, Akademie der Wissenschaften zu Berlin, pp. 109-149, con la colaboración de R. Hercher y A. Kirchhoff.

Crönert, W. 1902, *Denkschrift, betreffend eine deutsche Papyrusgrabung in Ägypten*, Bonn.

Eitrem, S. 1923, *Zu den Berliner Zauberpapyri*.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. I, p. 26.

Ediciones del himno:

Abel, E. 1885, *Orphica: Accedunt Procli Hymni, Hymni Magici, Hymnus in Isim alique eiusmodi carmina*. Praga, p. 287.

Dilthey, K. 1872, "Ueber die von E. Miller herausgegebenen griechischen Hymnen", *RhM* 27, pp. 383-86

Preisendanz, K. 1974², *Papyri graecae magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. II, p. 245

Otros:

Amélineau, M.E. 1887, *Essai sur gnosticisme égyptien: ses développements et son origine égyptienne*. P. 315ss., texto griego y traducción al francés de las líneas 98-141.

Riesenfeld, H. 1946, "Remarques sur les hymnes magiques", *Eranos* 44, p. 153ss, análisis estilístico de las líneas 81-100 del papiro.

Abrasax, vol. I, p. 48-51 texto griego y traducción al alemán; pp.62-63 comentario.

Fauth, W. 1995, *Helios Megistos*, Brill, p. 41ss. *passim*.

Edición diplomática:

88	(1)	χαιρ/ χαιρεπυροσταμιατηλεσκοπεκοιρα . εκοσμουηλιεκλυτοπωλε διοσγαιηοχονομμα · παμφαεσυρικ . λευθαδιι . . . ς . υρανοφοιτα · αιγληισακ(αι)
90		χηταπαλαιγενεσαστυφελικτε · χρυσομιτρηφαλερουχε . υρικθενεσαιολοθωρηξ πωτηισακαμνεχρυσηνιεχρυσοκελευθα· πανταςδ'εισοροωνκαιαμφιθεων
	(5)	καιακουων· κοιφλογεσωδινουσιφεραυγεσηματοσορθρου· κοιδεμεσημβριο εντιπολονδιαμετρησαντι· αντολιημετοπιςθεροδ . . φυροσεισεονοικον · αχθυμενηστιχειπροδεσοιδυσεσαντεβολησεν· ωκεανωκαταγουςαπυριτρεφε
95		ωνζυγαπωλων · γυξφυγασουρανοθενκαταπαλλεται· ευτανακουση· πωλικον αμφιτενονταδεδουποταροιζονιμαςθλης· ααααααα· εεεεεεε· ηηη
	(10)	ηηηη· ιιιιιι· οοοοοοο· υυυυυυ· ωωωωωω· · μουσαωνσ . ηπτουχεφερεσβιεδευρομοιηδηδευροταχοςδ'επιγανηηε κιςσεοχαϊτα · μολπηνηεννεπεφοιβεδιαμβροσιουστοματοιο · καισεπυροσμεδε
100		ωναραραχχα . αφθ . . σικηρε· καιμοιραιτριςκαικλωθωτ'αθροποστελαχιστε

2 κ . λ : tras κ, una fractura con restos de tinta en los bordes. El trazo parece curvo, por lo que eu posiblemente era una letra redonda | ιι . . . ςορρ : tras ι, restos evanescentes de entre dos y tres letras. Tras ι, quizás dos trazos verticales paralelos. Tras estos, de la primera letra reconocible se conserva el sombreado de un trazo curvo, oblicuo hacia la derecha; tras este restos puntiformes y a continuación segmentos de un trazo oblicuo descendente que se une en la parte inferior a un oblicuo ascendente (posiblemente υ), antes de ρ | κ(αι) : la κ termina con un trazo vertical que desciende del bilineo, abreviatura de καιί.

6 ροδ . . φ : el desprendimiento de las fibras se ha llevado consigo la tinta. Tras ρ, trazo puntiforme, tras el que se reconoce el ángulo superior, con un ligero ápice de una δ superando el bilineo. Antes de φ restos puntiformes.

13 χα . α : tras la segunda χ un ensombrecimiento por exceso de tinta impide distinguir las letras. La primera posiblemente es α (un trazo circular, cerrado con un engrosamiento en la parte superior indicativo posiblemente de la presencia de un lazo) | ηφθ . c : tras η, un segmento curvo de un trazo circular que se une a un trazo vertical que supera el bilineo tanto por arriba como por abajo compatible con una φ, a continuación del cual restos de tinta de una letra redonda cerrada que ocupa todo el bilineo y restos de tinta indicativos de ápice central (θ), tras la que se ven restos de tinta pertenecientes a dos letras antes de c.

Edición crítica:

χαῖρε, πυρὸς ταμία, τηλεσκόπε, κοίρανε κόσμου, hex.↓
Ἥελιε κλυτόπωλε, Διὸς γαίηοχον ὄμμα,
παμφαές, ὑπικέλευθα, διπιτετές, οὐρανοφοῖτα,
αἰγλήεις, ἀκίχητε, παλαιγενές, ἀστυφέλικτε,
5 χρυσομίτρη, φαλεροῦχε, πυρισθενές, αἰολοθώρηξ,
πωτήεις, ἀκάμας, χρυσήνιε, χρυσοκέλευθα·
πάντας δ' εἰσορόων <τε> καὶ ἀμφιθέων καὶ ἀκούων·
σοὶ φλόγες ὠδίνουσι φεραυγέες ἡματος Ὅρθρον,
σοὶ δὲ μεσημβριόεντι πόλον διαμετρήσαντι
10 Ἄντολίη μετόπισθέ ροδόσφυρος εἰς ἐὸν οἶκον
ἀχθυμένη στείχει, πρὸ δέ σου Δύσις ἀντεβόλησεν
Ὠκεανῶ κατάγουσα πυριτρεφέων ζυγὰ πάλων,
Νύξ φυγὰς οὐρανόθεν καταπάλλεται, εὔτ' ἂν ἀκούση
πωλικὸν ἀμφὶ τένοντα δεδουπότᾳ ροῖζον ἰμάσθλης,
{ααααααα• εεεεεεε• ηηηηηηη• ιιιιιιι• οοοοοοο• υυυυυυυ• ωωωωωωω•}

3 διπιτετές expl. omnes : δι Π

4 ἀκίχητε conl. Eitr, Pr, PGM : ακ(αι)χητα Π : ἀκάκητα Ki, A, Di

5 πυρισθενές omnes.

6 ἀκάμας corr. omnes metri causa : ακαμνε Π

7 <τε> add. Pr metri causa, cfr. Theos. Tub. I.73 Beatrice

8 Ὅρθρον corr. omnes : ορθρου Π

9 μεσημβριόεντι Π : μεσημβριόωντα corr. Di, PGM, Pr, A.

10 Ἄντολίη corr. omnes : αντολιης Π

11 στείχει corr. omnes : στιχει Π | σου corr. PGM, Pr : σοι Π, Di, A | δύσις corr. omnes : δυσεσ Π

7 πάντα θ' ἄμ' εἰσορόων <τε> καὶ ἀμφιθέων καὶ ἀκούων cfr. Theos. Tub. I.73 Beatrice

15 Μουσάων σκηπτοῦχε, φερέσβιε, δεῦρό μοι ἤδη,
 δεῦρο τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν, Ἴηιε κισσεοχαίτα.
 μολπὴν ἔννεπε, Φοῖβε, δι' ἀμβροσίου στομάτιο·
 καὶ σε, πυρὸς μεδέων, αραραχχαρα ηφθισικηρε,
 καὶ Μοῖραι τρισσαῖ, Κλωθῶ τ' Ἄτροπός {τε} Λάχεσις τε.

18 ἀμβροσίου corr. PGM : αμβροσιον Π

19 καὶ σε : καισε Π : χαῖρε corr. Eitr, Pr | μεδέων αραρ... Pr : μεδεῶνα ραρ... Pa, A : μεδεωναραρ...

Π

20 {τε} Λάχεσις τε corr. Pr : τε λαχισ τε Π , A.

Traducción:

*¡Salve, guardián del fuego, señor del cosmos de larga mirada,
 Helio, el de nobles corceles, ojo de Zeus que abarca la tierra,
 por completo resplandeciente, que viajas por senderos elevadísimos, divino, que transitas el
 resplandeciente, inexorable, antiquísimo, imperturbable, [firmamento,
 el de dorada corona, portador del casco, fortalecido por el fuego, de reluciente coraza,
 el que ... , infatigable, el de áureas riendas, que recorres dorados caminos.
 A todos contemplas, rodeas y escuchas.*

*Tus rayos portadores de luz dieron a luz el albor del día;
 cuando alcanzas el mediodía tras haber ido marcando las porciones del eje celeste,
 a tus espaldas, la Aurora de tobillos de rosa hacia su morada
 marcha afligida; frente a ti, el Ocaso se encuentra
 con el Océano cuando hace descender el tiro de los potros que se alimentan de fuego;
 la Noche, puesta en fuga, desde el cielo se precipita cuando escucha
 entorno a la equina cerviz resonar el estallido del látigo.*

{ααααααα· εεεεεεε· ηηηηηηη· ιιιιιιι· οοοοοοο· υυυυυυυ· ωωωωωωω·}

*Caudillo de las Musas, portador de vida, ¡aquí, conmigo, ya!
 ¡Aquí, rápido, sobre la tierra! ¡Lé! ¡Lé! ¡El que va coronado de hiedra!
 El canto inspira, Febo, a través de la divina boca.*

Y a ti, guardián del fuego, ARARACHARARA ÊFTHISIKÊRE,

Y a las tres Moiras, Kloto, Átropos y Láquesis

Notas a la edición del texto y a su traducción:

Además de las ediciones indicadas en introducción a los himnos 7 y 8 (*cf. supra*, p. 192), este himno aparece editado también por Dilthey (1872), aunque esta edición comprende sólo los vv. 1-13 y tiene más interés en las fuentes que en la proposición de novedades textuales.

El material hímnico se presenta en el papiro con *scriptio continua*. No obstante, al igual que sucedía en los himnos anteriores, el final de cada periodo métrico (de cada verso) está marcado con un punto interlinear. El texto está mucho mejor preservado que el de *h.Mag.* 7, pero a diferencia de este, no forma un *lógos* independiente, sino que se encuentra insertado al comienzo de una larga plegaria en prosa (ll.148-188) de la que forma parte (*cf. supra*, p. 190-192), dirigida a una divinidad solar de carácter sincrético²¹².

Antes de comenzar con la edición de esta composición ha sido necesario hacer frente una cuestión relativa a los 12 versos finales que posee el himno en la edición de Preisendanz:

σὲ καλέω, <σὲ> τὸν μέγαν ἐν οὐρανῷ, ἀεροειδῆ,
σὲ καλέω, σὲ> αὐτεξούσιον, ᾧ ὑπετάγη
πᾶσα φύσις, <σὺ> κατοικεῖς
ἀντολιεῦ, πολυώνυμε, σενσενγεν· βαρφαραγγης· (l.148)
κλῦθί μοι, Ἄπολλον,] Παιάν, Κολοφώνιε Φοῖβε, 35 (l.179ss.)
κλῦθί μοι, Ἄπολλον, Παιάν,] Παρνήσσιε Φοῖβε,
κλῦθί μοι, Ἄπολλον, Παιάν,] Καστάλιε Φοῖβε.
- ~ - ~ - ὑμνήσω Μέντορι Φοῖβῳ
σὲ καλῶ, Καστάλιε, Πύθειε, Κλάριε Ἄπολλον,
ἴη, Δαμναμενεὺς ἀβραη· ἀβραω ἀβραωα· 40 (l.212-213)
~ ~ ~ ~ δέσποτα Μουσῶ[ν],
ἴλαθί μοι, τῷ σῷ ἰκέτη, καὶ εὐίλαος ἔσσο
εὐμεν<ετ>ῆς τε φάνηθί μοι καθαρῷ τε προσώπῳ. (vv.31-43 *in ed.* Pr)

La presente edición carece de estos 12 versos ya que se ha considerado que se trata de un material artificial; este texto nunca existió como tal en el papiro, sino que es producto de una reconstrucción hecha por Preisendanz a partir de distintos pasajes y materiales presentes entre las ll.148 y 213 del papiro. El himno en hexámetros, *stricto sensu*, termina en la línea 148 del

²¹² *cf. supra*, p. 190.

papiro con καὶ Μοῖραι τρισσαὶ, Κλωθῶ τ' Ἄτροπός Λάχις τε que puede considerarse el último verso reconocible y a partir del cual el himno engarza con una plegaria en prosa que comienza así: σὲ καλῶ, τὸν μέγαν ἐν οὐρανῶ, ἀεροειδῆ, αὐτεξούσιον, ᾧ ὑπετάγη πᾶσα φύσις, ὃς ἰκατοικεῖς τὴν ὄ[λ]ην οἰκουμένην, δορυφοροῦσιν (...), de donde proceden, como puede verse, los vv. 31-33 de la edición de Preisendanz.

Los vv.35-40 se consiguieron a través de la reelaboración de elementos procedentes de las ll.177-187, con las que termina la plegaria, una secuencia de vocalismos mágicos y epítetos de Apolo:

ιου· ἦη· ἦη· ἦη· ἦη· Παιάν, Κολοφώνιε Φοῖβε, / Παρνήσσιε Φοῖβε, Καστάλιε Φοῖβε· ιηα· ιη·
 ιω· ιυ· ιε· ιωα· ιηα· / ευα· ωεα· ευηα· ωεα· ευωα· ευιε· ευιαε· / ευε· ευη· ευιε· ευω· ἴεναε· ευηαε·
 ὑμνήσω Μέντορι / Φοῖβῳ ..αρεωθ· ιαεωθ· ιωα· ιωηα· αε· οωε· / αηω· ωηα· ηωα· αηε· ιε· ιω·
 ιωιω· ιεα· ιαη· ιεου· / ηωα· αηε· ιε· ιω· ιωιω· ιεα· ιαη· ιεου· / εουω· αα[.] αηω· εε· εηυ· ηη· εηα·
 χαβραχ φλιες / κηρφι κροφι νυρω φωχω βωχ· σὲ καλῶ, Κλάριε Ἄπολλον / εηυ· Καστάλιε·
 αηα· Πύθει· ωαε· Μουσῶν Ἄπολλον (PGM VI+II 177-187)

Aunque algunos de los epítetos de Apolo de este pasaje sean de extracción poética y posean un ritmo dactílico no hay suficientes rasgos como para suponer una estructura métrica perdida. La reconstrucción de hexámetros completos en base al material del papiro supone un grado de intervención sobre el texto recibido que no es aceptable de acuerdo a los criterios editoriales modernos.

Los dos últimos versos de la edición de Preisendanz proceden de la inscripción que debe hacer el mago en el trono empleado en la práctica (ll.212-214):

ιη· ιεα· ιωαυ· Δαμναμενεὺς ἀβραη· ἀβραω· ἀβραωα· δέσποτα Μουσῶ[v], / ἴλαθί μοι, τῶ σῶ
 ἰκέτη, καὶ ἔσο εὐμενὴς καὶ εὐίλατος, / φάνηθί μοι καθαρῶ τῶ προσώπῳ.

No creo que estas líneas formaran parte del *lógos* himnico de las ll.87-100 por distintos motivos. Para empezar, porque distan más de 60 líneas del *lógos* himnico del que Preisendanz les hace cierre; es cierto que hasta ἔσο el ritmo es dactílico y justifica que se plantee si este pasaje es de naturaleza hexamétrica, pero se trata de una secuencia de siete pies dactílicos, no de un hexámetro, y el ritmo enseguida se pierde. No hay duda de la intención rítmica en su composición, pero desde mi punto de vista se trata de un pasaje con fonética rítmica semejante

a otros casos vistos dentro y fuera de los himnos mágicos, no de hexámetros corruptos. La “Rythmiesierung” es característica de la lengua mágica; a veces surge como consecuencia de un intento de mantener la cadencia rítmica del himno, otras como consecuencia del empleo de epítetos poéticos. En cualquier caso, el léxico y el estilo se parecen al de otras clausuras de *lógoi* mágicos, no siempre apolíneas y no siempre hímnicas²¹³ y cualquier intento de “reconstruir” hexámetros debe intervenir, de nuevo, de forma drástica sobre el texto.

En cuanto al texto del himno:

3 παμφάεζ, ὑψικέλευθα, διπτετές, οὐρανοφοῖτα,

Tras ὑψικέλευθα se lee únicamente διῖ; los editores han restituido de forma unánime διπτετές, que acepto como conjetura.

4 αἰγλήεις, ἀκίχητε, παλαιγενές, ἀστυφέλικτε,

Sigo la propuesta de Eitrem ἀκίχητε para ακαιχητα, con corrección del vocalismo de la segunda sílaba²¹⁴ y de la sílaba final²¹⁵.

6 πωτήεις, ἀκάμας, χρυσήνιε, χρυσοκέλευθα

Ἄκάμνος, formado sobre el verbo κάμνω, “que no se fatiga”, no es un *unicum*, pero casi (tan sólo constan otros dos testimonios de este término en todo el corpus del *TLG*²¹⁶), y métricamente no encaja en el verso. Sin embargo, ἀκάμας (coni. Schm), término homónimo y

²¹³ *cfr.* στῆθι <δέ>, μαντοσύνην <μοι> ἀπ’ ἀμβροσίου στομάτιο /έννεπε τῷ ἰκέτη, πανακήρατε, θᾶπτον, Ἄπολλον. (*h.Mag.* 7.10-11); καὶ μοι εὐχομένῳ τὴν σὴν [μορφὴν ἐπίδειξαι]/ ἀνθρώπῳ ὀσίῳ, ἰκέτη καὶ σ[ῶ] στρατιώτῃ] (*h.Mag.* 25C); ἐλ[θ]ῆ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῶ] σῶ προφήτῃ (*h.Mag.* 10.24); ἐλ[θ]ῆ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῶ] σῶ προφήτῃ (*PGM* III 257),

²¹⁴ La notación de [αι] por [ι] es un error de vocalismo que puede asociarse a los fenómenos ortográficos ligados al iotacismo, *cfr.* Gignac, vol.I, p. 260.

²¹⁵ La forma ἀκίχητα es neutro plural. Se trata de un error gramatical por confusión con los sustantivos en *-της que hacen el vocativo en *-α; el vocativo de ἀκίχητος, como sustantivo de la primera declinación, es ἀκίχητε. No obstante, dado que [ι] se ha notado mediante la grafía [αι], no puede descartarse que también aquí estemos ante un error de notación del vocalismo. Sobre la notación de [α] por [ε], *cfr.* Gignac, vol.I, p. 279ss. y especialmente 285.

²¹⁶ *Erotopaegnia, Carmina popularia recentiora* 10.181; *Etymologicum Symeonis*, 1.222.17.

poético, sí. Es decir, ἀκάμνε parece una deformación de ἀκάμας por aproximación al verbo, κάμνω, de dominio más común.

7 πάντας δ' εἰσορόων <τε> καὶ ἀμφιθέων καὶ ἀκούων·

En este verso falta una sílaba breve en el tercer pie (εἰσορόων καὶ ἀμφιθέων). Tenemos otros testimonios de este verso, transmitido en un oráculo teológico recogido en el libro I de la *Teosofía de Tubinga* (I.73 Beatrice); en él el verso aparece de la siguiente forma: πάντα θ' ἄμ' εἰσορόων τε καὶ ἀμφιθέων καὶ ἀκούων. La versión de la *Teosofía* confirma que, posiblemente, en la transmisión del mismo, la métrica ha podido verse comprometida por las ligeras variaciones que ha sufrido. En el tercer pie, por lo tanto, se habría perdido τε, que restituyo como ya propuso Preisendanz en base a criterios métricos.

9 σοὶ δὲ μεσημβριόεντι πόλον διαμετρήσαντι

En la edición de este himno, los editores han sido unánimes al corregir el dativo μεσημβριόεντι (concertado con el pronombre σοὶ, cuyo referente es el sol) por μεσημβριόοντα, concertándolo con πόλον. Sin embargo, el significado de μεσημβριάω/μεσημβριάζω, “llegar al cenit”, y su tradición textual²¹⁷ establecen al sol como sujeto de este verbo— es decir, el pronombre σοὶ— y no πόλος, ya que éste, bien signifique “eje”, bien “esfera celeste”, es un elemento fijo que carece de movimiento. Luego, la forma del participio que da el papiro es correcta. Por otra parte, este μεσημβριόεντι y el participio μεσημβριόων de AR 2.739 parecen mostrar la existencia de un μεσημβριόω con timbre /o/ como variante a las formas con timbre en /a/.

El problema de este verso, sin embargo, es otro. Mientras el dativo del verso anterior está justificado como dativo simpatético o dativo posesivo (tenemos las dos posibilidades), el de este verso no parece estar regido por nada. El anacoluto podría haberse producido por una atracción de la primera oración en dativo, que habría arrastrado a esta, en la que hubiéramos esperado un genitivo absoluto, ya que el sentido que pide el contexto es temporal “cuando alcanzas el

²¹⁷ Con este sentido, los sujetos son siempre cuerpos celestes: el sol -AR 2.739, con la misma diátesis; Nonn. *D.* 10.142, 12.285-; los astros -Julio Pollux, *Onomasticon* 4.158.2-. Μεσημβρία significa, de hecho, “mediodía”.

mediodía tras haber ido marcando las porciones del eje celeste,/ a tus espaldas la Aurora de rosados tobillos vuelve afligida a su casa...”.

Por otro lado, πόλον διαμετρήσαντι expresa una idea difícil de traducir. El sol era la referencia diurna de la medida del tiempo. En este sentido, “va dividiendo en porciones” la esfera celeste mientras avanza hacia el cénit (y luego hacia el ocaso); en cada posición el sol marcaba un momento del día distinto, como si se tratase de la aguja de un reloj. Se trata de un verbo bastante técnico, como se comentará más adelante.

11 ἀχνυμένη στείχει, πρὸ δέ σου Δύσις ἀντεβόλησεν

Este verso contiene algunos errores en el vocalismo: στιχει por στείχει²¹⁸ y δυσεσ por δύσις²¹⁹; y un error gramatical en el régimen de πρό, que aparece con dativo (de ahí la corrección de σοι en σου), aunque no puede descartarse que sea otro error ortográfico²²⁰.

18 καὶ σε, πυρὸς μεδέων, αραραχχαρα ηφθισικηρε,

Eitrem corrigió la secuencia del papiro καισε (καὶ σε) en χαῖρε y así aparece editado en *PGM* y en la edición del himno de Preisendanz. No obstante, aunque la presencia de una salutación paralela al χαῖρε, πυρὸς ταμία inicial es muy tentadora, el texto del papiro es claro: καὶ σε. Aunque no pueda vincularse con las invocaciones precedentes –δευρό μοι y ἔννεπε–, sí puede hacerse con la invocación que aparece dos líneas después –καλέω–:

καὶ σε, πυρὸς μεδέων, αραραχχαρα ηφθισικηρε,
καὶ Μοῖραι τρισσαὶ Κλωθῶ τ' Ἄτροπός τε Λάχις τε,
σὲ καλῶ, τὸν μέγαν ἐν οὐρανῶ, ἀεροειδῆ, αὐτεξούσιον, (...)

Este tipo de anticipación se encuentra en otros *lógoi* mágicos, en el contexto de invocaciones múltiples:

e.g. ἄγγελε πρῶτε τοῦ Ζηνὸς μεγάλιο, Ἰάω,
καὶ σὲ τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Μιχαήλ,
καὶ σὲ καλῶ, Γαβριήλ πρωτάγγελε, δεῦρ' ἀπ' Ὀλύμπου, (*h.Mag.* 1c.1-3)

²¹⁸ [ι] por [ει], *cf.* Gignac, vol.I, p. 249

²¹⁹ [ε] por [ι], *cf.* Gignac, vol.I, p. 251

²²⁰ En los papiros de época Imperial, el intercambio de [oi] con su equivalente fonético [y] es uno de los más frecuentes; ocurre, sin discriminación de cantidad (es decir, tanto con ū como con ü) en cualquier contexto textual desde el siglo I, *cf.* Gignac, vol.I, p. 197ss.

19 καὶ Μοῖραι τρισσαὶ, Κλωθῶ τ' Ἄτροπός {τε} Λάχεσις τε.

El verso 19, tal y como aparece en el papiro -καὶ Μοῖραι τρισσαὶ, Κλωθῶ τ' Ἄτροπός τε Λάχις τε- es métricamente correcto, pero la voz λαχίς (¿con aplogía?), que da el papiro, aunque existe²²¹, no es el nombre de la parca que esperaríamos aquí, que es Λάχεσις. La corrección de λαχίς en Λάχεσις, métricamente, obliga a excluir el segundo τε -καὶ Μοῖραι τρισσαὶ, Κλωθῶ τ' Ἄτροπός {τε} Λάχεσις τε-, como hace Preisendanz, edición que sigo. No obstante, quiero señalar que, a pesar del error léxico –o corrupción- de este verso, la métrica del papiro es correcta; es decir, la cantidad de λαχίς (˘ -) se tuvo en cuenta para el ritmo.

También Ἄθροπος (Π, por Ἄτροπός) requiere una corrección del consonantismo²²².

Comentario:

1. Ortografía y fonética:

Ortográficamente, algunas palabras presentan errores con respecto a la grafía -ακαιχητε, στιχει, δυσεσ y αθροπος -, pero, como ya se ha visto en cada caso, estos son fácilmente explicables a través de distintos fenómenos fonéticos atestiguados en los papiros de esta época, y no son especialmente abundantes, ni llamativos; por el contrario, el intercambio de las grafías [ι]/ [αι] / [ε] y [υ] / [οι] , así como en intercambio entre consonantes sordas y sus correspondientes fricativas son unos de los fenómenos de ortografía fonética más comunes de la Antigüedad tardía en el ámbito egipcio²²³.

No obstante, sí son llamativos si los comparamos con otros himnos de este mismo papiro, en los que los errores ortográficos pueden considerarse realmente excepcionales. Es decir, este himno

²²¹ Λάχις, como tal, existe como nombre de la ciudad hebrea de Lachis; en esta época era también homófono –a causa del iotacismo- Λάχεσ, nombre propio. No obstante, el nombre de las tres Moiras era suficientemente conocido como para que resulte raro que se haya producido un error; incluso en las inscripciones recogidas en el *PHI* tan sólo se atestigua un caso en el que se ha alterado el nombre de una de las diosas, precisamente también Láquesis (ΔΑΧΕΣΕΟ; Michaelides, *Cypriot Mosaics* 44.50).

²²² En los textos de los papiros, a menudo, las oclusivas sordas pueden aparecer intercambiadas con oclusivas fricativas, *cfr.* Gignac, vol.I, p. 64ss.

²²³ Gignac, *loc.cit. supra*, n.210-211 y 214-216 de este mismo capítulo.

presenta una tipología y frecuencia de errores ortográfico gramaticales más parecida a la de las partes en prosa²²⁴ que a la de los pasajes en verso vistos hasta ahora. Esto podría ser indicador de que los pasajes en verso vistos hasta ahora están siendo copiados de un modelo ortográficamente más correcto.

2. Comentario métrico:

En comparación con otras composiciones, como el himno precedente, sin ir más lejos, llama la atención el alto grado de corrección del himno 8. Las faltas que se han visto (el rarísimo ἄκῶμνε (Π, v.6), el verso 7 por falta una sílaba breve en el tercer pie) son explicables a partir de un proceso de corrupción textual (en el primero por sustitución de un término por un sinónimo no equivalente desde el punto de vista prosódico; en el segundo, por pérdida de una partícula en la transmisión del verso oracular), por lo que es posible recuperar el hexámetro con una intervención textual mínima.

Hay otras faltas de carácter prosódico: en el verso 14 se infringe la primera ley de Meyer en πωλικὸν ἄμφι ἰτένοντα, pero, al tratarse de una palabra prepositiva que forma unidad con τένοντα²²⁵ la infracción se suaviza; de hecho, la infracción de la primera ley de Meyer entre una preposición y un régimen de naturaleza verbal no es infrecuente en alejandrinos y posteriores²²⁶, por lo que habría que plantearse, incluso, su relevancia.

En cuanto a la estructura de los versos, es llamativo el tratamiento del final del verso: cuando hay cesura trocaica –ocurre en 14 de los 19 versos (73’6%)–, el verso termina o con un polisílabo –7 de 14 (50%)– o un sintagma. En dos casos, este es bímembre, de forma que el quinto y sexto pie se corresponden cada uno con una palabra – κοίρανε κόσμου (v.1), ἡμῶς Ὀρθρον (v.8)–. El empleo de las pausas prosódicas (cesuras y diéresis) como elementos estructuradores del verso es especialmente notable en la *epiklêsis*:

²²⁴ Puede compararse con el aparato crítico del papiro en la edición de Preisendanz 1973².

²²⁵ Las prepositivas y su núcleo forman unidades métricas claras en otros versos, como el 11: ἀχνημένη στείχει ἰπρὸ δέ σου.

²²⁶ La infracción de la Ley de Meyer, sobre todo en los poetas alejandrinos y posteriores, se hace más frecuente cuando concierne a palabras apositivas y su núcleo, porque se perciben como una unidad y esto suaviza la infracción, *cfr.* ejemplos y bibliografía al respecto en Magnelli 2014.

- χαῖρε, πυρὸς ταμία :^P τηλεσκόπε :^{DB} κοίρανε κόσμου,
 Ἥελιε κλυτόπωλε :^{CT} Διὸς γαιήοχον ὄμμα,
 Παμφαῆς :^T ὑψικέλευθα :^{CT} διιπετές :^{DB} οὐρανοφοῖτα,
 αἰγλήεις :^T ἀκίχητε :^{CT} παλαιγενές :^{DB} ἀστυφέλικτε,
 5 χρυσομίτρη :^T φαλεροῦχε :^{CT} πυρισθενές :^{DB} αἰολοθώρηξ,
 πωτήεις :^T ἀκάμας :^P χρυσήνιε :^{DB} χρυσοκέλευθα·

Mientras en los vv.7-14, dotados de una sintaxis más compleja, las pausas prosódicas de carácter fuerte se reducen notablemente, como era de esperar, y quedan restringidas prácticamente a pentemímeros o cesura trocaica y diéresis bucólica. Su vinculación con pausas sintácticas fuertes se debilita.

En los cinco versos finales, las pausas prosódicas vuelven a estar en sintonía con pausas sintácticas fuertes:

- 15 Μουσάων σκηπτοῦχε, :^{DB} φερέσβιε, :^{CT} δεῦρό μοι ἦδη,
 δεῦρο τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν, :^{DB} Ἴηιε κισσεοχαίτα.
 μολπὴν ἔννεπε, Φοῖβε, :^{DB} δι' ἀμβροσίου στομάτοιο·
 καὶ σε, πυρὸς μεδέων, :^P αραραχχαρα ηφθισικηρε,
 καὶ Μοῖραι τρισσαί, :^P Κλωθὼ τ' Ἄτροπὸς Λάχεσις τε.

En estos últimos cinco versos, que son los más mágicos –por presencia de *voces magicæ* y de elementos que, por su referente los ligan con la tradición mágica (*cf. infra*)–, el esfuerzo por adecuarse a un ritmo hexamétrico lleva a adaptar algunas partes del texto, como el palíndromo mágico αραραχχαρα –*sic* en *PGM*–, que es transformado en αραραχχαρα, de forma que ἄρᾶρᾶχχαῖρᾶ ηφθισικηρε se integra en la estructura del hexámetro. Que el redactor o reelaborador de estos versos tenía buen conocimiento de prosodia (o al menos preocupación por la versificación) queda patente en el v. 19 donde la métrica se ha mantenido a pesar de que el texto es léxicamente incorrecto.

Por último, hay que destacar que los hexámetros de este himno tienen una fuerte tendencia dactílica: son holodáctilos 8 de 19 (42%), contienen un sólo espondeo 9 de 19 (47.3%) –nunca en el 5º pie– y sólo dos son mixtos. Curiosamente, estos dos, el 9 y el 19, son mitad dactílicos, mitad epondaicos, aunque en ningún caso presentan cesura media:

A simple vista, antes de profundizar en los rasgos estilísticos particulares de cada pasaje, se puede ver que estamos ante un *lógos* que se abre con una fórmula de salutación²²⁷ con la que el mago se dirige a una entidad solar, primero mediante epítetos independientes y luego un desarrollo narrativo y sólo en el v. 15 volvemos a encontrar una forma verbal: una fórmula clética del tipo *verba veniendi* (δεῦρό μοι ἤδη, δεῦρο τάχος), y una petición de oráculos en la línea del *h.Mag.* 7: μολπήν ἔννεπε, “inspira el canto”, lo que debe interpretarse como una petición oracular. La invocación y la petición de oráculos están dirigidas a Apolo (vv.15-17), a una entidad solar (καὶ σε, πρὸς μεδέων v.18) y a las tres Moiras (καὶ Μοῖραι τρισσαὶ v.19).

En cuanto a la “salutación”, el propio himno es denominado en la práctica χαιρετισμός (l.135). Como ya se ha avanzado en la presentación de los materiales hímnicos de este pasaje, el χαιρετισμός es una práctica ritual observada en *PGM* que consiste en dirigirse a la divinidad mediante la fórmula χᾱῖρε, es decir, saludándola por su nombre. Como en el lenguaje entre mortales, χᾱῖρε actúa como una interpelación con la que los magos abren el acto comunicativo²²⁸; las saluciones son un acto ritual mágico *per se*²²⁹ que puede aparecer como un *lógos* independiente o abriendo un *lógos* de otro tipo, como en nuestro caso. En los papiros mágicos este tipo de acto comunicativo está especialmente ligado a la comunicación con entidades astrales, sobre todo con el sol, y a momentos rituales de visión directa de la divinidad (ambos rasgos presentes en la práctica en la que se inserta este himno), puesto que al no implicar ningún tipo de invocación (la salutación, como acto de interpelación, no contiene ninguna fórmula en sí más que una llamada con la que se capta la atención de la entidad interpelada) requiere que la divinidad esté presente²³⁰. Es decir, en el v.15 comienza lo que estrictamente es la petición de este himno. Por lo tanto, estructural y funcionalmente este himno está compuesto por dos grandes partes: una *salutación* y, a partir del v.15, la *petición*, de carácter oracular.

Procederé ahora al examen de cada uno de los distintos pasajes de forma individual a fin de que dicho análisis y sus conclusiones permitan aportar claridad sobre la autoría de cada uno.

²²⁷ *cf. infra.*

²²⁸ Blanco 2015a, pp. 122-125 (artículo recogido en el Apéndice 2).

²²⁹ *Ibid.* 124.

²³⁰ *Ibid.* sobre su utilización predominante en contextos de visión directa, *cf.* p. 122-123; sobre la especial vinculación de esta fórmula con los ritos solares, *cf.* 125ss.

4. La *epiklêsis*: vv.1-6

La *epiklêsis* está formada por 6 versos compuestos por una acumulación sucesiva de epítetos independientes al estilo de los himnos órficos. El destinatario explícito de la misma aparece encabezando el v.2 (Ἡέλιε), lo que entra dentro de los cánones del himno y la plegaria griegos²³¹, y se abre con la fórmula de salutación χαῖρε que, aunque es frecuente en *PGM*²³², tiene antecedentes en el himno literario-religioso desde época Helenística, aunque es en época Imperial cuando se hace más frecuente²³³. Es decir, la fórmula no aporta información acerca de la posible extracción de este pasaje.

a. Análisis de los epítetos:

- Hasta donde me ha sido posible rastrear, πυρὸς ταμίης es una expresión original²³⁴; no obstante, se encuentra en la línea de otros epítetos que se refieren a la soberanía del dios sobre el elemento del fuego presentes en *epiklêsis* de himnos y *lógoi* solares de los textos mágicos como πυρὸς μεδέων (en este mismo himno, v.18, aunque posiblemente compuesto sobre πυρὸς ταμία, jugando con *variatio*), διέπων φλογὸς ἀκάματον πῦρ (*h.Mag.* 14.2), πυρὸς κοσμίται (*PGM XII* 225), πυρὸς ἀύξητὰ (*PGM III* 154), τὸ πῦρ κρατοῦντα (*PGM IV* 1584). Fuera de los textos mágicos, la divinidad perfilada en los oráculos teológicos²³⁵, como esencialmente solar, suele tener relación con el fuego: βασιλεὺς ἡδ' ἀθάνατον πῦρ (Eus. *PE* 3.15.3.6), φλογμὸς ἀπειρέσιος (*Theos. Tub.* I.15 Beatrice); ἐν πυρὶ ναίων (*ibid.* I.28); πυρσοῖο θεὸς (*ibid.* I.22); ὑπερουρανίου πυρὸς ἄφθιτος αἰωομένη φλόξ (*ibid.* I.42), pero como puede verse se incide más sobre su naturaleza ígnea que sobre su soberanía sobre este elemento²³⁶. Fuera de los textos mágicos esta idea sólo aparecerá de forma tardía: πυρὸς βασιλεῦ, φάους ταμία (Procl. *H.* 1.1.), ἄναξ πυρός (Nonn. *D.* 40.369, himno a Heracles

²³¹ *cfr.* Pulleyn 1997, p. 97.

²³² Un catálogo exhaustivo sobre su empleo en *PGM* en Blanco 2015a (artículo recogido en el Apéndice 2).

²³³ *e.g.* Cleanth. *Fr.Poet.* 1.1-2; Isidorus *h.* II 1; Naass.*Carm.* II 1 *cfr.* Hippol. *Haer.* 5.9.8.

²³⁴ La expresión πυρὸς ταμίης no tiene una fuente textual exacta previa a este himno, pero sí aparece en dos autores posteriores a la datación del papiro: es empleado por Libanio como epíteto de Hefesto: Ἥφαιστος δὲ πυρὸς ταμίας (*Orat.* 60.9.6). Como epíteto de Helio lo emplea Nonno: πυρὸς ταμίης Ὑπερίων (Nonn. *D.* 12.36; 23.240) y en la misma posición en el verso que aquí en *D.* 38.116: κάμνε πυρὸς ταμίης.

²³⁵ Sobre este tipo de oráculos, *cfr. infra*, pp.561-562.

²³⁶ En relación con la naturaleza ígnea del astro solar: ἀθάνατον πῦρ (*h.Orph.* 11.3); πυρισθενές (*h.Mag.* 8.5, *cfr. infra*); en el *h.Mag.* 15 es πυρὸς ἀρχή (v.1, el mismo concepto se repite en el v.5 de forma elaborada); πυροείς (*h.Orph.* 8.6), πυρίδρομος (*ibid.* 11); πῦρ ἄφθιτον en *PGM XXIII* 5, *etc.*

Astrochitón). Es decir, πυρὸς ταμίης es único en *PGM* y una innovación, aunque sigue una tradición conocida.

- Τηλεσκόπος (v.1), es otro epíteto único en *PGM*, aunque no así fuera de los textos mágicos. Se trata de un epíteto poético que generalmente se aplica con un sentido pasivo a cosas que pueden ser vistas desde lejos (el brillo del fuego, las cumbres de un monte, *etc.*), pero en este caso, dada la tradición existente en torno al astro solar en la que Helio es un dios capaz de verlo todo²³⁷, tendría un sentido activo, “que ve desde lejos, que posee una amplia visión”²³⁸. Como epíteto astral lo emplea Máximo, para la luna - τηλεσκόπος ἀστήρ - (Max. 8.436). En cualquiera de los casos, es un epíteto muy adecuado para Helio por su posición elevada sobre la tierra y porque su resplandor puede verse desde lejos²³⁹, pero no he podido encontrar que se emplee como epíteto heliaco con anterioridad, por lo que sería una innovación del empleo de este adjetivo, en la línea de una tradición ya existente entorno a Helio.
- Con κοῖρανος κόσμου sucede como con πυρὸς ταμίης, es una variación sobre la idea ampliamente extendida del βασιλεύς κόσμου, epíteto presente en *PGM*²⁴⁰ y *Septuaginta*, *M.* II 7.9.2, reflejada también en variantes como ἄναξ κόσμοιο (*PGM*²⁴¹ y *Orac.Sib.* 12.293); ἡγήτωρ κόσμου (*Theos.Tub.* III.114 Beatrice = *Orac.Sib.* fr.I 15-16 Geffcken); δεσπότης κόσμου (*PGM*²⁴², *h.Orph.* 8.16 a Helio, *CH fr.* 23.29.10), ὄρχαμε κόσμου (Nonn. *D.* 40.369 himno a Heracles *Astrochitón*) οὐρανοῦ ἡγεμών²⁴³. No obstante, κοῖρανος κόσμου no presenta concordancias hasta época posterior a la redacción de este papiro²⁴⁴, por lo que volvemos a estar ante una expresión original formada por *variatio* sobre una idea ampliamente generalizada en época tardía a cerca de la divinidad.
- κλυτόπωλος, “el de nobles corceles”, responde muy bien a la imagen de Helios como auriga del carro del Sol. Las referencias literarias sobre el Sol y sus caballos tienen una larga tradición: aparecen en los *Himnos Homéricos* (*h.Hom.* 31, 4.67 y 2.88 ss.), en la lírica (Mimn. fr.12), y en este mismo himno en los vv.12-14, *etc.* También en el *h.Orph.* 8 a Helios aparece la imagen de Helios “danzando con

²³⁷ *cfr. infra* Διὸς γαιήοχον ὄμμα.

²³⁸ Con este sentido tendría un precedente en Aristófanes, donde las nubes lo dicen de sí mismas: τηλεσκόπῳ ὀμματι γαῖαν (*Ar. Nu.* 290).

²³⁹ Con esa idea aparece en época posterior a nuestro himno como epíteto de Apolo-Helio en Christod. *Epigrammata* 2.1.77: Φοῖβος ἄναξ, καθαρὴν δὲ φέρει τηλεσκοπον αἴγλην.

²⁴⁰ Podría estar presente en *h.Mag.* V 9 (*PGM* III 260) Σημέα βασιλεῦ κόσμου [γενέτω]ρ, que depende de la puntuación, podría ser Σημέα βασιλεῦ, κόσμου [γενέτω]ρ ο βασιλεῦ κόσμου [γενέτω]ρ.

²⁴¹ *h.Mag.* V 22 (*PGM* III 219)

²⁴² *PGM* IV 446, 460, 1961; XII 239, *etc.*

²⁴³ *h.Mag.* IV 7 (*PGM* I 315, IV 443 y 1985)

²⁴⁴ Sinesio, *h.* I 429, 481; II 27.

cuádruples pies” (v.5), en clara alusión a sus caballos, y guiando su cuadriga (v.19). No obstante, curiosamente, hasta donde me ha sido posible rastrearlo, es novedoso como epíteto heliaco; sin embargo, como epíteto divino sí tiene antecedentes: es epíteto de Poseidón en Píndaro (fr.243.2 Maehler) y, con más frecuencia, de Hades en la poesía homérica (*Il.*5.654, 11.445, 16.625 *etc.*); en *PGM*, precisamente, aparece en este contexto, en un verso homérico del *Homeromanteion* del papiro VII: Ἰἄιδι κλυτοπόλωρ (*PGM* VII 63). En este caso, por lo tanto, como ocurría con τηλέσκοπος, estamos ante un epíteto poético con el que se innova en relación a Helio, pero muy apropiado, porque recoge un aspecto profundamente ligado a su tradición iconográfica.

- La idea de que el sol posee una vista privilegiada de la tierra es muy antigua en el mundo griego y se refleja en epítetos como τηλεσκόπος (*cf. supra*) y πανόπτης²⁴⁵; no obstante, sobre su denominación como ὄμμα creo que es acertada la apreciación de Merkelbach²⁴⁶, puesto que en el mundo egipcio el disco solar era el “ojo” de Ra²⁴⁷, concepto que no se encuentra en el mundo griego hasta la himnica órfica. Διὸς γαιήοχον ὄμμα, por lo tanto, está en la línea de epítetos heliacos tradicionalmente griegos, pero sigue la línea de un tipo de giros poéticos que se hacen muy frecuentes en textos de datación contemporánea a la de los himnos mágicos, como los himnos órficos²⁴⁸; de hecho, γαιήοχον ὄμμα es similar al κόσμου τὸ περίδρομον ὄμμα de *h.Orph.* 8.14. En cuanto a la supeditación de Helio a Zeus como entidad suprema²⁴⁹ (Διὸς ὄμμα), esta aparece en *h.Orph.* 59.13 a la Moira: Διὸς ὄμμα τέλειον, pero en referencia a una entidad solar es especialmente frecuente en los oráculos teológicos²⁵⁰. Dejando a un lado el aspecto conceptual, formalmente, hasta donde es posible rastrear, la expresión Διὸς γαιήοχον ὄμμα es una creación original de este autor, aunque puede verse la variedad de paralelos poéticos que pudieron servir como referente.

²⁴⁵ Aunque es un epíteto con más frecuencia atribuido a Zeus, se encuentra también aplicado a Helio en *A.Pr.*91; *Orph.* Fr. 21.13 Dielz-Kranz.

²⁴⁶ *Abrasax*, vol. I, p. 62.

²⁴⁷ Pinch 2004, p. 128, *s.v. eye of Ra*.

²⁴⁸ *h.Orph.* 8 a Helios se emplea hasta tres veces: v.1 πανδερκὲς ἔχων αἰώνιον ὄμμα, v.14 κόσμου τὸ περίδρομον ὄμμα y v.18 ὄμμα δικαιοσύνης; *h.Orph.* 11.17 ἐλαφροτάτου πυρὸς ὄμμα, a Pan (es un himno en el que Pan aparece retratado como divinidad solar y omnipotente); 34.8 a Apolo como divinidad solar πανδερκὲς ἔχων φαεσίμβροτον ὄμμα.

²⁴⁹ Hemos visto una reorganización similar del panteón en ἄγγελε πρῶτε τοῦ Ζηνὸς μέγαλιον (*h.Mag.* 1c.1), *cf. supra*, p.84.

²⁵⁰ Ζηνὸς πανδερκὲς ἄφθιτον ὄμμα (*Theos. Tub.* I. 173 Beatrice), ζωοδότου Διὸς ὄμμα (I.183), Ζηνὸς βιοδώτορος ἀγλαὸν ὄμμα (I. 179)

- Παμφαής es un epíteto heliaco de larga tradición²⁵¹. No aparece de nuevo en *PGM*, pero podemos decir que es de extracción poética.
- ὑπικέλευθος está atestiguado en la *Antología Palatina*, pero referido al alma (*AP* 9.207)²⁵². También es único en *PGM* y una innovación como epíteto heliaco, aunque refleja la misma idea que epítetos como οὐροδρόμος y οὐρανοφοίτης (en el mismo verso, *cfr. infra*).
- Διπτεής es un adjetivo de clara adscripción poética²⁵³. Este epíteto, que subraya la “emanación divina” de la que procede sol, al igual que en los casos anteriores, es la única vez que aparece en *PGM* y una innovación como epíteto de Helio. En su empleo en el verso, sigue la línea de la poesía épica, donde ya aparecía tras cesura trocaica.
- οὐρανοφοίτης, aunque se hizo muy frecuente en la poesía bizantina como epíteto heliaco²⁵⁴, con anterioridad a esta época es una rareza léxica. Aparece únicamente en un oráculo hexamétrico transmitido por Porfirio²⁵⁵ como epíteto de Hécate-Selene (en el que, además, presenta la misma posición en el verso, tras diéresis bucólica) y como epíteto de los astros en *PGM* IV 1370. Por su significado, está en la línea de otro *unicum*, οὐροδρόμος (*h.Mag.* XII 24 = *PGM* III 256, a Apolo-Helio). Luego, como en el caso de epítetos anteriores, es una innovación en referencia a Helio.
- αἰγλήεις es un adjetivo homérico (*Il.*1.532, *Od.*20.103, *etc.*) referido al Olimpo, también lo encontramos asignado a Claros (*h. Ap.*40.), pero no a dioses. No obstante, sí tiene antecedentes como epíteto astral en tratados astrológicos más o menos contemporáneos a *PGM* VI+II: αἰγλήεις Διὸς

²⁵¹ Ya aparece como epíteto del sol en *Medea* de Eurípides (E. *Med.*1251), inscripciones (*IG* 12(5).891.3, Tenos), Aristóteles (*Arist. Mu.* 399a 21), *etc.* No obstante, encabezando el verso se utiliza en Nonno (*D.* 25.2253, 40.379; *Eu.Io.* 13.144), quien lo emplea como epíteto heliaco en un giro similar al que encontramos en el verso de *h.Mag.*8: παμφαῆς αἰθέρος ὄμμα (Nonn. *D.* 40.379). Otra concordancia más entre este pasaje y la poesía nonniana que sumar a las ya vistas.

²⁵² De forma posterior a la datación de este papiro, de nuevo es Nonno quien ofrece el paralelo más cercano, al utilizarlo como epíteto divino para Selene, Faetón y Perseo (respectivamente: *D.* 23.310, 43.183 y 47.658) siempre ante cesura trocaica, como aparece aquí.

²⁵³ En su acepción más cercana a sus componentes léxicos, indica la procedencia de Zeus (se aplica por ejemplo a la lluvia o a las corrientes de agua crecidas por la lluvia -*Il.*16.174, *Od.*4.477, *Hes. Fr.*217, *etc.*-) y, al indicar una procedencia divina, pasó a significar sencillamente “divino” (*E.Ba.*1267). Sin embargo, en *h.Ven.* 4 se refiere a las aves “que surcan el aire” -διπτεῖες οἰωνοί- y en una tercera acepción “brillante, resplandeciente”: de χαλκός en *Emp.* 100.9 y de πυρσός en *E. Rh.*43, *cfr. Erot. s.v. διεπιτεής· ἀντὶ τοῦ διαυγῆς καὶ καθαρός, ὡς καὶ Εὐριπίδης ἐν Φοῖνικι λέγων·*

²⁵⁴ Nicolaos Methonaeus, *Orationes.* 5. 319. 16; *Eudoc. Hom.* 2.1022, en un verso en el que habla del profeta Elías; Juan Damasceno 97.33, *etc.*

²⁵⁵ *Porph.* 151.3. (*cfr. Eus. PE* 4.23) Se trata de una revelación de Hécate-Selene, en la que la diosa se presenta así: Ἦδ' ἐγὼ εἰμι κόρη πολυφάσματος, οὐρανόφοιτος, ταυρῶπις, τρικάρηνος (...).

ἀστίηρ²⁵⁶ (Max.12.609), el Yugo (Man. 4.25), Marte (Man. 4.153)²⁵⁷. Métrica y poéticamente no hay un referente claro para su utilización en este himno.

- ἀκίητος²⁵⁸ aparece sólo en tres testimonios literarios²⁵⁹ y en léxicos; aunque no establece un referente claro con ninguno de ellos. De nuevo, se trata del empleo de es un término poco frecuente, y por ello llamativo, con el que se busca sorprender al lector, una técnica muy alejandrina. que podemos calificar de tradición nonniana.
- παλαιγενής es un epíteto poético de origen homérico²⁶⁰. Como epíteto divino lo encontramos en Esquilo referido a Cronos (*Pr.*222), Temis (*Pr.*873), las Moiras (*Th.*742)²⁶¹, pero no he podido encontrar que se aplique con anterioridad a Helio, luego, hasta donde me ha sido posible buscar, en este sentido es una innovación. Métricamente aquí se emplea al modo homérico, entre la cesura trocaica y la diéresis bucólica.
- ἀστυφέλικτος es un epíteto poético frecuentemente referido a lo divino o a dioses²⁶². Quizás, para nuestro texto, el testimonio más significativo sea el de *h.Orph.* 12.13. Se trata de un himno a Heracles, pero con un fuerte elemento heliaco en la descripción de la divinidad, que incluso recibe el epíteto de Titán (*h.Orph.* 12.1); ἀστυφέλικτος se emplea tras la diéresis bucólica, igual que aquí.
- Χρυσομίτης, como οὐρανοφοίτης, es un epíteto muy poco frecuente. El *TLG* aporta tan sólo 10 concordancias en todo el corpus literario griego incluido en él: es epíteto de Dioniso en Sófocles y en un epigrama de la *Antología Palatina* (S. *OT.*209 y *AP IX*, 524.23) y de Febe en Oppiano (*C.* 2.2); de

²⁵⁶ Se encuentra en un contexto muy deteriorado, con múltiples lagunas, en el que se mencionan la luna y Venus, pero no se sabe quién es esta estrella masculina.

²⁵⁷ Al hacer una búsqueda sobre este epíteto, vuelve a surgir el nombre de Nonno, quien lo usa con la constelación de Ofiuco o El Serpentario (Nonn. *D.* 1.245, 25.144), Venus (Nonn. *D.* 12.9), etc.

²⁵⁸ Con anterioridad a Nonno, si sumamos nuestro himno a los testimonios citados *infra* en la nota 254, tenemos tan sólo cuatro en todo el corpus en lengua griega recogido en el *TLG*, mientras que sólo en las *Dionisiacas* Nonno lo empleó 53 veces, casi de forma exclusiva como epíteto divino y siempre entre la triemímeres y la cesura trocaica, como es utilizado aquí. Nonno no es la fuente de nuestro epíteto, porque *PGM VI+II* sería entre 100 y 150 años anterior a Nonno, pero como se ve, este pasaje anticipa claramente tendencias de la poesía nonniana.

²⁵⁹ Se emplea una vez en la poesía homérica –*Il.*17.75–; una vez en el drama – *A. Pr.*186– y en Sinesio 1.129.

²⁶⁰ En la poesía homérica se emplea sobre todo referido a personas que por su edad son venerables: Fénix (*Il.* 17.561), Euriclea (*Od.* 22.395), etc.

²⁶¹ A Dioniso en Nonno (Nonn. *D.* 5.564)

²⁶² Aparece en Calímaco (*Call. Del.* 26), en una reflexión sobre “lo divino”: θεὸς δ’ αἰεὶ ἀστυφέλικτος, y en el *h.* I 15 a Helios de Proclo, pero no referido a Helio, sino al designio de las Moiras. En Opp. *H.* 5.679 es epíteto de Poseidón y en Nonno de Apolo (Nonn. *D.* 33.340).

los testimonios restantes 4 son escolios del pasaje de Sófocles y 2 léxicos. Se trata de una innovación como epíteto de Helio, sin referentes precisos sobre su fuente o empleo métrico.

- φαλερούχος es un epíteto solo atestiguado aquí, aunque evoca a los barrocos compuestos alejandrinos. La imagen de Helio portando un casco²⁶³ la encontramos en *h.Hom.* XXXI 9-12 a Helios, donde el poeta se recrea extensamente en lo hermosos que está el dios con el yelmo. Es decir, léxicamente φαλερούχος es una innovación, pero, como τελήσκοπος, recoge de forma novedosa un antiguo aspecto de la iconografía literaria del dios.
- πυρισθενής²⁶⁴ es un término complejo por sus fuentes y, de nuevo, llamativo por la escasez de testimonios. Lo encontramos en una consulta al oráculo de Serapis, como epíteto del dios²⁶⁵, por lo que estamos ante otro término poco usual con el que, además, se innova como epíteto de Helio.
- αίολοθώρηξ es otro término llamativo por su escasa frecuencia: empleado únicamente en dos ocasiones en la *Iliada*²⁶⁶, como epíteto de héroes. No obstante, como epíteto de Helio, es una innovación, pero métricamente, al emplearlo tras la cesura trocaica, se sigue a la *Iliada*.
- ἀκάμας aparece como epíteto de Helio ya en la *Iliada*²⁶⁷. En este caso tenemos un epíteto heliaco de tradición poética²⁶⁸ del que, de nuevo, la métrica vuelve a ser la clave para situar su fuente. En este caso, es la himnica órfica: se utiliza tanto en el *h.Orph.* 8.3 a Helio como en el 12.9 a Heracles, es decir, en dos himnos que marcan fuertemente la tradición heliaca, y en ambos se emplea entre la triemímeros y la pentemímeros, que es la misma sede métrica que tiene aquí.
- χρυσήνιος es un epíteto divino homérico (referido a Ártemis *Il.*6.205, y a Ares *Od.*8.258), que siguió empleándose como epíteto divino en la poesía épica posterior²⁶⁹, pero, aunque como epíteto del sol hace referencia a su imagen como auriga (está en la línea de κλυτόπωλος, *cf. supra*), sólo Proclo, que es posterior a nuestro testimonio, lo emplea como epíteto de Helio²⁷⁰ (*Procl. h.* I 1). La métrica, en este caso, no ayuda a determinar una fuente, por lo que sólo podemos hablar de un adjetivo

²⁶³ Φάλαρα son los adornos del casco (bien refuerzos de bronce, en caso de *Il.*16.106, o un adorno de las tiaras de los reyes persas en *A. Pers.*661); Nonno lo utiliza para designar la cimera (*D.*29.215).

²⁶⁴ Vuelve a suceder como con ἀκίχητος; Nonno lo emplea como epíteto de Dioniso (*Nonn. D.* 24.6, 29.193.), porque fue lo único que sobrevivió de Semele cuando esta fue fulminada por Zeus, en la misma sede métrica, tras cesura trocaica.

²⁶⁵ Suda, *s.v.* Θουῖλις : φράσον ἡμῖν, πυρισθενή, ἀψευδῆ, μάκαρ, (...).

²⁶⁶ *Il.*4.489 y 16.173; las otras 7 concordancias que ofrece el *TLG*, como en otros ejemplos de términos inusuales, son léxicos y escolios.

²⁶⁷ *Il.*18.239 y 484.

²⁶⁸ Tras la *Iliada*, lo recoge toda la tradición posterior: *e.g. h.Hom.* XXXI 7, *h.Orph.* 8.3 y 12.9.

²⁶⁹ *Nonn. D.* 44.253 a Selene; *QS* 5.395 a Afrodita; *Orph. A.* 563 a Eos.

²⁷⁰ También se emplea como epíteto de Apolo en una inscripción sin datar (*TAM IV* 1.48).

divino de tradición poética que, como en otros casos recoge o alude a una imagen ya conocida del dios de forma novedosa; la innovación en este caso es su empleo como epíteto heliaco.

- χρυσοκέλευθος se refiere al mismo aspecto que epítetos como ὑψικέλευθος y οὐρανοφοίτης, pero es un término únicamente atestiguado aquí, es decir, parece una innovación léxica del compositor de esta *epiklêsis*, con la que, de nuevo, vemos que se intenta expresar de forma novedosa un concepto conocido del dios.

Tras este examen se pueden sacar las siguientes conclusiones a cerca de esta *epiklêsis*. Prácticamente todos los epítetos son de procedencia literaria o poética, pero, aunque algunos sean similares a otros epítetos que puedan encontrarse en *PGM* –hablo del caso de κοίρανος κόσμου o πυρὸς ταμίης– no tienen paralelos en los textos mágicos, lo que podría indicar (a) una producción externa al ámbito mágico, o (b) un deseo por alejarse de los textos mágicos. En general se percibe un gusto especial por los términos inusuales y poco frecuentes (οὐρανοφοίτης, χρυσομίτρης, αἰολοθώρηξ) que recuerda al gusto alejandrino por la singularidad léxica, y por el empleo de expresiones originales (πυρὸς ταμίης, κοίρανος κόσμου); incluso se atestiguan dos *hâpax* que parecen creaciones originales del autor de este pasaje, uno de ellos (φαλερούχος) también formado sobre un término muy específico y poco habitual. Pero, sobre todo, hay un intento por innovar en la *epiklêsis* heliaca; tan sólo ἀκάμας tiene tradición previa como epíteto solar. El compositor se mueve dentro de los semantemas más frecuentes del ámbito solar -*πυρ- ; *χρυσ- y *φασσ-/φασσ- – y se recogen aspectos de su tradición e iconografía conocidos desde antiguo, pero con epítetos nunca antes aplicados a este dios o nunca antes (siempre, repito, hasta donde me ha sido posible rastrear las fuentes y referentes) utilizados como epítetos divinos. Lo que está claro es que la abundancia de términos inusuales o nuevos y la originalidad en el empleo de los epítetos sólo puede explicarse a través de la existencia de una conciencia estética; el empleo de estos términos busca llamar la atención sobre la propia lengua, es decir, en la composición de este pasaje hay una clara intención poética que no es propia de los textos mágicos –cuyo rasgo distintivo es la funcionalidad.

En cuanto a las fuentes²⁷¹, los *Himnos Órficos*, sobre todo aquellos de carácter solar –el 11 a Pan, el 12 a Heracles, el 34 Apolo y, sobre todo, el 8 a Helio– parecen haber sido el referente de algunos epítetos. Por otra parte, desde un punto de vista estilístico, la influencia de la hímica órfica en esta *epiklêsis* es clara. Si bien esta no presenta una especial preferencia por el verso *tetracolos* que se impone en este pasaje, sí emplea las cesuras como elemento estructurador de la *epiklêsis*²⁷². El verso *tetracolos*, por otra parte, debido a diversos motivos estilísticos gozará de gran auge en la poesía egipcia de la Tebaida, tendencia poética cuyo máximo exponente es Nonno de Panopolis (s.IV).

Su nombre ha aparecido repetidamente en conexión con muchos de los epítetos analizados, pero por datación es muy posterior a nuestro texto. No obstante, no se trata únicamente de coincidencias léxicas; el gusto por la rareza léxica, el empleo de las pausas métricas para organizar sintácticamente el verso, el predominio del *tetracolos* y la utilización de ciertos términos en sedes que serán fijas en la poesía nonniana (πυρὸς ταμίης, παμφαής, ὑψικέλευθος y ἀκίχητος, pero podría estar también detrás de otros como αἰγλήεις y πυρισθενής) sólo puede interpretarse de una manera. Este pasaje anticipa muchas de las tendencias de la poesía de Nonno, en léxico y estilo, lo que ubica su procedencia con bastante exactitud en la región de la Tebaida, puesto que este estilo poético no se dará en otras partes de Egipto²⁷³.

5. El verso 7.

La *epiklêsis* finaliza con un verso en el que la divinidad aparece como un dios que todo lo ve y todo lo oye. Este concepto vinculado a Helio tiene una larga tradición en Grecia, como se ha

²⁷¹ El nombre de Proclo aparece varias veces en conexión con algunos de los epítetos; de hecho, el comienzo de su *Himno a Helio* contiene tres epítetos que pueden ponerse en relación con nuestro pasaje: Κλυῖθι, πυρὸς νοεροῦ βασιλεῦ, χρυσήνιε Τιτάν, / κλυῖθι, φάους ταμία, ζωαρκέος, ὦ ἄνα, πηγῆς (vv.1-2). No obstante, Proclo (s.V) es posterior a la producción de nuestro papiro al menos en un siglo. Luego, es difícil establecer una relación entre Proclo y esta *epiklêsis*.

²⁷² Puede verse, por ejemplo, que la hímica órfica presenta la misma preferencia por el empleo de las cesuras triemímeras, pentemímeras/trocaica y diéresis bucólica para organizar los versos cuatrimembres: e.g. κοσμοκράτωρ, συρικτά, πυρίδρομε, κυκλοέλικτε (*h.Oprh.* 8.11); λαμπετή, χαριδῶτι, τελεσφόρε, νυκτὸς ἄγαλμα, / ἀστράρχη, τανύπεπλ', ἐλικοδρόμε, πάνσοφε κούρη (*h.Oprh.* 9.9-10); ἄφθιτε, πρωτογένεια, παλαιάφατε, κυδιάνειρα, / ἐννυχία, πολύτειρε, σελασφόρε, δεινοκαθέκτι (*h.Orph.* 10.5-6), etc.

²⁷³ A este estilo poético se ha dedicado en profundidad Miguélez Cavero, quien lo analiza y elabora un elenco de sus representantes conocidos y de testimonios papiáceos de autor desconocido, en Miguélez Cavero 2008.

visto ya a propósito de epítetos como τηλέσκοπος u ὄμμα (*cf. supra*), incluso la manera en que es formulado tiene ecos ya en la *Iliada*: Ἡέλιός θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις (*Il.* 3. 227). No obstante, el v.7 (πάντας δ' εἰσορόων <τε> καὶ ἀμφιθέων καὶ ἀκούων), como ya se ha comentado, presenta una coincidencia casi exacta con un verso procedente de un oráculo teológico conservado en la *Teosofía de Tübinga*: πάνθ' ἄμ' εἰσορόων τε καὶ ἀμφιθέων καὶ ἀκούων (*Theos. Tub.* I.73 Beatrice).

El empleo de versos procedentes de textos de carácter teosófico y oráculos en los que se describe la divinidad ya había surgido a propósito del epíteto οὐρανοφοίτης y se halla también en otros himnos mágicos²⁷⁴. Seguimos en la línea del aprovechamiento de aquellas fuentes y recursos literarios que pertenecen a un acervo común al que tienen acceso los autores de esta época; versos de este tipo tuvieron gran difusión en la Antigüedad Tardía y se encuentran atestiguados por toda el área del Mediterráneo tanto en la literatura como en inscripciones²⁷⁵.

6. El pasaje sobre “el curso solar”: vv.8-14

Los vv.8-14 contienen un circunloquio poético en el que se desarrolla el tópico del curso solar, centrado en los momentos más importantes del día (el amanecer, el mediodía, la puesta del sol y la noche), que aparecen aquí personificados mediante abstracciones divinizadas. Este tópico, que en otros himnos se recoge a través de epítetos que aluden a él de forma referencial o versos en los que se expresa de forma muy sintética²⁷⁶, abarca un elaborado pasaje que llama la atención por varios motivos. En primer lugar, porque estilísticamente, los desarrollos narrativos

²⁷⁴ *h.Mag.* 9.10 y 24-25.

²⁷⁵ *cf. infra*, pp.561-562.

²⁷⁶ E.g. ἀντολεῦ (*PGM* II 154); ὁ νήπιος ἀνατέλλων (*ibid.*166); ὁ ἀν]ατέλλων [ἐκ τ]οῦ ἀπηλιώτου (*PGM* III 130); ὁ ἀνατέλλ[λ]ων (*ibid.*154); δέσποτα ἀν[τολίας], Τίταν πυρόεις, ἀνατείλας δ[υνάστης] (*h.Mag.* 9.13). No obstante, el motivo suele ser más completo y abarcar el recorrido celeste entero, de la salida a la puesta del sol, como en *h.Orph.* 8.4 Δεξιῆ μὲν γενέτωρ ἠοῦς, εὐδυνυμε κυκτός; *h.Orph.* 12.11 a Heracles quien, visto como divinidad solar, es ὃς περὶ κρατὶ φορεῖς ἠῶ καὶ νύκτα μέλαιναν; ταμίης / ἠοῦς καὶ νυκτὸς πολυάστερος ἦνία νωμῶν (en un oráculo teológico en el que se describe a Apolo-Helio, *cf. Eus. PE* 3.15.3.5). El motivo completo también aparece en la himnica mágica: ὃς δύσιν ἀντολήθην ἐπισκοπιάζεις (1c.5) y δύνοντα καὶ ἀντέλλοντα, (*h.Mag.* 1c.13 = *h.Mag.* 9.23),. Se trata de un estilema de la himnica solar que también aparece, pero expresado en forma extensa, en un estilo más elevado y poético, en *Mesom. h.* 2.6ss *GDRK* χινοβλεφάρου πάτερ Ἄοῦς y *h.Mag.* 8.8-14.

no son característicos de los *lógoi* mágicos²⁷⁷, en los que la imaginería y mitología relativa a un dios tiende a expresarse de la forma más sintética posible, bastando simplemente un epíteto que recoja el concepto al que se alude. Otro rasgo estilístico que no es mágico –y en este caso podemos descartar también la himnica órfica– es la ruptura de la tendencia que tienen la himnica mágica u órfica a establecer el verso como unidad de contenido; este pasaje narrativo es más parecido al estilo de los himnos literarios. En él se desarrolla una imagen, que parece un relieve o una pintura, donde los principales momentos del día están presentes a un mismo tiempo, realizando distintas acciones: Helio en una posición central, en su cenit, presidiendo la escena, avanza mientras la Aurora se retira por detrás de él, y por delante del dios, el Ocaso, ya en declive, dirige el carro solar hacia el océano, hacia el oeste, haciendo que la Noche huya ante el restallar del látigo del auriga solar. A pesar de que la imagen está dividida en escenas, formalmente no se presentan de forma segmentada, como suele hacerse en los textos mágicos, sino que tenemos un pasaje con una fuerte unidad y entidad como conjunto:

σοὶ φλόγες ὠδίνουσι φεραυγέες ἡματος Ὅρθρον,
σοὶ δὲ μεσημβριῶντα πῶλον διαμετρήσαντι
Ἄντολίη μετόπισθε ῥοδόσφυρος εἰς ἐὸν οἶκον 10
ἀχνυμένη στείχει, πρὸ δέ σου Δύσις ἀντεβόλησεν
Ὠκεανῶν κατάγουσα πυριτρεφῆων ζυγὰ πῶλων,
Νύξ φυγὰς οὐρανόθεν καταπάλλεται, εὔτ' ἂν ἀκούσῃ
πῶλικὸν ἀμφὶ τένοντα δεδουπτότ' αῖρον ἰμάσθλης.

Identificar las fuentes o los referentes de un pasaje entero no es tan sencillo como en el caso de un único epíteto, pero algunos elementos del léxico ayudan a ver los modelos poéticos seguidos para la composición:

Ῥοδόσφυρος es un epíteto procedente de la épica contemporánea²⁷⁸ a los *PGM* en la línea de los epítetos homéricos ῥοδοδάκτυλος²⁷⁹ o ῥοδόπηχυν²⁸⁰ de la Aurora. De hecho,

²⁷⁷ Encontramos tan solo otro, en este caso de carácter mítico (aunque conservado de forma muy fragmentaria), en el *h.Mag.* 2.7-8.

²⁷⁸ QS I.138, Crisost. *Epigram.* II.1.160, Him. 9.230 hace referencia a “un encomio de la de Lesbos” que dice así: ῥοδόσφυροι Χάριτες χρυσῆ τ' Ἀφροδίτη συμπαίζουσιν, ὦραι δὲ λειμῶνας βρύουσι.

²⁷⁹ *E.g. Il.* 1.447, 6.175, 9.707, 23.109, etc.

Ἄντολίη ροδόσφυρος puede considerarse una variación del homérico Ἡώς ροδοδάκτυλος típica del estilo helenístico-imperial. Su procedencia épica queda reafirmada, de nuevo, por la sede métrica en la que se emplea, ya que tanto Quinto de Esmirna como Cristodoro y el compositor de este himno lo utilizan tras cesura trocaica. En el sintagma εἰς ἔὸν οἶκον, dado que hablamos de entidades celestes, οἶκος se refiere al lugar en el firmamento que le es propio. Esta es, precisamente, la acepción que tiene οἶκος en astrología. El sintagma εἰς ἔὸν οἶκον es empleado por Máximo el Astrólogo (Max. 8.334) con el mismo sentido que aquí, como “posición en el firmamento”. También el léxico del v. 9 es técnico, propio de la astrología: μεσημβριάζω se emplea para designar el cenit de las órbitas de los astros (del sol, la luna, las estrellas..., *cf.* Poll.4.157, 158) y usualmente el mediodía; πόλος, el eje celeste (Pl.Ti.40c; Euc.Phaen.p.18 M; Arist.Cael.285b9, Mete.362a33, etc.); tampoco διαμετρέω es poético.

Aunque no he podido encontrar ningún paralelo claro para toda la escena aquí descrita, sí los hay para los motivos particulares que se han empleado en este pasaje para dar forma al tópicos del recorrido diario del sol, como el del “auriga” que conduce el carro solar, emerge, asciende y desciende hasta terminar su carrera diaria junto al océano, donde deja descansar a sus caballos²⁸¹. Esta imagen, que es muy griega²⁸², la encontramos ya en los *Himnos Homéricos*:

- ἔνθ' ἄρ' ὃ γε στήσας χρυσόζυγον ἄρμα καὶ ἵππους / θεσπέσιος πέμπησι δι' οὐρανοῦ ὤκεανὸν δέ.(*h.Hom.* XXXI 14-15)
- Ἡέλιος μὲν ἔδυνε κατὰ χθονὸς ὤκεανὸν δὲ / αὐτοῖσιν θ' ἵπποισι καὶ ἄρμασιν, (*h.Hom.* IV in Merc. 68-69)

El restallar del látigo con el que Helio guía su cuadriga aparece en *h.Orph.* 8.18-19:

- ὦ ἐλάσιππε, / μάστιγι λιγυρῆι τετράορον ἄρμα διώκων·

²⁸⁰ *h.Hom.* XXXI 6.

²⁸¹ Ya se ha aludido a esta imagen de Helio en la tradición griega con respecto a epítetos como κλυτόπῳλος y χρυσήνιος, *cf. supra*.

²⁸² En Egipto, por ejemplo, el Sol no es auriga de un carro celeste, sino que realiza este mismo recorrido en una barca en la que viaja junto con una corte de divinidades que le ayudan en este viaje. El reflejo de la tradición egipcia puede verse, por ejemplo, en el *h.Mag.* IV.1. a Helio, en el que el dios no conduce un carro, sino que viaja “transportado por el soplo de los errantes vientos” (ἀεροφοιτῆτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις).

La imagen de “la Noche en fuga” ante el avance del sol:

- ἡ φάος ἐκπέμπεις ὑπὸ νέρτερα καὶ πάλι φεύγεις / εἰς Ἄϊδην· (*h.Orph.* 3.10-11 a la Noche); en el *h.Orph.* 78.4-5 a la Aurora, es esta quien desplaza a la Noche en términos similares: ἡ νυκτὸς ζοφερὴν τε καὶ αἰολόχρωτα πορείην / ἀντολίαις ταῖς σαῖς πέμπεις ὑπὸ νέρτερα γαίης·, imagen repetida en un oráculo teológico: ἄρτι μὲν ἀστερόεντα κατ’ οὐρανὸν ἵππότις Ἡὼς / ἔλκει νύκτα μέλαιναν (*Theos. Tub.* I.264-65 Beatrice).
- En Nonno, es el carro del sol en ascenso quien la pone en fuga: νῦξ μὲν ἀκοντιστῆρι διωκομένη σέο πυρσῶ / χάζεται ἀστήρικτος, ὅτε ζυγὸν ἄργυρον ἔλκων / ἀκροφανῆς ἵππειος ἰμάσσεται ὄρθιος αὐχὴν (*Nonn. D.* XL 381-83)

Pero estos no sólo pueden encontrarse en la literatura griega, sino también en la literatura latina de Época Imperial; Ovidio, con la complejidad y riqueza que caracteriza a su poesía, los emplea repetidamente en las *Metamorfosis*²⁸³. No obstante, son imágenes parciales del ciclo solar; sólo se ha podido encontrar un paralelo de una imagen panorámica como la que tenemos en este poema. Se encuentra en el llamado “himno a Heracles *Astrochitôn*” de Nonno, un plegaria himnica de fuerte carácter solar que Dioniso dirige a Heracles-Helio en el canto XL de la *Dionisiacas* (vv.381-391):

νῦξ μὲν ἀκοντιστῆρι διωκομένη σέο πυρσῶ
χάζεται ἀστήρικτος, ὅτε ζυγὸν ἄργυρον ἔλκων
ἀκροφανῆς ἵππειος ἰμάσσεται ὄρθιος αὐχὴν,
σεῖο δὲ λαμπομένοιο φαάντερον οὐκέτι λάμπων
ποικίλος εὐφραέεσσι χαράσσεται ἄστρασι λειμών, (385)

²⁸³ El Carro del Sol preparándose para partir al amanecer y el desvanecimiento de la Noche ante este acontecimiento: (...) *curvatura rotae, radiorum argenteus ordo; / per iuga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae / clara repercusso reddebant lumina Phoebō. / Dumque ea magnanimus Phaethon miratur opusque / perspicit, ecce vigil nitido patefecit ab ortu / purpureas Aurora fores et plena rosarum / atria: diffugiunt stellae, quarum agmina cogit / Lucifer et caeli statione novissimus exit. / Quem petere ut terras mundumque rubescere vidit / cornuaque extremae velut evanescere lunae, / iungere equos Titan velocibus imperat Horis.* (Ov. *Met.* II 108-118).

La Aurora ahuyentando a la noche: (...) *dum loquor, Hesperio positas in litore metas / umida nox tetigit; non est mora libera nobis! / poscimus: effulget tenebris Aurora fugatis.* (Ov. *Met.* II 142-144); *videt pulsas Aurora tenebris* (VII 702); *postera depulerant Aurorae lumina noctem* (VII 835).

χεύμασι δ' ἀντολικοῖο λελουμένος Ὠκεανοῖο
 σεισάμενος γονόεσσαν ἀθαλπέος ἰκμάδα χαίτης
 ὄμβρον ἄγεις φερέκαρπον, ἐπ' εὐώδινι δὲ Γαίῃ
 ἠερίης ἠῶον ἐρεύγεται ἀρδμὸν ἔερσης,
 καὶ σταχύων ὠδῖνας ἀναλδαίνεις σέο δίσκῳ (390)
 ῥαίνων ζωοτόκοιο δι' αὔλακος ὄμπνιον ἀκτῆν.

El pasaje de Nonno posee evidentes diferencias con el nuestro²⁸⁴, pero los ecos astrológicos del léxico y el barroco estilo del pasaje son rasgos comunes²⁸⁵. Ambos son también *écfrasis* poéticas del curso solar y en ambas el estilo descriptivo es semejante, un estilo que Gianfranco Agosti considera caracterizado por “focus’ fragmentation, miniaturization, brilliance of individual units”²⁸⁶, (aunque es cierto que la tendencia episódica puede retrotraerse al estilo helenístico). No trato de señalar una dependencia poética, sino, como en el caso del pasaje anteriormente analizado, que ambos poemas siguen la una misma tendencia; según Agosti, la iconografía y las artes en general influyeron en el estilo retórico de los autores de Época Imperial, creándose un tipo de descripción muy visual y rica en detalles, pero que no es descrita como un todo, sino que la imagen del conjunto se obtiene de la yuxtaposición de escenas que se suceden al mismo tiempo, como en un mosaico o un relieve²⁸⁷. El estudio de las artes figurativas (pintura, escultura, mosaico, etc.) del mismo contexto histórico-cultural, es decir, del Egipto de los siglos III-V d.C., ayuda a entender este tipo de descripciones y cómo las visualizaba la audiencia²⁸⁸. Esto es, exactamente, lo que encontramos en nuestro pasaje.

²⁸⁴ Ya a simple vista puede apreciarse que el pasaje de Nonno posee un léxico y un estilo mucho más elaborados que el nuestro, como corresponde a un autor de su altura y complejidad poética. También la estructura organizativa es distinta y hay elementos de contenido que difieren: Ocaso no aparece; el final del viaje es expresado con la imagen del sol bañándose en el Océano. La mezcla de imágenes referentes al sol como elemento nutricio y generador de las estaciones está ausente en el nuestro, *etc.*

²⁸⁵ Todos los estudios están de acuerdo en el interés de Nonno por la astrología y su formación al respecto, que queda ilustrada no sólo en el léxico, sino también en ciertos pasajes. Sobre este aspecto del de Panópolis, véanse estudios clásicos como Keydell, R. (1929) "Die griechische Poesie der Kaiserzeit", *Bursians Jahresbericht*, II, p. 120 o Bogner, H. (1934) "Die Religion des Nonnos von Panopolis", *Philologus* 89, pp.320-333.

²⁸⁶ Agosti 2014, p. 157.

²⁸⁷ *Ibid.* 158.

²⁸⁸ *Ibid.* 143.

7. La *petitio*: vv.15-19

A continuación del v. 14 se han insertado una serie de combinaciones vocálicas de carácter mágico en las que cada una de las siete vocales está repetida siete veces. Aunque está claro que es una adición (carece de carácter métrico), cumple una función: reforzar la “potencia mágica” del texto. De hecho, se ha insertado al final de lo que podría considerarse la invocación.

Entre los vv.15-19 se desarrolla, como veíamos al comienzo de este análisis, la petición de este himno, que está dirigida a tres entidades:

- a) Apolo, quien identificado por medio de los epítetos Μουσάων σκηπτοῦχος, φερέσβιος y κισσεοχαίτης y el sobrenombre Φοῖβος. Φοῖβος y Μουσάων σκηπτοῦχος pueden vincularse sin problemas a la tradición apolínea²⁸⁹. Φερέσβιος, en cambio, es un epíteto solar (el sol es, por definición, una divinidad que da vida), y de hecho, es epíteto de Helio en *h.Orph.* 8.12 y *Orph. L.* 301. La sede métrica que ocupa, tras cesura trocaica, es de clara inspiración épica, donde se emplea mayoritariamente en esa posición. Κισσεοχαίτης, por su parte, es un epíteto dionisiaco de cierta difusión²⁹⁰

Esta combinación de elementos apolíneos, heliacos y dionisiacos no es extraña. Apolo y Helio experimentan un sincretismo muy temprano en el mundo griego²⁹¹ y la pareja Dioniso-Apolo entró en contacto no sólo a través de rasgos y esferas de acción comunes²⁹², sino también a través de aquellas en las que ambos se oponían y entraban en conflicto, como pares complementarios, de manera que ambos aparecen vinculados de uno u otro modo a lo largo de la Antigüedad de forma persistente y prolongada,

²⁸⁹ La vinculación de Apolo con las Musas y la música aparece ya en el *Od.* 8. 488, *Hes. Th.* 94ss. y *h.Hom.*25.2, luego no es extraño que este aspecto del dios se recoja en las *epikléisis* de los himnos órficos (Μουσάγέα, χοροποιέ *h.Orph.* 34.6 a Apolo) y de los *lógoi* mágicos: Μουσιάρχης (*PGM* VI 42, en una invocación en prosa insertada dentro del *h.Mag.* 5); Μουσῶν Ἄπολλον (*PGM* VI+II 187); δέσποτα Μουσῶν (*PGM* VI+II 212). Las Musas son también mencionadas en relación con un contexto agonístico-musical en el *h.Mag.* 10.21 a Apolo (*PGM* III 253).

²⁹⁰ Lo emplea Pratinas (κισσόχαϊτ' ἄναξ 1.15, Page), Cratino (Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ 324a 1, Knock) y Filodamo en su peán a Dioniso (Phil. Scarph. *Paean in Dion.* 3 y 147) en pasajes que son citados después por diversos gramáticos y lexicógrafos. Como epíteto, está en la línea de otros como κισσόβρυον (*h.Orph.* 30.4) y κισσοχαρής (*h.Orph.* 52.12), que evocan la importancia de la hiedra como símbolo dionisiaco. Sobre la hiedra y Dioniso, *cf.* González Merino 2009, pp. 79-81.

²⁹¹ *cf. infra*, p. 537.

²⁹² Dos buenas síntesis al respecto en Graf 2008, p. 170 y González Merino 2009, pp. 149-152.

como muestra E. Suárez²⁹³. Y este contacto no se produjo únicamente en un plano conceptual, sino, incluso, en contextos tan significativos como Delfos²⁹⁴. Si bien no llegó a producirse un auténtico sincretismo entre los tres, este fenómeno es el que explica que en algunas ocasiones, aunque no de forma homogénea ni generalizada, Dioniso presente rasgos apolíneos²⁹⁵, o Apolo rasgos dionisiacos, como el Κισσεὺς Ἀπόλλων del *Licymnio* de Eurípides²⁹⁶ que está muy próximo a nuestro Φοιβὸς Κισσεοχαίτης, o pueda aparecer una triada Dioniso-Apolo-Helio en diversos grados de sincretismo como en Macrobio²⁹⁷ o el pasaje que ahora analizamos.

- b) La segunda entidad invocada es el “Soberano del Fuego” (πυρὸς μεδέων), título que es un claro eco del πυρὸς ταμία del v.1²⁹⁸ y que alude claramente a una entidad solar que recibe aquí el nombre mágico de ἀραραχχαρα ηφθισικηρε²⁹⁹, ἄσημα ὀνόματα que no tiene una adscripción heliaca de carácter preferente³⁰⁰.

²⁹³ Suárez 2012, pp. 58-81.

²⁹⁴ *Ibid. passim*, con abundante bibliografía al respecto.

²⁹⁵ Los dos ejemplos más representativos pueden ser el *Himno a Dioniso* de Filodamo, (himno que, de hecho, es un peán, lo que ya nos habla del grado de comunión empleado por el poeta entre ambos dioses) en el que se emplea como estribillo una fusión de los gritos rituales respectivos de ambas divinidades: εὐοῖ ᾧ ἰὸ Βάκχ, ᾧ ἰὲ Παιάν. Otro caso es el del *h.Orph.* 52.11 a Dioniso Trietérico en el que, entre la nómima de epítetos se desliza un apolíneo Παιὰν χρυσεγγής (Apolo es denominado χρυσάωρ en *Il.* 5.509 y *h.Ap.* 123).

²⁹⁶ En esta obra se ha llegado a un grado de fusión entre ambas divinidades que permite que sus rasgos y epítetos sean intercambiables, algo con lo que Eurípides juega: Δέσποτα φιλόδαφνε Βάκχε, Παιὰν Ἀπολλων εὐλυρε (fr.477 Kannicht); Ὁ Κισσεὺς Ἀπόλλων, ὁ Βακχεῖος, ὁ μάντις (fr.86 Mette).

²⁹⁷ Macrobio en *Sat.* 1. 16-18 reflexiona extensamente, con citas *ad loc.* de distintos autores antiguos que le sirven como autoridad para sostener su tesis, sobre Apolo-Helio-Dioniso bajo la perspectiva de que los tres no son más que diferentes manifestaciones de una misma divinidad.

²⁹⁸ A propósito de la edición del v.17 ya se ha hablado de que, precisamente, la presencia de esta variación sobre el πυρὸς ταμία animó a los primeros editores de este himno a corregir el texto del papiro, eliminando καί σε y reconstruyendo e su lugar una salutación paralela al χαῖρε inicial.

²⁹⁹ Según Riess, ἀραραχχαρα estaría formado sobre la raíz hebrea *rúach* o, quizás, *rakká*, y ηφθισικηρε sería perfectamente entendible desde el griego como ἡ φθισίκηρε, una glosa de la palabra precedente que habría acabado transmitiéndose de forma conjunta a ἀραραχχαρα formando el grupo mágico que encontramos aquí, *cfr.* Riess 1940, p. 51. En referencia a este tipo de fenómenos, él mismo cita el siguiente estudio: Deissmann, A. (1927) *Light from the Ancient East*, p. 405ss.

³⁰⁰ Aunque en pasajes como *PGM* IV 1795 y XIII 938 (donde aparece junto con *nomina* como *Semesilam* o *Lailaam*, que sí poseen una clara adscripción heliaca) se encuentren en un contexto solar, estos no son cuantitativamente significativos como para establecer un carácter solar para estas *voces* en la magia.

- c) Las tres Moiras son las últimas divinidades invocadas en el himno. En los textos mágicos tienen un papel dual: son entidades del *Más Allá* de la corte de Hécate- Selene invocadas en *amatoria*³⁰¹, pero sobre todo ostentan su papel tradicional como “Hilanderas del Destino”³⁰². Dado que nos encontramos en un *lógos* de finalidad adivinatoria, es lógico que se invoque no sólo a los dioses encargados de la revelación, sino también a aquellas que conocen el Fato.

Volviendo de nuevo sobre el pasaje que analizamos ahora, quizás los rasgos más destacables son la falta de originalidad y su marcado carácter mágico. Hablo de falta de originalidad porque tanto la petición como algunos de los epítetos son tan sólo variaciones sobre materiales ya existentes:

Ya hemos mencionado que *πυρὸς μεδέων* es una variación sobre el *πυρὸς ταμία* del v. 1, segura y precisamente con un propósito referencial con respecto al mismo. De Μουσάων σκηπτοῦχε hay ejemplos afines en los textos mágicos, sin ir más lejos, en la misma práctica en la que se inserta este himno encontramos Μουσῶν Ἄπολλον (PGM VI+II 187); δέσποτα Μουσῶν (PGM VI+II 212). *δεῦρό μοι ἦδη*, /*δεῦρο τάχος* parece una variación sobre la fórmula de inspiración homérica *δεῦρ’ ἄγε*, *δεῦρο* /*δεῦρ’ ἄγε* del *h.Mag.* 3, cuyas dos variantes recordemos que aparecen en este mismo papiro. A su vez, *δεῦρο τάχος ἐπὶ γαῖαν* es una variación sobre *ἐλθὲ τάχος δ’ ἐπὶ γαῖαν* (*h.Mag.* 7.5) y *μολπήν ἔννεπε δι’ ἀμβροσίου στομάτιο* de expresiones también procedentes del *h.Mag.* 7 como *ἀμβροσίων στομάτων ἔμπνευσον αἰοιδάς* (7. 6) o *μαντοσύνην ἀπ’ ἀμβροσίου στομάτιο* / *ἔννεπε* (7.10-11).

A través de las fuentes puede verse el porqué del carácter mágico de la *petitio*: son mágicos el estilo y los referentes empleados para su composición, sobre los que se varía de forma mínima, pero estos, además, proceden todos del mismo papiro en el que se encuentra el himno. Si los contrastamos con las fuentes de la salutación podemos comenzar a sacar conclusiones acerca de la composición y autoría de este himno.

³⁰¹ *h.Mag.* 16.1, PGM IV 1463

³⁰² *h.Mag.* 14, en IV 2313, 2793

8. Los vv.1-6, 7, 8-14: conclusiones de conjunto.

Hemos visto como la *epiklêsis* inicial es una amalgama, bien estructurada, de epítetos de procedencia poética o bien, de inspiración poética pero producción novedosa y única. Aunque algunas expresiones de esta, como κοίρανε κόσμου, πυρὸς ταμίης y las perífrasis en las que el sol es denominado ὄμμα tienen paralelos en *PGM*, ninguno de los epítetos empleados está atestiguado en *PGM*; incluso para estos tres casos no puede establecerse como fuente *PGM* sino que pertenecen a una terminología ampliamente extendida en la literatura teológica contemporánea para definir a la divinidad. En cualquier caso, el léxico de este pasaje establece una producción no ligada a la magia. Sus rasgos distintivos son la variedad no repetitiva, el gusto por los términos poco frecuentes y los *unica*, así como una fuerte voluntad innovadora. En estos rasgos y su empleo dentro de los versos hemos visto que seguían la tendencia de otros poetas que producen su obra en el contexto egipcio de la Tebaida. Otro rasgo destacable es que, aunque algunos epítetos sean novedosos, la imagen divina que ofrecen es la de un Helio muy griego, que carece de rasgos sincréticos, ni siquiera apolíneos, tan sólo una leve tendencia hacia una representación del sol como divinidad suprema.

El pasaje del curso solar, desde el punto de vista estilístico-formal, se encuadra dentro de la tendencia estético-descriptiva de la poesía tardo Imperial; el léxico, por su parte, tiene como referente la épica (en términos como ῥοδόσφυρος volvemos a ver rasgos estéticos de Época Helenístico-Imperial) y la astrología; una combinación que también se encuentra en autores como Nonno. Como la *epiklêsis* inicial, el pasaje está vinculado a un motivo fuertemente arraigado en la tradición heliaca griega y ningún elemento sugiere rasgos de sincretismo o de influencia apolínea.

¿Qué hay en cuanto a la entidad como conjunto de ambos pasajes? Desde mi punto de vista, ni la diferencia de estilo ni el verso 7, de procedencia oracular, que media entre ambos, son un motivo para considerar que estamos ante un conglomerado de pasajes de diversa procedencia. Aunque tampoco pueda descartarse, los versos 1-7 y 8-14 tienen rasgos estéticos y estilísticos de Época Tardoimperial (lo que concuerda con el empleo de χαῖρε para abrir el *lógos*, uso formular

que se atestigua precisamente en himnos de esta época³⁰³), más concretamente de la tendencia que caracterizará la poesía del ámbito de la Tebaida, tesis que se ve reforzada también desde el punto de vista prosódico. Ambos pasajes son estrictamente heliacos y ligados al imaginario griego de este dios. Aunque los dos se enclavan en la tradición poética a Helio por medio de distintos recursos (las fuentes, las imágenes, los motivos), ambos son originales (el primero por el léxico, el segundo como pasaje en sí mismo).

El v.7 no es un impedimento para la misma. Como ya se ha visto, a pesar de ser un reaprovechamiento (porque es un verso preexistente), al proceder de un oráculo teológico entra también dentro de las fuentes que se empleaban en la poesía y en la hímica griega helenístico-imperial; de hecho, el empleo de versos similares está atestiguado en otros poetas contemporáneos a la época de composición de estos pasajes³⁰⁴ y, por lo tanto, podría haber formado parte también de la *epiklêsis*; la procedencia oracular (divina) aporta a este verso una autoridad que resulta perfecta como cierre de una invocación. De hecho, si miramos en conjunto la *epiklêsis* integrando este verso y el motivo del curso solar tenemos una estructura muy equilibrada, de siete y siete versos.

9. Los vv.1-14 y 15-19: conclusiones de conjunto.

Con respecto a los versos finales, ni los vv. 1-7 ni 8-14 tienen rasgos que los vinculen al estilo de la lengua mágica (repetitividad, paralelismos, búsqueda de efectos fonéticos, *nomina magica* o vocalismos mágicos, fuerte deixis temporal, personal o espacial, adverbios de apremio que impriman inminencia a la invocación, *etc.*), rasgos sí presentes en los vv.15-19. No emplean fuentes mágicas, mientras que los vv.15-19 son fuertemente mágicos por las fuentes empleadas, como ya se ha visto; de hecho, todas las fuentes, sobre las que se procede mediante *variatio*, pertenecen al *PGM VI+II*. Las diferencias de fuentes y estilo parecen apuntar, con bastante certeza, hacia una autoría distinta para los vv. 1-14 (fueran o no una unidad en origen) y los vv.15-19. También el tratamiento de la divinidad es distinto: frente al Helios exclusivamente

³⁰³ *cfr. supra*, p.13.

³⁰⁴ *cfr. infra*, pp. 561-562.. Por añadir otro ejemplo, Proclo inserta en sus himnos versos homéricos de difundida tradición como fórmulas mágicas, *cfr. Collins 2008*, pp. 230ss.

solar y fuertemente helénico de los vv.1-14, en los vv.15-19 encontramos entidades fuertemente sincréticas, como el Apolo-Helio-Dioniso, de rasgos mágicos.

Es difícil que un mismo autor presente esta bipolaridad, estilística y conceptual, en una única composición.

Conclusión.

A la vista de este análisis, el *h.Mag.8* se perfila como la obra de un autor compilador y reelaborador que emplea materiales preexistentes para dar forma a un nuevo *lógos*; los vv.1-14 procederían de un contexto de producción no mágico cuyo estilo y léxico enclavan en la misma corriente de la poesía tardo-Imperial a la que perteneció Nonno. Su estilo y fuentes no coinciden con las de los vv.15-19, por lo que la autoría sería distinta. Este pasaje, a pesar de la diferencia de estilo entre los vv. 1-6 y 8-14, posiblemente era un pasaje único en origen (o al menos presenta rasgos coincidentes en estilo y fuentes del léxico); fue empleado como parte inicial de la plegaria en prosa por su carácter himnico y proporcionó al mago una *epiklêsis* plenamente funcional para su nuevo *lógos*, pero estrictamente heliaca y con una serie de “carencias” de cara al contexto ritual en el que iba a emplearse. Aquí entra en juego el carácter reelaborador: la composición de los vv.15-19 responde a un intento de suplir esas lagunas: “completar” la *epiklêsis* divina introduciendo el elemento apolíneo y mágico faltante, invocar al dios de forma adecuada (aunque en el v.1 tenemos $\chi\alpha\tilde{\iota}\rho\epsilon$, esta fórmula no implica una llamada), remarcando la finalidad oracular del *lógos* (totalmente ausente de los vv.1-14), no sólo por medio de la petición pertinente, sino de la inclusión de las Moiras en el rito, fundamentales para el conocimiento del Destino. El mago que compuso estos versos, dadas las fuentes, posiblemente fue el compilador de las prácticas recogidas en el *PGM VI+II* (quizás el propio redactor del papiro).

2.11. Conclusiones sobre los materiales hímnicos de *PGM VI+II*.

Los himnos de *PGM II-VI* comparten algo más que el papiro. Todos ellos se mueven en la esfera apolínea (incluidos los vv.15-18 del *h.Mag.* 8) y presentan un alto grado de intertextualidad entre sí. No obstante, los himnos presentan estilos y calidades heterogéneos y algunos, incluso, varios estadios en su consolidación hasta el texto que nos ha llegado, cuestiones que se examinarán continuación, aunque es muy difícil entrever algo con claridad entre la complejidad de niveles de transmisión que parece haber aquí.

Por una parte tenemos el hecho de que distintos himnos de este papiro parecen haber experimentado varios momentos o etapas en su composición hasta llegar al texto que tenemos en el papiro.

- i. En el himno 8 podemos ver hasta tres momentos compositivos. Los vv.1-14 tienen claramente una factura distinta a los vv.15-19. Mientras los primeros, que podrían pertenecer a un himno literario a Helio, son de alta calidad, tanto formal como poética y no presentan ningún elemento ni sincrético ni mágico. Las fuentes del segundo grupo de versos (mágicas), su estilo marcadamente mágico también, así como el distinto tratamiento de la divinidad, fuertemente sincrético señalan un contexto mágico de producción. El compositor de los vv.15-19 conocía los himnos 7 y 3, lo que abre la posibilidad, también de que se trate del mismo. Este habría operado sobre los vv.1-14, ya compuestos.

En un tercer momento, el himno 8 sufre una adición no métrica, de carácter mágico, entre los vv.14-15 y es reutilizado dentro de una plegaria en prosa de fuerte color egipcio a la que se añade una clausura en la que las combinaciones vocálicas se mezclan con epítetos cultuales de Apolo (*cfr. supra*, p. 223). La mezcla de prosa y verso de este *lógos* se podría comparar con la que presenta el que contiene los himnos 4-6; se trata de *lógoi* mixtos en los que se acumulan pasajes métricos de naturaleza heterogénea, que se refuerzan (o completan) mediante adiciones en prosa.

- ii. El himno 3A podría presentar también dos momentos de composición ya que los tres primeros versos más que métricos, parecen tener resonancias dactílicas derivadas del empleo de epítetos poéticos apolíneos, que se entremezclan con *nomina magica*:

- - - - - π]ανυπέρτατ' εωϊ ἐπ[ι παιάν
 - - - - - χρυσοκό]μα ἴεω ἐπὶ παιάν,
 . .]ιοευεῖη . [. . .]η πολυώνυμε ἴοαυ[Ακρακ]αναρβα

Se habrían compuesto con la intención de dotar a los vv.4-6 de una *epiklêsis* propiamente dicha, ya que carecen de ella.

- iii. El himno 4 es básicamente una reutilización de la plegaria homérica de Crises con la adición de una *epiklêsis* mágica no métrica de valor argumental (busca reforzar la invocación, que al haberse tomado de una plegaria literario-religiosa no tiene la fuerza que el mago habría deseado):

Λητωίς, Ἰαῶθ, Σ[αβα]ῶθ, Μελιοῦχε, τύραννε,
 πευχρη νυκτε[ρόφ]οιτε σεσεγγεν βαρφαραγης
 {και} ἀρβήθ, ὦ πολ[ύ]μορφε, φιλέμαγε, Ἀρβαθιαω,

Esta recuerda a la de 3A y a la que sigue, del himno 5.

- iv. El himno 5 presenta la adición media de una *epiklêsis* mágica de estilo similar las que acabamos de ver y que cumple la misma función:

Σαβαῶθ, ἴαωαωοῖ, ἀγχόθι πύλης, μουσιάρχα, οφονυπον

No obstante, la *epiklêsis* de 5 no es una adición acertada: se trata de una *epiklêsis* a Apolo mientras el himno está dirigido a Dafne.

- v. Como 5, el himno 3B también ha sufrido la adición de una *epiklêsis* mágica de valor argumental que lo parte en dos. En este caso se trata de un palíndromo mágico que se menciona varias veces en el papiro, lo que apuntaría al redactor de la práctica como su autor: σαλλαλαλα· αλλαλαλα· σανταλαλα· ταλαλα.

Por otro lado tenemos el problema de la intertextualidad:

- i. Las fuentes y referentes de los himnos 2 y 5, así como su estilo y calidad, tanto métrica como poética, indican que ambos himnos podrían tener una misma autoría. El himno 5 presenta una versión abreviada de los motivos desarrollados en el himno 2; no se trata de que compartan motivos o tópicos, sino que, al examinarlos comparativamente, parece que el himno 5 sea una miniaturización de 2, con lo que este (tuvieran o no la misma autoría) fue compuesto antes.
- ii. El *h.Mag.* 2, 5 y 7 comparten el íncipit Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος, pero, como ya hemos explicado, el himno 5 fue construido *a posteriori* del 2. El 7 es un himno marcadamente mágico, de inferior calidad prosódica y cuyas fuentes no coinciden con las de 2 y 5, luego es probable que su compositor fuera distinto. Además, emplea este íncipit descontextualizado ya que no guarda relación con la divinidad destinataria del himno ni los motivos que presenta vuelven a mencionarse, lo que indica claramente una reutilización. Esto nos deja el himno 2 como la primera fuente del íncipit.
- iii. Acabamos de ver que los versos 15-18 de 8 presentan intertextualidad tanto con el himno 3, como con el himno 7. De hecho, parecen haber sido compuestos sobre pasajes de estos dos himnos mediante *variatio* lo que indica, en primer lugar, que los versos 15-18 del himno 8 fueron compuestos *a posteriori* de estos dos himnos y, en segundo lugar, que su autor los conocía.

La inclusión de dos palabras mágicas en el ritmo hexamétrico del verso 18 (ligeramente modificadas a tal fin) es similar al procedimiento que encontramos en el v.15 del himno 2 y contrasta con la tosquedad de adiciones como las que presentan 3A, 4 y 5.

La valoración contrastada de los puntos señalados ha permitido establecer las siguientes conclusiones:

- Las fuentes y referentes de los himnos 2 y 5, así como su estilo y calidad, tanto métrica como poética, indican que ambos himnos podrían tener una misma autoría y los distinguen de himnos como el 7.
- El himno 6 presenta una corrección prosódica similar a la de 2 y 5, buen manejo de fuentes y referentes poéticos, así como motivos (por ejemplo, el motivo de Apolo *Dafneforos* vaticinando aparece también en el himno 2), lo que no implica una autoría común. En cualquier caso el autor tenía una calidad similar y el resultado son unos himnos escasamente mágicos en cuanto al estilo (aunque no en cuanto al contenido y los argumentos utilizados) y bien contruidos.
- El autor del himno 7 conocía el 2 y 5, pero no tiene la misma calidad poética ni nivel cultural, no obstante, es bastante capaz. El resultado es un himno en el que, aunque hay manejo de fuentes literarias, no hay dominio de la poesía apolínea, ni dominio de la técnica compositiva. El estilo del himno 7 es marcadamente mágico.
- El autor del himno 8, que es el compositor original únicamente de los vv.15-19 (los versos 1-14 se toman ya compuestos y tienen un nivel literario que los diferencia tanto de los vv.15-19 como del resto de composiciones del papiro II-VI), conoce el himno 3 y el himno 7; de hecho, los parecidos en el estilo con este último y la inserción de un epíteto para Apolo que no es apolíneo sino dionisiaco, podrían indicar que el autor de 3 y los vv.15-19 de 8 son el mismo.
- La forma en que estos himnos y pasajes hímnicos han sido insertados en las plegarias, así como las adiciones que experimentan (de marcado carácter mágico y sin carácter métrico) señalan la intervención de un mago que opera por unión de elementos dispares que no retoca para aportar homogeneidad ni en forma ni en contenido, uniendo pasajes en verso con pasajes en prosa, incluyendo invocaciones a Apolo en himnos a Dafne. Opera sobre los himnos ya consolidados; los *nomina magica* empleados en las adiciones vinculan estas al redactor de la práctica.

Un segundo argumento a favor de esta teoría es la presencia en las adiciones de errores ortográficos que no se constatan en los himnos.

- Este autor quizás es posiblemente el compositor del himno 4, una famosa plegaria literaria que se ha adaptado al contexto mágico únicamente añadiendo una *epiklêsis*

mágica en prosa (posiblemente sea también el compositor de la invocación que se ha añadido a 3ª) y quitando el último verso que tiene la plegaria en la *Iliada* porque la conectaba con su contexto literario. El examen del papiro revela que el escriba está copiando los versos (que presentan un empleo de los signos diacríticos y la elisión diverso al que encontramos en el resto de pasajes himnicos del papiro).

Es decir, en los himnos mágicos del papiro VI+II se puede individualizar un grupo de himnos de mayor calidad compuesto por los himnos 2, 5 y 6. El compositor de 7 y 8 conoce estos y también el himno 3, lo que quiere decir que 2, 5, 3, 7 y 8 se encontraban en el mismo papiro, no en papiros de origen diferente. Aunque la calidad y referentes de estos 7 y 8 no llega al refinamiento de los himnos del primer grupo, su autor tiene un cierto nivel cultural y se revela suficientemente capaz de componer versos, para lo que incluso modifica nomina mágica que adapta al ritmo hexámetro. Por ello, no parece que sea el compositor de las *epiklêsis* insertadas en 3A y 4; este último himno, de hecho, hemos visto que es una reutilización literal de una plegaria literaria (homérica, para ser más concretos) con modificaciones muy “toscas” para adaptarla al contexto mágico que no implican en absoluto reelaboración. Para entender qué es lo que tenemos aquí creo que son fundamentales las dos versiones del himno 3, que no había mencionado hasta ahora. La acumulación de himnos completos y pasajes himnicos de carácter heterogéneo pero que hemos dicho que en su gran mayoría debían de encontrarse juntos (porque no se explica la intertextualidad si tienen orígenes diferenciados) y tres denominadores comunes (la forma poética, la finalidad oracular y la esfera apolínea) podría indicar que en algún momento algunos de estos materiales formaron parte de una antología o colección mágica³⁰⁵ (por el carácter e la mayor parte de estas composiciones), bien de himnos, bien de prácticas apolíneas que contenían estos himnos. La aparición entre ellos, en tan breve lapso, de dos versiones de un mismo texto con variantes reafirma esta impresión y recuerda a la práctica de algunos escribas de *PGM* de informar sobre variantes del texto que dan en otras copias del mismo, *e.g.*:

³⁰⁵ Sobre colecciones de textos mágicos, *cfr.* Faraone (2000).

ποίει σελήνης (...) ἐν ὀρίοις ἀγαθοῖς ὑπαρχούσης, μὴ πληθούσης. ἔστι γὰρ ἄμεινον, καὶ οὕτως ἡ μαντεία εὐτακτος ἀπεργάζεται. ἐν δὲ ἄλλοις ἀντιγράφοις ἐγγράπτο ὅτι ‘πληθούσης’ (PGM V 50)

Actúa cuando la luna se encuentre en zona beneficiosa, pero no llena, pues esto es lo mejor y así la adivinación se realiza bien ordenada. En otras copias, en cambio, estaba escrito “en luna llena”.

3. MATERIALES MÉTRICOS DE PGM III.

3.1. El P. Louvre 2391 o Papiro Mimaut (PGM III).

El P. Louvre 2391, también conocido como *Papiro Mimaut*, es uno de los grandes manuales de magia greco-egipcia que se nos han transmitido: consta de 21 columnas, lamentablemente muchas de ellas gravemente dañadas. Este recetario, un rótulo opistógráfico escrito en griego y copto, fue adquirido por el diplomático J. Fr. Mimaut durante su labor como cónsul de Francia en Alejandría (1830-1837) y vendido al Museo del Louvre en 1837¹. No tenemos indicaciones sobre la proveniencia del papiro ni su hallazgo; no obstante, es posible datar el papiro entre el siglo III y IV d.C. por el griego y la uncial copta empleada. En cuanto a su pertenencia a la llamada “Biblioteca Tebana”, actualmente no hay seguridad ni unanimidad sobre su pertenencia a esta².

La *editio princeps* fue llevada a cabo por Wessely en 1888; no obstante, a esta le faltan aún 29 pequeños fragmentos cuya pertenencia a este papiro no se conoce hasta 1905. Eitrem publica una parte del papiro en 1923, pero habrá que esperar hasta la edición de Preisendanz de 1928 para tener la primera edición “completa”.

¹ Dubois, J.F. 1837, *Description des antiquités égyptiennes et romaines, monuments coptes et arabes composant la collection de Feu M.J.-F Mimaut*. Paris, Panckoucke *cfr.* Betz 1986, p. XLII, n.12.

² Preisendanz (1931: 94) fue el primero en lanzar la hipótesis de su pertenencia a esta colección de textos, propuesta puesta en duda por Smith (1939: 133.1). Betz (1986: XLII), opina que, al igual que los grandes recetarios de la colección Anastasi, el *P.Mimaut* podría haber pertenecido a este mismo archivo. Sobre el debate hasta 1995, *cfr.* Brashear (1995: 3404). Sin pronunciarse sobre este, Zago considera que de confirmarse su pertenencia, el *P. Mimaut* aportaría a la “Biblioteca Tebana” un interesantísimo vínculo con otras colecciones como el *Corpus Hermeticum* y los códices de Chenoboskion, *cfr.* Zago 2010, pp. 63-64.

3.1. Consideraciones previas sobre los materiales métricos

de PGM III 187-264.

Los himnos 9 y 10 forman parte de la misma práctica mágica, una consulta oracular cuyo comienzo, que se encontraría en la col. VII³, se ha perdido; la falta del título con el que el escriba acostumbra a enunciar cada práctica y las menciones a elementos del ritual que no aparecen recogidos en la explicación de la col. VIII y ss.⁴ evidencian este hecho; la práctica finaliza en la l.264.

De la descripción de la práctica tan sólo conservamos lo siguiente:

...
κομπάνου τὰ ξυρὰ κόψας καὶ μίξας ὁμοῦ ἅμα μέλιτος (187=col. VIII 1)
τῶ αὐτάρκει καὶ λιπαρῶ τῆ<ς> φοίνικος καὶ μάγ[ν]ητον
λίθον λειώσας καὶ ἔψησον ὁμοῦ καὶ λείωσον· ποι-
ησον τροχίσκους, ὅσους ἐὰν ἐθέλης, ἐκάστου [δ]ε εἴ- (190)
δους τούτων ἀνὰ οὐγγιῶν δός, καὶ χρῶ οὕτω[ς] παια-
νίζων τὸν θεόν· καὶ ἐλεύσεται σοι τὸ θεῖον πρὸ αὐ-
τοῦ σείων ὄλον τὸν οἶκον καὶ τὸν τρίποδα, καὶ τότε
τέλει τὴν προγνωστικὴν τρανῆς τῆ ὀμι[λ]ία,
μέχρι [ο]ῦ θέλεις, καὶ τότε ἀπόλυσον εὐχαριστῶν (195)
τῶ θεῶ.

De estas indicaciones se deduce que nos encontramos ante una práctica de finalidad oracular en la que la consulta se realiza mediante una αὐτοψία o visión directa del dios, de carácter

³ De esta columna tan sólo se conserva, en el mismo fragmento de papiro que la columna VI, el margen izquierdo y la parte superior izquierda de la columna, hasta la mitad del *kollema*; se ha perdido toda la mitad inferior. De la parte conservada de la columna, tan sólo hay escritas diez líneas en la parte superior y después el papiro está en blanco. No obstante, dado que este copista separa las prácticas y en la columna VIII las indicaciones del ritual se encuentran *in medias res*, lo más seguro es que tras ese *vacuum*, en la mitad inferior de la columna que hemos perdido, diera comienzo la práctica a la que pertenecen los himnos V y XII.

⁴ Como el trípode de la l.196 o el empleo de dos *lógoi*. En las indicaciones καὶ χρῶ οὕτω[ς] (los pastelillos) παιανίζων τὸν θεόν se puede identificar el segundo, el que es denominado ὕμνος (l.233) y que, formalmente, como se verá, de hecho es un himno compuesto por imitación del género del peán; pero las indicaciones sobre el momento de performance y finalidad del primero no aparecen.

epifánico: la divinidad acude a la práctica y se manifiesta ante el mago para que este lo interroge⁵. En la línea 197, la siguiente indicación introduce el primer *lógos*:

(197) Ἦσσι δὲ ἡ σύστασις τῆς πράξεως ἦδε πρὸς Ἥλιον γιν[ομένη]

Este, el *h.Mag.* 9 (198–230), como se verá a través de su análisis, es un *lógos* heliaco, de carácter sincrético dirigido a una entidad solar πολυώνυμος. Se trata de un ἔξορκισμός, un conjuro, en el que la divinidad invocada es conjurada a aparecer ante el mago por la Estige, por el Sello de Dios y «por el Gran Dios Apolo». El himno en sí no contiene peticiones de carácter oracular; la petición se formula a parte y está en prosa, luego, estrictamente hablando, no forma parte del *h.Mag.* 9, sino que es una adición:

(230) λέγε ἔτι [τουτ]ο· πέμψον μοι τὸν δαίμονα]
χρηματίζοντά μοι [πρὸς] πάντα, ἅπερ ἐπι[κελεύο-]
μαι αὐτῷ ἐννέπει[ν,] καὶ ἐκ[πράξει].

El segundo *lógos*, el *h.Mag.* 10, aparece inmediatamente después con la indicación ἔστ[ι καὶ] ὕμ[ν]ος· “este es el himno”. Aunque en un estado muy fragmentario, este segundo *lógos* se centra de forma especial en la evocación de Apolo como entidad oracular, no obstante, no contiene tampoco una petición oracular explícita. Tras él, la práctica finaliza con la ἀπόλυσις, la liberación del dios mencionada en la l. 195:

(258) (vac.) Ἀπόλυσ[ις].
ἄστ[ε]ύσεις, ὧ ἀεροδρόμε Πύ[θ]ιε Παιάν,
(260) ἀν[α]χώρει [ε]ἰς τοὺς σοὺς οὐ[ρ]ανούς
κα[τα]λιπὼ[ν] ἡμῖν ὑγεία[ν] μετὰ πάσης εὐχα[ριστίας],
εὐμενῆς καὶ ἐπήκοος, σα[φ]ῆς θώραξ, κα[ὶ]
ἄπε[λ]θε εἰς τοὺς ἰδίους οὐ[ρ]αν[ο]ὺς καὶ ἐπενδ[ήμει.]⁶

⁵ A lo largo de la práctica, en ningún momento se mencionan ninguno de los medios de comunicación indirecta usuales empleados en prácticas de adivinación –espejos, recipientes para líquidos, lámparas, etc.–, luego parece que el dios se presenta personalmente ante el mago.

⁶ La *apólysis* se enuncia en términos convencionales para esta clase de rito, de hecho, la fraseología empleada se repite en otras liberaciones, de forma que el hecho de que Apolo sea enviado de vuelta “a sus cielos” no implica necesariamente un Helio–Apolo uránico: χώρει, κύριε, εἰς τὸν ἴδιον κόσμον καὶ εἰς τοὺς ἰδίους θρόνους, εἰς τὰς ἰδίας ἀψίδα[ς], καὶ διατήρησόν με καὶ τὸν παῖδα τοῦτον ἀπημάντους (*PGM* V 41ss.); χώριζε, Ἄνουβι, ἐπὶ ὑγεία καὶ σωτηρία μου εἰς τοὺς ἰδίους σου θρόνους (*VII* 334ss.); ἄπελθε, δέσποτα κόσμου, προπατήρ, καὶ χώρησον εἰς τοὺς ἰδίους τόπους, ἵνα συντηρηθῇ τὸ πᾶν. ἴλεως ἡμῖν, κύριε. (*IV* 3120ss.).

Aquí termina la práctica, ya que, a continuación, tras un *vacuum*, se da el enunciado de otro ritual y comienzan las indicaciones de una nueva praxis.

Por lo tanto nos encontramos con un *lógos* heliaco en el que la divinidad es “conjurada por el Gran Dios Apolo” – ὀρκίζω σε κατ[ὰ τοῦ μ]εγάλου θεοῦ Ἀπ[όλλωνος] (l.229) seguido de un himno clético dirigido a un Apolo fuertemente oracular, en una práctica adivinatoria que busca la visión directa del dios en la que se solicita el envío de un *daimon* que vaticine (l.230ss.). Obviamente la solución más sencilla sería considerar que estamos ante un simple caso de acumulación de recursos de procedencia heterogénea y de ahí las incongruencias internas⁷.

García Molinos (2015) considera⁸ que el *lógos* heliaco y el apolíneo se encuentran vinculados a un mismo nivel ritual: ambos himnos carecerían de finalidad oracular en sí y compartirían la petición del envío de un *daimon*. Es decir, el himno 9 y el 10, según él, invocan distintas facetas de una misma divinidad, pero no es Apolo-Helio quien debe presentarse, sino que el objetivo es que envíe un *daimon* para el vaticinio; la divinidad liberada sería la entidad principal, no el espíritu oracular⁸. Sin embargo, en las *apólysis* mágicas, la entidad liberada es aquella consultada o utilizado de alguna forma por el mago⁹ (ya que ha estado retenida). No he podido encontrar ningún ejemplo en el que la entidad liberada sea una potencia ajena a la consulta.

⁷ La acumulación de recursos de procedencia heterogénea no es infrecuente en *PGM* debido al método de composición de las prácticas, donde se tiende a ir sumando elementos que refuercen la eficacia ritual de la misma. Ya veíamos la dificultad de explicar la práctica de *PGM* I 263-345, que aunaba elementos de licnomancia, petición de un *daimon* asesor y necromancia en una misma práctica, *cf. supra*, p. 91-96. En *PGM* III 283, poco después de la práctica que ahora comentamos, encontramos otro ritual mágico con finalidad oracular en el que, al comienzo del mismo se ordena a una entidad que «cumpla sin engaño la petición de cada práctica, según el mandato del Espíritu Santo, el Ángel Febo» – διατέλει ἀψευδῶς, κύριε, [ὑπ]άρ πάσης πρά[ξιω]ς πρὸς ἐπιταγὴν ἁγίου πνεύματος, ἀγ[γέλ]ου Φοίβο<υ>-, pero luego lo que tenemos es una *fialomancia* en la que es el propio Apolo quien aparece dentro del cuenco vaticinando (ll.307ss): ἐὰν ἰδεῖν θ]έλῃς, ἰδὲ ἔσ[ω]· ἔχων ἐσθῆτα [λευκή]ν καὶ καθαρὰν καὶ [ἔστε]μμένος δ[α]φ[ν]ίνω στεφ[άνω], ὄν ἐπὶ τῆς κεφ[αλῆς ἔχει, θε]ὸς ἰλ[αρός καὶ ἀ]ρτεμισίας μ[ονοκλώ]νον προμα[ντευόμενος].

⁸ García Molinos 2015, pp. 70-72.

⁹ En consultas oraculares: por medio de una visión directa por fialomancia (*PGM* IV 230ss.); en una visión directa por medio de una lámpara (*PGM* IV 1060ss.; VII 335ss.); por medio de un médium, liberación del espíritu que posee al muchacho (*PGM* IV 916ss.; V 41ss.); mediante visión directa de carácter epifánico (*PGM* IV 3120ss; VII 738ss.); en *PGM* LXII 38ss., tras un conjuro, se libera a los *daimones* invocados para un *amatorium*, no a la entidad por la que han sido conjurados, *etc.*

Es decir, la potencia que se manifiesta ante el mago y es consultada por este es la potencia liberada y la divinidad liberada es “Πύθιε Παιών”. Hay varios motivos más para pensar que la parte de la práctica conservada en la col. VIII antes del himno heliaco es la praxis correspondiente al himno 10: en las indicaciones καὶ χρῶ οὕτω[ς] (los pastelillos) παιανίζων τὸν θεόν se puede identificar el segundo *lógos*¹⁰, el *h.Mag.* 10, porque es presentado por el redactor de la práctica como ὕμνος (l.233) y, formalmente, como se verá, de hecho es un himno compuesto por imitación del género del peán. La epifanía descrita¹¹, única en *PGM*, concuerda con otras imágenes de epifanías oraculares de Apolo. El mago la imagina y describe de acuerdo a motivos que aparecen tradicionalmente en las epifanías rituales apolíneas, que son el temblor del recinto y del instrumento de vaticinio¹²; el peán, la adivinación y el trípode en conjunción dentro de una misma práctica son elementos que nos remiten, de forma inequívoca, a un contexto apolíneo. Es decir, de la comunicación con Helio para el envío de un *daimon* no tenemos ninguna indicación ritual.

A la vista de esto, mi opinión es que, si la parte de la práctica que conservamos se corresponde únicamente con el ritual en el marco del cual se pronunciaba el *h.Mag.* 10, hemos perdido las indicaciones rituales concernientes a la σύστασις πρὸς Ἥλιον, de la que sólo conservamos el *lógos* (el *h.Mag.* 9). Ambos *lógoi* no tienen necesariamente que estar unidos en la misma práctica, pero sí podrían haberse recopilado juntos en una misma receta, es decir, se trataría de una receta oracular para la que se habrían ofrecido, no dos *lógoi* alternativos, sino dos prácticas completas alternativas con función oracular¹³, una σύστασις πρὸς Ἥλιον en la que Helio es conjurado para que envíe un *daimon* que vaticine y una práctica de consulta directa a Apolo, lo que no excluye que ambas se hubieran reforzado

¹⁰ De la misma opinión es García Molinos 2015, pp. 71-72.

¹¹ καὶ ἐλεύσεταιί σοι τὸ θεῖον πρὸ αὐτοῦ σείων ὄλον τὸν οἶκον καὶ τὸν τρίποδα (*PGM* III, 192-193)

¹² Οἶον ὁ τῶπόλλωνος ἐσεΐσατο δάφνινος ὄρηπῆξ, / οἶα δ' ὄλον τὸ μέλαθρον (*Call. Ap.* 1-2); πάντοσ' ἀνασσεΐασκε, τίνασσε δὲ νῆϊα δοῦρα (*h. Ap.* 3.403); ἡ δ' ὑπὸ ποσσίν / σείετο νῆσος ὄλη (*A.R.* 2.679-80).

¹³ Por poner un ejemplo examinado en este mismo estudio, es lo que encontramos en *PGM* VI+II 1ss. La práctica principal es una oniromancia apolínea, a continuación de la cual habíamos visto que el mago añade una segunda práctica coactiva para el envío de un *daimon* que vaticine introducida con la explicación «y si con este medio no te escuchase» (ll.53ss.). El elenco de prácticas alternativas continua: «y si después de estos ritos no atendiese a tus súplicas» introduce un tercer procedimiento oracular, esta vez mediante un médium (ll.55ss.). La forma de articulación de la receta también tiene paralelos. Un buen ejemplo es el *PGM* VI, donde primero se describe la práctica y después se dan los *lógoi* a emplear en la misma. En V 370 tenemos otra práctica oracular, esta vez dirigida a Hermes, donde primero se dan las indicaciones, y después los *lógoi* que se deben recitar y escribir a lo largo de la práctica.

mutuamente (por ejemplo, empleando la segunda si la primera no funcionara o a la inversa). La fórmula de articulación propuesta para esta receta, con la descripción primero de las prácticas y después el elenco de los *lógoi*, también tiene paralelos¹⁴. Esta hipótesis se refuerza con el hecho de que cada *lógos* está dirigido a una divinidad distinta. Aunque pueda haber elementos sincréticos en la *epiklêsis*, ambas divinidades no son identificadas en ningún momento (es decir, no son una, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en *h.Mag.* 1). Clave al respecto creo que es el conjuro final de *h.Mag.* 9, en el que la divinidad solar invocada a lo largo de la práctica aparece supeditada a Apolo. Un poco más adelante, en este mismo papiro, volvemos a encontrar a Apolo en esta misma posición suprema, también como garante del envío de una entidad oracular¹⁵.

De no haber sido por esta jerarquización del *h.Mag.* 9, Apolo podría haber sido el *daimon* enviado por Helio, pero ni siquiera en la amalgama ritual de los papiros mágicos tiene sentido que Apolo se encuentre al mismo tiempo por encima y por debajo de Helio; es decir, no veo verosímil que ambos himnos formen parte de la misma invocación¹⁶. Por otra parte, tienen finalidades distintas. El *h.Mag.* 9 carece de connotaciones oraculares, ni siquiera en el ruego el mago pide vaticinios; lo que sí pide es que el dios envíe un *daimon* para que lo haga (l.230; algo que también hace Helio en el *h.Mag.* 14, por ejemplo). Por el contrario, según se desprende de las indicaciones rituales conservadas, el *h.Mag.* 10 tenía como finalidad invocar a Apolo en su faceta oracular. El dios se presentaría entonces ante el mago y, a diferencia del *h.Mag.* 9, el mago procedería entonces a interrogar directamente al dios (ll.193-194), no a una entidad intermedia. Por ello, una vez concluida la consulta, la entidad liberada es Apolo.

¹⁴ *e.g.* PGM V 370. Se trata de una práctica oracular dirigida a Hermes, donde primero se dan las indicaciones y después los *lógoi* que se deben recitar y escribir a lo largo de la práctica.

¹⁵ διατέλει ἀψευδῶς, κύριε, [ὑπ]αρ πάσης πρά[ξεω]ς πρὸς ἐπιταγὴν ἀγίου πνεύματος, ἀγ[γέλ]ου Φοίβο<υ> (PGM III 289-90).

¹⁶ Tenemos casos en los que sí ocurre esto, como en los himnos XIa y b: el primero, dirigido a Apolo, se pronuncia durante la noche para obtener oráculos en sueños, mientras el segundo, dirigido a Helio, se pronuncia al amanecer. Ambos piden oráculos y en el segundo Apolo y Helio con invocados juntos con la fórmula καὶ σε... καὶ σε... . En el caso del *h.Mag.* XXIII (fr.1 + fr.2 + *h.Mag.* xxiii) Apolo y Helio se encuentran unidos en la misma práctica únicamente por medio del *lógos*, «una especie de collage, en tanto que ha sido compuesto a través de la combinación de fragmentos de distintos himnos» (Calvo, 2005: 263).

Mi propuesta respecto a su articulación en el papiro es la siguiente:

Col. VII	Col. VIII	Col. IX	Col. X
<p>Práctica anterior</p> <p><i>Vacuum</i></p>	<p>Indicaciones</p> <p>PRÁCTICA (B) – continuación.</p>	<p><i>Lógos</i> PRÁCTICA (A) – continuación.</p>	<p><i>Lógos</i> PRÁCTICA (B) – continuación.</p>
<p>Indicaciones</p> <p>PRÁCTICA (A), σύστασις πρὸς Ἥλιον para el envío de un <i>daimon</i> que vaticine.</p>	<p><i>Lógos</i> PRÁCTICA (A): <i>h.Mag.</i> 9</p>	<p><i>Lógos</i> PRÁCTICA (B): <i>h.Mag.</i> X10 a Apolo</p>	
<p>Indicaciones</p> <p>PRÁCTICA (B) – comienzo- para una comunicación oracular con Apolo mediante visión directa.</p>			<p><i>Apólysis</i> PRÁCTICA (B).</p>

3.2. HIMNO MÁGICO 9

in Solem

(*h.Mag.* V in ed. Pr)

P.Louv. 2391 (*P.Mimaut*)

siglo III- IV d.C.

PGM III 198-229

Ediciones del papiro en las que también aparece el himno

Fahz, M. 1912, *Archiv fur Religionswissenschaft*, vol.XV, Leipzig, Teubner, p. 410.

Eitrem, S. 1923, *Les papyrus magiques grecs de Paris*, Kristiania, Dybwad, p. 40-41.

Schmidt, K.F. 1925, "Textkritische Bemerkungen zu den magischen Papyri", *SO* 3, p. 78-79.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, pp. 30-63ss.

Ediciones del himno:

Preisendanz, K. 1974², *Papyri graecae magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. II, p. 241-42.

Heitsch, E. 1960, "Drei Helioshymnen", *Hermes* 88, 150-158.

GDRK, Vol.2. pp. 183-184.

Abrasax vol. III, pp. 63-76.

Tissi, L.M. 2013, "Edizione critica, traduzione e commento dell'inno mágico 5 Pr (*PGM* III 198-228)", *APapyrol.* 25, pp. 171-204.

Otros:

Betz, H.D. 1986, *Greek Magical Papyri in translation*, s.v. *PGM* III 198-229, traducción inglesa.

Fauth, W. 1995, *Helios Megistos*, *passim*. comentario de pasajes variados.

Nilsson, M.P. 1947-1948, "Die Religion in den Griechischen Zauberpapyri", *Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund*, p. 60, comentario vv.1-8.

Harrauer, C. 1987, *Meliouchos*, p. 15-17 texto griego, traducción alemana y comentario vv.11-17.

Smith, M. 1996, "A Note on Some Jewish Assimilationists: The Angels (*P.Berol* 5025b, *P.Louvre* 2391)", in Cohen (ed) 1996, vol. II, pp. 235ss. comentario y reconstrucción del "modelo" del catálogo angélico vv.14-26.

Edición diplomática:

- 198 (1) ησυχωνενστοματαιαισιπαντεσκατερυκεδεφ[
αιθεροσαμφιδρομοιτσιγηνορνιθεσεχοιτε
200 σκιρτωντεσδελφινεσυπραλιοιοπαυσεσθαι
μεινατεμοιποταμωντεροαικαιναματαν.[
(5) οιωνοιπτηνοιβυνησθησασεπανταυπεθραν
ερπεταφωλιοιτσιβρηναιονταφοβεισθαι
δαιμονεσενφθιμεν[.ιοσιγηνητρομεοντεσ . [
205 αρρητοιεπεσινκοσμ[. .]ξ.[. .] . εταιαυτοσ
σημεαβασιλευκοσμου[c.6] . εμοιλαοσε[
(10) καν[c.4]ρυσοκομηκλ[c.6]αθανατον
κα^v.[c.4]ασιθεοικικα . [c.6]προιμεγαθα[

4 αν . [: En el borde de la fractura, segmento de un trazo oblicuo descendente en la parte superior del bilineo y segmento de un oblicuo ascendente en la parte inferior.

7]ι : tras la laguna, antes de ι restos de un trazo en la parte media de la línea no compatible con un trazo vertical | c . [: tras c, antes de la fractura, parte inferior del trazo circular de una letra redonda con restos de tinta en la mitad del bilineo, quizás ε.

8]ξ.[: trazo horizontal unido en el extremo derecho a un oblicuo descendente inclinado hacia la izquierda que continua en un oblicuo descendente inclinado hacia la derecha sólo compatible con la mitad superior de una ξ. Tras este, segmento de un trazo concavo hacia la derecha |] . ε : en la parte superior de la línea, sobre la fractura, un trazo horizontal, quizás con parte de la unión con un descendente oblicuo en el extremo derecho.

9 σμου[: antes de μ pequeña fractura a cuya izquierda queda un trazo cóncavo hacia la derecha perteneciente a una letra redonda. Tras ο, en el borde de la fractura, segmento de un trazo oblicuo descendente inclinado hacia la derecha |] . ε : antes de ε, tras la laguna, restos de tinta en la parte superior e inferior de la línea.

10 κλ[: los trazos oblicuos de la κ se unen, el ascendente, a un segmento de un trazo oblicuo descendente inclinado hacia la derecha que nace en la parte superior del bilineo y, el descendente, a un segmento de un trazo oblicuo ascendente inclinado hacia la derecha que nace en la parte inferior del bilineo.

11 κα^v.[: sobre la fractura trazos de tres letras en la parte superior del bilineo: segmento de un trazo vertical y parte superior de un oblicuo ascendente inclinado hacia la derecha unido en su parte media a un segmento ligeramente inclinado hacia la derecha (κ). A continuación α y sobre ella, letra *supra lineam* constituida por un trazo ligeramente cóncavo hacia la derecha unido en su extremo superior a un trazo descendente, también ligeramente cóncavo hacia la derecha, que desciende hasta la mitad del primer trazo, donde continua en horizontal hacia la derecha y luego parece descender de nuevo de forma oblicua hacia la izquierda. Preisendanz lo interpretó como ε, pero podría ser una ν ligeramente girada. Tras α, segmento superior de un trazo vertical | α . [: trazo vertical en el borde de la fractura tras α |]πo : antes de ο, trazo vertical unido en la parte superior a un horizontal que toca la ο (τ ο π).

- 210 [c.7] .πο[c.4] επι . [c.6] . νογυρε . [δεσποταα . [c.4] τιτανπυροεισανατελλασδ[...] κληζωπρωτι[.] . νδιοαγγελονθεονιαω
- (15) καιετονουρα . ιονκομο . κατεχοντα . [αντολιησχειρ . νθεοσιλαοεσοαβρασα[καιεμεγιστεαιθερικληζωα[.] ωγονουμ[καισωζοντα .. [..] ο... ιε . αιρ[..] . ομματε . [καιφυσινδιξοντα[. .] αιεκφυσεωσφυσινα[
- 215 (20) καικλεζωαθανατωνγ . οκαθη . . τασεσε[.] . φαραγγησ παντοκρατωρθεοεστικυδαθανατοσσιμεσ . [

12] . π : antes de π, sobre su primer asta vertical, gran trazo inclinado hacia la derecha, hacia la parte inferior del bilineo superior; se engrosa hacia la fractura (posiblemente una mancha de tinta) |] επι . [: antes de π, un segmento descendente que parte de la parte superior de la línea y continua horizontalmente a medio bilineo. Tras π, trazo vertical y antes de la fractura seguido por el punto de unión de un segmento oblicuo ascendente inclinado hacia la derecha y un oblicuo descendente inclinado también hacia la derecha |] . ν : antes de ν, trazo vertical ligeramente inclinado hacia la derecha que parece unirse con una ligadura a ν | ε . [: tras ε, segmento en la parte superior de la fractura de un trazo curvo.

13 α . [: tras α, trazo vertical unido en la parte superior a un oblicuo descendente inclinado hacia la derecha

14 ι[: restos de tinta sobre el borde de la laguna |] . ν : antes de ν restos puntiformes de tinta

15 α . ι : segmento de un trazo vertical antes de ι | τα . [: trazo vertical ligeramente inclinado hacia la derecha y mitad superior engrosada, quizás por unión con otro trazo.

16 ρ . ν : antes de ν, segmento inferior de un trazo ascendente ligeramente curvo.

18 τα .. [..] ο... ιε . αιρ[: restos puntiformes y trazos aislados de letras. La tinta se ha borrado | τε . [: tras ε trazo oblicuo ascendente.

19] αιε : trazo vertical ligeramente inclinado hacia la izquierda que presenta punto de unión con otro trazo hacia la parte inferior.

20 νγ . : tras ν de restos de un trazo vertical unido en la parte superior derecha a un trazo horizontal, (γ ο τ), tras el cual, en el borde inferior de la laguna, un punto de tinta sobre el asta de la ν de la línea inferior, lo que apuntaría hacia una letra que supere el bilinearismo. Tissi sugiere φ | . οκαθη . : tras ο, un trazo vertical y el resto inferior de un oblicuo descendente (κ). La α que sigue se conserva bien, tras esta, letra redonda, después, dos trazos verticales con posible asta horizontal, quizás η. Siguen una serie de trazos verticales de difícil identificación |] . φαραγγησ : texto conservado en el intercolumnio del fragmento que contiene la col. X.

21 c . [: restos de tinta en el borde de la fractura, en la parte inferior y superior del bilineo.

220 ικνουμενυνλαμψοναναξκομοιοσα[
 οσδυειναντολιησινεπιςκεπα . . . δωνα[
 κομοσεωνμουνοσκομοναθανατων . [. . . .]υεις
 (25) αυτομαθησαδ[.]δακτοςμεσονκοσμονε.[
 το . ρους .α. ηουσακραμμαχ[
 κα[c.10] . [. . .] . ωγ επιθυ . ατοδα[. . .]
 225 καιτυγοσαδ[] . []πυλαςκαιβεραιλυτ[
 ορ[.]ιζωσεφραγιδ[. .] . [.]ονπανταολυμ[
 (30) αθανατοιφριςσο[c.5]μιδεμονεξοχα.[
 κ[.]πελαγοσικα[c.5]ελλεταιιοποτακο[
 ο . [. .]ργιζωσεκατ[c.5]εγαλ . . θεουαπ[

23 α . . . δ : restos puntiformes y trazos aislados de letras. La tinta se ha borrado.

24 υ . [: en la parte inferior del bilineo, segmento de un trazo cóncavo hacia la derecha |]υεις : texto conservado en el intercolumnio del fragmento que contiene la col. X.

25 το . υ : un trazo vertical sobre el margen izquierdo de la fractura | c . [: trazo vertical ligeramente inclinado hacia la derecha y restos de tinta sobre el borde izquierdo de la fractura.

27] . [: dos trazos verticales |] . ωγ : restos puntiformes tras la fractura.

28 σδ[: tras c, en el borde inferior del bilineo parte inferior del lazo de una α y resto inferior del trazo vertical seguido de un trazo horizontal que discurre por la parte inferior del bilineo | ιβερ : tras ι, trazo vertical que parece dibujar un arco en la parte superior y en la inferior se une a un trazo horizontal. Tras este, restos de tinta no legibles de una letra de formato reducido antes de ρ | υτ[: tras υ, trazo vertical unido en la parte superior a uno horizontal.

30 α . [: trazo vertical en el borde de la fractura.

31 κσ[: tras κ, en la parte inferior de la línea, segmento inferior de la curva de un lazo

32 ο . [: restos de tinta en la parte superior de la línea, sobre el borde de la fractura | στ[: tras α, trazo vertical unido en la parte superior a uno horizontal | λ . θ : restos de tinta. No es posible reconocer trazos.

Edición crítica:

- (1) Ἦσυχον ἐν στόμασιν πάντες κατερύκετε φ[ωνήν· hex.↓
αἰθέρος ἀμφίδρομοι σιγὴν ὄρνιθες ἔχοιτε,
σκιρτῶντες δελφῖνες ὑπεῖρ ἀλίου παύεσθε,
μείνατέ μοι, ποταμῶν τέ ροαὶ καὶ νάματ' ἀν[αύρων,
- (5) οἰωνοὶ πτηνοὶ, νῦν στήσατε πάντα ὑπ' αἴθραν,
ἐρπετὰ, φωλειοῖσι βοὴν αἰόντα φοβεῖσθε,
δαίμονες, ἐν φθιμένοις σιγὴν τρομέοντες ἔ[χοιτε]
ἀρρήτοις ἔπεσιν κόσμ[ος] ξε[ινί]ζεται αὐτός.
Σημέα βασιλεῦ, κόσμου [γενέτω]ρ, ἐμοὶ ἴλαος ἔ[λθοις, 2°~
- (10) Κάν[θαρε, χ]ρυσοκόμην, κλήζω σε τὸν ἀθάνατόν <πῦρ>,
Κάν[θαρε, π]ᾶσι θεοῖσι καὶ [ἀνθρώ]ποις μέγα θα[ῦμα,]
[- ~ -] . πο[~ -] ἐπὶ σ[- ~]ῖνον πυρεσ[- ~]

1 στόμασι metri causa He, Me *cf.* Fa in ap. crit. : στομάτεσσι PGM, Ei in ap. crit. : στοματαισιν Π | κατερύκετε omnes : κατερυκεδε Π | φ[ωνήν conī. Wü

3 ὑπεῖρ Pr, Ei in ap. crit. : ὑπὲρ Me, PGM : ὑπ ρ Π, Ti | σκιρτῶντες, δελφῖνες, ὑπὲρ dist. PGM | ἀλίου Me : ἀλίοιο Π, He | παύεσθε omnes : παυεσθαι Π

4 μείνατέ μοι, ποταμῶν dist. PGM | νάματ' ἀν[αύρων Ti : νάματ' ἀν[αύρω]ν conī. He, Me, Pr : νάματα ν[ασμῶ]ν conī. Fa, PGM : νάματα να[Ei conī. νυ[μφῶν in ap. crit.

5 πτηνοὶ, νῦν dist. PGM | πάντα Ti : παντα Π : πάντες corr. He, Me : Ei in text. crucem desperationis posuit ante παντα : πτήματ' conī. Fa | εθραν Π

6 φωλιοισι et φοβεισθαι Π

7 φθιμέν[ο]ις PGM, Fa, He, Me, Ti : φθιμεν[ς] corr. Ei : φθιμεν[.]ιοι Π | ἔ[χοιτε conī. Ei, Fa, Ti : ἔ[χοιτ]ε PGM, Me, He

8 κόσμ[ος] ξε[ινί]ζεται Ei, PGM : κόσμ[ος] συσσει[εται conī. Wü, Fa

9 σημεα βασιλευ Π : {σημεα} <ῶ> corr. metri causa Pr : σημεα <ῶ> Ti : σπεύσειας Ei conī. in ap. crit. : σημάτωρ conī. Fa | [γενέτω]ρ conī. Pr : [γενέτη]ρ Ti : [πάντω]ς Ei : [πάτη]ρ Fa | ἔ[σσο PGM : ἔ[λθοις Fa, Me, Ti, He : ἔ[σσο vel ἔ[λθοις vel ἔ[λθων Ei.

10 κάν[θαρε χ]ρυσοκόμην suppl. Pr : καν[... χ]ρυσοκόμην Ei, κάνθαρε conī. in app. : καλ[ὸν χ]ρυσοκόμην Fa | κλήζω σε, τὸν] *cf.* h.Mag. 14.7 : κλήζω θεὸν] Pr : κ[λήζω θεὸν] He, Me, Ti : κ[αὶ ἱερὸν] Fa : κ[υκλῶν καὶ] Ei in ap. | ἀθάνατόν <πῦρ> : ἀθάνατόν [πῦρ Ti : ἀθάνατόν [φῶς Fa, Me : ἀθάνατόν [πῦρ vel φῶς Ei in ap. : ἀθάνατόν [σε Pr, He

11 κάν[θαρε π]ᾶσι PGM, Pr : κλή[ζω π]ᾶσι Ei, Fa

12 ἔρχεο δέ]σπο[τα γῆς] ἐπὶ σ[οὶ φλόγ]ῖνον πῦρ ἐσ[τι Ti in ap. crit. : ἴλαθι, δέσ]πο[τ' ἔχων] ἐπὶ σ[οὶ φλόγ]ῖνον πυρὸς [ἀτμόν He : κλήζω δέσ]πο[τ' ἔχων] ἐπὶ σ[οὶ φλόγ]ῖνον πυρὸς [ἀτμόν PGM : Ηελιε χρ]υσο[κομα δι]επ[ων φλογος ακαμ]ατον πυρ Fa *cf.* h.Mag. 14.2

	δέσποτα ἀν[τολίης], Τίταν πυρόεις, ἀνατείλας δ[υνάστη]ς	hex.+
	κλήζω πρώτι[στ]ὸν Διὸς ἄγγελον, θε<ῖ>ον Ἰάω,	4°~
(15)	καὶ σε τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Μ[ιχαήλ ἀντολίης χαίρων, θεὸς ἴλαος ἔσ<σ>ο, Ἀβρασά[ξ,] καὶ σε, μέγιστε <καί> αἰθέριε, κλήζω ἀ[ρ]ωγόν σε, Μ[καὶ σώζοντα . . [. .]ο . . . ιε . αιρ[. .] . ὄμμα τέλ[ειον καὶ φύσιν ἀέξοντα [κ]αὶ ἐκ φύσεως φύσιν ἀ[ῦθις,]	5°~ hex.+ 2°~
(20)	καὶ <σε> κλήζω, ἀθανάτων γ . . ο καθηγήτα Σεσε[νγενβαρ]φαραγγης παντοκράτωρ θεὸς ἔστι, σὺ δ' ἀθάνατοισι μέγ[ιστος.]	

13 ἀν[τολίης] conī. Pr, He, Ti, Me : Α[ελιος conī. Ei, Fa | πυρόεις omnes : πυρόει Ti | ἀνατείλας corr. Pr, PGM, He : ἀνατε<ῖ>λας Ti : ἀνατόλλας Ei, in ap. crit. ἀνατέλλων conī. : ἀνατελλας Π | ἀνατε<ῖ>λας . [...] . Ti : ἀνατελλαςδ[...]. Π

14 πρώτι[στ]ὸν F, Ti : πρῶτο[ν τ]ὸν Fa, Ei : πυ[ρ]ιν[ο]ν Pr | θεῖον Ei in ap. crit. : θε<ῖ>ον omnes : θεον Π.

15 Μ[ιχαήλ Fa, Pr : Ρ[αφαήλ PGM, He, Me, Ti

16 χαίρων Pr, Ti : χαίρ[ω]ν cett. | ἴλαος omnes : ἴλα{ι}ος Ti : ἰλαιος aut ἰλαρος Π | ἔσ<σ>ο omnes : εσο Π | Ἀβρασά[ξ cett. : Ἀβρασάξ Ei, Pr.

17 <καί> add. He, Me, Ti : <τ' ἐν> add. Pr, in ap. crit. καὶ σοι αἰθέριε conī. | σε corr.: σου Π, PGM, Ei : {σου} Me, Ti : {α[ρ]ωγον σου} He et σε add. : μου ἀρωγόν Pr | Μ[: Μ[ιχαήλ Ei et cett. : μ[άντιν Fa

18 καὶ σώζοντα β[. .]ο Ti, in ap. crit. σώζοντα βίους dub. : καὶ σώζοντα β[Ei : καὶ σώζοντα βί[ου]ς He, Me : καὶ σώζοντα βί . ος PGM, Pr : καὶ λάμποντα σὲ Fa | αιρ[. .] . ομμα τελ[Pr in ap. leg. et αἰθ[έρ]ος ὄμμα τέ[λειον suppl. : ..[ο].... ὄμμα τέ[λειον Ti, in ap. crit. Δι[ὸς] ὄμμα τέ[λειον dub. : ἰδί<ων> Δι[ὸς] ὄμμα τέ[λειον,] He, Me : τὸν Διὸς ἄγγελον ὄμμα αὐγὴν Fa : βιον αιωνιον ομματος αυγη conī. Sch | ὄμμα τέ[λειον omnes *cf.* *h.Orph.* 62.1

19 ἀέξοντα Wü, Fa, Pr, He, Me, Ti : δείξαντα PGM : διξον Ei : διξοντα Π | ἀ[ῦθις conī. Pr, PGM, He, Ti, Ei in ap. ἀ[ῦτογένεθλος conī. : ἀ[ῦτην Wü : ἀ[ῦθις vel. ἀ[ῦτήν Me : ἀ[ῦτήν Fa

20 σε add. | κλήζω omnes sed κλή<>ζω Me, κλήζ(ω) Pr | ἀθανάτων γ . . ο καθηγήτα σεσε[: ἀθανάτων γφηασηπα σεσε[leg. Ti : ἀθανάτων τὸν ὀπαδητήρα Pr, in ap. ἀθανατων . . . οπασσηπα : ἀθανάτων γένους α[ρχ]η[γετα] πάση conī. Eitr, in ap. γέννας pro γένους dub. : γεννητορας αιεν εοντας leg. Fa *cf.* *Orph. fr.* 300 K | Σεσε[νγενβαρ]φαραγγης Ti : Σεσε[νγενβ]αρφαραγγης cett.

21 ἔστι PGM, Π : ἔσ<σ>ι Ti : ἔσσι cett. | ἀθανάτοισι Fa, Ti : ἀθανάτεσσι Ei, in ap. corr. ἀθανάτοισι : ἀθάνατ' ἔσσι corr. et dist. Pr, He : ἀθανατοσσι Π

14 *cf.* *h.Mag.* 1c.1: ἄγγελε πρῶτε τοῦ Ζηνὸς μέγαλοιο, Ἰάω 15 *cf.* *h.Mag.* 1c.2: καὶ σὲ τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Μιχαήλ 16 *cf.* *h.Mag.* 1c.4: ἀντολίης Ἀβρασάξ κεχαρημένος, ἴλαος ἔλθοις 18 ὄμμα τέ[λειον *cf.* *h.Orph.* 62.1 21 ἀθάνατοισι μέγιστος *cf.* *Il.* 1.525; *h.Hom. in Cer.* 366; *Epic. Alex.Ades.* 9. col.2. 4.

- ἰκνοῦμαι, νῦν λάμπων, ἄναξ κόσμοιο Σα[βρώθ,]
 ὃς δύσιν ἀντολίησιν ἐπισκοπιάζεις, Ἄδωνα[ί,]
 κόσμος ἐὼν κόσμον μόνος ἀθανάτων ἐ[φοδε]ύεις,
 (25) αὐτομαθής, ἀδ[ί]δακτος, μέσον <τὸν> κόσμον ἐλ[ίσσων] 4°~
 †τογ νυκτὸς δ[.]ερους γὰρ ἠοῦς † Ἄκραμμαχ[αμάρι
 κα[ι c.10] . [...] . ὦν ἐπιθύματα δα[φνης]
 καὶ Στυγὸς ἀδ[άμαν]τ[ος] πύλας καὶ κῆρα λῦτ[ειρα] 2°~
 ὀρ[κ]ίζω σε σφραγῖδ[α θ]ε[οῦ] ὄν πάντες Ὀλύμ[που]

- 22 ἰκνοῦμαι omnes et Fa in ap. ἰκνου μοι dub. : ἰκνουμε Π | Σα[βρώθ] conī. Fa
 23 ἀντολίησιν Eī, PGM, Pr, He : ἀντολίηθεν Fa, Tī | ἐπισκοπιάζεις Eī in ap. cfr. h.Mag. 1c.5:
 ἐπισκ<ο>π<ι>άζεις Tī : ἐπισκεπάζεις Π, Eī in text. : ἐπισκεπάζε<ι>ς He.
 24 κόσμον transp. ante μόνος Pr, He, Me, Tī : μουνος κοσμον Π, Fa, Eī, PGM : χορον leg. Sch |
 ἐ[φοδε]ύεις suppl. PGM, Pr, He, Tī : ἐ[φορε]ύεις Me, [διακοσμεῖς Fa : ο[Eī, in ap. ὀ[δεύεις] conī.
 25 μέσον κόσμον Eī, PGM : μέσον <τὸν> κόσμον Fa, He, Pr : μέσος <τὸν> κόσμον Tī : ἐὼν <περὶ>
 κόσμον Me | ἐλ[ίσσων] Me : ἐλ[άνων] Fa, PGM, Pr, He, Tī : ε[... Eī : <δι>ελαύνων Sch
 26–27 τοῖς νυκτὸς δ' ἔρρουσι δι' ἠλύγος, Ἄκραμμαχάρι, καδδυνων φέγγεις ἐνέρων ἐπὶ σήματ'
 ἀμαυρά divinavit Sch
 26 τὸ . νυκτὸς δ[]ερους γαρ ἠοῦς Ἄκραμμαχ[αμαρει Tī et in ap. crit. τῆς νυκτὸς διερης γὰρ ἠοῦς
 conī. : τῆ[ς] νυκτὸς <κ>αιροῦς ἰδὲ ἠοῦς He : το[ῖς] νυκτὸς ἀ[ν]ερουσι αει<ι>ουω Fa : το[ῖς] νυκτὸς
 <ς> α[ῖ]ρουσι δι' ἠ<χ>οῦς PGM, Me : τοῖς νυκτὸς στ . ερουσι αρηους Eī : τὸν νυκτὸς γ[ε
 φ]έρουσι<ν> ἄπνος Pr, et in ap. crit. το . νυκτος γ . ερουσιαπνος | Ἄκραμμαχ[αμαρι Eī :
 Ἄκραμμαχ[αμαρει Tī Ἄκραμμαχ[αρι Fa, PGM, He, Me : Ἄκραμμαχ[αμαμαρει Pr.
 27 καὶ suppl. Pr : κλήζω Fa | ...].ων : χαί]ρων conī. Eitr : ...]ρων cett. | ἐπιθύματα δά[φνης] Fa,
 He, Me : ἐπιθύματὸ δά[φνης] Eī et in ap. ἐπιθύματι δά[φνης] corr. : ἐπιθύματι δά[φνης] Tī :
 ἐπίθυμα το δά[φνου] PGM : ἐπιθύματι δά[φνου] Pr
 28 ἀδ[άμαν]τ[ος] : ἀδ[άμαν]τ[ο] sic. Tī : ἀδ[μήτοι] conī. Eitr, Pr, PGM, He, Me : ἀδ[μήτους]
 Wü, Fa | πύλας omnes : πηγάς Wü, Fa | κῆρα corr. PGM, Tī, sed βερα leg. in Π : ἠέρα He, Pr, Sch
 : οἶδματα Fa : ὑγρά Eī | λυτ[ειραν] leg. et conī. PGM : λυτ... Eī : λυγ[ρόν] conī. Sch, He, Pr :
 λυγ[ράν] Tī
 29 σε secl. Pr metri causa | σφραγῖδ[α θ]ε[οῦ] omnes : σφραγῖδα θεοῦ Pr | ὄν omnes : τ]ὸν Me, Tī.

23 cfr. h.Mag. 1c.5 ὃς δύσιν ἀντολίηθεν ἐπισκοπιάζει[ς, Ἄ]δωναί

(30) ἀθάνατοι φρίσσο[υσι· εἶ]μι δαίμων ἔξοχ' ἄρ[ιστον]· 3° 2tr.
κ[αί] πέλαγος σιγᾶ [καὶ στ]έλλεται ὄπποτ' ἀκο[ύει]
ὄ[τι] ὀρκίζω σε κατ[ὰ τοῦ μ]εγάλου θεοῦ Ἀπ[όλλωνος]

30 εἶ]μι Eι : κ]αὶ Fa, Pr, PGM, He, Ti : ἰ]δὲ Me | δαίμων : δαίμον<ες> corr. cett. : δαίμον' Eι :
δαιμον Π | ἔξοχ' ἄρ[dist. Fa | ἄρ[ιστον Eι : ἄρ[ιστοι cett.

31 σιγᾶ [καὶ στ]έλλεται suppl. Pr *cfr. Septuag. Mal. 2.5 et Hsch s.v. στέλλεται· φοβεῖται : σιγῶν*
ὑποστέλλεται Sch : σιγᾶ[ν ἐπι]έλλεται PGM : ὄκα [παιπ]άλλεται leg. et suppl. Fa : σικα
...έλλεται Eι in text. et πέλαγο σοι κάρτα [συστ]έλλεται con. in ap. : σικα Π | ὄπποτ' ἀκο[ύει] Fa,
Ti : ὄπποτ' ἀκού[ει] Eι, PGM, He, Me : ὄπποτ' ἀκούει Pr.

32 add. Betz : cett. secl.

Traducción:

Sosegada, contened todos la voz en las bocas.

Aves que recorréis los caminos del éter, guardad silencio;

delfines que saltáis sobre la mar, parad;

deteneos para mí, de los ríos las corrientes y los cursos de los arroyos;

aladas aves de agüero, permaneced ahora completamente quietas bajo el cielo;

bestias, sobrecogeos en vuestros cubiles al escuchar el canto,

démones, en las sepulturas guardad silencio temblorosos:

ante palabras que no se deben pronunciar, se conmociona el propio cosmos.

Soberano Šamaš, progenitor del cosmos, ven a mí propicio;

Escarabajo, el de la cabellera de oro, a tí te llamo, fuego inmortal;

Escarabajo, de todos los dioses y hombres maravilla;

... sobre... fuego...

Señor de la salida del sol, fogoso Titán, del amanecer gobernante.

Llamo al primer ángel de Zeus, Iaó,

y a tí, que sostienes el celeste universo, Miguel,

que te regocijas con el amanecer, sé un dios propicio, Abrasax;

y a tí, grandioso y etéreo, te invoco benefactor, M...

y al que salva...

y al que hace surgir la Naturaleza y de nuevo la Naturaleza a partir de la Naturaleza,

y a tí te llamo, de los inmortales ... guía, Sesengenbarfaranges,

Dios es Todopoderoso, pero tú eres el Más Grande entre los inmortales.

*Te suplico, brilla ahora, señor del cosmos, Sabaoth,
que contemplas el horizonte desde donde sale el sol, Adonai,
siendo universo, sólo tú de entre los inmortales diriges el universo,
tú, que has aprendido por ti mismo, que nadie te ha enseñado, que haces girar el cosmos por
su centro
el... de la noche...de la aurora, Akrammachari,
y ... sahumero de laurel ...
y por las puertas de la inquebrantable Éstige y por la Kêr Liberadora,
yo te conjuro por el Sello de Dios ante el que todos los inmortales
del Olimpo tiemblan. Yo soy, sin comparación, el demon más excelso;
y el mar calla y se repliega cuando escucha
que te conjuro por el gran dios Apolo.*

Notas a la edición del texto y su traducción:

Este *lógos* de 32 es anunciado como una σύστασις con Helio (Ἔστι δὲ ἡ σύστασις τῆς πράξεως ἥδε πρὸς Ἥλιον γιν[ομένη] , l.197), es decir, sirve para establecer comunicación con el sol para que envíe un démon que vaticine para el mago, petición formulada en prosa en las ll.230-232.

Además de las ediciones del papiro en las que aparece el material métrico de esta composición, este himno fue editado por primera vez de forma individual como una composición independiente por Preisendanz (1928) como “Hymn. V An Helios und die Allgötter”. En 1960, E. Heitsch lo reedita en *Hermes* como “Drei Helioshymnen” y unos años después lo incluye, con algunas modificaciones, en *GDRK* entre los *Hymni e papyris magicis collecti* bajo el epígrafe “5 in Solem”. Esta última, la de Heitsch, es la versión que fue publicada en el segundo volumen de la reedición de *PGM* (1974²). Después de esta, Merkelbach-Totti lo publicaron en *Abrasax* (1990), con algunas enmiendas textuales y, más recientemente, en 2013, ha sido editado por L.M. Tissi.

Como se verá más adelante en el análisis, este himno, *stricto sensu*, es una invocación¹⁷ a la que se ha añadido una petición en prosa. Dicha petición, no presenta ecos métricos; el

¹⁷ Prefiero esta denominación a εὐχή (Tissi, 2013: 174), puesto que no hay nada de rogatorio en el mismo. El tono mágico *in crescendo* de esta composición lo aleja sustancialmente de una plegaria

motivo de la adición habría sido el de actualizar este *lógos* para la práctica en la que se emplea. El debate sobre la pertenencia o no al material hexamétrico sí se ha generado, en cambio, en torno a la l.229 (v.32), sólo métrica en parte¹⁸, posible motivo por el que Preisendanz, Heitsch y Tissi no la incluyen entre el material himnico editado como *h.Mag.* 9. Sí la incluye, en cambio, Betz, por dos razones: «First, these words are almost metrically sound, and, second, they seem to have a poetic sense»¹⁹. Como Betz, he decidido también incluirla en la presente edición por varios motivos. Primero, para dotar al *lógos* de un sentido lo más fiel posible al que posee en el papiro, donde termina con ella, y, segundo, porque podría haber formado parte del himno original y tratarse, a pesar de las faltas prosódicas, de un texto compuesto con intención hexamétrica.

Centrándonos en la presentación del texto del himno en el papiro, una *forqued paragraphos* (>) entre las ll.197-198 separa el inicio de este *lógos* de su descripción. No hay *eisthesis*, pero cada verso se corresponde con una línea del papiro. El *lógos* no está separado de la petición y sus indicaciones, pero sí del *lógos* siguiente, el *h.Mag.* 10, de nuevo por una *forqued paragraphos* y un espacio en blanco:

(230) ...ὄ[τι] ὀρκίζω σε κατ[ὰ τοῦ μ]εγάλου θεοῦ Ἀπ[όλλωνος]
 αεισιουω. λέγει ἔτι [τουτ]ο· πέμψον μοι τ[ὸν δαίμονα]
 χρηματίζοντά μο[ι πρὸς] πάντα, ἅπερ ἐπι[κελεύο-]
 μαι αὐτῷ ἐννέπει[ιν,· καὶ ἐκ]πράξει.

>

ἔστ[ι καὶ] ὕμ[ν]ος·

Μέλω σ[ε], μακαρ, (...)

El texto de este himno, tal y como se nos ha transmitido en el papiro, presenta una serie de problemas ortográficos en la representación de ciertas grafías (la mayoría vinculados al fenómeno del iotacismo, que afecta, por ejemplo, a la transcripción de las desinencias de imperativo, que en el papiro aparecen como infinitivos, y, en menor medida, otros errores

al uso, por lo que la terminología de la plegaria religiosa no es, precisamente, la más adecuada para definirlo. Como se verá más adelante, tampoco es un conjuro en sí, puesto que la forma dominante no es el ἔξορκισμός, sino que este es sólo un recurso más de los empleados en esta composición para invocar al dios.

¹⁸ Esta línea carece de ritmo hexamétrico al comienzo para lograrlo a partir de τοῦ.... *cfr. infra* edición v.32, en la p. 290.

¹⁹ Betz 1986, p. 25, n.55 *ad loc.*

de ortografía relativos al consonantismo)²⁰, además de los problemas relativos a la edición y traducción que se comentarán a continuación:

3 σκιρτῶντες δελφῖνες ὑπεῖρ ἄλιου παύεσθε

Este verso contiene varios problemas en la secuencia υπρ²¹ αλιοιο παυεσθε (Π). En primer lugar υπρ parece un evidente error del copista por haplogogía; más complejo es qué restituir: ὑπερ (Me) o ὑπεῖρ (Pr, Ei). Me decanto por la propuesta de Preisendanz y Eitrem, no sólo por el argumento métrico –con ὑπεῖρ se soluciona el problema del tríbraco en el cuarto pie–, sino también por la resonancia épica de esta forma, que en los poemas homéricos aparece, además, siempre con ἄλς (ὑπεῖρ ἄλς²²); aquí tenemos ἄλιου, en gen., pero el guiño con la fórmula homérica como referente creo que es evidente.

En cuanto al quinto pie, sigo la corrección de Merkelbach de ἄλιου por ἄλιοιο, sin abreviación de la primera sílaba de παύεσθε ante vocal, aunque no puedo descartar la sugerencia de Suárez *ad hoc* sobre la posible consonantización de la υ intervocálica de παύεσθε: ἄλιοῖο πᾶ[ɣ]εσθε.

4 μείνατέ μοι ποταμῶν τε ῥοαὶ καὶ νάματ' ἄν[αύρων²³

Es difícil escoger entre las conjeturas propuestas para resolver la laguna que hay al final del verso, a saber, νάματ' ἄν[αύρων (Ti, Pr, Me) y νάματα ν[ασμῶν (Heitsch, sobre una propuesta ya lanzada por Fahz en el aparato crítico). Es evidente que el poeta está jugando con dos sintagmas paralelos en quiasmo: ποταμῶν ῥοαὶ y νάματα (o νάματ') + Gen/pl. de un sustantivo alusivo a una corriente de agua. Tanto ἄναυρος como νασμός proporcionan un término válido para este verso, es más, son sinónimos y ambos métricamente válidos. Me inclino por ἄναυρος únicamente por razones estilísticas²⁴, ya que ayuda a mantener la cuidada *variatio* léxica con la que juega el poeta en todo el

²⁰ Cfr. *infra*, pp.291–292.

²¹ Tal y como señala Tissi, efectivamente en el papiro pone υπρ y no υπερ, algo que no aparece reflejado en la edición del papiro de PGM.

²² *Il.* 23.227, 24.13; *Od.* 3.73, 4.172, 9.254. ὑπεῖρ ἄλς se emplea siempre tras cesura trocaica, igual que hace aquí, lo que reafirma la conjetura ὑπεῖρ y la inspiración épica de la misma.

²³ Quizás por seguir la edición del papiro en PGM, los editores en las distintas propuestas restituyen una ν tras la laguna, pero lo cierto es que, tras la laguna, el papiro está en blanco y no hay ningún trazo de tinta que permita restituir ninguna letra.

²⁴ Tissi *ad hoc*. alega motivos léxicos, ya que νασμός es un término escasamente atestiguado, pero dado que el empleo de términos muy poco habituales e incluso hápax está atestiguado en los PGM y, en especial, en los *h.Mag.* prefiero ser prudente en cuanto a esta justificación.

pasaje y que es especialmente intensa en este verso en el que encontramos tres términos que son prácticamente sinónimos.

5 οἰωνοὶ πτηνοὶ, νῦν στήσατε πάντα ὑπ' αἴθρα,

La falta de concordancia de la lectura del papiro πάντα con los miembros de la oración, se refiera a οἰωνοί o a αἴθρα, ha llevado a los editores a realizar distintas correcciones al respecto. No obstante, encuentro más acertada la propuesta de Tissi, que consigue salvar la lectura del papiro al considerar πάντα con un valor adverbial, como πάντως, en vez de adjetival: «arrestatevi del tutto sotto l'etere»²⁵.

6 ἐρπετὰ, φωλειοῖσι βοήν αίοντα φοβεῖσθε,

Traduzco βοή con el significado, no de “grito”, sino de “canto”²⁶, puesto que el mago está pronunciando un himno o invocación (*cfr.* E. *Ph.* 1036).

8 ἀρρήτοις ἔπεισιν κόσμ[ος] ξε[ινί]ζεται αὐτός.

Comienza en este verso una laguna mecánica (por rotura del papiro) que se extiende por las líneas inferiores. No obstante, el papiro conserva los trazos superiores de dos letras: el primero corresponde sin duda alguna a una ξ, seguido del arco superior izquierdo de una letra redonda, quizás una ε, que confirman la lectura de Eitrem κόσμ[c.2]ξε[c.3].εται. Antes de la ε de εται se conserva el trazo horizontal superior, quizás con parte de la unión con un descendente oblicuo que podría confirmar la presencia de una ξ o ζ, lo que sostiene la conjetura κόσμ[ος] ξε[ινί]ζεται.

9 Σημέα βασιλεῦ κόσμου [γενέτω]ρ, ἐμοὶ ἴλαος ἔ[λθοις]

Fauth y otros críticos han identificado la voz Σημέα²⁷ con el dios solar mesopotámico Šamaš²⁸, divinidad que compartía estrechos parecidos con Helio y Osiris. Su naturaleza

²⁵ «La lezione πάντα ὑπ' αἴθρα si può, invero, salvare sulla base dell'usanza, ampiamente documentata nell'epica tarda, di concordare aggettivi maschili con sostantivi femminili. Trovo che il nesso abbia un senso più soddisfacente nell'intendere πάντα non tanto con valore aggettivale quanto avverbiale equivalente a πάντως», *cfr.* Tissi 2013, p. 187.

²⁶ E. *El.* 879, Pi. *N.* 3.67, Ar. *Ra.* 212; A. *Pers.* 936, E. *Ph.* 1036 y *Ion* 92, *cfr.* *LSJ*.

²⁷ A través de los testimonios, parece que esta voz pudo emplearse para transcribir el nombre de divinidades bien distintas: en *PGM* III 29 es femenina, como en *IGLSyr* 2089 (Siria, II d.C.), y se identifica con la diosa siria Semea, que se asimila con diversas deidades mediterráneas: Atenea, Astarté o Hera, *cfr.* Betz 1986, p.24. En otros testimonios, como *PGM* V 429, *PDM* xiv 214 y *SEG* 48.1031.1 aparece entre voces mágicas sin ninguna marca de género y en un tercer grupo de testimonios, el que más nos interesa ahora, sería masculina. En este se engloban dos textos identificados por Fauth (1995: 86-90): una gema mágica en la que aparecen recogidos mediante transcripción en griego los nombres sirios de siete dioses astrales, encabezados por Σημεα,

como teónimo viene reforzada por su carácter nuclear en el verso y en el himno; propiamente dicho es el primer término (todo lo anterior era un proemio).

La lectura del papiro Σημέα βασιλεῦ, que es métricamente inviable, fue resuelta por Preisendanz al sustituir Σημέα por ὦ. El problema es hasta qué punto es adecuado eliminar un término cuando este es un teónimo, en un *lógos* mágico, cuyo rasgo distintivo es, precisamente, la acumulación de *epiklêsis* divinas. Personalmente, he decidido conservarlo, a pesar de que ello conlleva que el segundo pie sea un anapesto en vez de un dáctilo, porque también otros versos muestran faltas métricas en favor de ciertos elementos del contenido (*cf.* v.29, 32).

Tras κόσμου los editores han propuesto diversas integraciones: [γενέτω]ρ Pr, [γενέτη]ρ Ti, [πάντω]ς Ei y [πάτη]ρ Fa. Tras la laguna se reconocen los trazos de una ρ, lo que descarta la conjetura de Eitrem. Como señala Tissi, es difícil decidir entre γενέτωρ y γενέτηρ, ya que ambos se encuentran en *epiklêsis* heliacas²⁹. Me he decantado por γενέτωρ³⁰ porque el léxico y el estilo de este pasaje están estrechamente vinculados al de los textos mágicos y γενέτηρ no está atestiguado en *PGM* ni *SM*.

En lo referente a la fórmula final, es difícil decidir entre la propuesta de Eitrem y Fahz, ἔλθοις, y la de los editores de *PGM*, ἔσσο. Ambas están poco atestiguadas: la primera aparece en *h.Mag.* 1c.4 (= *PGM* I 303); la segunda, en este mismo himno (9.16). Cualquiera de las dos es posible. Escojo la de los editores de *PGM* basándome en la posibilidad de una autoría unitaria para todo el cuerpo de la invocación hímica (*cf.* *infra*, comentario).

Šamaš, y *PGM* V 1-46, pasaje a lo largo del que se repite la voz Σαμασφηθ, que, a juicio de Fauth, es un compuesto formado sobre una combinación gráfica de Σημεα/ Šemeš-Šamaš y el egipcio Ra. Puede verse que, si añadimos el que ahora comentamos, todos ellos presentan un marcado sincretismo solar.

²⁸ Sobre Šamaš, sus puntos en contacto con el griego Helio y otras divinidades solares del mediterráneo como Osiris, y su confluencia en el concepto del *Underworld Sun* de *PGM*, *cf.* *infra*, *h.Mag.* 14, pp. 489-491.

²⁹ *h.Orph.* 8.4 γενέτωρ ἠοῦς y γενέτηρ en Nonn. *D.* 38.303, 154, etc.

³⁰ En *PGM* está atestiguado sobre todo en compuestos: πρωτογενέτωρ (*PGM* XIIIa 1), αὐτογενέτωρ (*PGM* IV 1561, XIIIa 1), οἰστρογενέτωρ (*PGM* IV 1776), νυκτιγενέτωρ (*PGM* IV 1793), Μελιγενέτωρ (*PGM* V 6).

10 Κάν[θαρε, χ]ρυσοκόμην, κλ[ήζω σε τὸν] ἀθάνατον <πῦρ>,

Κάν[θαρε se repite también al comienzo del v.11, en anáfora, y presenta la misma posición en el verso en *h.Mag.* 15.5. Es un término de reconstrucción bastante segura. Se trata de un sobrenombre divino (*cf. infra*) y no de un simple σύμβολον o epíteto (como pudiera serlo χρυσοκόμην; al respecto *cf. h.Mag.* 15.5), de forma que lo pongo en mayúsculas.

En cuanto a la segunda laguna, κλ[- - ◡], la métrica y el texto conservado apuntan a κλήζω, como ya propusieran los editores anteriores. Preisendanz propuso para completar la laguna θεὸν. Aunque es una conjetura viable, esta fórmula suele ir acompañada del pronombre σε. En la edición de Preisendanz el pronombre aparece supliendo la sílaba final que la métrica indica que falta: χρυσοκόμην κλ[ήζω θεὸν] ἀθάνατον <σε>. Si bien es perfectamente correcto, el hipébaton es raro en los himnos mágicos; es más, en esta fórmula no se encuentra nunca. Por lo tanto, propongo restituir la laguna con el pronombre y un artículo ante ἀθάνατον (*cf. h.Mag.* 14.7³¹): χ]ρυσοκόμην κλ[ήζω σε, τὸν] ἀθάνατον <◡>.

Como antes he mencionado, métricamente falta una sílaba al final del verso; no creo que se trate de que hayamos perdido algún término por la laguna que hay al final de la columna, puesto que tras ἀθάνατον no parece haber más texto³². Como Tissi, me decanto por πῦρ -ἀθάνατον <πῦρ>-, que aparece en varios textos interesantes: el primero es el *h.Orph.* 11 a Pan, en el que este dios recibe indudables atribuciones de carácter solar. Entre ellas, en el v.3, es πῦρ ἀθάνατον. El segundo es un oráculo en hexámetros transmitido por Eusebio de Cesarea en el que Apolo explica quién es y se identifica como βασιλεὺς ἡδ' ἀθάνατον πῦρ³³ (ocupa además la misma posición en el hexámetro, tras la diéresis bucólica). El tercero, más o menos contemporáneo al anterior, es el testimonio de Atanasio de Alejandría, en un tratado sobre profecías teosóficas en el

³¹ κλῦθι, μάκαρ, κλήζω σε, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα.

³² El resto de editores, en cambio, lo han restituido entre corchetes tomando en consideración una laguna final.

³³ Eus. *PE* 3.15.3.6 (aparece también recogida en un apéndice de la *AG* como “oráculo de Apolo”): ὁ Ἀπόλλων ἔφη πού ἐν χρησιμοῖς ἐρωτηθεὶς περὶ ἑαυτοῦ ὅστις εἶη: Ἥλιος, Ὠρος, Ὀσιρις, ἀναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων,

ὥρῶν καὶ καιρῶν ταμίης ἀνέμων τε καὶ ὄμβρων,
ἡοῦς καὶ νυκτὸς πολυάστερος ἡνία νωμῶν,
ζαφλεγέων ἄστρον βασιλεὺς ἡδ' ἀθάνατον πῦρ.

que habla de las definiciones de dios que han dado distintos personajes (entre los que aparecen, entre otros, Platón e incluso el propio Apolo, en la idea de que ya los paganos, sin saberlo, conocían la existencia de Dios). La cita es interesante por aparecer también el motivo del temor divino:

Βίας εἶπεν· Οὗτός ἐστιν ἀπὸ οὐρανῶν βεβηκώς, φλογὸς ὑπερβάλλον ἀθάνατον πῦρ·
ὄν τρέμει οὐρανὸς γῆ τε <καὶ> θάλασσα, τάρταροι καὶ βύθιοι δαίμονες· αὐτοπάτωρ,
τρισόλβιος.³⁴

En la misma línea de ἀθάνατον πῦρ, Helio es denominado πῦρ ἄφθιτον en PGM XXIII 5³⁵.

Las fuentes para esta conjetura son llamativas, además, por tratarse del mismo tipo de textos que vamos a encontrar como fuentes para el v.25.

12 [- ◡ -]πο[◡ -] ἐπὶ σ[- ◡]ινογ πυρεσ[- ◡]

Este es, quizás, el verso más deteriorado de este pasaje, porque a las lagunas materiales debemos sumar el deterioro de la tinta y una operación de restauración inadecuada que dificulta mucho la lectura de las tres (o cuatro) letras que hay después de la segunda laguna. Las numerosas lagunas y accidentes materiales hacen difícil obtener una idea general del verso, y sin referentes o fuentes claras, es difícil reconstruirlo³⁶ sin caer en la *divinatio*. No obstante, la presencia del lexema *πυρ indica que este verso seguía en la línea de una *epiklêsis* heliaca.

13 δέσποτα ἀν[τολής], Τίταν πυρόεις, ἀνατείλας δ[υνάστη]ς

La lectura de este verso es compleja por distintos motivos. Sigo la propuesta de Preisendanz -ἀντολής- para la laguna, que concuerda con la estimación de letras perdidas. En la parte final, la tinta se encuentra bastante deteriorada, pero se lee ανατελλας (ἀνατείλας). La geminación de la λ podría haberse producido por contaminación o confusión con el presente, ἀνατέλλω, pero lo más posible es que se trate de un error ortográfico provocado por la pérdida de la noción de la cantidad

³⁴ Ath.Al. *Commentarius de templo Athenarum* 110.1; en *Theos.* ω 14.2 estas palabras se le atribuyen a Solón y en Juan Malalas a la Pitia (Io.Mal. *Chron.* 3.13.55; ed. Thurn).

³⁵ δεῦρ', Ἄιδη καὶ Χθών, πῦρ ἄφθιτον, Ἥλιε Τιτάν.

³⁶ La reconstrucción de Preisendanz-Heitsch es [ἴλαθι, δέσ]πο[τ' ἔχων] ἐπὶ σ[οὶ φλόγ]ινογ πυρὸς [ἀτμόν].

vocálica. El redactor sabe que la penúltima sílaba es larga, por lo que gemina la λ; es lo mismo que parece haber sucedido en ἀθανατοσσι (ἀθανάτοισι, v.21).

Tan sólo Tissi refiere la presencia de una letra tras ανατελλας que implica que el verso continuaba al menos con un término más³⁷. Desde mi punto de vista, creo que la letra antes de la fractura es perfectamente reconocible como una Δ. No es el único verso hipermétrico del poema (*cf. infra*, 17 y 20).

El sintagma al que pertenecía ἀνατείλας podría haber estado en paralelo y quiasmo con δέσποτα ἀντολής, luego la δ podría pertenecer, no a un *nomen magicum*, sino a un término sinónimo de δεσπότης, como δυνάστης, que propongo como conjetura.

14 κλήζω πρώτι[στ]ον Διὸς ἄγγελον, θεῖον Ἰάω,

El examen del papiro descarta la lectura de Preisendanz, πύρινον; antes de la laguna se conserva la parte inferior de dos trazos verticales, lo que descarta la existencia de una letra redonda (lo que descarta también la conjetura de πρώτο[v, por ejemplo) y apoya la conjetura de Fauth, πρώτι[στ]ον.

En el verso, además de ser necesaria la corrección del vocalismo de θεον (Π) en θεῖον, hay una falta métrica en el cuarto pie:

κλήζω πρώτι[στ]ὸν Διὸς ἄγγεῶν, θε<ῖ>ον Ἰάω

La solución vendría, quizás, a través de la sustitución del epíteto de Ἰάω -θεῖον- por un término que comience por vocal, para que ἄγγελον quede con una secuencia dactílica. No considero que el término que se debe corregir o sustituir sea ἄγγελον, porque Διὸς ἄγγελος es una *iunctura* de tradición homérica que aquí presenta la misma posición en el verso que en el hexámetro épico, tras la pentemímeres³⁸, es decir, este sintagma no es casual.

En el himno 1c.1 aparece una versión alternativa de este verso, que también tiene un problema métrico en el segundo pie, al que le falta una breve: ἄγγελε πρώτε τοῦ Ζηνὸς μέγαλοιο, Ἰάω, y no aporta ninguna solución al problema. Es evidente que ambas

³⁷ «Dopo ανατελλας vi sono tracce di una lettera pasticciata cui seguono, dopo una frattura, sul margine sinistro del frammento successivo tracce puntiformi: può essere che vi fosse un *nomen magicum*», *cf. Tissi 2013*, p. 193.

³⁸ *Il.* 1.334, 2.94, 7.274, 24.169; *h.Orph.* 28.1; *Nonn. D.* 38.76, 39, 117.

proceden de una tradición común, puesto que el contenido del verso es básicamente el mismo, pero es imposible juzgar, a la vista de los testimonios, si una es más correcta que otra. En cuanto a la métrica de este verso, si es que en algún momento fue correcta, a la vista de que los dos testimonios contienen faltas en la secuencia dactílica, tan sólo se puede concluir que la transmisión muestra una corrupción de la misma difícil de corregir sin alejarnos del texto transmitido.

15 καὶ σε τὸν οὐράγιον κόσμον κατέχοντα, Μ[ιχαήλ

A pesar de las lagunas, el texto de este verso se puede leer con plena seguridad paleográfica; el mismo verso, sin variantes, aparece en *h.Mag.* 1c.2. El único punto de debate es la letra final, de la que tan sólo queda un trazo en el margen izquierdo de la fractura. Se trata de un trazo vertical, ligeramente inclinado hacia la derecha, con sombreado o engrosamiento en la parte superior. La crítica aquí se divide: *h.Mag.* 1c.2 apunta hacia la μ de Μιχαήλ, que aceptan Fa, Pr; pero el verso 17 tiene también al final un *nomen* que comienza por μ , por lo que otra parte de la crítica considera que es una ρ (de Ῥαφαήλ). Desde mi punto de vista, la inclinación y la longitud del trazo apunta hacia la μ ; el trazo vertical de las ρ , de acuerdo con los estándares caligráficos de este escriba, es más largo y recto y suele acabar con un pequeño ápice, producto del *ductus* (a izquierda o derecha) que aquí no tiene. Luego lo que tenemos aquí es el trazo ascendente y la unión, en la parte superior de este, al primer trazo descendente oblicuo (de ahí el engrosamiento o sombreado).

A pesar de que el intercambio entre Miguel-Gabriel-Rafael en esta clase de textos es muy frecuente y poco significativo, como señala Smith³⁹ en su estudio de este catálogo angélico, este mismo autor considera que la variante más adecuada (quizás la que aparecía en el listado original) era Miguel, ya que la función específica que se le atribuye -mantener en orden el cielo- es adecuada a este personaje y no a Rafael, al que la tradición atribuye una función médico-sanadora⁴⁰.

³⁹ Smith 1996, p. 237.

⁴⁰ *Ibid.*

16 ἀντολῆς χαίρων, θεὸς ἴλαος ἔσ<σ>ο, Ἀβρασά[Ξ,

Algunos editores, como Tissi, secluyen la ι de ἰλαιος (Π); yo no creo que se trate de una adición errónea, sino de un error de grafía en el que se ha escrito αι por α⁴¹, en cuyo caso, simplemente se debe corregir el vocalismo.

En el *h.Mag.* 1c.4 aparece una segunda versión de este verso; no obstante, en ambos casos, en esencia, el sentido es el mismo y no es posible considerar una “más correcta” que otra:

h.Mag. 1c.4 ἀντολῆς Ἀβρασάξ κεχαρημένος, ἴλαος ἔλθοις
tú que estas gozoso al Amanecer, Abrasax, ven propicio

h.Mag. 9.16 ἀντολῆς χαίρ[ω]ν, θεὸς ἴλαρος ἔσ<σ>ο, Ἀβρασά[Ξ,]
tú, que te regocijas con el amanecer, se un dios benévolo, Abarasax.

17 Καί σε, μέγιστε <καί> αἰθέριε, κληζῶ ἀ[ρ]ωγόν σε, Μ[

Tal y como el papiro transmite este verso, no sólo es hipermétrico, sino que su prosodia se encuentra gravemente deteriorada:

Και σε μεγαυστε αιθεριε κληζω α[ρ]ωγον σου μ[

Para enmendarla se han propuesto varias correcciones, de las cuales la más compleja es la que atañe a ἀ[ρ]ωγόν σου (Π). Además del problema métrico de ἄρωγός, una invocación a una segunda entidad en tercera persona –ἄρωγόν σου, “invoco a tu ayudante”–, se sale del esquema que podemos ver a lo largo de todo el poema, por lo que algunos editores, como Heitsch, la secluyen (solucionando así también el problema del exceso de pies). Creo que el término ἄρωγός apunta hacia una invocación de carácter propiciatorio⁴² como θεὸς ἴλαος ἔσσο (v.16) y el σώζοντα del v.18, es decir, tenemos tres versos consecutivos con el mismo tipo de invocación. En cuanto al pronombre, como en el caso de ἴλαος / ἰλαιος (Π), creo que en la lectura del papiro σου se ha

⁴¹ Gignac, vol.I, pp.194-5.

⁴² Otros textos heliacos apoyan esta invocación, *cfr. infra*.

producido, de nuevo, un error de grafía⁴³ que simplemente debe corregirse: κληζω ἀ[ρ]ωγόν σε, “te invoco como protector”.

El último término del verso, del que sólo se conserva la μ inicial, con toda probabilidad se trata de un *nomen*, pero no creo que sea Μιχαήλ, debido a que probablemente este nombre aparecía en el v.15 (*cf. supra*)⁴⁴.

18 καὶ σῶζοντα . . [. .] ο . . . ιε . αιρ [. .] . ὄμμα τέλ[ειον

Este verso presenta un gran deterioro de la tinta; la escritura se encuentra prácticamente borrada y es muy difícil leer el texto, no obstante, a través de lo poco que se puede reconstruir, vemos que estamos ante un verso de tintes órficos⁴⁵ que presenta *epiklêsis* solar – el sol es concebido como un ojo (ὄμμα) que todo lo ve en Grecia y Egipto⁴⁶; también αιρ (*fort. αἴθερος*, como conjetura Pr.) se mueve en la línea de algunos epítetos solares-, e invoca al dios con una faceta propiciatoria – σῶζοντα-, como los vv.16 y 17.

19 καὶ φύσιν ἀέξοντα [κ]αὶ ἐκ φύσεως φύσιν α[ῦθις,]

Como bien señala Betz, la corrección de Wunsch – ἀέξοντα-, por otra parte, sostenible paleográficamente⁴⁷, aporta más sentido al texto que la lectura del papiro –διξοντα (*fort. δείξοντα*)-, puesto que el significado general del verso parece que es presentar al dios como creador primero de la naturaleza y garante posterior de su continua regeneración a partir de sí misma, idea que está apoyada por otros textos heliacos.

En cuanto a la prosodia, la α de ἀέξοντα presenta alargamiento; puede considerarse una extensión de la *productio epica*:

καὶ φύσιν ἀέξοντᾶ καὶ ἐκ φύσεως φύσιν α[ῦθις,

⁴³ Aunque el intercambio más frecuente es entre las grafías ου / ω /ο, eventualmente está constatado también el intercambio entre ου /υ y grafías homófonas –a saber, οι y cualquier otra con valor fonético de /i/ en esta época-, *cf. Gignac*, vol. I., pp. 208 y 215ss. Es decir, σου y σε se hubieran pronunciado igual: /si/.

⁴⁴ Con letra inicial μ están también los *nomina* Μαρμαραοθ, con todas sus variantes (Μαρμαριοθ, Μαρμαραιωθ, Μαρμαραουθ, Μαμαραωθ, *etc.*), Μασκελλι y su variante Μασκελλω, Μεσενκριφι, Μελιοῦχος, Μιθρα, Μιν. De estos, Μαρμαραωθ, que es muy común en los textos mágicos, me parece el más posible porque está formado sobre la raíz de μαρμαίρω, “brillar”, y la desinencia hebrea *-‘ot (gr. *-ωθ), “Dios, Señor”, *cf. Abrasax*, vol.III, p. 63.

⁴⁵ Por el sintagma ὄμμα τέλειον, *cf. h.Orph.* 62.1 .

⁴⁶ *cf. supra h.Mag.* 8, p.234.

⁴⁷ Αέξοντα > δειξαντα > διξαντα. La confusión α/δ es un error de lectura común; por su parte, ε /i/ habría experimentado la misma alternancia gráfica que otros términos de este papiro afectados por el fenómeno del iotacismo.

20 καὶ <σε> κλήζω, ἀθανάτων γ . . ο καθηγίτα Σεσε[νγενβ]αρφαργγης

Como en el caso de los dos versos anteriores, la tinta se encuentra bastante deteriorada, pero la escritura es reconocible con bastante seguridad hasta ἀθανάτων, tras el cual conservamos solo trazos; en base a las letras reconocibles en el análisis paleográfico, mi conjetura es καθηγίτα⁴⁸. Ya el genitivo ἀθανάτων indica, con bastante seguridad, una expresión que ensalza la soberanía del dios sobre el resto de divinidades, del tipo θεῶν θεέ, ἀθάνατοισι μέγιστος (v.21), ἄναξ ἀθανάτων (SM 42, metr B.1), etc.

Al final de la línea se recupera la legibilidad y se puede leer σεσε, el comienzo del nombre mágico σεσε[νγενβ]αρφαργγης; el nombre excede con mucho la longitud media de las líneas de esta columna.

A pesar de las lagunas, la métrica señala la falta de una sílaba larga entre el primer y el segundo pie que se soluciona fácilmente con la introducción de un monosílabo ante κλήζω; sorprendentemente, ningún editor hasta el momento se había pronunciado al respecto. Para mantener la coherencia con el resto de versos he escogido σε: los versos 15 y 17 comienzan con καὶ σε; σε es también el régimen natural de κλήζω en estos textos como *verbum invocandi*, debido al *Du-Stil* de PGM⁴⁹. No obstante, más allá del tercer pie, las lagunas y el carácter hipermétrico del verso hacen difícil reconstruir la métrica del mismo.

21 παντοκράτωρ θεός ἐστι, σὺ δ' ἀθανάτοισι μέγ[ιστος.]

La laguna final es restituible, con bastante seguridad, con un epíteto del tipo μέγιστος, a juzgar por ἀθανάτοισι, que nos remite a una expresión hiperbólica de supremacía divina⁵⁰. Ἀθανάτοισι μέγιστος es, además, un sintagma de origen homérico que ocupa

⁴⁸ ¿Quizás προκαθηγητής? *cf.* ἀθανάτων προκαθηγ.[, quizás referido a Zeus, en *Epica Adespota (CA)*, fr. 9, col2 line 17.

⁴⁹ El pronombre puede ir pospuesto o antepuesto al verbo, *cf.* v.17 en este mismo himno, *h.Mag.* 10.3, PGM I 315, IV 443, etc.

⁵⁰ *Cfr.* εὐχαιο μακάρων βασιλῆι μεγίστω (*Theos.Tub.* I.262 Beatrice), ἐν κράτος, εἰς δαίμων, γενέτης μέγας, ἀρχὸς πάντων, (*Theos.Tub.* I.390 Beatrice); ἔστι θεῶν μακάρων ὑπατος θεός (*Theos.Tub.* I.289 Beatrice), ἀθανάτοισιν ἅπασιν ἔχειν διενείματο τιμὰς ὑψιμέδων γενέτης (*Theos.Tub.* I.295 Beatrice), etc. En PGM se encuentran expresadas sobre todo bajo el tópico del θεῶν θεέ. Un estudio de este tipo de acalamaciones hiperbólicas divinas en Chaniotis 2010.

el hexámetro a partir del cuarto pie⁵¹, igual que aquí. En coherencia con dichas fuentes se ha seguido la corrección de Fahz, de ἀθανατοσσι en ἀθανάτοισι.

La mayor parte de los editores, excepto en la edición de *PGM*, corrigen εστι (Π) en ἔσσι para adecuarse al *Du-Stil* del himno. No obstante σὺ δ' establece una contraposición entre este θεὸς παντοκράτωρ y la divinidad ἀθανάτοισι μέγιστος⁵². Además, παντοκράτωρ θεός ἐστι es una afirmación, o mejor dicho, una aclamación de evocación fuertemente monoteísta que, de hecho, se encuentra tal cual en algunas doxologías y otros textos cristianos⁵³. Μέγιστος, en cambio, es un epíteto de fuertes connotaciones paganas⁵⁴, que aquí se ha extraído de una expresión homérica, y que además puede vincularse de forma específica a Helio en su advocación Helio *Megisto*, “El más grande”⁵⁵. Luego, es la fuerte tradición cultural arraigada a ambas *epiklêsis* la que dota de sentido a la yuxtaposición textual. Por lo tanto, mantengo la tercera persona del papiro -ἔστι-, ya que considero que forma parte de una fórmula de glorificación judeocristiana.

23 ὃς δύσιν ἀντολήσιν ἐπισκοπιάζεις, Ἄδωνα[ί,]

Ya Betz, en la traducción de este himno, señala que este verso con ἐπισκεπάζω (lectura del papiro; ‘cubrir, velar, oscurecer’ + OD + Dat. Instr.), aunque gramaticalmente es correcto, carece de sentido como imagen: ‘tú, que cubres el ocaso con el amanecer, Abrasax’⁵⁶. El amanecer es el retorno de la luz, que descubre e ilumina el mundo y destierra la oscuridad⁵⁷. Aun así, ἐπισκεπάζω ha sido mantenido por algunos editores.

⁵¹ *Il.* 1.525; *h. Cer.* 366; *Epic. Alex. Ades.* 9. col.2. 4. Este sintagma homérico respalda la corrección de Fa de ἀθανατοσσι en ἀθανάτοισι (nótese cómo la pérdida del diptongo se compensa geminando la consosnante para mantener el valor prosódico).

⁵² En esta misma línea está también Fauth (1995: 86ss.) quien opina que se trata de un *Deus Supremus*, un Pantocrátor innominado; en este verso el mago alabaría a la divinidad solar, que es *Megisto*, en contraposición a este, pero no por encima de él. Tissi, en cambio, edita la tercera persona en una segunda y traduce «tu sei il dio pantocratore, tu sei il più grande fra gli immortali».

⁵³ θεὸς παντοκράτωρ ἔστι (Dídimo el Ciego, *Comentario a Zacarías*, I.139.3, III.261.12); μόνος εἷς ἔστιν θεὸς παντοκράτωρ (Clemente Alejandrino, *Stromata*, VI.16.137.2.2.). En *Apoc.* 4.8.6 cuatro criaturas celestiales aclaman a Dios día y noche como ὁ θεὸς ὁ παντοκράτωρ, aclamación que se repite después con frecuencia en esta misma obra (*cf.* *Apoc.* 11.17.2, 15.3.4, 16.7.2, 19.6.6, *etc.*).

⁵⁴ Sobre el empleo de μέγιστος en la aclamación divina de ámbito pagano, *cf.* Chaniotis 2010 e *infra*, pp. 543-548.

⁵⁵ Un estudio sobre la figura de Helio en Fauth 1995.

⁵⁶ Betz 1986, p. 24, n. 52

⁵⁷ En *PGM* VI+II 150, Helio es alabado como ἐπὶ λωτῷ καθήμενος καὶ λαμπυρίζων τὴν ὅλην οἰκουμένην, “(el que está) sentado sobre el loto e ilumina toda la tierra”. El loto era una imagen

En *h.Mag.* 1c.5 tenemos una segunda versión del verso -ὄς δύσιν ἀντολίηθεν ἐπισκοπιάζει[ς, Ἄ]δωναί- que da ἐπισκοπιάζω en vez de ἐπισκεπάζω; se trata de un hárax derivado de ἐπισκοπέω, pero el verso resultante posee sentido pleno: ‘Tú, que contemplas el Ocaso desde el Este’. Además se ajusta al motivo del curso solar, tan frecuente en la *epikléisis* heliaca: Helio recorre el firmamento de este a oeste, de forma que, efectivamente, contempla Poniente desde el Este. Ἐπισκοπιάζω, al ser un hárax, pudo alterarse en la transmisión textual por aproximación a una forma verbal más reconocible, como ἐπισκεπάζω, pero carente de sentido en el contexto. Por lo tanto, considero que el verso de 1c, en este caso, sí es más correcto que el transmitido aquí, que parece haber sufrido alteraciones en el proceso de transmisión.

No obstante, la variante de nuestro verso es interesante también por otro motivo, puesto que no sólo hay una modificación del verbo por aproximación a otra forma, sino que toda la sintaxis del verso se ha adaptado al nuevo verbo: en vez ἐπισκοπιάζω + OD + Adv. L, el adverbio se ha modificado en el dativo instrumental que pide ἐπισκεπάζω.

24 κόσμος ἐὼν κόσμον μόνος ἀθανάτων ἐ[φοδε]ύεις,

Tal y como se transmite en el papiro κοσμος εων μουνος κοσμον αθανατων ε[...]υεις, además de la corrección del vocalismo de μόνος, la métrica también es problemática, pero fácil de corregir con una intervención mínima en el texto, ya que basta con invertir μόνος κόσμον en κόσμον μόνος para recuperar el hexámetro.

25 αὐτομαθής, ἀδ[ί]δακτος, μέσον <τὸν> κόσμον ἐλ[ίσσων]

Las contribuciones de Merkelbach a cerca de este verso, tanto textuales como en lo que se refiere a fuentes, son muy interesantes⁵⁸. En cuanto al verso en sí, la segunda parte a partir de la pentemímeres es la que más problemas plantea. Prefiero la conjetura de

que en Egipto se asociaba al sol naciente, que se representaba como un niño sentado sobre esta flor. De hecho, un poco más adelante el propio poeta lo explica: ὄσ[περ] ἔ]χεις μέρεσι μορφήν νηπίου παιδὸς ἐπὶ λωτῶ καθήμενου, ἀντολεῦ (ll. 153-154) y ὁ νήπιος ἀνατέλλων (l.167). En un *lógos* de *PGM* III, Helio es ὁ πυ[ρ]ῖ καταλάμπων τῆς νυκτός, “el que ilumina la noche con fuego” (l.134), ὁ πρωὶ ἐπιλάμπω[ν τῆς ἡμ]έρας, “el que temprano ilumina el día” (l.135), ὁ αὐγάζω[ν] καθ’ ὅλην τὴν οἰκουμένην, “el que resplandece sobre toda la tierra” (l.142). En *h.Mag.* 8.13-14 la Noche huye cuando escucha acercarse el carro del Sol.

⁵⁸ *Abrasax*, vol. III, p.74.

Merkelbach κόσμον ἑλίσσων a ἑλαύνων, por verse respaldada por varias fuentes procedentes de textos significativos: dos himnos solares y un oráculo también solar⁵⁹.

No obstante la prosodia falla tras el tercer pie: el cuarto es un yambo. Tampoco el sentido del verso, ya sea “tú que giras el cosmos medio” (con ἑλίσσων), ya “tú que guías el cosmos medio” (con ἑλαύνων), como advierte Tissi, es satisfactorio⁶⁰. No obstante, si consideramos μέσον como un acusativo de relación (así lo hizo Preisendanz⁶¹, para lo que añadió el artículo ante el sustantivo), el sentido de la oración de participio es correcto y el mismo que en Pseudo-Calístenes y Mesomedes: “(tú), que haces girar el cielo por su centro”⁶². La idea de que el universo tiene un eje alrededor del que orbitan los astros aparece ya en Platón (Pl. *Ti.* 40c).

Sobre la conexión de este verso con el texto de Enoanda, *cfr. infra*.

26 †τοῦ νυκτὸς ὄ[.]ερούς γὰρ ἠοῦς†, Ἀκραμμαχ[αμάρι

Las únicas lecturas seguras de este verso, a parte del nombre de Ἀκραμμαχ[αμάρι, son νυκτὸς y ἠοῦς; su conjunción en un mismo verso, en el contexto de una *epiklêsis* solar y una alusión al papel de la divinidad como motor de la rotación de la bóveda celeste en el verso precedente sugieren que se hablase del curso diario del sol, del tipo a los que encontramos en el *h.Orph.* 8.4, donde el sol es δεξιῆ μὲν γενέτωρ ἠοῦς, εὐώνυμε νυκτὸς o en *h.Orph.* 12.11, en el que Heracles como divinidad solar es descrito como ὃς περὶ κρατὶ φορεῖς ἠῶ καὶ νύκτα μέλαιναν; en el oráculo teosófico citado a propósito del v.10

⁵⁹ ἀτέρμονα κόσμον ἑλίσσων (oráculo de Eón, de Alejandría, *cfr.* Ps.Callisth. I 33) ; πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων (Mesom. *h.* 2.25 Heitsch); μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων (*h.Mag.* 14.3 a Helio); *cfr. Abrasax*, vol.III, pp. 74-75.

⁶⁰ Tissi 2013, p. 199; por este motivo ella corrige μέσον en μέσος, haciéndolo concertar con el sujeto y traduce «autodidatta, senza maestri, tu che stai nel mezzo, che il cosmos guidi». Merkelbach apuesta por una segunda vía con ἑλίσσω intransitivo: < ἑόν περὶ >κόσμον ἑλίσσων. En base a *h.Mag.* 14.3 a Helio -μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων-, quizás pueda proponerse <ἀμφι>κόσμον ἑλίσσων], con tmesis del verbo y el preverbio. Pero métricamente sigue faltando un elemento.

⁶¹ Preisendanz traduce «Treibst du den Kosmos mitten durch».

⁶² Merkelbach apuesta por una segunda vía con ἑλίσσω intransitivo: < ἑόν περὶ >κόσμον ἑλίσσων. Esta conjetura le obliga a eliminar μέσον y reemplazarlo por un término que proporcione una sílaba larga -ἑόν-. En base a *h.Mag.* 14.3 a Helio -μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων-, quizás pueda proponerse <ἀμφι>κόσμον ἑλίσσων], con tmesis del verbo y el preverbio. Pero métricamente sigue faltando un elemento.

(*cf.* n.19) Apolo-Helio es descrito como ταμίης / ἡοῦς καὶ νυκτὸς πολυάστερος ἡνία νωμῶν⁶³.

No obstante, como señala Tissi, si este era el sentido del verso, se encuentra muy corrompido. La partícula γὰρ carece de sentido aquí y rompe la cohesión del verso; si se integra el artículo τοῦ⁶⁴, falta un participio vinculado al sujeto para una oración de participio – como en v.25, 15, 16, *etc.*-, y aún si se optase por hacer concertar el artículo con νῦξ (Ti in ap., He) sigue sin haber ningún elemento que rijan los genitivos porque δ[.]έρους, quizás δ[ι]έρους > διέρης (suppl. et corr. Ti), como Tissi advierte⁶⁵, por sentido parece vinculado a ἡοῦς, ya que el alba es el momento del rocío. Cabe la posibilidad de que este verso se encontrara unido al siguiente, pero el lacunoso estado del mismo hace imposible saberlo; descarto que estuviera unido al precedente ya que no encuentro que dicha unión cobre un sentido satisfactorio. De forma que, como Tissi, me limito a señalar el *locus desperatus*.

27 κ[ι]] . ὄγ ἐπιθύματα δά[φνης]

Esta línea del papiro se encuentra sumamente deteriorada por fracturas y pérdida de la legibilidad de la tinta. Se trataba de una línea hipermétrica, del tipo al v.23, puesto que la escritura (también borrada), continúa en el intercolumnio del fragmento de papiro que contiene la col. X.

Lo único que puede comentarse, aunque no con total certeza, es que posiblemente el verso comenzaba con un καὶ, al igual que el verso siguiente (tenemos otro ejemplo de versos en anáfora con καὶ en vv.16-20).

Επιθυματο (Π) posiblemente fuera ἐπιθύματα, porque en el texto del himno siguiente se atestigua el intercambio de los timbres /o/ y /a/ con la correspondiente confusión de grafías⁶⁶, pero en cualquier caso la función de este elemento tampoco es clara. La mención de un sahumero de laurel como ofrenda no tiene paralelos en los himnos mágicos, aunque el laurel nos lleva indudablemente a la esfera apolínea y podría estar en la línea que apuntan los editores de *PGM* y Preisendanz, con un valor positivo, –quizás algo así como “tú, el que te regozijas con la ofrenda de laurel”. No obstante, en el verso

⁶³ Eus. *PE* 3.15.3.5

⁶⁴ Como en el v. 15: τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα.

⁶⁵ Tissi 2013, p. 200.

⁶⁶ Quizás, *cf.* análisis lingüístico *h.Mag.* 10.

siguiente comienza el conjuro en el que el dios es invocado por medio de distintos elementos constrictores (la Estige, el Sello de Dios y el propio dios Apolo). Igual que en el v.28 encontramos una anticipación al verbo ὀρκίζω introducida por καί en la mención de la Estige –tradicional garante de los juramentos en el mundo griego y por lo tanto con toda probabilidad ligada al conjuro– este verso podría haber formado también parte de la clausura: el inicio es anafórico, ὀρκίζω rige acusativo y Apolo es la divinidad por la que se conjura en el v.32 –y este papel coactivo podría haberse extendido a su planta simbólica.

28 καὶ Στυγὸς ἀδ[αμάσ]τ[ου] πύλας καὶ κῆρα λύτ[ειρα]

Para la primera laguna, todos los editores, menos Tissi, se inclinan por una forma del adjetivo ἄδητος: Eitrem la hace concertar con Στυγός y Wunsch y Fazh con el término siguiente –para Wunsch πύλας; πηγάς en el caso de Fazh–; aunque ἄδητος es la conjetura preferible *metri causa*, su significado –“indómito, ingobernable”– no es adecuado para la Estige y su sentido tampoco mejora unido a πύλας/πηγάς. La Estige es ἀδάμας⁶⁷, “indestructible, eterna”, porque el agua de la Estige se empleaba para hacer inviolables los juramentos⁶⁸, lo que le confiere también un papel esencial como potencia o entidad garante de los conjuros en la magia⁶⁹. Por otra parte, son πύλας ἀλύτου ἀδάμαντος las puertas del Hades en PGM IV 2717; ya en la *Ilíada* (Il. 8.13) encontramos la idea, que en la cultura griega debió de ser muy antigua, de que el Tártaro está franqueado por “unas puertas de acero y un bronceo umbral” –ἐνθα σιδήρειά τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός; en Hesíodo estas “puertas de acero y el bronceo umbral” franquean la entrada al Más Allá y, además, este está “firmemente fijado con eternas raíces” –οὐδός, ἀστεμφές ρίζησι διηνεκέεσσιν ἀρηρώς (Hes. *Th.* 812)– en un verso en el que todo el vocabulario remite a la idea de solidez y perennidad, conceptos que también estás presentes en ἀδάμαστος y ἀδάμας. No obstante, ambos términos métricamente rompen el ritmo del hexámetro entre el primer y el cuarto pie; sin embargo, como Tissi, los prefiero a ἄδητος en favor del buen sentido del verso, ya que la métrica tiene un carácter secundario en este pasaje⁷⁰. Por otra parte, está el problema de con qué término

⁶⁷ Para ἀδάμας Στύξ *cf.* οὐχ αἵματος καὶ τῶν ὅσα τούτοις κίρνται, ἀλλ’ ἐξ ἀδάμαντος καὶ πέτρας εἰ καὶ Στυγός (Comica Adespota (CAF), fr. 373).

⁶⁸ Hes, *Th.* 782–805.

⁶⁹ Un elenco de los conjuros donde aparece la Estige en PGM en Zografou 1014, pp. 275–76.

⁷⁰ No obstante, Tissi, por ejemplo, acepta ἀδ[άμαν]τ[ο], reconociendo que el verso es amétrico.

hacer concertar el adjetivo: ya hemos visto que ambos son adecuados bien sea para las puertas del Más Allá como para la Estige. Dado que nos encontramos en el contexto de un conjuro, donde el papel relevante lo tiene la Estige y no las puertas del Hades, me decanto por Στυγὸς ἀδάμαντος, como han hecho la mayor parte de los editores anteriores. No obstante, es cierto, que hubiéramos esperado una referencia a las aguas de la Estige, elemento por el que se jura⁷¹, y no unas “puertas”⁷², pero el término πύλας es claro en el papiro.

En cuanto a βερα, los editores han propuesto varias correcciones, de las que prefiero κῆρα⁷³. En cuanto al término siguiente, λυτ[, la lectura de τ (λύτεια Pr) me parece paleográficamente más segura que γ (λυγρά); la métrica también apoya la conjetura de Preisendanz (con λυγρά al quinto pie le falta una breve). Este adjetivo aparece como epíteto en *h.Orph.* 32.13 a Atenea con un sentido apotropaico: Atenea es λύτεια κακῶν; y en 10.17, dirigido a Φύσις, con un sentido escatológico, “la que libera” en oposición a la que nutre. Este podría ser también su sentido en relación con una divinidad que encarna la muerte como es la Kêr⁷⁴; además en este último testimonio aparece en la misma posición del verso que lo encontramos aquí.

29 ὄρκ[κ]ίζω σε σφραγιῖδ[α θ]ε[οῦ] ὄν πάντες Ὀλύμ[που]

Métricamente el pronombre σε sobra, motivo por el que Preisendanz lo secluye. No obstante, no puede eliminarse porque forma parte de la fórmula⁷⁵ y tiene una función deíctica con respecto al ser conjurado, el dios⁷⁶. Eliminar el pronombre no solo elimina el objeto del conjuro sino que provoca que la función de σφραγιῖδα θεοῦ sea ambigua.

Adopto la puntuación de Merkelbach, que elimina las comas entre las que Heitsch pone σφραγιῖδα θεοῦ, como si fuera una aposición a σε; la construcción de ὄρκίζω con doble acusativo, uno OD y otro instrumental, está atestiguada, por ejemplo, en el Nuevo

⁷¹ *cf.* Hes. *Th.* 805

⁷² De ahí la sustitución que hace Fahz de πύλας por πεγάς.

⁷³ En este mismo texto se advierten otros términos con intercambio de oclusivas sordas y sonoras: κατερυκεδε por κατερύκετε (v.1); σικα por σιγῶ y οργίζω por ὄρκίζω (v.31), *cf.* Gignac vol. I, 76ss. Para el intercambio de ε/η en los papiros, *cf. ibid.* pp. 242–247.

⁷⁴ La Kêr, como personificación divinizada de la muerte, es μέλαινα en los poemas homéricos, βαρεῖα en A. A. 206, pero nunca tiene un sentido positivo en la literatura griega.

⁷⁵ *cf.* Rodríguez Merino 2005, pp.130–162; Zografou 2014, p. 270.

⁷⁶ ὄρκίζω (o su variante ἐξορκίζω) aparece 83 veces seguido del pronombre σε en *PGM* y 30 del pronombre ὑμᾶς. En *h.Mag.* 1c tenemos varios ejemplos del empleo de ὄρκίζω no seguido de un pronombre, sino de aquello que se quiere conjurar (en este caso partes y atributos del dios).

Testamento⁷⁷. El σφραγίς θεοῦ, “Sello de Dios” o “Sello de Salomón” es un instrumento místico-mágico de tradición hebrea empleado para dominar a las entidades demoniacas (y divinas)⁷⁸ y, por lo tanto, aquí considero probado su carácter instrumental; de hecho, el propio mago lo describe como un poderoso objeto “que hace temblar a todos los Inmortales del Olimpo” (*cf.* vv.30-31).

30 ἀθάνατοι φρίσσο[υσι· εἰ]μι δαίμων ἔξοχ’ ἄρ[ιστον]

Tras la laguna central estoy de acuerdo con Eitrem en que se lee una μ y no una α, como se ha propuesto. La terminación μι unida a una expresión del tipo δαίμων ἔξοχ’ ἄρ[ιστον] sugiere una fórmula del tipo ἐγώ εἰμι. Aunque el empleo del pronombre ἐγώ es mayoritario en su construcción, también hay testimonios de la fórmula sin él⁷⁹. El problema –aunque no tan raro teniendo en cuenta la cantidad de faltas métricas de este papiro– es que entonces tenemos por tercer pie un 2tr: φρίσσοῦσῖ εἰμῖ.

31 κ[αὶ] πέλαγος σιγᾶ [καὶ στ]έλλεται ὀππότ’ ἀκο[ύει]

Si bien στέλλεται puede ser traducido como “retirarse”, “replegarse”; no hay que perder de vista tampoco la siguiente glosa de Hesiquio – *s.v.* στέλλεται· φοβεῖται.

32 ὅ[τι] ὀρκίζω σε κατ[ὰ τοῦ μ]εγάλου θεοῦ Ἀπ[όλλωνος].

Esta línea tiene ritmo dactílico a partir de τοῦ, desde donde pueden contarse cuatro pies (dos dáctilos y dos espondeos). Al no ser un hexámetro *stricto sensu*, como se ha comentado al inicio de esta edición, ninguno de los editores del himno la ha incluido en el mismo, salvo Betz⁸⁰. No obstante, no sólo el himno termina con ella en el papiro, sino que se encuentra estrechamente unida al verso anterior por ὅτι, que aquí no es causal sino completivo e introduce el OD de ἀκούει (v.31): «el mar calla y siente terror cuando escucha que...».

En cuanto a la métrica, la presencia de este tipo de estructura en un himno como este, plagado de faltas métricas e, incluso, con versos hipermétricos, tampoco es extraña. No creo que se trate de un hexámetro corrupto, puesto que parece que existe una clara intención en el empleo de la estructura ὀρκίζω σε + κατὰ (Reg.) en vez de la ambigua

⁷⁷ *Eu. Marc.* 5.7. ὀρκίζω σε τὸν Θεόν “Te conjuro en nombre de Dios”. Sobre las posibilidades formales de la fórmula ὀρκίζω σε *cf.* Zografou 2014, p. 270.

⁷⁸ Sobre este instrumento, su tradición y bibliografía al respecto, *cf. infra.* comentario.

⁷⁹ *PGM* IV 394, 2250; XII 71, 74; XIII 543, 637.

⁸⁰ *cf. supra*, p.273.

ὄρκίζω + Doble Acusativo (OD₁: entidad conjurada; OD₂: potencia divina por la que se conjura), ya que así se evita la confusión entre la identidad del σε, que es Helio, y la entidad por la que este era conjurado, Apolo. De hecho, si volvemos al plano métrico, puede verse que la parte no métrica es, precisamente, la parte del verso que recoge la fórmula, la parte sintácticamente más marcada por motivos funcionales: ὅτι (marcador de completitud) ὄρκίζω σε (fórmula) κατὰ (marcador de la agencia), superada la cual el mago vuelve a ser libre para elaborar un ritmo poético. Es decir, en la falta de ritmo hexamétrico de la primera mitad de este verso podría haber sido fundamental el propio contenido, que habría pesado más que la métrica, como ocurre, por ejemplo, en el v.9, el 29 de este mismo himno o en otros himnos mágicos⁸¹.

Comentario:

1. Aspecto lingüístico:

Como ya se ha mencionado al comienzo de la edición, el texto del himno, tal y como se nos ha transmitido en el papiro, presenta distintos errores ortográficos, algunos de los cuales, como υπρ (l.200=v.3) se deben a errores de copia. En este texto, estos errores no son homogéneos ni constantes, sino que las grafías empleadas para escribir un mismo fonema oscilan –como es el caso del intercambio ε/αι (*cf. infra*)–, incluso en una misma palabra (v.7 δαίμονες, pero δεμον en el v.29). Estos errores están presentes en todo el texto del papiro, incluidos los otros dos himnos contenidos en él⁸². Esto no quiere decir que todos deban atribuirse al compilador del papiro, puesto que, como muestran los ejemplos recogidos por Gignac, los papiros atestiguan que se trata de errores comunes en esta época. Aunque algunos pudieron ser cometidos por este, otros posiblemente se fueron introduciendo en el texto a través del proceso de copia.

Los más frecuentes son el intercambio de ε / αι⁸³: αι por ε, (este intercambio crea el efecto de infinitivos cuando lo que tenemos son imperativos: v.1 στοματαισι por στομάτεσι; v.3

⁸¹ Por ejemplo, *cf. h.Mag.* 7.3, donde la inserción del grito peánico ἰήε Παιόν lleva a componer un 5da en vez de un hexámetro. En este mismo himno, la inclusión de la fórmula mágica de naturaleza yámbica στήθι provoca que el v.11 contenga un troqueo.

⁸² Son los himnos 10 y 11.

⁸³ Gignac, vol. I, pp. 192-193.

παυεσθαι en vez de παύεσθε; v.6 φοβεισθαι en vez de φοβεῖσθε); αι por α (ιλαιος por ἴλαος); ε por αι (v.5 εθραν por αἶθραν; v.22 ικνυμε por ἰκνοῦμαι; v.29 δεμον por δαίμον). También ι por ει⁸⁴ (v.6 φωλιοισι por φωλειοῖσι; v.19 διξοντα por δείξοντα), ε por ει⁸⁵ (v.14 θεον por θεῖον⁸⁶) y ου por ο⁸⁷ (v.24 μουνος por μονος), ου por ε⁸⁸ (v.17 σου por σε: el valor fonético es el mismo en ambos casos, /si/) y ο por α⁸⁹ (v.27 επιθυματο por ἐπιθύματα). En el aspecto fonético del consonantismo tenemos también varios casos de confusión entre oclusivas sordas y sonoras⁹⁰: κατερυκεδε por κατερύκετε (v.1); σικα por σιγᾶ y οργιζω por ὀρκιζω (v. 32). Más interesantes son el caso de αθανατοσσι (ἀθανάτοισι, v.21) y ανατελλας (ἀνατείλας, v.13), en los que parece que la consonante gemina para compensar la cantidad de la sílaba, según exige el ritmo del hexámetro, lo que revela, en primer lugar, la pérdida de la noción de la cantidad vocálica del griego y, en segundo, un dominio insuficiente de la lengua, que lleva al escriba o relector del himno a reduplicar erróneamente el consonantismo en vez de escribir correctamente el vocalismo.

2. Métrica:

Los hexámetros de este himno están salpicados de faltas métricas, algunas de las cuales es imposible corregir incluso después de un cuidadoso trabajo de edición: en el v.9, el segundo pie es un anapesto (βᾶσιλεῦ); el v.10 viola la Ley de Hermann, y el 11 la primera Ley de Meyer; en el v.14, el cuarto pie es un crético (ᾠγγέλων); el quinto pie del v.15 un troqueo (κλήζω ἄρωγόν); el segundo del v.19 un yambo (ἄξοντα), como el cuarto pie del v. 25 (μῆσῶν); ἄδάμαντος rompe el ritmo del v.28 con un anapesto (καὶ Στυγὸς ἄδᾶμαντος πύλας); el tercer pie del v.30 es un 2tr; en el v.20 y 29 métricamente sobra el pronombre σε que aparece, precisamente, porque forma parte de la fórmula de invocación. Además son hipermétricos los versos 13, 17, 20 y quizás lo fuera también el 27.

⁸⁴ *Ibid.* pp.249ss.

⁸⁵ *Ibid.* pp.249ss.; las grafías ε/αι/ι/ει se intercambian.

⁸⁶ *cf. h.Mag.* 11.4 θεω: θεῖω

⁸⁷ Gignac, vol. I, p.211.

⁸⁸ *Ibid.* pp.208, 215ss.

⁸⁹ El intercambio entre ω/o y α/e en los papiros greco egipcios se produce por la indiferenciación de estos debido a interferencias entre el griego y el copto. El copto no tiene sonido /o/ en sílabas no acentuadas y, por interferencias producto del bilingüismo en Egipto, el fenómeno afecta en una primera etapa a los sonidos /o/ del griego, que son desplazados a posiciones centrales -/ə/- tanto en sílabas acentuadas como no acentuadas; de forma más tardía esta confusión afectará a α y ε, que son transcritas como ω/o, *cf. Gignac, vol.I, pp.288-292.*

⁹⁰ *Ibid.* pp.76ss.

Como puede verse, el proemio es el pasaje de mayor corrección métrica del himno⁹¹, mientras las faltas se acumulan a partir del v.8. Es difícil decir si estas son errores de composición o se deben a una corrupción del texto durante su transmisión. Este último parece el caso, por ejemplo, del v. 14, que contiene faltas métricas tanto en la versión que da este himno como en la que transmite el himno 1c. Sin embargo, otras deben atribuirse al compositor, como es el caso del v.9, en el que el teónimo Σημέα provoca que el segundo pie sea anapéstico, o la presencia en el v. 20 y 29 del pronombre σε que, desde un punto de vista métrico, sobra, pero es requerido por la fórmula de invocación. El empleo de un determinado formularismo parece haber sido también el motivo por el que la primera mitad del v.32 no es métrica.

En esta composición la métrica posee un papel secundario; al compositor le interesa más el empleo de ciertas fórmulas que la adecuación a un esquema poético. Los versos hipermétricos tienen también la misma explicación: la métrica queda supeditada a los intereses “mágicos” del compositor del *lógos*, quien escoge insertar al final de los versos nombres mágicos, sin preocuparse por la adecuación a ningún esquema métrico.

Otro aspecto prosódico destacable de esta composición es que los hexámetros de este himno no presentan la tendencia dactílica que tienen otros himnos mágicos, es decir, al margen de las faltas métricas, son más variados y flexibles que los de otras composiciones mágicas.

3. *Análisis estructural.*

De acuerdo con las diferencias estilísticas y la presencia de ciertas fórmulas que actúan como marcadores funcionales, en este *lógos* puede establecerse la siguiente estructura:

- Proemio (vv.1-8), pide atención y silencio para la temible invocación del mago.
- *Invocatio* (vv.9-26). La fórmula imperante es κλήζω σε, un *verbum invocandi* de carácter clético, que se combina con alguna invocación de carácter propiciatorio - ἴλαος ἔσσο (v.16); κλήζω ἀ[ρ]ωγόν σε (v.17); σώζοντα (v.18)-. El tono clético se mantiene en todo el periodo, incluso en la petición del v. 22 -ἰκνοῦμαι, νῦν λάμψον-, que, en el contexto de una invocación heliaca como esta, únicamente

⁹¹ Es verdad que el v.3 presentaba problemas en la lectura del papiro υπρ αλιου donde era evidente, además, un error del copista por haplogía, pero la métrica del pasaje ha sido recuperada fácilmente con una intervención mínima sobre el texto (*cf. supra* v.3).

solicita el advenimiento del dios mediante una epifanía lumínica, es decir, que amanezca. Está en concordancia con la *hypóstasis* de Κάνθαρος (*cfr. infra*) que recibe al comienzo.

- ἔξορκισμός (vv.27-32). Esta invocación se cierra con un conjuro -regido por la fórmula ὀρκίζω σε- en el que se acumulan distintos recursos coactivos con la finalidad de dar mayor fuerza al *lógos*.

La estructura del himno es, además, anular: se abre con el tópico del temor al nombre divino y se cierra con un tópico que, aunque no es igual, se expresa de la misma forma.

Por otra parte, si se observa el *lógos* en conjunto, puede verse que se trata de una invocación; aparte de los conjuros y los verba *invocandi* no hay ninguna petición.

4. *El proemio* (vv.1-8).

La clara intención poética de este pasaje ha suscitado el interés de distintos editores y críticos, generando un debate en torno a la cuestión de si fue producido en el mismo contexto que los himnos mágicos o, por el contrario, se trata de un extracto de origen literario-religioso⁹².

El silencio es una reacción de respeto frecuente ante la aparición de un dios⁹³ que en la plegaria greco-latina adoptó la forma de la *eufemía*; estas peticiones deben entenderse como una llamada a la prudencia: en el delicado marco ritual de comunicación con una divinidad uno sólo debe decir aquello que es estrictamente apropiado para la ocasión religiosa y absolutamente nada más, porque podría enturbiar tal comunicación. Por lo tanto, como

⁹² El origen literario-religioso de este fragmento está claro para Nilsson (1947-1948: 60), quien opina que no puede atribuirse su autoría a los magos de los papiros mágicos griegos. En el extremo opuesto de la crítica, Heitsch (1960: 14) considera que el proemio carece del alto estándar de producción que poseen los himnos literario-religiosos y presenta la misma “impericia” poética del resto de himnos mágicos.

⁹³ Odiseo ordena a su hijo que guarde silencio ante la aparición de Atenea precisamente con el imperativo σίγα (*cfr. Od. XIX 42*). Calímaco en *in Ap.* pide silencio al auditorio, para escuchar los cantos en honor de Apolo; incluso el mar guarda silencio cuando los aedos al dios: εὐφημεῖτ' αἰόντες ἐπ' Ἀπόλλωνος αἰοιδῆι./ εὐφημεῖ καὶ πόντος ὅτε κλείουσιν αἰοδοί, / ἢ κίθαριν ἢ τόξα, Λυκωρέος ἔντεα Φοίβου (*Call. Ap. 17-18*). En Macedonio encontramos una petición de *eufemía* en la que la invocación musical del dios es contrapuesta al silencio del auditorio cuando el poeta exhorta a cantar himnos: Δῆλιον εὐφάρετραν Ζηνὸς ὑμνεῖτ' ἀργυρότ[οξον] / εὐφρονι θυμῷ εὐφήμῳ φλώσση ἰὲ Παιάν (*Maced. Paeon 1-2 Bremer*)

Dowden señala⁹⁴, este silencio ritual delimita un marco contextual “apto” para la comunicación con los dioses. De ahí que sea también un estilema característico de los proemios del género hímico.

En la poesía helenística la petición de silencio ritual adquirió una configuración poética particular, la de la *eufemía* natural, que es la forma que posee el tópicos en nuestro proemio. En este tipo de silencios se hace partícipe, no al público, sino a la naturaleza que rodea al poeta (los vientos, bosques, ríos y mares, las montañas y los animales que los habitan –aves, fieras, animales marinos...-). Con este recurso se consigue implicar en la acción ritual al propio entorno natural y elevar así la solemnidad del momento. Este estilema, que tiene un claro antecedente formal (y quizás, también como motivo) en la naturaleza dormida que describe Alcman⁹⁵, se vinculó en la poesía de forma especial al nacimiento de Apolo, su primera epifanía. En el *Hymn.* 51, 8-9⁹⁶ (Heitsch, *GDRK*), este silencio se traduce en una naturaleza expectante, paralizada, mientras que en el peán de Limenio⁹⁷, el aire contiene su soplo y Nereo su atronador oleaje, combinando las ideas de silencio y quietud, que, en definitiva, en la naturaleza van unidas, como ya señalara Alfageme para el fragmento de Alcman⁹⁸. Quizás siguiendo la tradición de este motivo en la hímica apolínea, también en *h.Mag.* 10 a Apolo las encontramos combinadas (σίγα, παυσάσθω) en un pasaje lamentablemente muy deteriorado, pero que, dado el contexto, posible que desarrollase también el motivo de la *eufemía* ritual⁹⁹.

⁹⁴ Dowden 2007, p. 323.

⁹⁵ *Fr.* 89 Page. Un estudio de referencia sobre este fragmento en Alfageme 1978.

⁹⁶ ὦ μέγα πᾶσι<ν> χάρμα βροτοῖσιν / ἀπὸ σᾶς ἱερῶν ματέρος ἀγνᾶς / προθορῶν τοκετῶν / (lacuna) / ἀλλ' ὅτε Λατώ / ὠδὶς ἱερὰ λάζυτο πᾶσα, / ὀροθυνομένων διδύμων τοκετῶν / ἔνδοθε σηκῶν, / ἴστατο μὲν γᾶ, ἴστατο δ' ἀήρ, / πάγνυτο νᾶσος, πάγνυτο κῦμα, / ἀνὰ δ' ἐξέθορες, μάντι Λυκωρεῦ, / τοξότα Φοῖβε, / κατὰ χρησιολάλων βασιλεῦ τριπόδων.

⁹⁷ νηνέμους δ' ἔσχεν αἰθῆρ ἀε[λλῶν ταχυπε]τεῖς [δρ]όμους, λῆξε δε βα/ρυνβρόμων Νη[ρέως ζαμενὲς ο]ίδιμ' / ἠδέ μέγας ὦ κεανός, ὅς περίξ [γᾶν ὑγραῖς ἀγ]κάλαις ἀμπέχει. (Limen. 9-10 Bremer)

⁹⁸ *cfr. supra*, n.80 e *infra* n.93 de este mismo capítulo. En nuestro himno la ausencia de sonidos y la calma también se combinan. Es más, el poeta lo utiliza de forma muy específica e incluso distingue los pájaros comunes (ὄρνιθες), a los que pide silencio, de las aves por cuyo vuelo se interpretan los presagios (οἰωνοί), a las que pide que se detengan.

⁹⁹ En el v.11 tenemos una petición de silencio (σίγα), que se refuerza con la petición de quietud del v.13 (παυσάσθω). El entorno natural está presente en el contexto inmediato de ambos versos: en el verso 10 tenemos unas κορυφαί πολυδένδροι y en el v. 12 el σμύρνης δένδρον, por lo que no se puede descartar una petición de *eufemía* ritual, ya que se dispone a realizar una consulta oracular al dios.

En época helenístico-imperial este tópico parece que se extendió fuera de la poesía apolínea. Lo encontramos en el *Himno* IV de Isidoro para expresar la divina y poderosa naturaleza de un faraón¹⁰⁰; Mesomedes lo utiliza como proemio para su himno a Helio¹⁰¹ y también aparece como proemio en una alabanza del *Corpus Hermeticum*¹⁰², un pasaje que posee paralelos con distintos textos egipcios y mágicos; con cierta posterioridad a la producción del papiro que ahora estudiamos, también lo empleó Sinesio¹⁰³.

El proemio del himno 9 no es un caso aislado en los papiros mágicos. En el papiro VII hay otro proemio similar¹⁰⁴:

ἡρεμείτω γαῖα, καὶ ἀήρ ἡρεμείτω, καὶ θάλασσα ἡρεμείτω· ἡρεμείτω<σαν> καὶ οἱ ἄνεμοι,
καὶ μή μου ἐμποδίξεσθε εἰς τὴν μαντείαν μου ταύτην, μὴ φωνή, μὴ ὀλολυγμός, μὴ
συριγμός. ἐγὼ γάρ εἰμι προφήτης καὶ μέλλοντος φωνεῖν δεινὸν ὄνομα φοβερὸν.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Isidorus IV 11–16 :

τούτῳι γὰρ καὶ γαῖα ὑπήκοος ἦν τε θάλασσα/καὶ ποταμῶν πάντωννάματα
καλλιρρόων, / καὶ πνοιαὶ ἀνέμων καὶ ἥλιος, ὃς γλυκὺ φέγγος / ἀντέλλων φαίνει πᾶσιν
ἀριπρεπέως. / καὶ πτηνῶν τε γένη ὁμοθυμαδὸν ἔκλυεν αὐτοῦ / καὶ τὰς ἐπιστέλλων
πάντα ἐπήκοα ἦν.

¹⁰¹ Mesom. 2.1–6 Heitsch:

Εὐφαμείτω πᾶς αἰθήρ, / γῆ καὶ πόντος καὶ πνοιαί, / οὔρεα, τέμπεια σιγάτω, ἦχοι
φθόγγοι τ' ὀρνίθων· / μέλλει γὰρ¹⁰¹ πορτ' ἡμᾶς βαίνειν / Φοῖβος ἀκερσεκόμας
εὐχαίτας.

A pesar del parecido en el contexto formal, como proemio de un himno a Helio, y funcional, una petición de *eufemía* ritual antes de la pronunciación de un *lógos*, ambos proemios tienen también grandes diferencias, como ya advirtió Heitsch (1960: 152). La primera y más evidente es su función: el proemio de Mesomedes es un llamamiento poético al silencio piadoso, mientras en el *h.Mag.* 9 este se produce por causa del terror a las palabras del mago. La segunda es estilística. Al margen de la forma, la amplitud de la expresión o el léxico, nuestro poema difiere del de Mesomedes al describir a la naturaleza, no como un conjunto, sino como una suma de ideas individuales en la que cada concepto se desarrolla en un solo verso, un tipo de técnica compositiva frecuente en los *h.Mag.*

¹⁰² CH XIII 17 1ss.: πᾶσα φύσις κόσμου προσδεχέσθω τοῦ ὕμνου τὴν ἀκοήν. ἀνοίγηθι γῆ,
ἀνοιγήτω μοι πᾶς μοχλὸς ὄμβρου, τὰ δένδρα μὴ σείεσθε. ὕμνεῖν μέλλω τὸν τῆς κτίσεως
κύριον, καὶ τὸ πᾶν καὶ τὸ ἕν. ἀνοίγητε οὐρανοί, ἄνεμοί τε στήτε. ὁ κύκλος ὁ ἀθάνατος τοῦ
θεοῦ, προσδεξάσθω μου τὸν λόγον· μέλλω γὰρ ὕμνεῖν τὸν κτίσαντα τὰ πάντα (...).

Algunas partes de este proemio pueden ponerse en relación, simultáneamente, con la himnica egipcia y algunos *lógoi* de los papiros mágicos, lo que demuestra que nos encontramos ante un producto del mismo crisol cultural grecoegipcio de época Imperial al que pertenecen los papiros mágicos, *cf.* Festugière, vol. II, pp. 217–77.

¹⁰³ Synes. *h.* I 73–85.

¹⁰⁴ También Simeta, en su conjuro, solicita ἡνίδε σιγῆ μὲν πόντος, σιγῶντι δ' ἀῆται· (Theoc. II 38), pero el motivo del Idilio de Teócrito, por su función, sigue siendo una petición de *eufemía* ritual, como en el himno literario-religioso.

¹⁰⁵ PGM VII 320–323. Puede verse que la fórmula empleada para introducir el motivo por el que requiere la *eufemía*, empleando el verbo μέλλω, está también presente en el proemio de Mesomedes y en el CH (*cf. supra*).

“Que esté tranquila la tierra y el aire esté tranquilo, y el mar esté tranquilo. Que estén tranquilos también los vientos y no me impidan esta práctica adivinatoria ni voz, ni lamento, ni silbido. Pues yo soy προφήτης y voy a pronunciar un terrible nombre aterrador”

Este pasaje, compuesto en un estilo evidentemente más prosaico, sigue siendo una petición de *eufemía* ritual, como queda patente en el hecho de que los sonidos no deben ἐμποδίζονται, ‘obstaculizar’ la labor del προφήτης.

En el proemio de nuestro himno hay una sutil variación de este motivo poético; a partir del verso 6 el silencio y la quietud se mudan en temor, reflejado en los verbos φοβέω y τρομέω. El poeta que compuso el proemio tomó el estilema de la *aufemía* ritual de carácter natural y lo fundió con otro, también presente en los papiros mágicos: el motivo del temor a lo divino¹⁰⁶. El temor al dios es un elemento antiguo de la cultura griega, y provoca los mismos efectos que se solicitan en la *eufemía* ritual: silencio y paralización del mundo normal. En los textos mágicos este temor, generalmente asociado al nombre del dios, como en el proemio antes mencionado del papiro VII, no solamente provoca unos efectos muy similares a los que se piden en la *eufemía*, sino que adoptó, también una configuración “natural”¹⁰⁷:

PGM IV 356ss. = SM 46.13; 48J.15; 49.31 σε ἐξορκίζω κατὰ τοῦ ὀνόματος τοῦ φοβεροῦ καὶ τρομεροῦ, οὗ ἢ γῆ ἀκούσα[σ]α τοῦ ὀνόματος ἀνοιγήσεται, οὗ οἱ δαίμονες ἀκούσαντες τοῦ ὀνόματος ἐνφόβου φοβηθήσονται, οὗ οἱ ποταμοὶ καὶ αἱ πέτραι ἀκούσαντες τὸ ὄνομά ρήσονται.

PGM IV 245ss. τοῦτό ἐστὶν τὸ πρωτεῦον ὄνομα τοῦ Τυφῶνος, ὃν τρέμει γῆ, βυθός, Ἄιδης, οὐρανός, ἥλιος, σελήνη, χορὸς ἄστρον ἐπιφανής, σύμπας κόσμος.

¹⁰⁶ Metanira cae de rodillas sobrecogida, incapaz de recoger a su bebé que llora, y queda muda cuando Deméter se le muestra en todo su esplendor (*h.Cer.* 275–283). La majestad de Isis aterroriza y conmociona a los animales que pueblan el cosmos en la imagen que de ella da Apuleyo (*Met.* XI.25.4). Pero lo que encontramos en los papiros mágicos es el temor al nombre divino que, como parte intrínsecamente unida al dios, es tan poderoso y terrible como él. Esta creencia puede encontrarse en las culturas egipcia y hebrea; en la mentalidad griega su existencia antes del contacto con estas es dudosa.

¹⁰⁷ Además de los aquí mencionados, este tópico se encuentra también en *SM.* 48.14; 49.28 y 42.23., con muy pocas variantes.

PGM XII 239ss. ἐπάκουσόν μου, κύριε, οὐ̃ ἐστὶν τὸ κρυπτὸν ὄνομα ἄρρητον, ὃ οἱ δαίμωνες ἀκούσαντες πτοοῦνται, ..., οὐ̃ ἢ γῆ ἀκούσασα ἐλίσσεται, ὃ Ἄιδης ἀκούων ταρασσεται, ποταμοί, θάλασσα, λίμναι, πηγαὶ ἀκούουσαι πήγυνται, αἱ πέτραι ἀκούσασαί ρήγυνται.

No obstante, este “temor natural” tiene también un antiguo referente: *h.Hom. XXVII*¹⁰⁸, donde la naturaleza “se estremece” ante la diosa Artemis cuando esta sale de caza:

πέμπουσα στονόεντα βέλη· τρομέει δὲ κάρηνα / ὑψηλῶν ὀρέων, ἰαχεῖ δ' ἔπι δάσκιος ὕλη
δεινὸν ὑπὸ κλαγγῆς θηρῶν, φρίσσει δέ τε γαῖα / πόντος τ' ἰχθυόεις· (...)

En el caso del himno 9, el poeta se sirvió de esta similitud para fusionar ambos. También puede comprobarse cómo los tres últimos versos de nuestro proemio están claramente inspirados en el temor al nombre divino.

Los testimonios de Mesomedes, *CH* y *PGM VII* 320–323 muestran que el empleo del tópico de *eufemía* natural como preludeo para un himno o plegaria quizás no es casual, sino una tendencia de su época, con lo que el compositor de este pasaje no sólo habría tomado un estilema del diálogo religioso con la divinidad, sino que estaría reflejando una moda formal.

Vistos los posibles referentes conceptuales de nuestro proemio, estilísticamente, la naturaleza es aquí descrita, no como un conjunto, sino como una suma de ideas individuales en la que cada concepto se desarrolla en un solo verso. Este tipo de técnica compositiva es frecuente en los himnos mágicos y de hecho es la misma que encontramos en el cuerpo del himno. Este es uno de los argumentos esgrimidos por Heitsch para no descartar una posible autoría de contexto mágico¹⁰⁹, intuición que, creo, queda corroborada por la presencia del motivo del “temor al nombre”, ausente de las peticiones de *eufemía* religiosas.

El estilo de los versos recuerda a un pasaje del *Asno de Oro* en el que Apuleyo describe a Isis:

¹⁰⁸ Desconocemos el contexto en el que sucede el silencio de Alcman, pero Alfageme (1978: 47–49), señala el paralelismo de este fragmento y el pasaje del *h.Hom. XXVII* a Afrodita.

¹⁰⁹ Heitsch 1960, p. 152.

*Tuam maiestatem perhorrescunt aves caelo meantes, ferae montibus errantes, serpentes solo latentes, beluae ponto natantes.*¹¹⁰

La enumeración de Apuleyo destaca porque, en vez de enumerar simplemente los elementos de la naturaleza –aire, montes, tierra y mar–, como es usual, Apuleyo se refiere a ellos por sinécdoque, a través de los distintos animales que los pueblan, dando un giro innovador de este motivo. De los ejemplos vistos hasta ahora, tan sólo Isidoro y Mesomedes nombran animales (los pájaros), pero no por metonimia del elemento que pueblan, sino como una parte más de la naturaleza.

La enumeración del *h.Mag.* 9 es la siguiente:

ὄρνιθες (v.2) y οἰωνοὶ (v.5) -	aire
δελφῖνες (v.3) -	agua salada
ποταμῶν καὶ νάματα (v.4)-	agua dulce
έρπετὰ (v.6) -	tierra
δαίμονες (v.7) -	Más Allá

El doblete de las aves –ὄρνιθες (v.2) y οἰωνοὶ (v.5)– y la aparición de ποταμῶν καὶ νάματα (v.4) por el ‘agua dulce’ rompe la lógica de la secuencia y la priva del equilibrio que sí posee la de Apuleyo. No obstante, en el cuidado juego de *variatio* léxica del pasaje se pone de manifiesto la intención poética del compositor. Aunque las ideas expresadas son cuatro: silencio, quietud y temor, tan solo hay una expresión repetida: σιγὴν ἔχοιτε (vv.2 y 7).

ἀμφίδρομοι ὄρνιθες (v.2) - οἰωνοὶ πτηνοὶ (v.5); αἰθέρος (v.2) - αἴθραν (v.5); ποταμῶν ῥοαὶ - νάματ’ ἀναύρων (v.4); κατερύκετε φωνήν (v.1) - σιγὴν ἔχοιτε (v.2 y 7); παύεσθε (v.3)– μείνατέ (v.4)– στήσατεν (v.5); φοβεῖσθε (v.6) – τρομέοντες (v.7).

Como señala Tissi, el empleo del epíteto ἀμφίδρομοι para las aves es una innovación de este autor¹¹¹, a la que quizás se ve empujado por la búsqueda de *variatio* con respecto a πτηνός. Esta misma le lleva a buscar expresiones alternativas para la acción de guardar silencio, para la que utiliza en el v.6 βοῆν ἀίοντα, *iunctura* poética tan sólo atestiguada en Píndaro¹¹². Por otra parte, no sólo el verbo αἴω pertenece a la esfera poética, sino también el empleo de βοή

¹¹⁰ Ap. *Met.* XI.25.4. Realmente está en la línea de la *eufemía* que provoca la aparición de un dios (como en los ejemplos mencionados en no. 6), silencio que surge del terror y el asombro que provoca la epifanía divina.

¹¹¹ Tissi 2013, p. 183.

¹¹² P. I. 12-13 *cf.* Tissi 2013, *ad. hoc.*

con la acepción de “canto” o “palabra”. La forma ὑπεῖρ, el sintagma que forma con ἄλιου (o ὄλαιο) y su empleo ante cesura trocaica son marcadamente homéricos; el verbo σκιρτάω se emplea para expresar la forma en la que los delfines avanzan sobre el mar en Plu. *Symp.* 161^a y Nonn. *D.* XXXIX 337. También la forma con alargamiento φωλειοῖσι (por φωλεοῖσι) es poética; se encuentra en la épica tardía. Además de los lugares señalados, que son, quizás los más llamativos, en general, puede apreciarse que el léxico empleado en este pasaje y cómo se combina muestra una fuerte riqueza poética como revela el exhaustivo análisis de Tissi¹¹³.

La *variatio* se puede ver también a nivel sintáctico-estructural; hay un evidente esfuerzo por evitar paralelismos y repeticiones, el poeta varía constantemente la estructura sintáctica en las oraciones, de forma que la colocación de sujeto, verbo y complementos es siempre distinta (un buen ejemplo es el quiasmo del v.4), llegando incluso al hipérbaton (vv.1-2). La repetición y el paralelismo son dos rasgos característicos de la lengua de la magia (de hecho, podemos encontrar abundantes ejemplos en el resto del texto de este mismo himno¹¹⁴); cualquier intento por distanciarse de estos, es un intento, a su vez, por distanciarse del estilo mágico y aproximarse a uno que se siente más “literario”, más “poético”. Su contraste con respecto al estilo del resto del poema, el nivel poético del léxico empleado y la corrección métrica de este pasaje evidencian, además, que el proemio pertenece con toda seguridad a una mano compositiva diferente, aunque los tópicos empleados demuestren que esta fue también “mágica”.

5. *La invocación (vv.9-27). Los vv.9-13.*

Entre los versos 9-27¹¹⁵ se desarrolla el cuerpo clético del *lógos*. El *h.Mag.* 1c demuestra que los materiales comprendidos entre los versos 14 y 26 proceden, con toda seguridad de una invocación angélica. Además, hay una diferencia conceptual entre los versos 9-13 y 14-26. En el segundo grupo las invocaciones cléticas se repiten y la *epiklêsis* se va encadenando mediante fórmulas del tipo καὶ σε/ σύ δε que indican cierta alteridad de las entidades

¹¹³ Tisi 2013, pp. 183-188.

¹¹⁴ Por poner algunos ejemplos, tenemos anáfora en los versos 10-11; estilo καὶ en anáfora en los versos 15-20; es paralelística la estructura de los versos 14-26, con el nombre divino siempre al final del verso; en los vv.24-26 se repite hasta tres veces κόσμος en poliptoton.

¹¹⁵ Como se ha expuesto ya a propósito del v.27, su fragmentario estado y la ambigüedad del sintagma ἐπιθύματα δάφνης impiden saber si este verso pertenecía a la invocación o al conjuro con el que se cierra el himno.

invocadas. Si bien todas se consideran, como se verá, manifestaciones de una entidad solar, poseen identidad propia, es decir, *hypóstasis* de un mismo dios. En los vv. 9-13, en cambio, encontramos una única invocación; la ausencia de un formularismo del tipo καί σε/ σύ δε sugiere que aquí, en cambio, tenemos una invocación a un único dios a través de distintos títulos y epítetos:

Σημέα, βασιλεῦ κόσμου [γενέτω]ρ, ἔμοι ἴλαος ἔ[λθοις,
 Κάν[θαρε, χ]ρυσοκόμην κλ[ήζω σε, τὸν] ἀθάνατόν <πῦρ> (10)
 Κάν[θαρε, π]ᾶσι θεοῖσι καὶ [ἀνθρώ]ποις μέγα θα[ῦμα,
 [- ὤ -]πο[ὦ -] ἐπὶ σ[- ὤ]ινον πυρὸς [- ὤ]
 δέσποτα ἀν[τολίας], Τίταν, πυρόεις ἀνατείλας δ[υνάστης].

Como es normal en los papiros mágicos, el compositor recoge en este fragmento títulos procedentes de distintas tradiciones que refleja muy bien el carácter sincrético y multicultural, no sólo del Egipto imperial, sino de estos papiros: Σημέα es posiblemente el dios solar asirio *Šamas*¹¹⁶, divinidad especialmente ligada al *Más Allá*, como Osiris, y que controla la comunicación entre ambos mundos, *Kántharos* es la traducción literal del teónimo egipcio *Kephri*, *hypóstasis* del sol al amanecer (*cf. infra*, pp. 395-397), y Titán un epíteto heliaco de tradición griega.

Basta un simple vistazo para ver que la *epiklêsis* de todo el pasaje refleja una imagen de la divinidad como una entidad solar, cosmogénica y soberana. Los semantemas de este pasaje nos remiten constantemente a un contexto heliaco: *πυρ- (v.10?; πυρὸς v.12, πυρόεις v.13); *χρυσο- (χρυσοκόμην v.10); ἀντολίας y ἀνατείλας v.13. No hay elementos metafísicos o escatológicos en el retrato de esta divinidad; la imagen de un sol garante de vida, soberano, inmortal, que se engendra a sí mismo, repite conceptos que pertenecen a la esfera del sol como astro rey y lo hace mediante *loci communes* de la *epiklêsis* solar¹¹⁷.

¹¹⁶ Sobre esta divinidad ya hemos *cf. supra*, p. 275, n.27 y 28.

¹¹⁷ En ninguna *epiklêsis* de carácter solar faltan epítetos sobre la naturaleza ígnea del sol o la relación entre el sol y el fuego bajo el tópico del πυρὸς ταμία (8.1). Sobre este tipo de epítetos y un elenco de ejemplos, *cf. supra*, p.232 *s.v.* πυρὸς ταμία y n. 231-233. El título βασιλεύς, que aquí puede entenderse unido a κόσμου, lo mismo que γενέτωρ, es una variante de expresiones del tipo κοίρανος κόσμου o κόσμου γενέτωρ, ambas muy frecuentes en la *epiklêsis* de cualquier divinidad, pero sobre todo en *epiklêsis* solares. Un elenco *supra*, en la p. 233, a propósito de κοίρανος κόσμου (*h.Mag.* 8.1). Δέσποτα ἀντολίας y ἀνατείλας δ[υνάστη]ς (v.13) y ἀντολίας χαίρων (v.16) no tienen paralelos, pero giran sobre el motivo del Sol como como

Pero, a pesar de que todos los versos giran en torno a una misma imagen divina, cada verso es, en sí, una invocación independiente, de acuerdo al estilo característico de los himnos mágicos de presentar una idea por verso. De hecho, en cuatro de los cinco versos tenemos un título o nombre divino alrededor del cual gira luego una *epiklêsis*: Σημέα en el v.9; la *hypóstasis* Κάνθαρος en los v.10 y 11 y Τίταν en el v.13. El único en el que no lo encontramos es el v.12, que está muy deteriorado, lo que me hace pensar que, casi con toda seguridad, contenía un quinto nombre divino (¿quizás Ἥλιος?).

En cuanto a las fuentes, ἀθάνατον πῦρ podría haberse tomado del *h.Orph.*11 o de un oráculo de Apolo (*cfr.supra* n.19); en ambos casos este sintagma se inserta en el verso tras la diéresis bucólica. Χρυσοκόμης es un epíteto frecuente en la literatura, pero de Apolo, no de Helio. Aunque el traspaso a este sea fácilmente explicable, (bien por la identificación entre Helio y Apolo, bien debido a la raíz *χρυσ- y la relación entre el astro solar y el oro) cabe destacar que como epíteto de Helio tiene tan sólo un antecedente: el *h.Mag.* 14.2, que presenta, además, la misma posición en el verso¹¹⁸. Μέγα θαῦμα es un sintagma procedente de un verso formular homérico¹¹⁹; de hecho, la expresión π]ᾶσι θεοῖσι καὶ [ἀνθρώ]ποις μέγα θα[ῦμα guarda un estrecho parecido con *h. Cer.* 403: μέγα θαῦμα θεοῖς θνητοῖς τ' ἀνθρώποις. Κάνθαρος parece que la himnica mágica tiene una posición en el hexámetro bastante marcada, puesto que también ocupa el primer pie en *h.Mag.* 15.5. El resto de epítetos y expresiones, como ya se ha visto, pertenece al bagaje clético de la himnica griega y no puede atribuírseles un referente preciso.

6. La invocación (vv.9-27). El catálogo angélico de los vv.14-26.

Como se ha ido viendo a lo largo del análisis, la característica más importante del pasaje comprendido entre los vv.14-26 es que comparte algunos versos con el himno 1c, que incluso, aparecen en el mismo orden:

	h. 1c	h. 9
1º	1	14
2º	2	15

señor, regente o “γενέτωρ” de la aurora, un tópico que se encuentra en los himnos expresado en múltiples formas, *cfr. supra*, p. 240, n.276.

¹¹⁸ Sobre este epíteto y sus fuentes remito *infra*, al comentario del *h.Mag.* 14.

¹¹⁹ ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι *Il.* 13.99, 15.286, 20.344 (*etc.*); *Od.* 19.36; *h.Hom. in Merc.* 219; *etc.*

3°	4	16
4°	5	23

Este hecho ha sido examinado desde la hipótesis de la existencia «of an original invocation of five angels» por Smith¹²⁰, de la que nos habrían llegado dos versiones: la contenida en este himno y la contenida en el *h.Mag.* 1c, himno con ocasión del cual se han examinado una serie de textos mágicos procedentes de diversas fuentes que muestran catálogos angélicos similares¹²¹.

En cuanto al estilo, la invocación tiene forma de listado y a cada entidad le corresponde, más o menos, un verso calificativo, igual que en los vv.9-13, con la diferencia de que aquí no se trata de una misma entidad con múltiples nombres, sino una invocación a múltiples divinidades, cada una individualizada con la fórmula introductoria *καί σε ... X, καί σε ... Y*. En parte por su naturaleza de catálogo, en parte porque es un texto a todas luces compuesto en ámbito mágico, sus rasgos más característicos son las repeticiones y un estilo paralelístico que presenta la siguiente estructura: predicado del sujeto en forma de epíteto, oración de relativo o participio concertado con el sujeto, con el nombre de la entidad divina de la que se predica siempre al final del verso. El pasaje tiene además un marcado estilo *καὶ* en anáfora (la anáfora puede abarcar también la conjunción y el pronombre *σε*) y, como los vv.9-13, carece de la riqueza léxica que veíamos en el proemio: la única fórmula de todo este periodo es la invocación *κλήζω σε* (v.14, 17, 20); *ἀντολίη* aparece en el v.13 (*ἀντολίης/ἀνατείλας*), 16 y 23; *ἄθανατος* en el v.24, en 21 tenemos *ἄθανατοισι μέγιστος* y en 20 el genitivo *ἄθανάτων* nos pone tras la pista de una expresión del tipo *θεῶν θεέ*, con lo que en estos dos últimos podemos considerar que la idea se repetía. *Κόσμος* aparece hasta cinco veces (vv.15, 22, 24 y 25); esta repetición adquiere forma de poliptoton en el v.24, al igual que ocurre con *φύσις* en el 19. En el v. 24 parece haber, además, una cierta aliteración en la primera mitad del verso:

κόσμος ἔων κόσμον μόνος ἄθανάτων ἐ[φοδε]ύεις

La contraposición de ideas (*cf.* v.21), así como el empleo de la paradoja y la antítesis *-φύσιν ἄξιοντα καὶ ἐκ φύσεως φύσιν αὖθις* (v.19) y *κόσμος ἔων κόσμον μόνος ἄθανάτων*

¹²⁰ Smith 1996, p. 209. Smith da, además, una cronología aproximada para el arquetipo, entorno a la primera mitad del siglo II d.C.

¹²¹ Sobre la relación entre el himno que ahora examinamos y el himnos mágico 1c, este tipo de catálogos angélicos y la hipótesis de Smith, *cf. supra*, pp. 81-84.

ἐφοδεύεις (v.24)- son un recurso utilizado para describir a la prodigiosa naturaleza divina en diversos pasajes doxológicos¹²².

Al igual que el himno 1c¹²³, en este himno aparecen Μιχαήλ (ángel de tradición hebrea), nombres del dios hebreo que son tratados como entidades divinas con identidad propia, como Adonai, algo que también ocurre con Iaô (el tetragrama del nombre de Yahvé), que en nuestro himno aparece como πρώτι[στ]ον Διὸς ἄγγελον (v.14)¹²⁴, y Ἀβρασάξ, que es una entidad divina de origen gnóstico muy popular en la magia, donde se le suelen atribuir rasgos solares.

No aparece en la versión de 1c, pero sí aquí, en h.Mag.9:

- Σαβαώθ (v.22), otro título del dios hebreo que significa “El Señor de las Huestes” y que, como en el caso de Iaô y Adonai en los textos mágicos aparece como un ser divino con identidad propia.
- Σεσενγενβαρφαραγγης (v.20) es un nombre atestiguado en toda clase de documentos de carácter mágico (papiros, tablillas¹²⁵, gemas¹²⁶...) hasta época muy tardía¹²⁷, pero que no se encuentra fuera de estos, por lo que se trata de una entidad “mágica”. A pesar de que se han lanzado varias hipótesis sobre su significado, no se ha llegado a ninguna totalmente satisfactoria y su interpretación sigue aún abierta¹²⁸. Para Ἀκραμμαχαμαρι (v.26), G. Scholem propuso un origen arameo, cuyo

¹²² *eg.* CH V 10 desarrolla distintas definiciones antitéticas de dios: οὗτος ὁ θεὸς ὀνόματος κρείπτων, οὗτος ὁ ἀφανής, οὗτος ὁ φανερώτατος· ὁ τῶ νοὶ θεωρητός, οὗτος ὁ τοῖς ὀφθαλμοῖς ὀρατός· οὗτος ὁ ἀσώματος, ὁ πολυσώματος, μᾶλλον δὲ παντοσώματος. οὐδέν ἐστιν οὗτος ὃ οὐκ ἔστι· πάντα γὰρ <ἄ> ἔστι καὶ οὗτός ἐστι, καὶ διὰ τοῦτο ὀνόματα ἔχει ἅπαντα, ὅτι ἐνός ἐστι πατρός, καὶ διὰ τοῦτο αὐτὸς ὄνομα οὐκ ἔχει, ὅτι πάντων ἐστὶ πατήρ. También las encontramos, por ejemplo, en pasajes bíblicos: Ἐγὼ εἶμι τὸ Ἄλφα καὶ τὸ Ὠ, λέγει κύριος ὁ θεός, ὁ ὢν καὶ ὁ ἦν καὶ ὁ ἐρχόμενος, ὁ παντοκράτωρ (Αποκ.1.8).

¹²³ Para el comentario correspondiente a las entidades que aparecen en el himno 1c y bibliografía sobre estos nombres, *cfr. supra*, pp.77-80.

¹²⁴ Sobre esta expresión y la que aparece en el himno 1c (ἄγγελος πρῶτος τοῦ Ζηνός, Ἰάω), *cfr. supra*, p. 84.

¹²⁵ Kotansky n°4.5, 18.3 y 11;

¹²⁶ Delatte n°434, 516, 520 y 522.

¹²⁷ Delatte cita una mención en un manual griego de exorcismos del siglo XVI *cfr.* Delatte 1959, p. 297.

¹²⁸ Brashear 1995, pp. 3598-99 recoge las hipótesis más importantes que se han lanzado a cerca de este nombre.

significado estaría vinculado al poder de ligar o desligar las ataduras mágicas¹²⁹. Preisendanz considera que se trata “der solare Allgott”¹³⁰. Ambos aparecen en contextos de fuerte influencia hebrea, asociados a los nombres del dios hebreo (Iaô, Adonai, Sabaoth, *etc.*) o entre secuencias de nombres angélicos (Gabriel, Miguel, *etc.*):

- (i) PGM III 80: ὀρκίζω σε Ἰάω, Σαβαώθ, Ἄδωναί, Ἄβρασαῶξ ... Ἀκραμμαχα[μ]αρι Σε[σε]νγενβ[αρ]φαραγγ[ης]
- (ii) PGM IV 982: Ἰάω· Σαβαώθ Ἄρβαθιάω Σεσενγενβαρφαραγγης Ἀβλαναθανάλβα Ἀκραμμαχαμαρι
- (iii) PGM XXXVI 310 ...: καὶ κατὰ τοῦ μεγάλου Μιχαήλ Ζουριήλ Γαβριήλ Σεσενγενβαρφαραγγης Ἰσραήλ Ἄβραάμ.
- (iv) Kotansky, n°7: lámina de bronce en la que aparecen inscritos Sabaoth, Adonai, Abtathanalba, Ἀκραμμαχαμαρι, Semeseilam y Σεσενγενβαρφαραγγης.
- (v) Kotansky n°38: amuleto inscrito en una laminilla de oro en el que aparecen, entre otros, Adonai, Sabaoth y Iaô (l.1); Gabriel, Miguel, Rafael, Uriel, *etc.* (l.2); Semeseilam y Abrasax (l.3); Ἀκραμμαχαμαρι (l.5) y Σεσενγενβαρφαραγγης (l.6).
- (vi) Kotansky n°48: amuleto inscrito en una laminilla de plata que consiste en un catálogo de nombres entre los que aparecen Adonai, Sabaoth y Iaô (l.1); Ἀκραμμαχαμαρι y Σεσενγενβαρφαραγγης (l.5); Uriel, Rafael, Miguel, Suriel y Gabriel (ll.9-10).
- (vii) Kotansky n°57: amuleto contra la fiebre inscrito en una laminilla de oro: ἐπικαλοῦμαι Ἰάω Μιχαήλ Γαβριήλ Ουριήλ Ἄρβαθιαω Ἄδωναί Ἀβλαναθανάλβα Σαβαώθ Σεσενγενβαρφαραγγης Ἀκραμμαχαμαρι Σεμεσιλαμψ (sic.)...
- (viii) Delatte, n°416: en una gema con una deidad antropomórfica sobre cuyo cuerpo están escritos Sabaoth y Arbathiao (en el cuerpo), Ἀκραμμαχαμαρι (en el brazo derecho), Iobel (en el brazo izdo.), Rafael (en el brazo derecho) y Σεσενγενβαρφαραγγης (en la pierna derecha).

¹²⁹ Scholem 1965²; Brashear 1995, p. 3578.

¹³⁰ Preisendanz 1939, p. 138.

- (ix) Delatte, n°510: Σεσενγενβαρφαραγγης en la cara principal de la gema, dentro de un uroboros; en la cara trasera Iaô, Semeseilam, Sabaoth y Ἀκραμμαχαμαρι.

Los tres, Sabaoth Σεσενγενβαρφαραγγης y Ἀκραμμαχαμαρι, junto con distintos nombres angélicos, aparecen recogidos en el ya citado Kotansky n°38 (*cf. supra*, p. 79) en un excelente ejemplo de cómo todos estos nombres son considerados en la tradición mágica nombres mágicos de una misma potencia. Es decir, la confluencia de Miguel, Iaô, *Sabaoth* y *Adonai*, *Abrasax*, *Sesengenbarfarangues* y *Akrammachamari* en un mismo catálogo como entidades similares o incluso como nombres de una misma entidad sucede en otros textos mágicos, de hecho, Kotansky, a propósito del amuleto citado en el ejemplo n. vi (Kotansky n°48) afirma «this ‘deities’ often occur, as here, cited as a group».

Es decir, como sucedía en el caso del *h.Mag.* 1c, volvemos a tener una versión de un catálogo (el catálogo angélico identificado por Smith) que parece haber “crecido” por adición y combinación con otros catálogos mágicos de naturaleza similar. Pero, dejando a un lado sus paralelos, en consonancia con los vv.9-13, la *epiklêsis* que encontramos en este pasaje se articula en torno a una *epiklêsis* que repite los mismos *loci communes* de carácter solar: *Abrasax* es ἀντολῆς χαίρων (v.16); la entidad de la que hemos perdido el nombre en el v.17 es αἰθέριε; en el 18 ὄμμα¹³¹ y v.21, por el contexto del verso en el que se encuentra, μέγιστος alude casi con total seguridad a Helio *Megistos*; en el v. 22 se pide a Sabaoth que “brille” -νῦν λάμψον-; *Adonai*, en el v.23 es el que ὄς δύσιν ἀντολίησιν ἐπισκοπιᾶζεις y casi con toda seguridad también en el v.26 se desarrollaba el motivo del curso diario del sol. Como hemos visto con referencia a los vv. 9-13, los epítetos del tipo ἄναξ κόσμοιο (v.21) o τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα (v.15) también puede considerarse solares, por su fuerte presencia en la *epiklêsis* de himnos solares. Así mismo, el v. 19 (φύσιν ἀέξοντα καὶ ἐκ φύσεως φύσιν αὐθις) refleja el carácter del sol como divinidad autoengendradora y creadora, garante a su vez del movimiento universal, concepto que también encontramos en κόσμος ἔων κόσμον μόνος ἀθανάτων ἐφοδεύεις (v.24) y μέσον κόσμον ἐλίσσω (v.25). Los epítetos αὐτομαθῆς y ἀδίδακτος, no sólo se adecúan al perfil de una divinidad de carácter supremo, sino que, están tomados de un oráculo teológico, ampliamente difundido en la Antigüedad¹³², en el que Apolo describía un Zeus/*Theos Hýpsistos* de rasgos similares a la

¹³¹ La concepción del sol como “ojo” se ha visto *supra*, pp. 234.

¹³² Sobre el oráculo de Enoanda, *cf. infra*.

entidad solar y suprema que encontramos en nuestro himno¹³³. Es decir, aunque en este pasaje tengamos invocaciones a distintas entidades, igual que ocurría en *h.Mag.* 1c y en los versos 9-13 de este mismo himno, parece que todas ellas son concebidas como manifestaciones solares y, en consecuencia, posiblemente eran sentidas como *hypóstasis* de un mismo dios.

En los vv.16-19 destaca la presencia consecutiva de tres invocaciones de carácter propiciatorio: θεὸς ἴλαος ἔσσο, κληζῶ ἀρωγόν σε y σῶζοντα, de los que al menos el primero debía encontrarse también en la protoplegaria, ya que aparece en *h.Mag.* 1c. 4 (su presencia pudo motivar que en este punto se insertaran otros tres versos dirigidos a otras entidades que desarrollaban la misma idea).

7. Los vv.21 y 25 y la tradición oracular.

Mención a parte merecen el v.21(παντοκράτωρ θεὸς ἔστι, σὺ δ' ἀθάνατοισι μέγ[ιστος] y 25 (αὐτομαθῆς, ἀδ[ί]δακτος, μέσον <τὸν> κόσμον ἐλ[ίσσων) por sus fuentes. Sobre el primero ya se ha advertido *supra* (*cf.* edición v.21) que con παντοκράτωρ θεὸς ἔστι posiblemente se ha querido evocar una aclamación de resonancias monoteístas, con más precisión, judeo-cristiana, a juzgar por los paralelos que se han podido encontrar, mientras que ἀθάνατοισι μέγιστος es un sintagma probablemente tomado de la poesía homérica (lo que le hace marcadamente pagano, en el que *Megistos*, además, adquiere connotaciones muy concretas en referencia a Helio), con el que se ha construido una aclamación hiperbólica con la que se trata evidentemente de mostrar la superioridad del dios de este himno sobre cualquier otro dios, incluso el cristiano, es decir, parafraseando este verso, «el dios de los cristianos es *Pantocrator*, “Todopoderoso”, pero tú eres *Megisto*, “El Más Grande entre los Inmortales”». Este tipo de aclamaciones han sido estudiadas por A. Chaniotis (2010) bajo un fenómeno denominado *megatheismo*, y se encuentran ampliamente extendidas, además de en manifestaciones rituales concretas como himnos e inscripciones, en el fenómeno de los “oráculos teológicos”, algunos de los cuales se han citado precisamente a propósito de la reconstrucción de este verso, *supra*, n. 34. Este verso destaca además por la cuidada estructura, con σὺ δ' ocupando el núcleo focal; el verso está enmarcado por los dos términos

¹³³ Distintos sistemas religioso-teológicos de la Antigüedad Tardía presentan formas muy coincidentes de describir a la divinidad suprema, *cf.* *infra*, pp.543ss.

clave, παντοκράτωρ y μέγιστος, uno al comienzo y otro al final del verso, en clara oposición incluso formal, y hay quiasmo entre sus respectivos sintagmas. La cuidada estructura, sumada a la ausencia de estilo καὶ en anáfora inicial, o un nombre divino al final del verso, me hacen sospechar a cerca del origen de este verso, quizás otra inserción del compilador del poema.

En cuanto al v.26, “αὐτομαθής, ἀδίδακτος” son los únicos testimonios de estos dos adjetivos en *PGM* y, tal y cómo aparecen recogidos en este himno, tienen con toda seguridad como referente un célebre oráculo apolíneo, ampliamente difundido y repetido en la Antigüedad, el *oráculo de Enoanda*, que, entre otras fuentes que lo transmiten, aparece reutilizado al final de un oráculo teológico atribuido a Apolo Clario conservado en la *Teosofía de Tübinga*, en él el dios responde a la pregunta “σὺ εἶ θεὸς ἢ ἄλλος;”¹³⁴:

αὐτοφυής, ἀδίδακτος, ἀμήτωρ, ἀστυφέλικτος,
οὔνομα μηδὲ λόγῳ χωρούμενος, ἐν πυρὶ ναίων,
τοῦτο θεός· μικρὰ δὲ θεοῦ μερὶς ἄγγελοι ἡμεῖς.

La segunda parte del v.25 (κόσμον ἐλίσσων), tiene paralelos con dos himnos heliacos (uno mágico y uno de Mesomedes) y otro oráculo en el que se describe a Eón como un dios solar (*cfr. supra*, análisis v.25).

Luego parece que en este himno, además la literatura mágica y los catálogos angélicos se manejaron fuentes oraculares¹³⁵.

¹³⁴ La *Teosofía de Tübinga* es una colección de oráculos paganos reunidos en un comentario a propósito de una apología del cristianismo (sobre esta colección y bibliografía *cfr. infra*, p. 561) entre los cuales encontramos el citado oráculo de Apolo Clario al final del cual se repiten tres versos que se conocían también a través del denominado “oráculo de Enoanda”, inscrito en el muro de dicha ciudad sobre una piedra esculpida en forma de altar (*editio princeps cfr.* Bean, G.E. (1971) “Journeys in Northern Lycia 1965-67”, *D. Ak. Wien. Phil.-hist.* 104, 20-2, n° 37). Ambos han sido extensamente estudiados, por lo que destaco aquí los que suelen considerarse los estudios fundamentales al respecto: Robert, L. (1971) “Un Oracle gravé à Oinoanda”, *CRAI*, pp.597-610, estudio al que han seguido después Guarducci, M. (1972) “Chi è Dio? Oracolo di Apollo Klariosin un’epigrafe di Enoanda” *RAL* 27, pp. 335-347, Gallavotti, C. (1977) “Un epigrafe teosofica ad Enoanda nel quadro della teurgia caldaica”, *Philologus* 121, pp. 95-105; Hall, A. S. (1978) “The Klarian Oracle at Oenoanda”, *ZPE* 32, pp. 263-268, Livrea 1998, Mitchell 1999 y 2010.

¹³⁵ Sobre la importancia de la literatura oracular como fuente de los himnos mágicos, *cfr. infra*, pp. 561-562.

8. *El conjuro final: la clausura (vv.28-32).*

A partir del v. 28, la invocación cobra una nueva dimensión con su transformación en conjuro a través de la fórmula ὀρκίζω σε. Esta es efectiva por sí misma, es decir, tiene valor de *acto de habla* y tiene la capacidad de provocar la aparición de la entidad invocada, pero el mago añade además otros recursos para reforzarla, como la autoproclamación como un ser de poderes prodigiosos, en este caso, “el démon más excelso” (v.30), elementos coactivos que cumplen la función de “instrumento” con el que el mago conjura a la divinidad y por último, la autoridad del propio dios Apolo.

Sobre la relevancia de la Estige en los juramentos ya se ha hablado¹³⁶. Heitsch llama la atención sobre la inversión producida en torno a este elemento: la Estige, por la que juran los dioses, se transforma en un elemento por el que se conjuran dioses¹³⁷. Esta inversión, como muestra Zografou en su estudio sobre el conjuro en *PGM*¹³⁸, es además frecuente en los textos mágicos. El salto de uno a otro rol pudo estar motivado, con toda probabilidad, por su consideración, ampliamente extendida, como un elemento “temible”: ya en la *Iliada* es μέγιστος καὶ δεινότατος μακάρεσσι θεοῖσι¹³⁹; en la *Teogonía* Estige, στυγερὴ θεὸς ἄθανάτοισι¹⁴⁰. El respeto y temor que infundía en los dioses pudo invertirse en la magia, siempre en el contexto del juramento/conjuro¹⁴¹, para fines coactivos. Parece que la Κήρ (si es que la conjetura es acertada), por su carácter inexorable, se habría equiparado en este conjuro a la Estige, pero hay una incongruencia obvia: la Κήρ, la Muerte, es inexorable y temible para los mortales, pero no para la entidad inmortal a la que se está tratando de conjurar.

Sobre el *Sello de Dios*, objeto místico-mágico que procede de la tradición judía, ya se ha hablado con motivo del himno 1c (*cf. supra*, pp.86-87), donde también aparece. Tanto el *Sello* como la Estige y la Κήρ tienen el valor de elementos coactivos a los que la entidad divina no se puede resistir.

¹³⁶ El papel de la Estige como garante de los juramentos *cf. supra*, pp. 288-289, edición del v.28.

¹³⁷ Heitsch 1960, p. 155.

¹³⁸ Zografou 2014.

¹³⁹ *Il.* 15.35-37

¹⁴⁰ *Hes.Th.*775

¹⁴¹ Sobre este doble valor de ὀρκίζω *cf.* Zografou 2014.

¿Y Apolo? En los vv. 31-32 del conjuro se dice “incluso el mar guarda silencio cuando escucha que te conjuro por el gran dios Apolo” -κ[αὶ] πέλαγος σιγῆ [καὶ στ]έλλεται ὀππὸτ’ ἀκο[ύει] / ὄ[τι] ὀρκίζω σε κατ[ὰ τοῦ μ]εγάλου θεοῦ Ἀπ[όλλωνος]-. Como ya se ha comentado a propósito del análisis ritual de este himno, no tiene sentido que la divinidad enviada sea Apolo y se le conjure por sí mismo, luego es no probable que sea él. Hay que recordar que la entidad solar conjurada en este himno es conjurada para que envíe un démon; eso es también lo que se le pide a Helio en el *h.Mag.* 14. En el contexto de Egipto, Helio, al identificarse con Osiris, adquiere prerrogativas sobre el *Más Allá* y la capacidad de mediar entre el mundo de los vivos y los muertos¹⁴²; esta era precisamente también la atribución de Šamaš (Σήμηα, v.9)¹⁴³. Por otra parte, en *PGM III* tenemos otra práctica en la que una entidad debe cumplir lo que le ordena el mago “por mandato del sagrado espíritu, del emisario Febo”¹⁴⁴. En contraposición, Helio es visto con frecuencia como un δεύτερος θεός o un ἄγγελος, un emisario intermedio, al servicio de una entidad superior¹⁴⁵. Al menos por lo que puede deducirse de este *lógos*, en la particular estructuración jerárquica que hace este mago, la divinidad solar queda supeditada a Apolo.

9. Cuestiones relativas a la composición del *h.Mag.* 9.

Podemos extraer ya conclusiones referentes a la técnica compositiva o proceso por el que este himno tomó forma. La principal, y más obvia, es que el himno mágico 9 es el resultado del proceso de compilación de distintos materiales.

El primero sería el proemio; en base a la corrección métrica y a las diferencias estilísticas (el estilo más cuidado y elevado gracias al manejo de fuentes y léxico poético, mayor refinamiento expresivo, *etc.*) con respecto al resto del himno, puede afirmarse con bastante seguridad que es un material reutilizado que no comparte autoría con el resto del himno. No obstante, su contexto de producción también fue mágico: al argumento formal ya dado por Heitsch (el verso como unidad formal y de contenido), debe añadirse que, aunque en los primeros versos se desarrolle el motivo de la *eufemía* natural, este se transforma en los

¹⁴² Sobre esta faceta del sol como *Underworld Sun*, *cf. infra, h.Mag.* 14, pp.288ss.

¹⁴³ *Cfr. supra* n. 14

¹⁴⁴ διατέλει ἀψευδῶς, κύριε, [ὑπ]αρ πάσης πρά[ξεω]ς πρὸς ἐπιταγὴν ἀγίου πνεύματος, ἀγ[γέλ]ου Φοίβο<υ> (*PGM III* 290)

¹⁴⁵ Sobre Helio como δεύτερος θεός en los textos mágicos *cf. Fauth* 1995, p. 89ss.

últimos versos al del terror al nombre divino, que en la forma que ha sido aquí enunciado podemos decir que procede del contexto de las creencias mágicas. Dichos pasajes muestran que, en los textos mágicos, este tipo de motivo se empleaba en los proemios, como en *PGM* VII 320–323, por lo que, posiblemente, ya en la composición original de la que procedía tenía la función que se le da en este himno.

La comparación con el himno 1c permite ver que el pasaje comprendido entre los versos 14 y 26 tiene como sustrato un catálogo angélico que circuló con distintas adiciones y variantes entre los magos y, como en el caso de 1c, parece que la versión del himno 9 se creó por ampliación, a través de la combinación con otros tipos de catálogos angélicos. De nuevo, el verso como estructura gramatical básica de este tipo de catálogos (lo que Smith denomina “one-line-per-angel”) favoreció su alteración.

Formalmente, los vv.9–13, con un nombre en cada verso alrededor del cual gira la *epiklêsis*, pueden considerarse también un pequeño catálogo, aunque su estructura es mucho más flexible que la del catálogo angélico (porque su procedencia es distinta o porque carecen de un texto de base que fije esta estructura). Hay otras diferencias, como la ausencia de elementos cristianos o hebraizantes, mientras que estos son el denominador común de los vv.14–27. Y ya se ha mencionado que, conceptualmente, las dos invocaciones se basan en nociones diferentes de la divinidad: mientras el catálogo angélico parece una invocación a través de *hypóstasis*, la de los vv.9–13 está dirigida a una sola divinidad *polinomada* en la que no se nota ningún tipo de alteridad (no tenemos varios *tús*, sino uno, con distintos nombres, todos identificados a través de un único pronombre $\sigma\acute{\epsilon}$). No obstante, es difícil decir si estos versos fueron tomados de otro himno por su carácter heliaco y su estilo de listado (que combinaba muy bien con el catálogo angélico solar), o fueron compuestos por algún transmisor del himno que decidió “enriquecerlo”, pero en base a una idea distinta de la divinidad. Los conceptos empleados y la forma de expresarlos estaban ampliamente extendidos en relación con el concepto de lo divino en la época de datación del papiro.

Versos como el 10, 21 y el 25 subrayan la presencia de otro tipo de fuentes: himnos heliaco-apolíneos y oráculos teológicos de carácter solar, y refuerzan la sensación de “portpurri” de materiales extraídos de textos de diferente extracción (himnos mágicos, catálogos angélicos, himnos religiosos y oráculos teológicos).

En cuanto a la clausura, Merkelbach-Totti consideran que se trata de una adición posterior¹⁴⁶, la pregunta es ¿anterior a qué? Mientras un texto como el proemio parece tener detrás de su composición una autoría concreta, con unos rasgos estilísticos personales concretos, el cuerpo del himno y el conjuro final son un ejemplo excelente de cómo este tipo de composiciones eran sentidas como un patrimonio colectivo que los sucesivos transmisores iban alterando a través de la adición de nuevos elementos de refuerzo. Los elementos se extraen del acervo literario a disposición del mago, que es el mismo que manejan los compositores de oráculos y textos gnósticos, obteniendo como resultado una koiné expresiva de la que es muy difícil extraer rasgos individuales de autoría. Obviamente, el tipo de estructura favoreció el proceso de alteración y el surgimiento de variantes.

10. *El h.Mag. 1c y el h.Mag. 9*

No puedo dar por concluido este comentario sin haber dedicado unas líneas a la relación entre este himno y el 9, a la que ya se ha hecho referencia en múltiples ocasiones.

La *protoplegaria*, de la que conservamos cuatro versos, se habría alterado considerablemente a lo largo de su proceso de transmisión, no sólo por alteraciones que provocaron variantes textuales, sino por la inserción de nuevos versos dentro de la estructura. Smith considera que se trata de «of an original invocation of five angels»¹⁴⁷; sin embargo, es imposible saber cuántas eran las entidades invocadas en la *protoplegaria*, puesto que este tipo de catálogos, como puede verse en los ejemplos de Kotansky, pueden llegar a ser muy amplios y, además, la estructura de versos autónomos que tienen hace muy fácil la inserción o extracción de versos que aumenten o disminuyan el listado sin alterar el sentido general del texto. Por la misma razón, ninguno de los dos pasajes puede considerarse más cercano a la *protoplegaria* que el otro. Tan solo se puede afirmar con seguridad que ambos textos proceden de una tradición himnica común, cuya transmisión en el ámbito mágico (puesto que no nos han llegado testimonios externos) había generado ya versiones bastante diversas del texto original, de las cuales nos han llegado dos. Estas dos, a su vez, reflejan tan sólo un momento

¹⁴⁶ *Abrasax*, vol. II, 75.

¹⁴⁷ Smith 1996, p. 209. Smith da, además, una cronología aproximada para el arquetipo, entorno a la primera mitad del siglo II d.C.

preciso de una tradición que en aquella época se encontraba viva y, por lo tanto, cambiante, como refleja la datación de los papiros, muy próxima en el tiempo¹⁴⁸.

No puedo dejar de notar, también, que el tipo de composición en la que se inserta el himno 1c y el himno 9 tienen las mismas características compositivas. Ambos son obra de autores compiladores que utilizan pasajes de otras invocaciones poéticas para dar forma a sus himnos, pero en ambos casos la superestructura resultante es la misma: se ha insertado una invocación inicial concreta (en el caso del *h.Mag.* 1, a Apolo; en el caso del himno 9 a Σημέα-Κάνθαρος-Τίταν. En definitiva, en ambos casos a *hypóstasis* de Helio), a la que sigue nuestra invocación en forma de catálogo angélico de rasgos solares y un conjuro con la fórmula ὀρκίζω σε. Curiosamente, en ambos conjuros aparece el σφραγίς θεοῦ, lo que tampoco me parece casual. Teniendo en cuenta todos estos rasgos, me queda la duda de si el arquetipo original de ambos textos no presentaría ya esta estructura: (a) invocación solar inicial + (b) cuerpo en forma de catálogo angélico en el que las diferentes entidades invocadas eran *hypóstasis* de una divinidad solar *cosmocrator* + (c) *argumentum* en forma de conjuro en el que aparecía mencionado el σφραγίς θεοῦ. Esta misma estructura de invocación solar + cuerpo de la plegaria + *argumentum* mágico la encontramos, por ejemplo, en el *h.Mag.*14.

Conclusiones:

El himno 9 fue compuesto por un autor que empleó materiales procedentes de otras composiciones, entre los que podemos identificar, al menos, el proemio (con unos rasgos estilísticos y un nivel de lengua marcadamente distintos al cuerpo del himno, aunque también producido en el contexto de los textos mágicos) y el catálogo angélico del que el *h.Mag.* 1c nos ha transmitido una segunda versión. No parece tampoco que los vv.9-13 y 14-7 tengan la misma procedencia, puesto que reflejan conceptos divinos diferentes, aunque ambos se habrían generado en el contexto de los textos mágicos, por el léxico empleado y la forma de expresar los conceptos.

Dada su heterogeneidad es difícil hacer una valoración de las fuentes y referentes de esta composición, pero, a grandes rasgos, puede decirse que la poesía épica y la himnica órfica

¹⁴⁸ El *PGM* III (*P.Mimaut* frgs. 1-4) se data entorno al siglo IV mientras el *P.Berol* 5025, ligeramente más tardío, se data entre el siglo IV/V d.C.

(esta última para la *epiklêsis*), siguen siendo el principal referente de los autores de los himnos mágicos para la composición poética. Después de estas, los v.21 y 26 destacan dentro del himno por el empleo de aclamaciones divinas que encuentran referentes sea en la tradición himnica judeo-cristiana que pagana, y por el empleo de un tercer tipo de fuentes: los oráculos teológicos. El hecho de que se repita un verso procedente de un texto tan significativo y difundido en la Antigüedad Tardía como el oráculo de Enoanda vuelve a servir de vínculo entre los himnos mágicos y un acervo común al Mediterráneo de época Imperial.

Sin salir del plano compositivo cabe destacar, también, que el aspecto métrico de esta composición se supeditó (o estuvo en segundo lugar) con respecto al aspecto funcional, de forma que el hexámetro se ve interrumpido o simplemente no es métrico cuando el mago decide incluir ciertas fórmulas y *nomina*. La excepción es el proemio, lo que refuerza la hipótesis de que es un material no compuesto por el mismo autor del resto del himno.

El resultado es un conjunto estilísticamente heterogéneo, pero con una cierta unidad de motivos y conceptos gracias al hilo conductor del elemento heliaco de toda la *epiklêsis* y a la ausencia de discrepancias internas de sentido, algo que sí ocurre, por ejemplo, en el himno 1c, con una finalidad que parece estar duplicada y cuya unidad es más difícil de defender.

3.3. HIMNO MÁGICO 10

in Apollinem

(*h.Mag.* XII in ed. Pr)

P.Louv. 2391 (*P.Mimaut*)

siglo III- IV d.C.

PGM III 234-258

Ediciones del papiro en las que también aparece el himno

Fahz, M. 1912, *Archiv für Religionswissenschaft*, vol.XV, Leipzig, Teubner, p. 410.

Eitrem, S. 1923, *Les papyrus magiques grecs de Paris*, Kristiania, Dybwad, p. 40-41.

Schmidt, K.F. 1925, «Textkritische Bemerkungen zu den magischen Papyri », *SO* 3, p. 78-79.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, pp. 30-63.

Ediciones del himno:

Preisendanz, K. 1974², *Papyri graecae magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. II, p. 247.

Otros:

Nock, A.D. 1972², *Essays on Religion and the Ancient World*, vol.I, p. 3367.

García Molinos, A. 2015, *La adivinación en los papiros mágicos griegos*. Tesis doctoral inédita. Valladolid, Departamento de Filología Clásica, Universidad de Valladolid, pp. 70-71, análisis formal de los aspectos rituales de la práctica.

Blanco Cesteros, M. 2013, “The magicians who sang to the gods” en García, J. V. – Ruiz, A. (eds.) 2013, *Poetic Language and Religion in Greece and Rome*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 278-285, comentario de fuentes y referentes.

Abrasax vol. III, pp. 63-76 y 114ss. comentario y edición de ll. 234-237 y 258-262.

Edición diplomática:

col. IX

- (1) μεπλπωc . μακα . [c.5/6] φνιεχρωcμοτ[
πανcοφ[.] δηλει . [c.5/6] ωλ . τοκ . υπτο
δωδω . [. . .] . ουcπαιαν
[.] ωζου . . [c.13 /14] . ολαδουc
(5) [.] πιβ . c . [c.13/14] νεχωνθι . [.
] αξ . . ων

1 c . μ : tras c, segmento vertical ligeramente inclinado hacia la derecha en la parte superior del bilineo, en el borde de la fractura | α . [: tras α segmento de un trazo vertical en la parte inferior del bilineo, sobre el margen izquierdo de la fractura

2 λει . [: tras ι, segmento vertical en la parte superior del bilineo, en el borde de la fractura | ωλ . τοκ . υπτο : tras λ una fractura con restos de tinta en el borde izquierdo. Tras κ, segmento superior de un trazo vertical, después un segundo trazo vertical que a medio bilineo, en la mitad superior, se inclina hacia la derecha compatible con la mitad derecha de una υ. Siguen dos trazos verticales, unido el último a un trazo circular perteneciente a una letra redonda de formato reducido, posiblemente ο.

3 δωδω . [: tras ω, restos puntiformes antes de la fractura |] . . . [: restos de tinta en la parte superior del bilineo, sobre el borde superior de la fractura |] . ο : antes de ο, segmento de un trazo vertical en la parte inferior del bilineo ligeramente inclinado hacia la derecha en la parte final.

4 ωζου . . [: tras υ, restos evanescentes de tinta antes de la fractura pertenecientes a entre una y dos letras.

5] πιβ . c . [: antes de ι, sobre el borde de la fractura, segmento de un trazo que se une a un trazo horizontal en la parte superior del bilineo, que se une a su vez hacia su parte final a un trazo vertical (probablemente π). Tras β, una fractura con resto puntiforme de tinta hacia la parte superior de la línea en el margen derecho, antes de c | νθι . [: tras ν, letra redonda que presenta trazo medio y tras esta, un trazo vertical, después restos puntiformes.

6] αξ . . ων : antes de ξ, en el borde de la fractura trazo oblicuo descendente inclinado hacia la derecha y restos de tinta en la parte superior y junto a la parte media que indican el punto de unión con otros trazos, quizás un α. Entre ξ y ω restos puntiformes pertenecientes a entre dos y tres letras; de la primera un segmento de un trazo oblicuo ascendente en la parte inferior del bilineo y a la misma altura, restos de tinta en la parte superior.

fr.A (incerta sedis) 1]αυτοκρ . [
]ων . [
]ρυφας . α [

1 ρ . [: restos puntiformes de tinta tras ρ.

2]ων . [: tras v, *vacuum*, aunque quizás de trata de una laguna por salto de las fibras; bajo la κ de la línea superior, una pequeña laguna con restos de tinta sobre el borde izquierdo, trazo oblicuo ligeramente arqueado hacia arriba que en la parte media de la línea se une a un segmento horizontal.

3]ρυφας . . [: tras α, parte superior de un trazo arqueado hacia la izquierda y abierto por la derecha, posiblemente c, tras el cual *vacuum*, aunque quizás de trata de una laguna por salto de las fibras; restos de dos letras hacia el margen derecho del fragmento, de la primera un segmento vertical hacia la parte superior de la línea, de la segunda un trazo oblicuo descendente ligeramente arqueado hacia la base de la línea que presenta restos de unión con otro trazo hacia la parte media (quizás α).

col.X (1) δενδ[c.3]φοιτασικαιμηχο . [
μικ . [. .]ω . μυρνηεδενδρο[
λυκε . [. .]αυσασθωαυξηθ[
μειζο[.]φωσμελλειγαρπε . [
(5) θειου[.]κστοματωνπ . ια . [
γிரαιρωπλ . κρωτονμαν[c.3] . φωγ[c.3]v . [

1 δενδ[: tras v, en la parte inferior de la línea trazo horizontal, unido en el extremo izquierdo a un trazo oblicuo ascendente, con toda probabilidad δ | ο . [: tras ο, en el borde de la fractura trazo cóncavo hacia la derecha.

2 μικ . [: tras c, trazo vertical en el borde de la fractura.

3 λυκε . [: tras ε, en la parte inferior de la línea, un ángulo formado por dos trazos, un horizontal y un oblicuo ascendente inclinao hacia la derecha |].α : antes de α, en el borde derecho de la fractura un trazo vertical | ηθ[: tras η, en la parte superior del bilineo, segmento de un trazo arqueado hacia la izquierda con presencia de un hasta media (probablemente θ).

4 πε . [: tras ε, restos de tinta no identificables con trazos reconocibles antes de la laguna.

5 vπ . ια . [: tras v, trazo vertical unido en la parte superior de la línea a uno horizontal que presenta un segmento hacia el extremo derecho de unión con un segundo trazo vertical (con toda probabilidad π). Tras este, restos puntiformes en la parte superior del bilineo, después un segmento de un trazo vertical en la parte superior del bilineo, seguido de un trazo ovalado, inclinado hacia la derecha, sólo compatible con el lazo de una α.

6 γிரαιρω : trazo vertical unido en la parte superior a uno horizontal que se une a un segundo trazo vertical, este parece unido a su vez a la ρ, tras ρ, α y después un trazo vertical seguido de un segundo que se une mediante una ligadura en arco a ω |]. φωγ[: una mala labor de restaura impide apreciar el trazo que hay antes de φ; tras ω, ángulo de unión entre un segmento de un trazo vertical y un oblicuo descendente, inclinado hacia la izquierda.

(10)

 μολεδευ . .θιμαντιχαρμ[c.3]μινθευχηρημ[

 κλυεπυθιε[.]αιανορπηξ .[c.3]εχαιροικδελ[

 κοιγαρπρω[.]ηφοιβοσεκρυ[c.3] . ελοσεναλιω[

 μουκωνδ[.]φνασσυκλαδο[c.3]οιβεσιειε

 συκαιλωδονσετοτ'εκδελ . [c.3]νυμνουσιθε . [

 ωφωναισθειαιεωχηρης . [c.3] ωσ[

 α . [.]ειχωχωουροδρομεχθ[c.3]ιχθωνφωσφω[

 ελ[. .]ειλαροσκαιεπεκοοσ[c.3] . σωπροφητη

7 υ . .θ : una fractura entre υ y θ ha provocado el desprendimiento de la tinta. Restos puntiformes en la parte superior de la línea, sobre la fractura |]μι : tras la fractura, trazo oblicuo ascendente, inclinado hacia la derecha, unido en la parte superior a un trazo vertical, ligeramente arqueado y con ápice superior (probablemente μ) | ρη : antes de ρ, sobre el margen derecho de la fractura, segmento curvo de formato reducido en la parte superior del bilineo y, en la parte inferior, en el margen inferior de la fractura, punto de tinta, compatibles con ρ | cμ[: tras c, trazo vertical ascendente ligeramente inclinado hacia la derecha, unido en la parte superior a un oblicuo descendente que se une al llegar a la parte inferior del bilineo a un segundo trazo oblicuo ascendente del que se conserva la mitad por llegar al borde de la fractura, con seguridad μ.

8 ξ .[: tras ξ, sobre el borde de la fractura, en la parte superior de la línea, segmento de un trazo oblicuo descendente inclinado hacia la derecha y en la parte inferior, segmento de un trazo oblicuo ascendente, probablemente λ.

9 ρυ[: tras ρ, en el borde de la fractura, trazo oblicuo descendente que parte de la parte superior del bilineo y, a la altura media del bilineo, pierde inclinación y sigue de forma vertical |] . ε : antes de ε, en el margen derecho de la fractura, trazo vertical.

10 δφ[: tras δ, sobre el borde de la fractura, trazo curvo cóncavo hacia la derecha de una letra redonda de formato reducido, posiblemente ο.

11 λ . [: tras λ, sobre el borde de la fractura, trazo curvo cóncavo hacia la derecha | ε . [: tras ε, trazo curvo cóncavo hacia la derecha que ocupa la mitad inferior del bilineo, compatible con ο, pero también con el lazo de una α, sin seguridad paleográfica.

12 ωφω : entre las dos ω, una fractura que comienza en esta línea y sobre cuyo margen superior se proyecta un trazo vertical que supera el bilineo, sólo compatible con φ | c . [: tras c, trazos de tinta sobre el borde de la fractura |] ωσ[: una fractura horizontal se extiende a lo largo de la línea por espacio de entre seis o siete letras, de las que solo quedan restos puntiformes en la parte superior e inferior del bilineo, sobre el margen superior e inferior de la fractura.

13 α . [: tras α, sobre el margen izquierdo de la fractura, un trazo vertical.

14 ελ[: tras ε, sobre el borde de la fractura, en la parte superior de la línea, segmento de un trazo oblicuo descendente inclinado hacia la derecha y en la parte inferior, segmento de un trazo oblicuo ascendente, probablemente λ | οκκ : entre ο y κ, una fractura vertical sobre cuyo margen izquierdo se conserva un trazo curvo cóncavo hacia la derecha de una letra redonda |] . c : antes de c, sobre el margen derecho de una fractura punto de tinta.

Edición crítica:

		hex.↓
	Μέλω σέ, μάκαρ, [ῶ Κολοφ]ώνιε χρησιμώδ[ης τε	2°~
	πάνσοφ[ε], Δήλιε [- ~ ~ Πυθ]ολετοκτυπε,	5da.
	Δωδών[εϋ	χρησ]μούς, Παιάν
	σ]ώζου . . [κ]ελάδοιο
5	ἐ]πιβήσε[ο]ν ἔχων θυό[ν - ~
	[- ~ ἄν]αξ λαῶν [~ - ~
<i>h.Mag.</i> 10 <i>fr.A</i>] αὐτοκράτ[ωρ ...	
]ων . [.] . [...	
	κο]ρυφάς[. .] . . [...	

-
- 1 μάκαρ [ῶ Κολοφ]ώνιε : μάκαρ [. . .]ώνιε *PGM* : μάκαρ [ῶ Παι]ώνιε Pr, ῶ Δωδώνιε dub. in app. : μάκαρ ων καὶ Eι, [ἄθανάτ]ων conī. in app. crit.: μακαρ[εϋ, Παι]ώνιε Me: μακαρ[εϋ αἰ]ώνιε No : μακαρ[ίστον τ]ὸν ἱερόν Fa | χρησιμώδ[ης sed χρησιμώδ[ε dub. : χρησιμοδ[ότηρ τε Me : χρησιμο[δοτήρα Pr : χρησιμου[*PGM* : κοσμοπ[οιητά Eι, Κοσμο<υ> π[ατέρα conī. in app. : Ἀπόλλων[α lect. Fahz :]ωνιεχρωσμοτ[Π
- 2 Πάνσοφ[ε *PGM* : Πάνσοφε Pr, Me : πάνσοφ[ος] Fa, Eι | Δήλι[ε : Δήλι[ἄναξ conī. Pr, *cf. hOrph.* 34.8 : Δήλιε[ε] Eι : δηλει.[Π, Eitr : αἰγλή[της Fahz | Πυθ]ολετοκτυπε conī. Pr, Φολιδοκτυπε conī. in ap. et κοῦρε expl. metri causa, *cf. Himm. Ὀrf.* 34.5 :]ωλετοκτυπε *PGM* : καὶ]ωλ . τοκ . υπιο Π :]ωλετο κα[Eι, ὠλεσίκαρπος aut Κλ[άριε dub. in app. : μέ]γας αὐτοκράτωρ θ[εός ἔσσι Fa
- 3 Δωδών[εϋ : Δωδών[ης μεδέων cett. sed Δωδών[ης μεδέων Eι *cf. Il.* 16.334) | χρησ]μούς : ...ους Παιάν *PGM* :]λους Παιάν Eι : θε]ίους Παιαν[ας Fa : χρησιμώδει] Πύθιτε Παιάν leg. et expl. lac. Pr, Me |] . ουσπαιαν Π :
- 4 σ]ώζου . . [: κλήζω σ' Pr : κλ]ήζω σέ [*PGM*, Me : κλήζω σε Fa : ...σϋ Eι, ...ξου dub. in app.:]ωζου . . [Π | [ἄρμοστῆρα λύρας θεὸν εὐκ]ελάδοιο expl. lac. Pr | κ]ελάδοιο : εὐκ]ελάδοιο Pr : κ]ελαδουσ[ι Fa : πολαδους Eitr. :]ολαδοιο *PGM* :]ολαδους Π
- 5 ἐ]πιβήσε[ο : . πιβ . σ Fa : . σπιβ.σ *PGM* : τιβ . σ Eι : ἦν] σπιβ[αραῖς κρούεις χεῖρεσσι]ν ἔχων θεὸς [οἶος conī. et expl. lac. Pr :]πιβ . σ. [Π | θυό[ν : θεὸς [Pr : θεω . . *PGM* : δω[Fa : θι . [Π | post θυό[ν fort. δάφνης
- 6 ἄν]αξ λαῶν :]αξ . . ων *PGM* : σ]εξιτέρων Fa : δεξ[ιτέ]ρων Eι : ἀργυρότοξε ἄν]αξ [εϋ]ώνυμε Φοῖβε Pr in text., εὐώνυμε vel αἰώνιε (*cf. v.4*) vel πολυώνυμε (*cf. h.Mag.* X 3) dub. in app. :]αξ . . ων Π
- 7]αὐτοκράτ[ωρ *PGM*, Pr : αὐτοκράτ[ωρ Fa :]αυτοκρ . . [Π | h.l. stat. omnes, sed Pr stat. in v.8
- 8]ων . [:]ων . κ[*PGM*, Pr : . ων και . Fa :]ων . [Π | h.l. stat. omnes, sed Pr stat. in v.9
- 9 κο]ρυφάις[Pr : κο]ρυφάς . . υ . . Fa : κ]οῦφας . . [*PGM* | h.l. stat. omnes, sed Pr. integr. in col.X.1 ante πολυ]δένδρ[οις

- 10 δένδ[ροις] φοιτᾶς καὶ μὴ †χο . [
μιο . [. .]ω σμύρνης δένδρο[ν - ∪]Λύκει[ε
πασσάσθω ἀύξηθ[-] μείζο[ν] φῶς·
μέλλει γὰρ πεε .[
θειοῦ[ς ἐ]κ στομάτων τινὰ [
15 - ∪] γεραίρω πλήκτρῳ τὸν Μάν[τιν] . φων[
]ν . [-]μόλε, δεῦρ' ἴθι, Μάντι,
χάρμ[α, Σ]μινθεῦ, χρῆσμ[ώδε,] κλύε, Πύθιε Παιάν,

-
- 10 δένδ[ροις] : δενδ . . . Ei, PGM : πολυ]δένδ[ροις Pr : δενδ[Π | φοιτᾶς καὶ μὴ †χο . [: φοιτασι και μη χωθ[leg. et dist. Ei : φοιτα σικαι μη χωσ[leg. et dist. PGM : σιγα μη χαλ[ασης lect. Fa :]φοιτασικαιμηχο . [Π | Παρνησοῦ κο]ρυφαῖ[ς πολυ]δένδ[ροις ὅς περι]φοιτᾶ[ς expl. Pr, qui κο]ρυφαῖ[ς (fr. A 3) stat. ante δενδ[, et σικαιμηχο . [(Π) transp. in v.11
11 μιο . [. .] : μιοση . . . Ei, PGM : μιοση[. . . Pr | σίγα, μὴ χαλ[ασης transp. h.l. Pr, ante μιοση[|]ω σμύρνης δένδρο[ν : ὦ <σ>μύρνης δένδρον[Pr : ὦ μύρνης δένδρο[ν PGM : ο μυρνης δενδρο[ν] Ei, qui conī. in app. μυρ<ι>νης et reiec. σμύρνης :]ω . μυρνησδενδρο[Π | Λύκει[ε Pr, qui stat. h.l. : λυκει . . . PGM, Ei in text sed in app. conī. Λύκει[ε
12 πασσάσθω omnes, sed Pr transp. in v.13 | ἀύξηθ[PGM : ἀύξησ . . . Ei | μείζο[ν] φῶς PGM : μείζον φῶς Pr, qui transp. in v.14 : μειζο . φως Ei
13 μέλλει omnes : μέλλω corr. Fa : μελλει Π | πεε . [fort. πεύσεσθαι : πευ[PGM : πεε Ei : ὑμν[εῖν lect. Fahz
14 θειοῦ[ς ἐ]κ : θείω[ν ἐ]κ PGM : θείων ἐκ Pr : θειος . . κ Ei | τινὰ [: τινὰ PGM : π Ei | θείων . . . τινὰ in ed. Pr v.15 et ἀνε]γεῖραι transp. h.l. Pr
15 γεραίρω πλήκτρῳ : ἀνε]γிரαι τῷ πλήκτρῳ leg. et suppl. Ei, qui γι aut πι dub. in app. : ἀνε]γεῖραι τῷ πλήκτρῳ corr. PGM et Pr, qui transp. ἀνεγεῖραι in v.14 : γιραιρω πληκτρῳ Π | μάν[τιν Ei, PGM : μάντιν Pr : μαν[Π
16 ἀλλὰ σὺ δεῦρ' ἄγε, θεσπίζων] expl. lac. Pr, cfr. h.Mag. IX 3
17 χάρμ[α . . . Παιάν stat. Pr. v.17 | χάρμ[α Σ]μινθεῦ : χάρμ[α φέρων, Σ]μινθεῦ PGM, Pr qui in app. dub. χάρμα βροτῶν : χάρμ . . . Σ]μινθεῦ Ei qui conī. χαρμός in app. | χρῆσμ[ώδε vel χρησιμώδης, χρησιμοφόρε, χρησιμοποιέ, χρησιμολάλε dub. : χ[ρ]ήσα[ς Pr, PGM : μησα . . . Ei qui μησα[γέτα pro μουσαγέτα conī. in app. : χρῆσμ[Π

	ὄρπηξ Λ[ητώ]ε· χαίροις, Δελ[φικέ - υ υ - υ]	
	σοὶ γὰρ πρῶ[τ]η Φοῖβος ἔκρο[υσε] μέλος, {†εναλιω†}	
20	Μουσ<ά>ων. Δ[ά]φνης σὺ κλάδ[ους] Φοῖβε σείεις·	4 ^ο -5 ^ο ¹⁴⁹
	{συ} < - > κέλαδόν σε τόθ' ἐκ Δελφ[ῶ]ν ὕμνουῦσι θε . [
	{ω} [φ]ωναῖς θείαις, ὦ χρησμ[ώδε] ωσ[
	 Α[...].ειχωχω οὐροδρόμε, χθ[. . .]ιχθων, φώσφω[ρ,]	contra metr.
	ἐλ[θ]ἔ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῶ] σῶ προφήτη.	contra metr.

- 18 Λ[ητώ]ε : ἄφθιτε conī. Pr : ὄρπηξ []ε PGM : ὄρπηξ . . . ε Ei, qui θείε conī. in app. | Δελ[φικέ Pr *cfr. h.Orph.34.4* : δελ . . . PGM : δε ρ[leg. et dist. Ei
- 19 σοὶ Pr, Ei : σὸν PGM | πρώτη Pr : πρώτη PGM : πρῶ[τ]η Ei | ἔκρο[υσε] corr. Pr : εκρυ[Ei, PGM, Π |] μέλος, {†εναλιω†} : . . ελος ἐναλίω Ei :] μέλη ἐν ἀγῶνι leg. et dist. Pr secutus conī. ἐν ἀγῶνι Schm :]μεχεναλιω PGM, Pr in app.
- 20 Μουσ<ά>ων corr. Pr metri causa : Μουσῶν Ei, PGM : μουσων Π | Μουσ<ά>ων· Μουσ<ά>ων, Δάφνη dist. Pr : Μουσῶν δάφνας dist. cett. | δάφνης : δάφνας Π, Ei, PGM : Δάφνη Pr secutus Schm | σὺ Ei, PGM : σοὶ Pr : συ Π | κλαδ[ούς] Ei, PGM : κλάδ[ον Pr | Φ]οῖβε σείεις : Φ]οῖβε σίεις Ei, PGM : Φ]οῖβφ ἐπισείεις corr. Pr :]οῖβε σίεις Π
- 21 {συ} κέλαδόν : εὐκέλαδον Pr: συ καιλω δ . ν Ei : ωσκαιλωδ . ν PGM : συκαιλωδον Π | τόθ' Pr secutus Schm : τότ' Ei, PGM | Δελφ[ῶ]ν omnes | θε . fort. θεάτρον : θε . . . PGM : θε . Ei in text. sed θε[ω vel θε[ων pro θεόν vel θεαί conī. in app. : θε[μίστων Pr secutus Schm
- 22 ω del. : ὦ Pr : ῶ Eitr | χρησμ[ωδε]]ωσ Eitr : χρησμ[οῖς κυδιό]ωσα Pr
- 23 Α[...].ειχωχω οὐροδρόμε, χθ[...].ιχθων, φώσφω[ρ :] οὐροδρόμε, φώσφω[ρ Pr | χθ[. . .]ιχθων Π,]ιχθων fort. ῥηξίχθων vel πασιχθων (PGM XII 85) vel πυρίχθων (XXXVI 344, XLV 35) : σεισίχθων Pr, PGM : χθιχθων Ei
- 24 ἐλ[θ]ἔ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῶ] σῶ προφήτη : ἐλ[. .]ειλαροσκαιεπεκοοσ[c.3]σωπροφητη Π : [σεισ]ίχθων, ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος ἐλ[θ]ἔ προφήτη Pr

h.Mag. 10 fr. B

στπ[εύ]σεις, ὦ ἀεροδρόμε Πύ[θιε] Παιάν, 5da.

v.26, *h.Mag.*10 in ed. Pr. | ἀλλ' ἄγε δὴ > suppl. Pr metri causa | στπ[εύ]σεις omnes | Πύ[θιε] omnes

¹⁴⁹ Este verso plantea problemas entre el 4^o y 5^o pie, aunque no se puede excluir la posibilidad de que se trate simplemente de una pentapodia (*cfr. infra*, v.2) con un 4^o pie - - υ.

Notas a la edición del texto y a su traducción:

Debido a las vicisitudes de edición del papiro III, el *h.Mag.* 10, que comienza al final de la columna IX y sigue en la columna X (*fr. II* del papiro), no fue publicado en la *editio princeps* de Wessely ya que estas columnas pertenecen a los fragmentos que se conocieron en 1905. Fueron publicadas por primera vez por Fahz en 1912. En 1923, Eitrem realiza una segunda edición interpretativa de los fragmentos más grandes pero que, en lo concerniente a las partes más deterioradas o fragmentarias, él mismo dice que debe ser considerada una *édition provisoire*, puesto que se apoya en la edición diplomática del vienés, a la espera de un papirólogo “pour nous donner un texte complet et lisible et aussi corriger ou suppléer ce que j'imprime ci-dessous”¹⁵⁰. La primera edición completa del papiro, y primera edición crítica, es la de *PGM* de K. Preisendanz, quien edita también por vez primera este himno como “Himno Mágico XII”.

A diferencia de los himnos solares, este no fue revisado por Heitsch, de forma que la edición que aparece en el vol. II de *PGM* (1974²) es la original de Preisendanz. No ha habido nuevas ediciones del himno. Merkelbach-Totti realizaron un comentario con anotaciones textuales de esta práctica del papiro *Mimaut*, pero mientras sí recogen el *h.Mag.* 9, sólo se recogen los cuatro primeros versos del *h.Mag.* 10; el resto fue excluido por su deteriorado estado, con una escueta nota al respecto: «Der Rest des Hymnus (21 verse) ist zertört; man erkennt in 245 Λύκει[ε] und in 249 Σμινθεῦ»¹⁵¹.

Como ya se ha explicado en el análisis del contexto ritual, de acuerdo con nuestra interpretación de la misma este es el *lógos* principal de la segunda práctica oracular de la receta, que es introducido por el mago bajo el enunciado ἔστι καὶ ὕμνος (l.233). Destaca la terminología empleada en la práctica para referirse a él: παιανίζω para la acción ritual y ὕμνος para definir el *lógos*. El empleo de ambos en *PGM* es muy raro: ὕμνος para referirse al *lógos* mágico se emplea tan sólo en cuatro ocasiones incluyendo esta, pero tan sólo aquí para un *lógos* en verso, y παιανίζω es más escaso aún, apareciendo sólo aquí y en *PGM* III 312 (ἐπὶ τοῦ ἐπιθύματο[ς] [παιανίζων τὸν [θεὸν]), donde se emplea de nuevo para designar la pronunciación de un *lógos* apolíneo, que también es definido en la l.390 como ὕμνος, solo que en esta ocasión ninguno de los *lógoi* de la práctica es en verso. Es decir, que

¹⁵⁰ Eitrem 1923, p. 37.

¹⁵¹ *Abrasax*, vol. II, p. 70.

aunque pudiera parecer, por el empleo de estos dos términos, que el redactor de la práctica es consciente del especial carácter poético-ritual del *lógos* que vamos a examinar, estos dos términos vuelven a emplearse en un mismo contexto (de hecho, en el mismo papiro, es decir, por el mismo redactor) sin ningún tipo de connotación marcadamente poética o “hímnica”. Por ello, parece que *παιονίζω* se ha especializado en el léxico ritual de los textos mágicos para el acto de “invocar a Apolo” y ὕμνος posee una acepción general de “lógos cantado”¹⁵².

El principal problema de este texto es su fragmentario estado, ya que donde las letras se han conservado bien no presenta problemas de legibilidad. Puede calcularse, por comparación con la col.VIII, que se han perdido aproximadamente tres líneas completas de la parte inferior de la col.IX (es decir, entre tres y cuatro versos) y en la col.X sólo se conserva la mitad de las ll.1-4, lo que afecta a los vv.10-14. En esta última, además, una amplia fractura vertical que se extiende por toda la columna es la responsable de la pérdida de entre 3-4 letras de la parte central del texto. Hay que señalar también la existencia de un pequeño fragmento de unos 3'5cm. de largo x 1'5 de altura que contiene texto de tres líneas. Sobre su ubicación en el texto se hablará más adelante.

La col. X nos permite ver que el himno aparece en *eisthesis* con respecto al texto en prosa (en la col. IX quizás no se aprecia porque el texto inmediatamente anterior es también un himno). La *eisthesis* o adopción de un margen especial para los versos es una convención gráfica que se adoptó en época helenística y se mantuvo durante toda la antigüedad tardía en los papiros literarios para marcar visualmente las divisiones estructurales de los textos poéticos¹⁵³. En el *papiro Mimaut* no sólo se emplea en el caso de los himnos, (lo que, por otra parte, es un fenómeno único en *PGM*), sino también para los enunciados, en cuyo caso la *eisthesis* es especialmente amplia.

Con respecto a la edición de Preisendanz, la única edición crítica hasta el momento de este himno, la presente edición difiere en varios puntos:

- a. En primer lugar, se ha respetado el lugar en el que los restauradores ubican el pequeño fragmento anterioremente aludido, al final de la columna IX, correspondiendo con las ll.31-33, hacia el margen derecho de dicha columna.

¹⁵² Un análisis más detallado *supra*, p. 26.

¹⁵³ *cf.* Savignago 2008.

Fr. A:]αὐτοκράτ[ωρ
]ωγ . [
 κ]οῦφας . . [

Preisendanz ubica las dos primeras líneas a continuación del texto de la col. IX como vv.8-9, al igual que los restauradores, pero la última línea la integra con el texto de la primera línea de la col. X. Teniendo en cuenta que la col. X demuestra que el escriba dejó de copiar un único verso por línea, es posible, pero carecemos de medios para saber en qué punto de la columna se situaba (y cuán cerca del texto de la l.1 de la col. X podría haber estado), ya que el examen del fragmento revela que no es final de línea, sino que en el extremo derecho, en el borde de la fractura, hay restos de tinta que indican que la escritura continuaba, de forma que se ha situado en un punto central aproximado del verso, de carácter orientativo.

- b. En el papiro, el *lógos* (himno+clausura) finaliza en προφήτη (l.257= col. X 14). A continuación el redactor del papiro da la *apólysis* de la práctica, cuya primera línea (l.259) tiene ritmo dactílico y termina con Πύθιε Παιάν, como el v. 18. Preisendanz la incluyó en el himno como v.26, supliendo el pie y medio que parece faltar al comienzo para reconstruir un hexámetro:

ἀλλ' ἄγε δὴ > σπ[εύ]σεις, ὧ̃ ἀεροδρόμε Πύ[θιε] Παιάν. (v.26 *in ed. Pr*)

σπ[εύ]σεις, ὧ̃ ἀεροδρόμε Πύ[θιε] Παιάν,

ἀν[α]χώρει [ε]ἰς τοὺς σοὺς ο[ὐρ]ανούς

κα[τα]λιπὼ[ν] ἡμῖν ὑγίεια[ν μ]ετὰ πάσης εὐχα[ριστίας],

εὐμενῆς καὶ ἐπήκοος, σα[φ]ῆς θώραξ, κα[ὶ]

ἄπε[λ]θεῖ εἰς τοὺς ἰδίους οὐρ[αν]οὺς καὶ ἐπενδ[ήμει] (ll.259ss. Π)

Aunque en esta ocasión sí se trata de un verso, no es un hexámetro sino de una pentapodia dactílica; este tipo de verso dactílico, que se encuentra con frecuencia entremezclado con los hexámetros de los himnos mágicos¹⁵⁴, no conformó un tipo de versificación propia sino que más bien aparece en estos contextos como una falta prosódica en la versificación hexamétrica.

¹⁵⁴ *cfr. h.Mag.* 15.3, 7.3 o, en el propio *h.Mag.* 10, v.21, (*cfr. infra*, pp. 336-337).

En cuanto al verso en sí, σπέυδω no es una fórmula de *apólysis*¹⁵⁵; las fórmulas de apremio son propias de los momentos de petición donde se insta al dios a cumplir “rápido” la petición del mago. Es decir, este verso, con la interjección exclamativa y una fórmula de apremio efectivamente parece fuera de lugar en la *apólysis*; el empleo de Πύθιε Παιάν remite también al *h.Mag.* 10 (*cf.* v.18); de hecho, en el v.21 tenemos otra pentapodia, pero de ser un verso escindido de esta composición es imposible saber cuál era su ubicación original. Otra posibilidad es que se compusiera a imitación del himno para enlazar la *apólysis* con este. Ante la falta de certeza al respecto, he preferido no incluirlo como v.26, sino como un fragmento del himno 10 ya que, aunque no podemos saber dónde se ubicaba, el empleo de Πύθιε Παιάν parece vincularlo de forma clara a este.

- c. Como ya intuyó Preisendanz, en cierto momento de la col.IX, difícil de precisar por la pérdida del texto, el copista dejó de escribir un verso por línea. Nos lo advierten, por ejemplo, las líneas que comienzan por sílaba breve (*e.g.* col. X 3, 6, 7 y 8). Debido a la cantidad de texto perdido, en muchas líneas es muy difícil saber cuál era la distribución original de los versos, lo que se complica además en las líneas 1 y 2 de la col. X debido a que todo el texto conservado es espondeaico, lo que hace imposible determinar finales o inicios de verso. Λύκει[ε] (col. X 3), en cambio, con sílaba inicial breve no puede ser inicio de verso; la ε final, también breve y huérfana en la secuencia rítmica apunta más bien hacia una clausura. En consecuencia, παυσάσθω debe ser el primer término de un nuevo verso. La presencia absoluta de espondeos y la cantidad de texto perdido en las ll. 4-5, de nuevo, imposibilita establecer la secuencia métrica, de forma que, igual que hizo Preisendanz, he decidido respetar la distribución de texto del papiro ante mi imposibilidad de determinar a qué parte del verso pertenece este texto. Como en el caso de la l.3, la l.6 comienza con una sílaba breve, luego γεράίρω no puede ser inicio de verso. De nuevo, el deterioro del texto, apenas conservado, hace imposible tener certeza absoluta sobre su colocación en el verso más allá de esto. Tampoco puede ser inicio de verso μόλε (al comienzo de la l.7); en esta misma línea, la sílaba breve huérfana de μάντι indica que μόλε, δεῦρ' ἴθι, Μάντι es un final de verso. Esta hipótesis

¹⁵⁵ Las fórmulas de *apólysis* piden al dios que se marche, puede compararse el léxico a partir de la l. 260 con estas otras *apólysis* de *PGM*: εὐχαριστῶ σοι, κύριε Βαῖνωωωωχ, ὁ ὢν Βαλσάμης-χώρει, χώρει, κύριε, εἰς ἰδίους οὐρανοὺς (IV 1061); ἄπελθε, δέσποτα κόσμου, προπατήρ, καὶ χώρησον εἰς τοὺς ἰδίους τόπους, (IV 3120); χώρει, κύρ[ιε], εἰς τὸν ἴδιον κόσμον (V 41), *etc.*

queda confirmada por el hecho de que, al dividir así el texto, a continuación tenemos un hexámetro completo: χάρμ[α, Σ]μινθεῦ, χ[ρ]ήσμ[. . .] κλύε, Πύθιε Παιάν. Además, el testimonio del que parece que se tomó Πύθιε Παιάν utiliza este sintagma para finalizar hexámetro a partir de la diéresis bucólica. En ὄρπηξ comenzaría un nuevo verso del que se han perdido los dos últimos pies. A partir de la l. 9 de la col. X σοὶ ... Ἐνάλιος<ς> , el texto parece recuperar la estructura de un verso por línea que tenía al comienzo. Por lo tanto, las líneas de la col.X quedarían como sigue al redefinir los versos:

Versos (líneas del Π)

- 10 (1) δένδρ[οις] φοιτᾶς καὶ μὴ †χοθ[
 (2) μισ . [. .] ὦ σμύρνης δένδρο[ν (3) Λυκεῖ[ε
 πανσάσθω ἀύξηθ[
 (4) μεῖζο[ν] φῶς μέλλει γὰρ πε . [
 (5) θειοῦ[ς ἔ]κ στομάτων τινὰ [
 15 (6) ... - ∪] γεραίρω πλήκτρῳ τὸν Μάντιν
 [. . .] φων[]ν[], (7) μόλε, δεῦρ' ἴθι, Μάντι
 χάρμ[α, Σ]μινθεῦ, χ[ρ]ήσμ[. . .] (8) κλύε, Πύθιε Παιάν.
 ὄρπηξ Δ[ατω]ε χαίροις Δελφικέ - ∪ ∪ - ∪
 (9) σοὶ γὰρ πρῶ[τ]η Φοῖβος ἔκρο[υσε μ]έλος {Ἐνάλιος<ς>}
 20 (10) Μουσ<ά>ων. Δ[ά]φνης σὺ κλαδ[ου]ς, < ὦ > Φοῖβε, σείεις
 (11) Εὐκέλαδόν σε τόθ' ἐκ Δελφ[ῶ]ν ὑμνοῦσι θεο[(12)]ω
 [φ]ωναῖς θείαις ὦ χρησμ[. . .] ωσ[

d. Los versos 24 y 25 de la edición de Preisendanz en esta edición aparecen marcados como no métricos por la siguiente razón: el texto, que en el papiro no es hexamétrico (es decir, el *lógos* está formado por un himno al que se han añadido una clausura final de dos líneas en prosa), en la edición de Preisendanz fue retocado para lograr un hexámetro perfecto:

[] οὐροδρόμε, φῶσφω[ρ,
 [σεισ]ίχθων, ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος ἔλ[θ]ἔ προφήτη. (vv.24-25 in ed. Pr)
 Α[...]ειχωχω οὐροδρόμε, [σεισ]ίχθων, φῶσφω[ρ,
 ἔλ[θ]ἔ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῶ] σῶ προφήτη. (ll.256-257 Π)

Entramos de nuevo en el debate de hasta qué punto es justificable “deconstruir” la secuencia del papiro para recuperar una secuencia métrica que no existe en el original.

Como se ha dicho en otras ocasiones, introducir este tipo de modificaciones da una falsa idea de uniformidad y corrección en la composición que no posee el *textus receptus*, lo que es importante de cara a la existencia de adiciones en el himno.

Sobre la clausura, *cfr. infra*, pp.349-350.

- e. Preisendanz, en el aparato crítico de este himno, advierte que emplea como referente el *Himno Órfico* 34 a Apolo para muchas de sus correcciones y conjeturas. Mantengo sus propuestas cuando hay razones justificadas para sostenerlas, pero no cuando, de forma sistemática, se rellenan lagunas con texto tomado de dicho himno sin otra razón que lo avale.

En lo referente a la edición:

1 Μέλπω σέ, μάκαρ, [ῶ Κολοφ]ώνιε χρησμοδ[ότης τε

]ώνιε es claramente el final de un epíteto. Dado que se trata de una laguna, cualquier propuesta que ocupe el pie que falta es válida. No obstante, en conjunción con χρωσμοτ[(χρησμοτ[), el contexto parece aludir a la función oracular de Apolo en alguna sede; de hecho, en los tres primeros versos la alusión al papel oracular de Apolo es constante (v.2 πάνσοφε, Δήλιε y v.3 Δωδων[). Preisendanz propuso Παιώνιε, pero dado el contexto oracular del verso, creo que [ῶ Κολοφ]ώνιε es una propuesta más afinada y que, además, se adapta mejor a la estimación de letras perdidas (la interjección responde a la necesidad métrica de una sílaba larga). Κολοφώνιε aparece entre los epítetos de Apolo en *PGM VI+II* 179 y se hace referencia también al papel oracular de Apolo en Colofón en el *h.Mag.* 7.1-4 (*PGM VI+II* 130).

Al final de la columna, el deterioro de la tinta ha provocado lecturas muy divergentes. No obstante, la silueta de las letras es aún legible y considero que hay bastante seguridad paleográfica para reconocer la secuencia]ωνιεχρωσμοτ[, en la que *χρησμοτ-, con una corrección de ω en η¹⁵⁶, adquiere pleno sentido en el contexto de un himno apolíneo. La τ final es clara, pero puede corregirse sin problema en δ, ya que la confusión entre oclusivas sordas y sonoras está documentada en este papiro¹⁵⁷. La

¹⁵⁶ No es el único caso en el himno de confusión de las grafías ο/ω con ε/η, *cfr. infra*, pp. 339.

¹⁵⁷ Sin ir más lejos, en el *h.Mag.* 9 tenemos κατερυκεδε por κατερύκετε (v.1); σικα por σιγῆ y οργιζω por ὀρκιζω (v. 32). Para el intercambio entre sordas y sonoras, *cfr.* Gignac, vol. I, p.76ss.

propuesta de Preisendanz (χρησιμοδοτήρα) está bien porque completa el verso, pero no está atestiguada, es decir, que aunque es posible, este término en griego no existe. También la propuesta de Merkelbach, χρησιμοδοτήρ τε, es un *hápax*. Una variante sí atestiguada a estas propuestas es χρησιμοδότης, pero es una forma muy tardía¹⁵⁸, por lo que la opción más probable es el adjetivo χρησιμώδης o el epíteto de Apolo χρησιμωδός¹⁵⁹. Acepto la enclítica τε por la dificultad de encontrar una forma satisfactoria de resolver una sola sílaba final.

Métricamente el segundo pie es un tríbraco.

2 Πάνσοφ[ε], Δήλιε,[. . . Πυθ]ολετόκτυπε

Δηλει[(Π) es evidente que presenta iotacismo, por lo que ει podría estar notando ι (Δήλιε Pr.) ο η (δηλητήρ ?). Por el contexto, podrían ser ambos, puesto que en el verso anterior el poeta enumera sedes del dios; el adjetivo precedente apunta un contexto oracular. Sin embargo, al final de este mismo verso *- ολετόκτυπε hace referencia a la destrucción de algún enemigo mítico. Mantengo la propuesta de PGM Δήλι[ε, pero sin especiales argumentos para hacerlo en un sentido o en otro.

Como en el verso anterior, la parte final es la más deteriorada y de lectura más difícil. No obstante, tras la laguna se puede leer con bastante seguridad]ωλ . τοκ . υπτο. Sigo la conjetura de los editores de PGM]ολετόκτυπε (con corrección de ω en ο¹⁶⁰ y la última ο en ε¹⁶¹). En cuanto a la reconstrucción de este término, está claro que alude a la muerte de algún enemigo mítico y que es un *hápax*. Por el contexto oracular de estos versos, creo que la conjetura de Preisendanz, que hace referencia a la muerte de Pitón, es la más coherente: Πυθ]ολετόκτυπε (Δέλιφικε Πυθ]ολετόκτυπε ?).

Dejando aparte cuestiones de paleografía y ecdótica, este verso es hipométrico, una pentapodia dactílica. Preisendanz sugiere suplir el pie faltante para lograr un hexámetro con κοῦρε en base a *h.Orph.* 34.5, pero no hay ningún paralelo entre este verso y el

¹⁵⁸ El único testimonio cronológicamente próximo es Vett.Val. 2.37.101 (s.II d.C.); el resto son de época bizantina.

¹⁵⁹ La oscilación de la cantidad vocálica está atestiguada, por ejemplo, en *ωλετοκτυπο > *ολετόκτυπε, en el verso siguiente. La oscilación cuantitativa del vocalismo es frecuentísima en los papiros de toda la antigüedad tardía, incluso en verso, *cf.* Gignac, vol. I.

¹⁶⁰ *cf. supra*, n. 158.

¹⁶¹ *cf. supra*, v.1 e *infra*, p. 339. No obstante, en este caso también podría tratarse de nominativo por vocativo.

verso órfico que apoye esta adicción. Además, el papiro muestra que el verso acaba con Πυθ]ολετοκτυπε, tras el cual no hay más escritura. Es decir, materialmente no se ha perdido texto; otra cuestión es que en la transmisión del himno se pudiera haber perdido algún elemento del verso. Dada la presencia de otras pentapodias en este himno y la falta de referentes para elaborar una corrección firme, se ha señalado la falta métrica, pero no corregido.

3 Δωδών[εῦ χρισ]μούς, Παιάν

En el papiro se lee Δωδών[, pero todos los editores coinciden en suplir parte de la laguna con Δωδών[ης μεδέων¹⁶² (cfr. *Il.* 16.334). No obstante, como en el verso anterior, no hay ningún otro elemento de coincidencia entre el verso homérico y este que apoye tal reconstrucción, de tal manera que no hay forma de saber si efectivamente era así o aquí había otro epíteto como Δωδωναῖος o Δωδωνεύς, que prefiero por no presuponer una fuente (ya que el propio himno se inclina más hacia fuentes líricas que épicas).

4 σ]ώζου . . [κ]ελάδοιο

La lectura del papiro]ωζου ha sido unánimemente corregida por los editores en κλήζω. Las correcciones necesarias (ω por η¹⁶³ y ου por ω¹⁶⁴) son fácilmente justificables; de hecho, el cambio de timbre vocálico /e/ en /o/ se ha visto ya en los vv.1 y 2 y vuelve a ocurrir al final de este mismo verso. No obstante, innecesarias. *-ωζου es fácilmente reintegrable, sin necesidad de ninguna corrección, en σῶζου, “protege”, y, aunque pueda parecer que una petición de salvación no tiene sentido en un himno oracular, este tipo de peticiones se encuentran frecuentemente repetidas en el peán¹⁶⁵.

]ολαδοιο (Π) > κ]ελάδοιο requiere la corrección del timbre vocálico de /o/ en /e/ y, en segundo lugar, la del diptongo ου en οι¹⁶⁶.

¹⁶² Debido a un error tipográfico en Eitrem el corchete aparece invertido: Δωδών]ης μεδέων, cfr. Eitrem 1923, *ad loc.*

¹⁶³ cfr. *supra* v.1 y 2 e *infra*, p. 339.

¹⁶⁴ El intercambio entre ου/ω comienza por ου/φ, principalmente en sílaba final no acentuada, pero en los papiros aparece extendido ya plenamente tanto a φ como a ω en cualquier posición (sílabas final, intermedia o inicial), tanto en sílaba tónica como átona, cfr. Gignac, vol. I. pp.208-9.

¹⁶⁵ cfr. *infra*, p. 334.

¹⁶⁶ Aunque las tres letras finales también podrían ser -ΟΥC, con κελαδούς nos faltaría una sílaba en el verso; -ΟΥO > *-οιο, sin abreviación del diptongo ante vocal (cfr. *h.Mag.* 9), no presenta

5 ἐ]πιβήσε[ο]ν ἔχων θυό[ν - ̣

El texto de este verso es sumamente lacunoso. Con respecto al primer término, Eitrem y Preisendanz coinciden en leer tras la laguna una τ, pero paleográficamente puede corresponderse también, perfectamente, con la mitad derecha de una π. Por el sentido prefiero reconstruir una forma de ἐπιβαίνω a una de στιβαρός, único término con el que es compatible la secuencia *-τιβ. En cualquier caso, falta una sílaba larga al comienzo del verso y κελάδοιο parece la última palabra del v.4, por lo que quizás el primer pie de este verso tenía una falta métrica.

En cuanto al último término del verso, en el papiro se lee θι . [, de donde Preisendanz reconstruye θεός, corrigiendo ι en ε; por el contexto yo me inclino por una corrección distinta del iotacismo: ι por υ, y propongo θυό[ν.

6 [ἄν]αξ λαῶν [̣ - ̣

En el papiro se lee]αξ . . ων. El primer término, con ese final es casi con toda seguridad ἄναξ; tras la ξ hay trazos de tinta pertenecientes a dos letras. No parece que haya más escritura tras la ν final, cuyo formato, además, apoya esta posición. De las dos letras faltantes, la primera podría ser una λ¹⁶⁷, quizás ἄναξ λαῶν. El sintagma épico es κοῖρανε λαῶν¹⁶⁸, del que ἄναξ λαῶν es claramente una variante sinónima. Κοῖρανε λαῶν ocupa siempre la parte final del hexámetro a partir de la diéresis bucólica; aunque la posición en la línea y el empleo homérico indican un final de verso, ἄναξ λαῶν, con la secuencia υ--- no cabe en esa posición, luego o hay un error de prosodia o en este punto los versos ya han dejado de corresponderse con las líneas del papiro.

10 δένδρ[οις] φοιτᾶς καὶ μὴ χο . [

Lo último que se lee antes de la laguna es χο y la mitad izquierda de una letra circular que podría corresponderse con c, θ, o incluso la mitad del primer arco de una ω. A pesar de que la fluctuación entre los fonemas /o/ y /e/ amplía el número de

tal problema. Sobre el intercambio ου/οι, *cf.* Gignac, vol. I. pp.215-216. En los papiros egipcios es frecuente el intercambio entre los grafemas empleados para los sonidos /u/ -ou- e /ü/ -u, oi- debido a la interferencia del egipcio, que carece de equivalente vocálico para el griego /ü/, lo que provoca la confusión gráfica aludida.

¹⁶⁷ Desde luego, los restos de tinta niegan la existencia de una redonda que permitiera reconstruir algo como ἄν]αξ θεῶν (*h.Mag.* 12 a Tifón, v. 18).

¹⁶⁸ *cf.* II 7.234, 8.281, 9.644 y 11.465.

posibilidades, no he podido encontrar ninguna conjetura que resuelva de forma satisfactoria este término.

11 μισ . [. .] ω σμύρνης δένδρο[ν] Λύκει[ε

El verso comienza con la secuencia μισ (Π), tras la que sólo queda, antes de la laguna, un trazo vertical. La raíz *μισ-, “odiar, odio” (μισέω, μῖσος) es difícil de casar en este contexto a no ser formando parte de un adjetivo compuesto: “tú que odias...”. En cuanto al texto que sigue, la referencia al árbol de mirra es clara, pero no creo que sea, como postula Preisendanz, un vocativo (ὦ σμύρνης δένδρον *in ed. Pr*), sino CN+ OD, porque de otra forma no veo la manera de explicar una invocación a la mirra aquí.

12 παυσάσθω ἀύξηθ[] μείζο[ν] φῶς·

Aunque después de un imperativo de παύω, esperaríamos un participio, es difícil aventurar la forma correcta de ἀυξάνω, ya que no sabemos cuál es el sujeto de παυσάσθω, que, por otra parte, no es Apolo.

En cuanto al punto donde termina este verso y comienza el 13, la pausa sintáctica que establece γὰρ (col.X 4) podría corresponderse con un cambio de verso.

14 θειοῦ[ς ἐ]κ στομάτων τινὰ [

En la laguna hay espacio para dos letras. Una es la ε de ἐκ, por lo que θειου[debe constar de una letra más: θειοῦ[ς. Este término quizás perteneciera al v.13, pero es imposible tener certeza sobre ello dado el fragmentario estado del texto.

15 - √] γεραίρω πλήκτρῳ τὸν Μάν[τιν] . φων[

Dada la complejidad de este verso, parto de la única laguna que no tiene problemas de interpretación para su edición, la laguna central, en la que, con la secuencia * μαν- y género masculino (como marca el artículo) sólo es posible restituir Μάν[τιν, que se referiría al propio dios¹⁶⁹.

El primer término de este verso es problemático, ya que paleográficamente se presta a múltiples lecturas: ΓΙΡ o ΠΙΡ (pero no, como dice Eitrem, ΠΙΡ, ya que faltaría un trazo vertical). La proyección del trazo horizontal hacia la izquierda, es decir, hacia el margen, desde el punto donde se une al primer asta vertical descarta una T (sobre todo

¹⁶⁹ *cf. infra*, p. 241, n.187.

en posición inicial), ya que es demasiado corto, adecuándose más, de nuevo, a una Π ο Γ. Tras la P se lee sin problema una A y, después de esta, dos trazos verticales, el último ligado por un pequeño arco superior a la ω final de esta secuencia. Una fibra horizontal más oscura, que parte de la ρ y recorre el bilineo superior por una extensión de al menos tres o cuatro letras hacia la derecha, impide saber con certeza si existió un trazo vertical superior entre esos dos trazos verticales; es imposible distinguir si el sombreado existente se debe a un oscurecimiento natural de la fibra o no, de forma que, de nuevo, puede leerse AITΩ o ATTΩ. Una tercera opción es ANΩ¹⁷⁰.

Πράττω no es una lectura satisfactoria en este contexto ya que πράττω πλήκτρῳ τὸν Μάν[τιν] carece de sentido. Preisendanz apuesta por la lectura de Eitrem ΓΙΡΑΙ ΤΩ, que enmienda como [ANE]ΓΙΡΑΙ ΤΩ > [ἀνε]γείραι τῶ, restituyendo el prefijo, que se habría perdido al encontrarse al final del v.14: Ἄνε]γείραι τῶ πλήκτρῳ τὸν Μάν[τιν], “despierta con el plectro al Adivino” («erwecken mit dem Plektron den Seher» trad. Pr). Es una resolución verosímil; sincretizado con Helio, Apolo se despierta al amanecer. Un motivo similar se encuentra en el himno n.7.6 de Bremer-Furley:

ἔργεο, Παιήων Ἀσκληπιέ, (...) / ὕπνον ἀπὸ βλεφάρων σκεδάσας εὐχῶν ἐπάκουε
/ σῶν μερόπων (vv.1-3).

No obstante, si bien los versos no se corresponden con las líneas del papiro, el escriba no tenía falta de espacio; los intercolumnios son amplios y no se atestigua que corte las palabras al llegar a este. Aunque llegue al intercolumnio, siempre escribe la palabra entera, por lo que, sin paralelos en el papiro, es difícil sostener que en el caso de ἀνε/γείραι sí lo hizo.

Mi propuesta en este caso es ΓΙΡΑΙΡΩ > γεραίρω. Entre la α y la ω mediarían entonces una I (el primer trazo vertical) y el segundo pertenecería a una P, que habría quedado ligeramente montada sobre la ω, lo que explica entonces la “ligadura en forma de arco” que se ve entre este asta y la ω (debido al deterioro de la tinta en este punto se

¹⁷⁰ Parece haber un engrosamiento de la tinta en la parte superior derecha del primer asta vertical, y lo que parece un ápice final hacia la izquierda en el segundo trazo podría ser el punto de unión con un trazo oblicuo descendente que se ha perdido; una fractura vertical entre los dos trazos verticales unida a una mala labor de restauración en ese punto, que ha oscurecido el papiro podrían haber dañado la tinta de este. La v se liga a la ω igual que lo hace a η en μυρνης, *cfr.* Π, col.X 2.

habría perdido la parte inferior del ojo de la P). Γεραίρω tiene la ventaja de que no necesita ninguna restitución, tiene pleno sentido en el contexto laudatorio en el que nos encontramos y sintácticamente, además, se construye con los mismos complementos que tenemos aquí: V + OD de persona + dat. Instr. “ensalzar, honrar a alguien con algo”.

La última secuencia de letras reconocible de este verso,]φων[, sugiere un término con la raíz de φωνή, “voz”, lo que sigue en la línea del canto y la música marcada por πλήκτρον.

La estimación del verso, teniendo en cuenta que μόλε, al comienzo de la l. siguiente se encontraría ya en el segundo hemistiquio del verso siguiente, indica que el v.15 terminaría no más allá, posiblemente, de]φων[, puesto que en el resto de la línea se habría encontrado el primer hemistiquio del v.15.

17 χάρμ[α, Σ]μινθεῦ, χρήσμ[ὄδε,] κλύε, Πύθιε Παιάν,

Este es el único hexámetro prácticamente completo y seguro de la parte central del himno; gracias a él es posible establecer también el segundo hemistiquio del verso precedente y dónde comenzaría el v.18. No obstante, no está libre de problemas.

Entre χάρμ[y]μινθεῦ hay una laguna material de entre dos y tres letras, pero hay que tener en cuenta que al menos una es la μ y otra la c de Σμινθεῦ, ya que en el borde derecho de la fractura tenemos la mitad de la grafía de la *mi*. Eso nos deja espacio tan sólo para una letra más. La propuesta de Preisendanz χάρμ[α φέρων, Σ]μινθεῦ no es posible desde el punto de vista paleográfico, pero la resolución viable paleográfica y métricamente (únicamente χάρμ[α, Σ]μινθεῦ) se queda semánticamente “corta”. Χάρμα, como epíteto de un dios, siempre lleva un complemento (χάρμα βροτοῖσιν /βροτοῖς, ἀνδράσι χάρμα, μέγα χάρμα), pero cualquiera de estas opciones es excesivamente larga tanto para la laguna, como desde el punto de vista métrico.

En cuanto al término central del verso, los editores de *PGM* leen χ[ρ]ήσα[ς, pero la última letra es una μ prácticamente completa sobre la que no cabe duda paleográfica: χρήσμ[. Luego se trata de un epíteto del mismo tipo al que encontramos en el v.1, o el mismo, dado que el compositor no muestra reparos en repetir (por ejemplo, Μάντις v.15 y16). Aunque χρησμοφόρε, χρησμοποιέ, χρησμολάλε, *etc.* también son posibles,

me decanto por χρήσμῶδε ο χρησμῶδης debido a los motivos que se expondrán más adelante, en el comentario¹⁷¹.

18 ὄρπηξ Λ[ητώ]ε· χαίροις, Δελ[φικέ - υ υ - ε

Dado que el v.17 termina en Παϊάν, el primer término del v.18 es ὄρπηξ.

La ε tras la laguna es indicio de un epíteto. La propuesta de Pr ἄφθιτε no es compatible paleográficamente con los trazos que se conservan en el borde izquierdo de la laguna (probablemente λ, pero también compatibles con χ). Con *lambda*, ὄρπηξ Λ[ητώ]ε es la única opción viable¹⁷²; esta expresión es similar al Λατοῦς γόνε de Mesomedes (Mesom. 1b.4 Heitsch).

19 σοὶ γὰρ πρῶ[τ]η Φοῖβος ἔκρο[υσε] μέλος, {†εναλιω†}

El mayor problema de este verso se encuentra al final de la línea tras la laguna. Paleográficamente el texto es claro:] . ελοσενάλιω; el problema de esta secuencia es εναλιω. 'Ενάλιος, "Marino", carece de sentido como epíteto de Apolo y métricamente no cabe en el hexámetro; lo mismo puede decirse de 'Εννάλιος, "Guerrero", epíteto de Ares. Preisendanz, siguiendo una conjetura de Schmidt, propuso una referencia a un lugar (ἐν + loc.? : ἐν ἀγῶνι *in ed. Pr*), por el contexto sugerido por el Μοῦσων inmediatamente posterior (v.20). En cualquier caso, es indudable que el último término de esta línea ha sufrido una grave corrupción textual corroborada por la métrica; me limito a notarla en el texto ante la imposibilidad de encontrar una resolución satisfactoria.

No obstante, Μοῦσων, en el verso siguiente, sin conexión semántica ni sintáctica con los elementos de su línea (no es régimen de ningún término ni, por sentido, parece CN), podría haber estado en encabalgamiento y pertenecer sintácticamente al verso que ahora comentamos. En el contexto musical de un canto en honor a alguien una alusión a las Musas tiene más sentido que en el contexto de la agitación profética del laurel que se desarrolla en el v. 20. Sin embargo, seguimos con el mismo problema: no es régimen de ningún término ni, por sentido, podría ser CN de nada excepto μέλος, pero el hipébaton resultante, con un epíteto de por medio, es extraño. Luego, quizás, el término corrupto era un epíteto referido a Apolo que regía este genitivo: *cfr.*

¹⁷¹ *cfr. infra*, p. 341.

¹⁷² ὄρπηξ es empleado con sentido figurado, "descendiente", por ejemplo en Orph. A. 215.

Μουσῶν Ἄπολλον (PGM VI+II 187); δέσποτα Μουσῶν (PGM VI+II 212); Μουσάων σκηπτοῦχε (h.Mag. 8.15 = PGM VI+II 145), Μουσαγέτα (h.Orph. 34.6 a Apolo); Μουσιάρχης (PGM VI 42). También en el h.Mag. 7, un himno con recurrente presencia del motivo del canto, Apolo es celebrado en ese contexto como ἄναξ μολπῆς y μολπῆς κύδιμ' ἀνάκτωρ (v.7).

20 Μουσ<ά>ων. Δ[ά]φνης σὺ κλάδ[ους] Φοῖβε σείεις·

La lectura del papiro es μουσωνδ[.]φνηςσυκλαδ[]οιβειεις > Μουσάων δ[ά]φνης σὺ κλάδ[ους] Φοῖβε σείεις· El verso, que tiene significado claro y coherente, aún con la corrección de Μουσῶν en Μουσάων presenta varias faltas métricas entre el 4º y 5º pie, aunque no se puede excluir la posibilidad de que se trate simplemente de una pentapodia con una larga por breve en el 4º pie:

- <-> - - - ∪ ∪ - - ∪ - -

Μουσ<ά>ων δ[ά]φνης σὺ κλάδ[ους] Φοῖβε σείεις·

Preisendanz, siguiendo la conjetura de Schmidt, edita los versos 20-21 de la siguiente forma:

σοὶ γὰρ πρῶ[τ]η Φοῖβος ἔκρο[υσε μ]έλι ἐν ἀγῶνι
 Μουσάων, Δ[ά]φνη· σὺ κλάδ[ον Φ]οῖβῳ ἐπισείεις. (vv.20-21 in ed. Pr)

Dota de personalidad antropomorfa al laurel a través de la figura de Dafne y propone la siguiente escena: Apolo cantando para ella en el contexto de una competición musical o poética y Dafne sacudiendo para él un ramo de laurel (:en señal de victoria?).

Esta interpretación de los versos presenta múltiples inconvenientes. En primer lugar, no hay ningún testimonio en la tradición que conservamos que respalde tal escena (ni siquiera a través de algún sincretismo con otra figura femenina del mito apolíneo). Pero, el principal problema a la propuesta de Preisendanz son las correcciones que hace en la secuencia δ[α]φνης συ κλαδ[ους] Φοῖβε σ<ε>ιεις que cambian por completo el sentido original del verso. En respaldo a la lectura del papiro, merece la pena volver a recordar una serie de testimonios que ya se han visto (cfr. supra, p.115-116), en los

cuales se hace referencia a Apolo agitando el laurel delfico¹⁷³ bien en el momento del vaticinio oracular o como símbolo de su *epidemia* al ritual delfico:

- ὁ Φοῖβος αὐτὸς Πυθικὴν σείσας δάφνην (Ar. Pl.213)
- Οἷον ὁ τῶπόλλωνος ἐσειάτο δάφνινος ὄρηξ, / οἷα δ' ὄλον τὸ μέλαθρον (Call. Ap. 1)
- Ἔνθ' ἀπὸ τριπόδων θεο/κτῆτων, χλ[ω]ρότομον δάφναν / σείων, μαντοσύναν ἐποι/χνεῖς, ἠὲ Παιάν, (Aristónoo. Ap. 10-13)
- φύλλ]ον ἑαῖς παλάμαισι τινάσσων, / [Παρνησοῦ κορυφ]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο, / [...]θεοῖς, θέσπιζε βροτοῖσιν (h.Mag. 2.4-6)

Nótese el empleo recurrente en estos testimonios del verbo σείω (con la excepción del h.Mag.2), con el laurel como OD y Apolo como sujeto, con lo que nuestro testimonio, según la lectura que da el papiro, δ[ά]φνης σὺ κλάδ[ους] Φοῖβε σείεις, es coherente con la tradición poética de esta imagen epifánica en contenido y léxico.

En cuanto a Μουσ<ά>ων, como ya he adelantado en el verso anterior, no parece que el sintagma sea Μουσάων δάφνης κλαδους “laurel de las Musas”; el contexto de esta oración es plenamente oracular. Debido a esto y a los argumentos dados en el v.19, introduzco un cambio en la puntuación. En cuanto a porqué se produce aquí un encabalgamiento, el motivo quizás sea la tradición poética de Μουσάων, donde se utiliza preferentemente encabezando el hexámetro¹⁷⁴.

21 {συ} < - > κέλαδόν σε τόθ' ἐκ Δελφ[ῶ]ν ὕμνοῦσι θε. . [

De nuevo nos encontramos con un verso con múltiples problemas, sobre todo, al comienzo y final.

La lectura inicial es clara: συκαλωδον (Π), pero no así su interpretación. En primer lugar, un pronombre de 2ªp/sg. σύ aquí no tiene lugar puesto que el verbo está en tercera persona de plural (ὕμνοῦσι). En segundo lugar el pronombre aparece duplicado en dos casos distintos, Nom. y Ac. y, en tercer lugar, la métrica nos pide una sílaba larga. Es decir, sigamos el criterio que sigamos, todo indica que el texto del papiro contiene algún tipo de corrupción textual.

¹⁷³ La creencia, de la existencia de un laurel sagrado en el *adyton* delfico (o en la *cella*) que intervenía o se empleaba de alguna forma en el ritual de la Pitia está atestiguada ya en época clásica griega, *cfr.* Amandry 1950, pp.126-134; Suárez 2005a, pp.26-27.

¹⁷⁴ Il. 1.604; h.H. XXV 1, XXXII 20; Hes, Th. 100; Theoc. Id.17.115; Call. Del. 252; AR 4. 1381; h.Mag. 8.15, etc; aunque, sin lugar a dudas, el testimonio más importante es Hes. Th. 1.

Preisendanz propuso la corrección εὐκέλαδον, que resuelve el problema métrico y, además, es paleográficamente sostenible: dado que el tipo de épsilon de este papiro es lunada, igual que la sigma, bastaría que al escriba se le hubiera olvidado hacer el trazo medio para convertir la épsilon en sigma. El problema de la propuesta de Preisendanz, no obstante, es semántico-gramatical: εὐκέλαδος es un adjetivo, no un sustantivo, y a lo único que puede acompañar, en Ac., es al pronombre σε. No he podido encontrar ningún caso en el que este adjetivo se atribuya a personas o dioses; εὐκέλαδος se dice de objetos, cantos o voces y animales como las aves. Por ello, no me parece una propuesta plenamente convincente. No obstante, sí me parece correcta la interpretación de Preisendanz de καιλωδον como κέλαδον, con una corrección del iotacismo inicial y, de nuevo, del timbre /o/ por /a/. Ὑμνέω puede construirse con doble acusativo, “alabar con algo a alguien” (*cf.* LSJ).

En cuanto al último término del verso, antes de la laguna se ve un trazo compatible bien con una o de formato reducido, como la que encontramos en la l. 14 de la col. X (προφήτη), bien con el trazo ojival del lazo de una alfa: θεο[o θεα[. Eitrem considera que la ω inicial del verso siguiente, carente de sentido gramatical, es parte de este término, quizás θε-ῶ, pero esta conjetura no se sostiene gramaticalmente¹⁷⁵ porque ya hay un destinatario de la acción verbal: σε., de ahí que en el aparato crítico el propio Eitrem propusiera corregir ese extraño θεῶ en θεαί, como sujeto de ὑμνοῦσι. En el v. 22 se le canta “con voces divinas”, luego es coherente que quienes le cantan sean diosas. En cualquier caso, métricamente faltaría una sílaba en el último pie (aunque, dada la irregular métrica de este himno no sería ni raro ni grave). Una propuesta personal es que se tratara de un CCL, como θεάτρον -ἐκ Δελφῶν ὑμνοῦσι θεάτρον ο θεάτρον-, pero se trata únicamente de una conjetura.

22 {ω} [φ]ωναῖς θεíaις, ῶ χρησμ[ῶδε] ωσ[

Como ya se ha comentado a propósito del verso anterior, la ω inicial no se puede integrar con su contexto textual inmediato: ῶ + Dat. (φωναῖς θεíaις) no es viable gramaticalmente, aunque, inexplicablemente, Preisendanz lo mantiene en su edición

¹⁷⁵ Hay que tener en cuenta que la de Eitrem no es una edición crítica, sino interpretativa del papiro.

del himno. Y tampoco en el contexto precedente. Quizás se trata de un error del escriba por anticipación de la interjección que aparece a continuación.

El último término reconocible del papiro es χρησμ[], lo que nos remite, con en el v. 1 y en el 17 a un epíteto de Apolo del tipo χρησμώδης o χρησμώδης, χρησιμοφόρος, χρησιμοποιός, χρησιμολάλος, *etc.* Como ya se ha explicado en el v.17, me decanto por χρησμώδης, aún a riesgo de introducir en el texto una repetición artificial.

Comentario:

1. *Análisis del aspecto métrico:*

El problema de la distribución de los versos hace que sólo podemos evaluar el aspecto métrico de los mismos en aquellos en los que hay seguridad sobre su división (vv.1-4, 19ss.), a pesar de ser pocos, es posible detectar en ellos varias faltas métricas: en el v.1 el 2º pie es un tríbraco (σῆ μᾶκᾰρ); el v.2 es un 5da., igual que el *fr.* B y el v.20, este con una falta en el 4º pie (κλάδ[οῦς] Φοῖβῆ); en el v.18 hay una diéresis fuerte al final del segundo pie; el v.20 podría haber sido un 5da. En cuanto a si estas faltas son errores prosódicos de composición o resultado de corrupciones textuales, está claro que la transmisión del texto es la responsable, por ejemplo, de la corrupción del 5º y 6º pie del v.19 y de la primera larga del v.21. En cambio, la alta presencia de pentapodias apunta a la composición. No obstante, no quiero dejar de advertir que, debido al complejo proceso de división del texto en versos por el deteriorado estado del texto; este queda abierto a nuevas divisiones o conjeturas que pudieran resolver problemas de prosodia como el del v.5

2. *Análisis lingüístico:*

Como en otros himnos, y en el himno 9 precedente, tenemos errores ortográficos en el vocalismo debido al iotacismo: αι por ε¹⁷⁶ en καιλωδον por κέλαδον (v.21); intercambio entre las grafías ει / ι¹⁷⁷ en δηλει . por Δήλιε (v.2) pero σιεις por σείεις (v.20); θυόν escrito posiblemente como θιον (v.5)¹⁷⁸; ι por ε¹⁷⁹ en γιραιρω (por γεραίρω, v.15); y, de forma

¹⁷⁶ Gignac, vol. I, pp.191-193, que recordemos, era frecuentísimo en el *h.Mag.* 9, donde crea el efecto de tener infinitivos en vez de imperativos.

¹⁷⁷ *Ibid.* pp.259ss.

¹⁷⁸ *Ibid.* pp. 267-269.

menos acusada, errores debidos a la pérdida de la noción de la cantidad vocálica: χρωσμοτ[por χρησμοδ[(v.1)]ωλετοκτυπο por]ολετόκτυπε (v.2).

El fenómeno más llamativo (y problemático, por la cantidad de variantes para las conjeturas que abre en un texto tan deteriorado como este) es la confusión del vocalismo de timbre /o/ con /e/ y /a/ por interferencia del copto, lengua que sólo tenía un alófono central intermedio /ə/, lo que, de cara al griego, provocaba confusión entre sus hablantes entre las grafías ο/ω, ε/η y α¹⁸⁰ (hay que tener en cuenta, además, que todos los sonidos /e/ realmente en esta época, por el iotacismo, se han desplazado hacia /i/): ω por η en χρωσμοτ[por χρησμοδ[(v.1); ο por ε en]ωλετοκτυπο por el vocativo]ολετόκτυπε (v.2) y [κ]ολαδους por [κ]ελάδους (v.4); ω por α en καιλωδον por κέλαδον (v.21). Este fenómeno se encuentra también en las indicaciones de la práctica¹⁸¹ y, en mucha menor medida, en el h.Mag. 9, donde tan sólo se atestigua una vez (h.Mag. 9.27 επιθυματο por ἐπιθύματα).

En el consonantismo tan sólo se atestigua un intercambio entre oclusivas sordas y sonoras¹⁸² en χρωσμοτ[por χρησμοδ[(v.1).

3. Análisis estilístico.

A nivel estilístico, el fragmentario estado del texto limita mucho los rasgos que pueden apreciarse, pero, aun así, pueden notarse algunos.

- a. Formalmente, destaca la tendencia a que el verbo se encuentre al comienzo del verso, o tras la pausa principal¹⁸³. La clausura del verso, en cambio, tiende a recoger epítetos¹⁸⁴.

¹⁷⁹ *Ibid.* pp.249ss.

¹⁸⁰ *Ibid.* pp.286-292.

¹⁸¹ e.g. φοίνικες por φοίνικος (l.188)

¹⁸² Gignac, vol. I., p.76ss.

¹⁸³ En la parte central del himno, donde más compleja es la identificación de versos, la división del texto podría variar, pero aún así, comienzan con una forma verbal los vv. 1 Μέλπω, 4 σ]φζου, 5 ἐ]πιβήσῃ[ο, 12 παυσάσθω, 13 μέλλει y γεραίρω, en el v.15, es, como mucho, la segunda palabra del mismo, como φοιτᾶς en el v.10. Tras heptemímeros los encontramos en los vv. 16 μόλε, 17 κλύε y 21 ὕμνοῦσι. Tras pausa fuerte se encuentra también χείροις, en el v.18, aunque en este caso la pausa no es prosódicamente correcta.

¹⁸⁴ Terminan con epíteto los vv. 1-3, 9, 16-17 y posiblemente el 19. Dado que conservamos tan sólo el final de 11 versos, que 6 de ellos terminen con un epíteto nos da una tendencia estilística notable (un 54'5%).

El segundo rasgo estilístico significativo es el tono marcadamente laudatorio de la composición. El himno se abre con una fórmula de alabanza μέλπω σέ, “yo te canto”; el poeta vuelve a “ensalzar” al dios en el v. 15 con el verbo γεραίρω y en el v.21 es un colectivo (hasta donde sabemos anónimo) el que celebra al dios “con divinas voces” (φωναῖς θεΐαις). Las *formulae laudandi* son muy frecuentes en la himnica religioso-literaria griega¹⁸⁵, pero entre los himnos mágicos este himno es un *unicum*¹⁸⁶. La escasez de este tipo de fórmulas en los *lógoi* mágicos está directamente ligada a la naturaleza de este acto comunicativo: la obtención de la χάρις divina, que es el centro del acto religioso, no es imprescindible en la magia. De forma que, aunque la magia se pueda hacer eco de este recurso, no se trata de un elemento necesario y por ello no incide tanto en el aspecto encomiástico del diálogo con lo divino. Además de estas fórmulas, el texto está constantemente salpicado de términos con semantemas que remiten al campo de la música y el canto: μέλπω (v.1), κελάδοιο (v.4), en el v.15 se le celebra “con el plectro”, es decir, con música; el último término de este verso, parcialmente conservado, pertenecía con toda probabilidad a la raíz de φωνή, “voz”. El propio Apolo “entona un canto” (ἔκρουσε μέλος) en el v.19, contexto en el que se le habría aclamado con toda probabilidad como “Señor de las Musas” (...] Μουσ<ά>ων). Es decir, no estamos únicamente ante una *eulogía* del dios, sino ante un auténtico himno, con una connotación musical y encomiástica plena, tal y como se hacía en el ámbito religioso-literario.

El *h.Mag.* 7 es otro himno dominado por semantemas vinculados al ámbito de la voz y el canto, pero a diferencia de este, el canto, la música y la alabanza al dios del himno 10 se encuentran insertos en un contexto muy preciso: Delfos (vv.21-22 ἐκ Δελφ[ῶ]ν ὕμνοῦσι) y en el v.21 tenemos una epifanía oracular. El Apolo que se celebra aquí una divinidad fuertemente oracular: es soberano de varias sedes oraculares como Delos (v.2

¹⁸⁵ Ausfeld 1903, pp. 220-221; Race 1992, pp. 19ss.

¹⁸⁶ Otros himnos mágicos, como el *h.Mag.* 7 u 8, presentan este tipo de verbos, -e.g. μαντοσύνην ἔννεπε (μοι) (7.11), μολπήν ἔννεπε, Φοῖβε, δι' ἀμβροσίου στομάτοιο (8.17) -, pero el contexto deja claro que se trata de peticiones de inspiración. Con esta función, este tipo de verbos no actúan como *formulae laudandi* sino como las fórmulas empleadas en la *invocatio musarum* e.g. Μῆνιν ἄειδε θεὰ (Il. 1.1.), Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα (Od.1.1). Ambas, *formulae laudandi* e *inuocatio musarum*, emplean verbos del mismo campo semántico (ἔννεπω, αἶδω, μέλπω), pero la relación que establecen con la divinidad es muy diferente: mientras las fórmulas de la *inuocatio musarum* solicitan inspiración de la divinidad para entonar un canto, las fórmulas de alabanza expresan la intención directa del orante de celebrar al dios con el canto, *cfr.* Race 1992, pp. 19ss.

Δήλιε), Dodona (v.3 Δωδών[εῦ; al margen de su incorrección) y en el v.1 es “señor” de otra, posiblemente Colofón (Κολοφ]ώνιε, v.1). Como en el caso del canto, el fragmentario estado del texto no nos permite apreciar este en su completa dimensión, pero sí nos deja un texto salpicado de semantemas vinculados al ámbito del vaticinio: χρησ]μούς (v.3), Apolo es invocado en el v.2 como πάνσοφος, dos veces como Μάντις¹⁸⁷ (v.15-16) y tres como “dador de oráculos” (vv.1, 17 y 22). Al menos en el v.1 parece claro que el epíteto habría sido χρησμώδης o χρησμώδος; espero que se entienda mejor ahora, una vez expuesta la estrecha vinculación en el himno de ambos ámbitos, el musical y el oracular, la elección de χρησμώδος para restituir los epítetos de los vv.17 y 22. El v.14, con una expresión del tipo ἐκ στομάτων, es ambiguo: podría haber desarrollado tanto un motivo musical como oracular, si lo comparamos, por ejemplo, con *h.Mag.* 7.6 ἀμβροσίων στομάτων ἔμπνευσον ἀοιδάς, 7.10-11 μαντοσύνην ἀπ’ ἀμβροσίου στομάτιο / ἔννεπε ο *h.Mag.* 8.17 μολπήν ἔννεπε, Φοῖβε, δι’ ἀμβροσίου στομάτιο.

Pero, a pesar del énfasis en el aspecto oracular, no hay petición de oráculos. En los 22 versos que podemos considerar originales de este himno, tan sólo hay cuatro peticiones dirigidas al dios: una petición de protección (σ]ώζου, v.4), una invocación para que el dios acuda, parece que en el contexto de una ofrenda (ἐπιβήσαιο ... ἔχων θυόν, v.5), una nueva invocación clética en el v.16 (μόλε, δεῦρ’ ἴθι) y una petición de atención (κλύε, v.17). Es decir, hasta donde el texto nos permite apreciar, este *lógos* es una composición laudatoria de carácter clético; incluso en el cierre no métrico que se ha añadido lo único que hay es una invocación clética: ἐλ[θ]ὲ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῶ] σ]ῶ προφήτη. La petición es un elemento omnipresente en los himnos mágicos y, a pesar del deteriorado estado del texto, sería de esperar haber encontrado peticiones más explícitas a lo largo del poema.

- b. Los epítetos son otro elemento estilístico llamativo de este himno por su acumulación: μάκαρ, [Κολοφ]ώνιος, χρησμώδης (v.1); πάνσοφος, Δήλιος, [Πυθ]ολετόκτυπος

¹⁸⁷ Μάντις se generaliza en época Imperial como epíteto de Apolo: *h.Orph.* 34.4; *Orph. A.* 1; *Hymn* 52.10 *GDRK*; Athenag. *Leg.* 21.6.1; Oenom. fr. 2.34, 6.47, 10.150 (Oenomaos también se lo aplica a Zeus Amón); *etc.* En *PGM*, μάντις es empleado exclusivamente como epíteto divino, mientras los magos se designan a sí mismos con otros términos, como προφήτης, *cfr.* el estudio léxico de García Molinos 2006.

(v.2), Δωδώνεϋς, Παιάν (v.3); ἄναξ λαῶν (v.5); αὐτοκράτωρ (v.6), Λύκειος (v.11), Μάντις (v.15 y 16), χάρμα, Σμινθεύς, χρήσμ[ώδος], Πύθιος Παιάν (v.17) ὄρηξ Λ[ητώ]ος (v.18), Φοῖβος y ... Μουσ<ά>ων (vv.19-20) y χρήσμ[ώδος], de nuevo, en el v.22. Es decir, a pesar del texto que se ha perdido, tenemos uno o más epítetos en casi todos los versos; de hecho, los vv.1-3, 17 y quizás el 16 y 18, estaban formados casi de forma exclusiva por epítetos, cuya acumulación supera la estructura trimembre, lo que diferencia esta composición de los himnos literario-religiosos que siguen el canon tradicional y lo pone en la línea de la hímica ritual contemporánea, caracterizada por la abundancia de *epiklêsis* (como los himnos órficos, por ejemplo.).

Desde el punto de vista del contenido, puede apreciarse que el compositor no se abstiene de la repetición: Φοῖβος, Παιάν y Μάντις se repiten; χρήσμώδος podría aparecer hasta tres veces incidiendo sobre el carácter oracular del dios. Por otra parte, la *epiklêsis* de este *lógos* parece seguir la tendencia helenística a realizar himnos no circunscritos a un ámbito ritual concreto, sino con un carácter supralocal muy funcional. Aparecen algunos de sus epítetos rituales más importantes: Πύθιε, Παιάν, Σμινθεϋ, Φοῖβε; y sus principales santuarios: Delos, Colofón y Delfos. El himno se contextualiza de acuerdo a un fin práctico, que en este caso sería la función clética sobre una faceta concreta del dios, la oracular, independientemente de dónde se desarrolle esta. En cuanto a la relación entre Apolo y Dodona, santuario tradicionalmente vinculado a Zeus y Dione, en algunas fuentes (muy escasas) de época Imperial y, sobre todo, Tardo Imperial, la esfera oracular de Apolo se ha extendido hasta este santuario¹⁸⁸. No es un testimonio aislado, pero tampoco parece que existiera una tradición al respecto. Posiblemente, se trate de un fenómeno individual (que atañe a la formación de cada autor) de expansión del ámbito mántico de Apolo a todo lo oracular.

¹⁸⁸ El testimonio más antiguo es el de Estrabón: Ἦν δὲ πρότερον περὶ Σκοτοῦσσαν πόλιν τῆς Πελασιώτιδος τὸ χρηστήριον· ἐμπρησθέντος δ' ὑπὸ τινῶν τοῦ δένδρου μετηνέχθη κατὰ χρησμὸν τοῦ Ἀπόλλωνος ἐν Δωδώνῃ. (Strabo, *Geogr.* VII.1.1a). Y en escolios: *Scholia in Aelium Aristidem (scholia vetera)* 11,17: ἐν Δωδώνῃ. πόλις Πελοποννήσου, ἔνθα μαντεῖον Ἀπόλλωνος ἦν.

4. *Análisis estructural. Estilemas y motivos.*

A pesar del deteriorado estado del texto, pueden apreciarse ciertos bloques estructurales.

5	<p>Μέλπω σέ, μάκαρ, [ῶ Κολοφ]ώνιε χρησιμώδ[ης τε πάνσοφ[ε], Δήλιε [- υ υ Πυθ]ολετοκτυπε, Δωδών[εῦ χρησ]μούς, Παιάν σ]ώζου . . [κ]ελάδοιο ἐ]πιβήσε[ο]ν ἔχων θυφ[ν - υ [- υ ἄν]αξ λαῶν [υ - υ] αὐτοκράτ[ωρ ...]ων . [.] . [... κο]ρυφάς[.] . . [...</p>	} <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px;">vv.1-3: <i>formulae laudandi</i> + <i>Epiklêsis</i> inicial</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px;">vv.4-5: petición de protección. El orante pide al dios que acuda a un contexto ritual.</div>
10	<p>δένδ[ροις] φοιτᾶς καὶ μὴ †χο . [... μισ . [. .]ω σμύρνης δένδρο[ν - υ]λύκει[ε τρασάσθω ἀξηθ[-] μεῖζο[ν] φῶς·</p>	} <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px;">vv.9-10 (ξy 11?): localización del dios en un entorno natural, con cumbres arboladas, ¿Parnaso?</div>
15	<p>μέλλει γὰρ πε . [... θειοῦ[ς ἐ]κ στομάτων τινὰ [... - υ] γεραίρω πλήκτρῳ τὸν Μάν[τιν] . φων[...]ν . [-]μόλε, δεῦρ' ἴθι, Μάντι, χάρμ[α, Σ]μινθεῦ, χρησιμ[ώδε,] κλύε, Πύθιε Παιάν, ὄρηξ Λ[ητώ]ε· χαίροις, Δελ[φικέ - υ υ - υ σοὶ γὰρ πρῶ[τ]η Φοῖβος ἔκρο[υσε] μέλος, {†εναλιω†}</p>	} <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px;">vv.15-18: invocación de carácter clético. <i>Formulae laudandi, veniendi, invocandi</i> + <i>epiklêsis</i></div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px;">vv.18-20: <i>Salutatio</i> + <i>historiola</i> ritual.</div>
20	<p>Μουσ<ά>ων. Δ[ά]φνης σὺ κλάδ[ους] Φοῖβε σείεις· {συ} < - > κέλαδόν σε τόθ' ἐκ Δελφ[ῶ]ν ὑμνοῦσι θε . [... {ω} [φ]ωναῖς θεῖαις, ῶ χρησιμ[ώδε] ωσ[...</p>	} <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px;">vv.20-22: <i>Epifanía</i> oracular + Celebración de la <i>epidemia</i> del dios.</div>

Los tres primeros versos de nuestra composición pertenecen claramente a la invocación inicial. De hecho, según Race, «usually, in the first verse the poet is presented as a composer, whose intention is sing to the god»¹⁸⁹, y esta intención se expresa bien designando el propio poema como una ἀοιδή o un ὕμνος, bien mediante el empleo de una fórmula de alabanza, que es lo que encontramos en nuestro caso. El nombre del dios (Apolo o Febo), si es que Παιάν (v.3) no hubiera sido considerado suficientemente identificativo, se habría encontrado en estos versos iniciales.

¹⁸⁹ Race 1992, p.19.

La primera *epiklêsis*, fuertemente focalizada en el aspecto oracular de este dios (nótese que de los 8 epítetos conservados, 6 pertenecen a esta esfera), establece claramente el aspecto funcional del dios que se desea invocar.

Es difícil establecer a qué momento comunicativo del himno pertenecieron los vv.4-18 por la variedad de motivos y registros internos que contienen.

En el v.4 tenemos una petición de protección expresada con el imperativo σῶζου que evidentemente está destinada a Apolo. Este tipo de peticiones, así como la invocación del dios en una faceta salvífica o protectora no es frecuente en los *lógoi* mágicos¹⁹⁰, por el simple hecho de que no es funcional. En la hímica ritual, por el contrario, las peticiones de protección y pervivencia son un motivo paradigmático¹⁹¹, ya que el himno es un género que se desarrolla y conforma en un ámbito ritual comunitario en el que el dios es observado como el garante de la salud y pervivencia de dicha comunidad. Por eso, precisamente, en la magia estos son pasajes llamativos y susceptibles de haberse tomado de un contexto no mágico.

El v.5 podría contextualizar el himno dentro de un marco ritual. Aunque en el himno y la plegaria literario-religiosos no es raro¹⁹² (porque se componen para eventos religiosos concretos), no es un estilema frecuente del *lógos* mágico, precisamente por el carácter supralocal que se ha mencionado anteriormente. Los *lógoi* mágicos (incluidos los himnos) se componen con la intención de que funcionen en contextos rituales muy amplios y por ello, si contiene referencias al mismo, estas hacen alusión a elementos indispensables y siempre presentes que podríamos considerar “constantes” en relación con el dios (y por ello válidos y presentes en toda práctica relacionada con él). En relación con Apolo, esta constante ritual es el laurel: la imagen de Apolo *Dafneforos* aparece en los himnos 6 y 2, además en el que acabamos de analizar; en el himno 7 Apolo comienza a vaticinar tras

¹⁹⁰ Se encuentran en el *h.Mag.* 9.17-18 κλήζω ἀ[ρ]ωγόν σε, Μ[...] καὶ σῶζοντα; σῶσόν με, αἰεὶ γὰρ πάντοτε χαίρεις τοὺς σοὺς σῶζων (*PGM IV* 1213ss.). Excluyo los papiros critianos, en los que sí es frecuente y aquellos testimonios en los que el epíteto σωτήρ se encuentra dentro de una *epiklêsis* en la que sencillamente se han acumulado aspectos diversos del dios (e.g. *PGM IV* 2274 y LXXXI 3).

¹⁹¹ En el género del peán encontramos, por ejemplo: ἰέ Παιάν, ἴθι σωτήρ / εὐφρων τάνδε πόλιν φύλασσε' (Filodamus, vv.25-26; 155-156); σῶζων ἔφεποις ἡμᾶς, ὦ ἰέ Παιάν (Aristonous, *Ap.* 36-37); ὦ Φοῖβε] σῶζε θεόστικον Παλλάδος [ἄστν (Limen. 36-37); el propio epitegma peánico posiblemente tuvo una función salvífica, *cf.* Suárez 2013a, p.153, n.28. Sobre la consolidación de las peticiones de protección y salvación de la comunidad como un estilema del peán postpindárico, *cf.* Suárez 2013a, p.179.

¹⁹² Es lo que se denomina momento mimético-performativo.

mascar hojas de laurel (como la Pitia); el laurel es ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος (*h.Mag.* 2.1, 5.1 y 7.1), por lo que no sería extraño que la ofrenda a la que se le convoca en el himno 10 sea de laurel: ἔχων θυό[ν δάφνης].

No podemos deducir nada más hasta los vv.9-10, donde la mención de unas “cumbres arboladas” que el dios “frecuenta” vuelve a ponernos tras la pista de un motivo apolíneo que ya ha aparecido en repetidas ocasiones: la mención del Parnaso o su cumbre por metonimia de Delfos como sede del dios¹⁹³. La mención del Parnaso como sede regular de la divinidad (la forma φοιτῶς indica que el orante lo considera el lugar donde el dios suele encontrarse) podría haberse encontrado en el contexto de una petición de *epidemia* a través de algún *verba veniendi* del tipo μόλε (como en el v.16). La segunda petición (de carácter negativo, introducida con μὴ), podría haber solicitado al dios que no desoyese esta petición¹⁹⁴.

Es difícil saber a qué hacía referencia la mención al árbol de mirra (v.10) (¿un ofrecimiento ritual? ¿Un pasaje mítico?) o qué es lo que tiene que cesar de crecer en el v.11 (πραυσάσθω αὐξηθ[] ; ¿la música, los cantos? ¿Una petición de *eufemía*?). Tampoco es fácil saber a qué hacía referencia μεῖζο[v] φῶς; una luz creciente podría haberse referido a la epifanía del dios¹⁹⁵ y de ahí la posible petición de *eufemía* precedente, pero es difícil de saber con el escaso texto conservado. No obstante, en el v.15 el texto está lo suficientemente completo como para que podamos apreciar un nuevo segmento clético–encomiástico de elementos paralelos al inicial: el mago ensalza al dios con una *epiklêsis* que lo celebra, mediante títulos conocidos del dios, pero sobre todo en su faceta oracular, y lo conmina a venir. El estado del texto hace que, lamentablemente, nos perdamos una enorme cantidad de información sobre el contenido y sea difícil aventurar un esquema estructural a través de las escasas pinceladas que podemos percibir; no obstante, los vv.15-18 son claramente una duplicación de la invocación inicial (¿un cierre en anillo de la invocación?). Ya hemos comentado que la expresión ὄρηξ Λ[ητώ]ε, empleada en lugar del más usual matronímico de Apolo y Ártemis, se asemeja a la utilizada por Mesomenes en su *Himno* 1 a las Musas, Λατοῦς γόνε (1b.4 *GDRK*).

¹⁹³ Sobre este motivo y sus referentes, *cf. supra*, pp.57-58.

¹⁹⁴ *cf.* κλυε, Τιτάν· / ἡμετέρης φωνῆς νῦν, ἄφθιτε, μὴ παρακούσης (*h.Mag.* 7.9-10).

¹⁹⁵ En *h.Ap.* 440-445ss. la epifanía de Apolo en Crisa tiene lugar como un advenimiento lumínico: ἔνθ' ἐκ νηὸς ὄρουσεν ἀναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων / ἀστέρι εἰδόμενος μέσῳ ἡματι· τοῦ δ' ἀπὸ πολλὰι / σπινθαρίδες πωτῶντο, σέλας δ' εἰς οὐρανὸν ἵκεν· / ἐς δ' ἄδυτον κατέδυσε διὰ τριπόδων ἐριτίμων· / ἔνθ' ἄρ' ὅ γε φλόγα δαΐε πιφασκόμενος τὰ ἅ κῆλα, / πᾶσαν δὲ Κρίσην κάτεχεν σέλας·

En el v.17, justo después de su invocación (v.16), el dios es denominado χάρμα. Según Himerio, el peán perdido de Alceo reflejaba la alegría por la *epidemia* del dios en Delfos a través del regocijo de la naturaleza: las aves le cantaban y las fuentes y ríos aumentaban su caudal. También el nacimiento del dios (su primera epifanía) es motivo de alegría para los hombres (μέγα πᾶσιν χάρμα βροτοῖσιν) en *GDRK h.51*. Luego, el epíteto χάρμα tiene sentido en el contexto de una petición en la que se insta a Apolo a venir.

En los vv.18-20 hay un cambio de receptor, ya que en el v.19 el *Du-Stil* tiene como destinatario un σοῖ femenino distinto a Apolo, introducido con χαίροις (v.18). La identidad de esta figura femenina es desconocida (el nombre aparecía seguramente también en el v.18) pero se trata de una figura asociada a Delfos (v.18 Δελ[φικέ]), es decir, vinculada al ámbito mántico apolíneo, y al propio Apolo. Según el v.19, fue “la primera en honor a la cual Apolo, (Señor?) de las Musas, elevó un canto”. Se trata de la evocación de una acción divina atribuida a Apolo de la que no tenemos constancia por otra vía. En los *lógoi* mágicos esta práctica no es rara; con frecuencia se crean historias míticas *ad hoc* para crear un paralelo con lo que el mago desea (*historiolae*)¹⁹⁶ o reelaboraciones de acciones divinas ligadas a la propia acción ritual de las que no parece haber paralelos en la tradición. Se trata de acciones protagonizadas por la divinidad en las que esta aparece como “fundadora” de cierta práctica ritual y que sirven para sancionar la misma¹⁹⁷. En este caso, la acción para la que parece que se está estableciendo un antecedente divino es el propio himno, parafraseando este pasaje “celebro a Apolo con mi canto como Apolo fue el primero en elevar un canto en honor de alguien”. Con lo que volvemos sobre la ambigua finalidad de este himno, ya que la faceta de Apolo que se resalta es la poética, no la oracular, como si nos encontráramos en el contexto delfico pero en un ámbito de carácter festivo, no mántico.

El v.20 es, quizás, uno de los más interesantes de este himno. Como ya se ha visto, la influencia de la tradición hímica, no sólo en la imagen, sino incluso en el léxico, es clara; se trata de otro *topos* recurrente del imaginario que se crea entorno al ritual delfico, según el cual esta era la señal de que el dios había acudido a la consulta del oráculo y la Pítia estaba a punto de vaticinar (*cf. supra*, v.20, pp.336-337). Pero, de nuevo, en nuestro himno no se incide tanto en el acto oracular (lo que sí ocurre, por ejemplo en el himno 2 y el 6, en los

¹⁹⁶ Frankfurter 1995.

¹⁹⁷ *e.g.* en el *h.Mag.* 14.21-22 Helio es responsable de haber establecido entre los hombres el arte de la adivinación, por lo que no puede enfadarse con el mago por estar solicitando vaticinios.

que aparece también este Apolo *Dafneforos* que agita o sostiene un ramo de laurel en el contexto delfico) como en el hecho de que la epifanía divina es motivo de celebración.

Esta celebración del dios mediante cantos tiene lugar en Delfos (v.21), que es obviamente también donde tiene lugar la epifanía, puesto que, como ya se ha explicado a propósito del v.20, esta imagen está ligada al ritual delfico. Destaca, por otra parte, que el compositor haga partícipe de esta celebración a un plural. La pérdida de texto hace imposible saber si en la parte perdida de verso habríamos encontrado un sujeto; fuera cual fuera, lo importante es que es un sujeto coral.

Dado que el himno es, por definición, una composición destinada a ser ejecutada por un coro¹⁹⁸, las menciones a este son un motivo constante en cualquier tipo de himno, incluido el peán¹⁹⁹; de hecho, se convierte en un tópico del pean postpindárico: con himnos corales se logra el advenimiento de Apolo a Delfos en Baquílides²⁰⁰ y que retornara a Delfos desde Hiperbóreos según el peán perdido de Alceo²⁰¹; Calímaco insta a los jóvenes a celebrar con sus cítaras la *epidemia* apolínea²⁰² porque “al coro Apolo, si es que cantan a su gusto, honrará”²⁰³; en con himnos corales se celebra también su epifanía en el peán de Filodamo de Escarfía²⁰⁴. Es decir, en los vv.20-21 de nuestro himno seguimos en el ámbito de motivos tópicos del peán.

5. Recapitulación sobre el himno 10.

Si volvemos sobre la estructura del himno puede verse que esta composición posiblemente era más larga. Tenemos la invocación inicial e, indiferentemente de donde terminara esta, está claro que falta un cierre propiamente dicho que clausure el poema, que queda abierto

¹⁹⁸ *cf. supra*, p.27, n.37.

¹⁹⁹ Pi. *Peán* 6, 15-18 y 121-122 (52f Snell-Maehler, D6 Rutherford).

²⁰⁰ δ' ἴκη παιόνων/ ἄνθεα πεδοιχνεῖν,/ Πύθι' Ἄπολλον, / τόσα χοροὶ Δελφῶν/ σὸν κελάδησαν παρ' ἀγακλέα ναόν. (Bacchyl. *Ditirambo* 2, 9ss Maehler).

²⁰¹ En el peán de Alceo se ha perdido, lo que conocemos es gracias a la paráfrasis que transmite Himerio (Himer. *Orat.* 48.10-11 Colonna). Según este, coros de jóvenes -χοροὺς- fueron los encargados de llamar al dios cuando dejó Delfos para irse a Hiperbóreos, cantando παιᾶνα καὶ μέλος desde el santuario: Δελφοὶ μὲν οὖν, ὡς ἦσθοντο, παιᾶνα συνθέντες καὶ μέλος, καὶ χοροὺς ἠϊθέων περὶ τὸν τρίποδα στήσαντες, ἐκάλουν τὸν θεὸν ἐξ Ὑπερβορέων ἐλθεῖν. (*loc.cit.* 115ss.). Sobre este Bremer-Furley 2001, vol. I, pp.99-102 y vol.II, pp.21ss.

²⁰² μήτε σιωπηλὴν κίθαριν μήτ' ἄσφοφον ἴχνος / τοῦ Φοῖβου τοὺς παῖδας ἔχειν ἐπιδημήσαντος (Call. *Ap.* 12-13 Williams).

²⁰³ τὸν χορὸν ὠπόλλων, ὃ τι οἱ κατὰ θυμὸν αἰεῖδει, / τιμήσει· δύναται γάρ, ἐπεὶ Διὶ δεξιὸς ἦσται. / οὐδ' ὁ χορὸς τὸν Φοῖβον ἐφ' ἓν μόνον ἡμᾶρ αἰεῖσει, / ἔστι γὰρ εὖμνος· (Call. *Ap.* 28-31 Williams).

²⁰⁴ vv.20-21, *cf. Bremer-Furley* 2001, vol.I, pp. 121-129 y II, pp. 52-84.

en el momento de la celebración de la epifanía del dios en Delfos. El *h.Mag.* 4 ofrece otro buen ejemplo de plegaria religioso-literaria truncada a propósito por el compilador en el que también se ha eliminado, precisamente, la petición. Al tratarse del momento más concreto del himno, lo más seguro es que esta no se adecuara a los intereses del mago compilador.

A partir del texto conservado, se observa un himno de carácter clético celebrativo al estilo del himno II de Calímaco y otros peanes postpindáricos en los que Apolo es conminado a venir al ritual y se le celebra en el contexto de Delfos. Los parecidos con el peán que se generaliza de época helenística en adelante (lo que usualmente se denomina “peán postpindárico”), no terminan ahí, si atendemos a la descripción con la que concluye el estudio de Suárez sobre los mismos:

«Los sucesivos peanes conservados tienden a una clara *estereotipación* y simplificación. Empiezan a repetirse algunos mitemas y motivos. Entre los mitemas destacan el papel de las Musas, la relación Apolo-Parnaso, el nacimiento de Apolo, la llegada a Delfos, la muerte de Pitón y la sucesión divina o la purificación en Tesalia. Entre los motivos desarrollados figura la adivinación como actividad local, la defensa ante los enemigos (con integración mitologizada de la historia más reciente, como la invasión de los Gálatas), la presencia de muchachas que danzan (ya en Píndaro), la insistencia en la salud y pervivencia de la comunidad y, en conexión con la reivindicación de la unión Delfos -Atenas, un papel destacado de los τεχνῖται»²⁰⁵.

Puede verse que casi la totalidad de los motivos mencionados han sido comentados a propósito del himno 10, lo que refuerza la hipótesis de que nos encontramos ante una composición que trata de emular el género del peán ya desde el primer verso con un íncipit constituido por una fórmula de alabanza como μέλπω σέ. La hipótesis de una finalidad poética y no mágica se refuerza con la ausencia de argumentos a favor de un contexto mágico de composición para esta composición: no hay presencia de rasgos mágicos en el estilo y la lengua empleados, no hay petición oracular que sugiera una finalidad ritual vinculada a un contexto adivinatorio.

Partiendo del presupuesto de que este himno no fue compuesto con un propósito mágico sino, posiblemente, al menos, literario, hay que enfrentarse al hecho de la escasa calidad

²⁰⁵ Suárez 2013a, pp. 179.

prosódica del mismo, en la cual cobra más fuerza ahora el papel que pudo desarrollar la transmisión textual a la hora de producir corrupciones textuales. Aunque tampoco se puede descartar que estemos ante un producto poético no profesional.

6. El cierre.

El énfasis en la invocación de Apolo en su faceta oracular pudo hacer que este himno se considerara adecuado para la práctica adivinatoria en la que se inserta. Para reforzar su “poder” mágico y cerrarlo (ya que el himno propiamente dicho finaliza abierto en el momento de la celebración del dios en Delfos), se añadieron dos líneas no métricas como clausura:

A[...]*ειχωχω* οὐροδρόμε, [*σεισ*]ίχθων, φώσφω[ρ,]
ἐλ[θ]ἔ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῶ] σῶ προφήτη.

Se trata de una línea de *epiklêsis* mágica (ἄσημα ὀνόματα y epítetos de tradición no apolínea que muestran un claro carácter sincrético del que el himno carece) que acompaña a una invocación de carácter propiciatorio muy similar a otras que encontramos en *PGM*:

- ἰλαθί μοι, τῶ σῶ ἰκέτη, καὶ ἔσο εὐμενῆς καὶ εὐίλατος, / φάνηθί μοι καθαρῶ τῶ προσώπῳ (VI+II 212-214)
- μαντοσύνην <μοι> ἀπ’ ἀμβροσίου στομάτιο / ἔννεπε τῶ ἰκέτη, πανακήρατε, θάπτον, Ἄπολλον. (*h.Mag.* 7.10-11 = VI+II 133-134)
- καὶ μοι εὐχομένῳ τὴν σὴν [μορφὴν ἐπίδειξαι]/ ἀνθρώπῳ ὀσίῳ, ἰκέτη καὶ σ[ῶ στρατιώτῃ] (*h.Mag.* 25C = XVIIb 22);
- φάνηθι ἰλαρὸς τ’ ἐπίτειλον ἀνθρώπῳ ὀσίῳ μορφὴν (V 415)
- εἴσελθε, φάνηθί μοι, κύριε, ἰλαρὸς, εὐμενῆς, πραῦς, ἐπίδοξος, ἀμήνιτος (IV 1042 y 1045)
- ἐλθέ μοι πρόθυμος, ἰλαρὸς, ἀπήμαντος. (XIII 604, 608).

En cuanto a los epítetos, el primero -α[...]*ειχωχω*-, a pesar del texto perdido, es claramente un ἄσημα ὀνόματα, que se parece mucho al de la siguiente invocación apolínea del *PGM* VI+II (l. 186): *φωχω βωχ σὲ καλῶ, Κλάριε Ἄπολλον εἴη*. Este ἄσημα ὀνόματα aparece también varias veces en el papiro en el que se encuentra nuestro himno (*PGM* III 58,152, 185 y 256). Οὐροδρόμος y φώσφωρ son epítetos de clara adscripción heliaca. El primero es un *unicum*, sinónimo de οὐρανοφοίτης, epíteto de Helio en *h.Mag.* 8.3, de los astros en

PGM IV 1370 y de Selene en Porph. 151.3. (*cf.* Eus. *PE* 4.23). El segundo parece formado sobre la forma regular φωσφόρος²⁰⁶.

Es decir, este cierre tiene rasgos léxicos (la invocación propiciatoria y el empleo de ἄσημα ὀνόματα) que nos remiten inequívocamente al ámbito mágico. Οὐροδρόμος y φώσφορ evocan aspectos solares que no aparecen recogidos en el himno y nos hablan, no tanto de un deseo de innovación léxica, como de referencia a una tradición clética que no termina de dominarse. La epiklêsis de estas dos líneas no refleja, además, los aspectos tradicionales del dios que abundan, en cambio, en el cuerpo del himno. De hecho, llama la atención que en los versos de cierre no se recoja el carácter oracular de Apolo en el que tanto énfasis se ha hecho en el himno. Es decir, todo apunta hacia una adición de autoría diferente; la composición de versos de apertura o cierre y la inserción de versos epicléticos como refuerzo al final de las invocaciones son prácticas comunes de los magos que reelaboran materiales preexistentes (*e.g. h.Mag.* 2, 5, 10, 14, *etc.*).

El deteriorado estado del texto no permite apreciar si se produjeron adiciones de esta naturaleza en otros puntos del himno (*e.g.* al final de la invocación inicial), aunque es posible a juzgar del αὐτοκράτωρ que se conserva en la l.1 del *fr.*A, fragmento que posiblemente se encontraba ubicado al final de la col. IX, es decir, al final de la invocación inicial del himno. Se trata de nuevo de un epíteto que no es apolíneo ni poético, por lo que resalta y desentona en el interior del himno, y que se adecuaba más al concepto del sol como divinidad auto concebida y comocrátor que al del Apolo délfico que encontramos en esta composición.

Conclusiones:

El *h.Mag.* 10 es un himno o, mejor dicho, parte de un himno clético dirigido a Apolo, de carácter laudatorio, que se nos ha conservado en un estado muy deteriorado. El hecho de que parezca especialmente vinculado al ámbito délfico, por las referencias internas y los referentes poéticos, no interfiere en el carácter supralocal que se ve en los tres primeros versos.

²⁰⁶ Respecto a este, φώσφορ, más que *unicum*, parece un “palabro” creado por confusión de la declinación. Da la impresión de que se ha considerado φωσφόρος un genitivo de la 3ª, a partir de lo cual se ha creado el nominativo φώσφορ, en paralelo a otros como ῥήτωρ, ῥητορος.

Este himno, en el que se insta repetidamente a la celebración del advenimiento de Apolo, acumula motivos y estilemas típicos de la hímica apolínea. De hecho, estos siguen muy de cerca, tanto léxica como conceptualmente, el modelo del peán posterior a Píndaro, momento a partir del cual este subgénero hímico se estereotipa en una serie de tópicos que parecen convertirse en elementos no sólo indispensables, sino también característicos, de este tipo hímico. Se trata de la mención a la relación entre Apolo y el Parnaso (como sede del dios, por metonimia de Delfos), la imagen de Apolo agitando el laurel en el rito oracular delfico, los coros de muchachas (o muchachos), la celebración de la epifanía del dios, la petición de protección, *etc.* La inexistencia de rasgos que vinculen este himno a un contexto de producción mágico, el tono laudatorio o, incluso, celebrativo, la ausencia de petición oracular, el empleo de fórmulas de alabanza, el hecho de que estemos ante un pasaje que se ha reutilizado truncado (omitiendo una serie de versos posiblemente ligados a la petición) y la abundancia de evocaciones poético-literarias indican que esta composición podría no haber estado ligada en origen a una finalidad mágica sino a una meramente literario-poética, es decir, que nos encontramos ante un poema que no se compuso con un fin mágico, sino con la intención (al menos) de emular el peán, pero el peán posterior a Píndaro, ya configurado como un género de rasgos estilísticos fijos. Posiblemente así lo percibió el redactor de la praxis al referirse a su ejecución con el verbo *παιανίζω*; el himno 10, a todas luces, “sonaba” como un peán.

Al ser un pasaje hímico, no un himno completo, el texto finaliza abierto en el momento de la celebración del dios en Delfos (v.21-22), por lo que carece de un cierre propiamente dicho. En un intento de completarlo y, además, reforzar su “poder” mágico, para su reutilización se le añadió una clausura no métrica y de clara factura mágica. No puede descartarse que el texto sufriera otras interpolaciones de esta naturaleza en otros puntos, como, posiblemente, al final de la invocación inicial, entre los vv.5 y 10, a juzgar por el *αὐτοκράτ[ωρ]* conservado en la l.1 del *fr.A*.

Una cuestión aparte es la naturaleza del verso que se ha denominado *fr.B*, recogido en la *apólysis* de la práctica. Se trata de una pentapodia dactílica, como otras que aparecen en el texto (vv.2 y 20), en la que el empleo del sintagma Πύθιε Παιάν, que aparece también en el v.18 del himno, podría indicar su pertenencia al mismo, pero tampoco puede descartarse que sea una creación *ad hoc*, compuesta para vincular la *apólysis* al *lógos* principal.

3.4. HIMNO MÁGICO 11

in supremum deum

(*h.Mag.* II in ed. Pr)

P.Louv. 2391 (*P.Mimaut*)

siglo III- IV d.C.

PGM III 549-558

Ediciones del papiro en las que también aparece el himno:

Schmidt, F.K. 1925, « Textkritische Bemerkungen zu den magischen Papyri », *SO* 3, p. 78-79.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, pp. 54-56.

Ediciones del himno:

Preisendanz, K. 1974², *Papyri graecae magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. II, p. 238.

GDRK, vol. I, p. 180.

Calvo Martinez, J.L. 2003, "Dos himnos "mágicos" al Creador. Introducción, traducción y comentario", *MHNH* 3, pp.240-250.

Otros:

Reitzenstein, R. 1904, *Poimandres: Studien zur griechisch-ägyptischen und früh-christlichen Literatur*, Leipzig, notas críticas *passim*.

Riess, E. 1940, "Notes, critical and explanatory on the Greek Magical Papyri", *JEA* 26, pp.51-56.

Smith, M. 1986, "Salvation in the Gospels, Paul and the Magical Papyri", *Helios* 13, pp.72-73.

Edición diplomática:

(col. XVII, 16ss.)

- 548 (1) λιλιμουληαλαβαηνερεδεμου·δευρομοιεν
πηγιαςουπενιστροφητουαγιουπνευματοςπαν
- 550 τοσκτισκταθεωνθεεκυραννεπανοδιαστησας
τονκοσμοντωσεαυτωπνευματιθεωπρωτος
- (5) δεξεφανησεκπρωτογονουφυνευμελωδωσ
υδατοςβιουοταπαντακτικκτασαβυσσονγεαν
πυρυδωραερακαιπαλιναιθρακαιποταμουκαι
- 555 λαδονταειγηνονιδηδεεληνηατερασαεριου
εωσυπεριαοιπλανηταιαυταισσεβουλαισδορυ
- (10) φορουςιναπαντας . [. .] . παρακαλων[c.6]civ

10 c . [: en este punto comienza una fractura del papiro que se extiende hacia las líneas inferiores. En el borde de la misma, la pérdida de fibras ha provocado la pérdida de la tinta. Tras c, un segmento vertical de tinta en la parte superior de la línea | .] . πα : un segmento vertical de tinta en la parte superior de la fractura. En el borde derecho, antes de α, un trazo vertical unido a un segmento horizontal en la parte superior del bilineo, que se proyecta hacia la derecha | ρακ : entre ρ y κ, trazo curvo, ojival, que comienza en la parte inferior del bilineo, se curva hacia la izquierda y asciende de forma oblicua, posiblemente el lazo de una α.

Edición crítica:

δεῦρό μοι ἐν τῇ ἀγίᾳ σου περιστροφῇ τοῦ ἀγίου πνεύματος	hex.↓
->, παντὸς κτίστα, θεῶν θεέ, κοίρανε < - >	metrium deest
Πάν, ὁ διαστήσας τὸν κόσμον {τῷ σεαυτῷ} πνεύματι θείῳ.	
πρῶτος δ' ἐξεφάνης ἐκ πρωτογόνου, φύς μελωδῶς,	5° - ~
ὔδατος <ἐκ> βυθοῦ, ὁ τὰ πάντα κτίστας	2°~ 5da.
5 ἄβυσσον, γῆν, πῦρ ὕδωρ <τε καὶ> ἀέρα καὶ {πάλιν} αἴθρα<v>	
καὶ ποταμὸ<v> κελάδοντ' εἰς γῆν, ἤδη δὲ σελήνη<v>.	
ἀστέρες ἀέριοι ἐῶ, ὑπ' ἀέρος οἱ <δὲ> πλανῆται,	4° ~
αὐταῖς σαῖς βουλαῖς <σοι> δουρυφοροῦσιν ἅπαντα.	
σὺ ὁ παρακαλῶν (...)	

1 metrium deest ante παντὸς : δεῦρο σύ add. ante παντὸς Pr, He, Ca : κτίστα corr. omnes : κτισκτα Π | κοίρανε corr. omnes : κυραννε Π fort. τύραννε | κοίρανε < - >, Πάν : κοίρανε παντὸς, διαστήσας PGM : κοίρανε <παντὸς>, Πάν suprl. Pr, He qui κοσμου dubb. in app. : κοίρανε πάν<των, σύ> Ca : κυραννεπανοδιατησας Π

2 Πάν, ὁ διαστήσας Pr, He : <σύ> ὁ διαστήσας suprl. Ca : παντὸς, διαστήσας PGM | τῷ σεαυτῷ secl. Pr, Ca metri causa | θε<ί>ω omnes, sed θε[ί]ω PGM : θεω Π

3 φύς μελωδῶς : φυνευμελωδως secl. et lac. stat. Ca : φύς εὐμεθόδως conl. PGM, qui leg. φυνευμεδωδως : φυ(?)νευμελιωδως sic in Ei : Μελιούχε corr. Pr, He : μετέωρος conl. Sch. : φυνευμελωδως Π

4 ὔδατος ... κτίστας : ὔδατος... ἄβυσσον cett. | ὔδατος <ἐκ> βυθίου Ca : ὔδατος <ἐκ> βιαίου Pr, He : ὔδατος βιαίου PGM : ἀβύσου Sch : βιου Π

5 ἄβυσσον... αἴθρα : γῆν... αἴθρα cett. | γῆν : γαῖαν cett. : γεαν Π | τε καὶ add. Diet ante ἀέρα : τε add. Ca ante ὕδωρ : καὶ add. Diet ante ὕδωρ | πάλιν non secl. cett. | αἴθρα<v> corr. Ca : αἴθρα<v> add. Pr, He: αἴθρα Diet, PGM : αιθρα Π

6 ποταμὸ<v> κελάδοντ' We, Diet, Ca : ποταμοῦ<ς> κελάδοντα<ς> Pr, He, PGM : ποταμου καιλαδοντα Π | εἰς γῆν· ἤδη δὲ Ca : εἰς γῆν, ὃν ἴδη δὲ Diet : ὑσγινούδη τε PGM : ὑσγινούδη δε Schm, Pr : fort. ὑσγινόεις, ὑσγίνη Herw : fort. ἰσογώνιος Riess : εἰσγηνονιδηδε Π | σελήνη<v> omnes

7 ἀστέρες ἀέριοι Pr, He, Ca : ἀστέρας ἀέριου Diet : ἀστέρας ἀέριους PGM : αστερασαεριουεως Π | <τε> add. Diet | ἐῶ : ἔως Diet, Ca : ἔφους PGM : ἐῶσι Pr, He | ὑπ' ἀέρος : ὑπὲρ ἄστ(ρα) πλανῆται Ca : ὑπὲρ ἄστ[ρα] πλανῆται Diet : περιδινοπλανήτα[s] conl. Pr : περιδινοπλανῆται Pr, He : υπεραιοιπλανηται Π

8 σοι add. Pr, He | δουρυφοροῦσιν corr. : υ add. Pr, He, Ca

Traducción:

*... Creador de todo, Dios de Dioses, Señor...,
Pan, que has dividido el universo con {tu} divino espíritu,
el primero en manifestarse de las aguas primigenias del abismo,
tú que naciste melodiosamente, el Creador de todo:
el abismo, la tierra, el fuego y el agua y el aire y el eter
y el rio que murmulla en la tierra y la luna.
Los aéreos astros matutinos y, por encima del aéer, los planetas
por tus propios deseos para ti lo custodian todo.*

Notas a la edición del texto y a su traducción:

El himno se encuentra integrado en un largo *lógos* en prosa de más de 100 líneas dirigido al sol, en el que ha sido insertado sin ningún tipo de diferenciación ni textual ni gráfica (no hay *eisthesis* con respecto al texto en prosa, ni presencia de *parágrafos*). Los versos se encuentran *scriptio continua*, sin ningún tipo de división (no se constata presencia, por ejemplo, de punto interlineal entre versos).

El *lógos* pertenece a una práctica de comunicación solar con el fin de conseguir una *σύστασις* o comunión con el dios que proporcione al mago toda clase de bienes y dones.

Debido a las vicisitudes de edición de este papiro, el fragmento que contiene las columnas XVI-XVIII no fue editado por Fahz y Eitrem. Tras conocerse, aunque aún sin una edición completa, algunos aspectos textuales del pasaje que contiene este himno fueron tratados de forma puntual por Reitzenstein, Schmidt y Riess. La primera edición completa del papiro, como ya se ha explicado, fue la de Preisendanz, quien es también el primero en individualizar este himno y editarlo como tal bajo el nombre de “himno mágico 2”. Tras él, este himno ha sido editado después por Heitsch (1961) como “*Hymnus in Pana (-Pantocratorem)*” y Calvo (2003) como “Himno mágico al Creador”.

El texto es problemático, no tanto por problemas de lectura (puesto que el texto está materialmente bien conservado y la grafía es fácilmente legible), como por problemas de interpretación del texto, en algunos puntos muy oscuro a causa de corrupciones textuales

que provocan incoherencias sintácticas y problemas prosódicos. Como se verá a continuación, se trata de un texto que ha requerido una compleja labor de edición que, no obstante, no ha podido resolver todos los problemas a los que se ha hecho frente y aún deja el camino abierto a nuevas conjeturas.

1-2 -ⲱⲩ>, παντός κτίστα, θεῶν θεέ, κοίρανε < - ⲱ > / Πάν, ὁ διαστήσας ...

En el papiro, el himno comienza enlazado con la siguiente frase en prosa: δεῦρό μοι ἐν τῇ ἀγίᾳ σου περιστροφῇ τοῦ ἀγίου πνεύματος, punto a partir del cual comenzarían los hexámetros propiamente dichos. Los tres editores anteriores escogen como comienzo del himno la invocación δεῦρο, que adaptan al ritmo del hexámetro sustituyendo μοι por σύ²⁰⁷. Si bien δεῦρο aparece en otros himnos mágicos²⁰⁸, creo que aquí δεῦρό μοι pertenece al *lógos* que contiene al himno, en el que cada nuevo periodo discursivo se abre con esta fórmula²⁰⁹. No parece, por lo tanto, que δεῦρο haya pertenecido en ningún momento a la secuencia métrica; aunque δεῦρό μοι ἐν parezca tener un ritmo dactílico, creo que se trata de otro caso de prosa que presenta cierta cadencia rítmica, pero sin intención prosódica²¹⁰.

No se puede afirmar con plena certeza que en este primer pie del poema hubiera una invocación; aunque es lo más frecuente, no hay ninguna otra en todo el himno. El *h.Mag.* 27, dirigido a una divinidad de rasgos similares, también carente de un teonimo reconocible, también carece de cualquier tipo de invocación. A pesar del tono

²⁰⁷ El cambio se justifica porque al eliminar la secuencia ἐν τῇ ἀγίᾳ σου περιστροφῇ τοῦ ἀγίου πνεύματος, en cuyo contexto δεῦρό μοι ἐν parece que tiene un ritmo hexamétrico, μοι en contacto con παντός ya no es breve, sino larga.

²⁰⁸ *h.Mag.* 8.16 Μουσάων σκηπτοῦχε, φερέσβιε, δεῦρό μοι ἤδη; *h.Mag.* 20.18 δεῦρ' ἴθι μοι, νυχία, θηροκτόνε, δεῦρ' ἐπ' ἀγωγῆς, *ibid.* 24 δεῦρ' ἴθι μοι, κερατῶπι, φαισφόρε, ταυρεόμορφε. Δεῦρ' , apocopado y sin pronombre, aparece en otros pasajes de los himnos mágicos.

²⁰⁹ Estos son el incipit (*PGM* III 496), la invocación media (*III* 548, pasaje en el que aparece el himno que ahora tratamos) y hacia el final, l.563.

²¹⁰ *Cfr. supra*, n. 207. En cualquier caso, la reconstrucción de la fórmula inicial del himno como δεῦρο σύ/ δέ no tiene referentes entre el uso formular de δεῦρο en *PGM*, donde de las 43 veces que aparece, 30 lo hace como δεῦρό μοι y 13 δεῦρο de forma independiente (o como suplicación de δεῦρό μοι). Δεῦρο σύ, por lo tanto, no está atestiguado en *PGM*, donde el testimonio de los papiros apoyan, por el contrario, otras opciones como δεῦρ' ἴθι, ἄγε ο δεῦρ'/ δεῦρο + adverbio o epíteto.

laudatorio, no se puede asegurar con total certeza que estos dos textos fueran en origen himnos. Otro tipo de composiciones presentan también rasgos similares²¹¹.

El final del verso también es problemático y su resolución afecta al inicio del verso siguiente.

En el papiro se lee κυραννεπανοδιατησας. Κυραννε parece una fusión entre τύραννε²¹² y κοίρανε; esta última, corrección unánimemente aceptada por los editores²¹³. El problema real está en la reintegración del pie que parece faltar entonces tras κοίρανος, fácil de suplir con un bisílabo. Calvo, siguiendo a Heitsch, sugiere παντός ο κόσμου²¹⁴, es decir, un término régimen de κοίρανος. La presencia de παν a continuación insta a reconstruir παντός. Calvo apoya esta hipótesis considerando «que no hay nada que nos induzca a pensar que en este himno hubiera nombre propio alguno. Más bien, quizá, el tono general del texto nos inclina a pensar lo contrario». Sin embargo, la lectura del teónimo Πάν, propuesto por Heitsch²¹⁵ en su edición, puede sostenerse sobre argumentos de carácter textual:

- a) κοίρανος/κοίρανη πάντος no se atestigua como *iunctura* más que en esta reconstrucción²¹⁶; en su lugar, las *iuncturas* más frecuentes y empleadas de κοίρανος son κόσμου²¹⁷ o un teónimo. Aunque κοίρανος πάντος, en quiasmo con παντός κτίστα, resulta atractivo y se explicaría por un error de lectura (haplogía en el

²¹¹ *cf. infra*, pp.549

²¹² Τύραννε también es posible, pero el intercambio κ/τ no está atestiguado en Gignac. La secuencia dactílica con τύραννε es fácil de enmendar: - <υ>, πᾶντὸς κτίστα, θεῶν θεῆ, < - υ> τῦρᾶννε. No obstante, dado que parece que al final del hexámetro falta un pie, quizás por un error de haplogía, κοίρανε παντός es la única opción posible y, además, estilísticamente más atractiva. En cualquier caso, sea τύραννος o κοίρανος, no afecta al contenido del verso ni a la sintaxis.

²¹³ Los grafemas υ y οι se convierten en paralelos fonéticos debido al fenómeno del iotacismo, *cf. Gignac vol.I*, pp.214-215. En la segunda sílaba se corrige la cantidad simplificando la v geminada.

²¹⁴ Calvo 2003, pp. 247-248.

²¹⁵ De hecho Heitsch titula el himno *in Pana (-Pantocratore)*, *cf. Heitsch 1961*, p. 180.

²¹⁶ Búsqueda realizada sobre la base de datos del *TLG* tanto con πάντος postpuesto como antepuesto.

²¹⁷ De las 6 veces que κοίρανος aparece en *PGM*, sólo en una (*PGM VI+II 135 = h.Mag.8.1*) lleva régimen (κοίρανε κόσμου). Κοίρανε κόσμου en Sinesio: I.48, 481; II. 27; VII.7 y VIII.31; en la himnica órfica aparece sólo en *h.Orph.* 28.2: κοίρανε θνητῶν.

proceso de copia de la secuencia κοιρανεπαντοσπανοδιαστησας), resulta muy poco probable.

b) El desarrollo de un Pan hiperuránico y pantocrátor en época Imperial²¹⁸.

v.2-3 Πάν, ὁ διαστήσας τὸν κόσμον {τῷ σεαυτῷ} πνεύματι θείῳ.
πρῶτος δ' ἔξεφάνης ἐκ πρωτογόνου, φύς μελωδῶς,

Τῷ σεαυτῷ es una evidente adición al hexámetro con la intención de aportar mayor concreción al verso²¹⁹; sin embargo, si se elimina se recupera un hexámetro y la oración sigue teniendo sentido pleno sin él: ὁ διαστήσας τὸν κόσμον {τῷ σεαυτῷ} πνεύματι θε<ί>ῳ. Lo más probable es que su inclusión en el verso tuviera lugar en un momento en el que se había perdido ya la percepción métrica del mismo, posiblemente con posterioridad a su integración en el *lógos* en prosa.

Al final del verso 2, θεω (por θείῳ) en el papiro requiere una corrección de la grafía del vocalismo, donde se ha notado ε por ει²²⁰.

Al final de la línea 20 del papiro se lee φυνευμελωδως, “nacido melodiosamente”. El sentido del texto tiene coherencia, aunque con una falta gramatical (neutr. φῶν por masc. φύς -corr. Pr.) fácilmente explicable²²¹. Εὐμελωδῶς como adverbio compuesto

²¹⁸ *cfr. infra*, pp. 377-378.

²¹⁹ Es un refuerzo de la especificación de la deixis personal. La inclusión de un pronombre está determinada por el deseo de aclarar un verso que a ojos de un usuario (lector/escriba) posterior al autor resultaba vago o impreciso («con divino espíritu», ¿con “cuál” divino espíritu?). La presencia aquí de σεαυτῷ subraya el papel del dios en relación con la acción descrita y puede compararse, por ejemplo, con la presencia de pronombres y posesivos en este mismo himno (αὐταῖς σαῖς βουλαῖς v.8, o en pasajes doxológicos como *PGM XII 238-258*).

²²⁰ En Preisendanz, Heitsch y Calvo, la ι aparece añadida con paréntesis angular, pero no es una omisión, sino un error ortográfico atestiguado en otros papiros, *cfr. Gignac*, vol. I, pp.249ss.

²²¹ En primer lugar, posiblemente haya influido la confusión del dios Πάν con πᾶν, “todo”. No obstante, el empleo del neutro puede explicarse, más allá de la gramática, desde un punto de vista psicológico. El creador primigenio, el que surge del agua abismal, es anterior a la diferenciación del cosmos en femenino y masculino, por lo que en el mundo egipcio era andrógino o bisexual (también es andrógino el Protogono órfico, *cfr. Ricciardelli*, 2000: 251), un concepto teológico que los egipcios recogían en la fórmula “Padre de los padres y madre de las madres” *cfr. Pinch* 2004, p. 74. Esta antigua idea egipcia puede encontrarse también en distintas corrientes de pensamiento griego, como el hermetismo, el orfismo, el gnosticismo y el neoplatonismo; para bibliografía sobre fuentes y estudios al respecto, *cfr. Renau* 1999, pp. 79, n. 17 y Festugière 1990, pp.256.

sobre *εῦ-μελωδός, es comprensible, pero es un *unicum* que resulta, además, redundante: algo “melódico” lo es porque suena bien. Este compuesto tiene, también, una secuencia rítmica incompatible con el hexámetro. Por ello ha habido varios intentos de *enmendatio*²²², de los cuales εὐμεθόδως (Pr.) ha sido el que más aceptación ha tenido. No obstante, aunque es una buena propuesta, es un término demasiado tardío (s. VI) para la datación del papiro III (s.IV). Mi propuesta no pasa, por lo tanto, por hacer una conjetura sobre ευμελωδως, sino una pequeña corrección, eliminando el elemento redundante εῦ, para conseguir seis pies. No he podido encontrar, sin embargo, ninguna resolución satisfactoria para el quinto pie (cuya secuencia sería - - -), sin alejarme del *textus receptus* y las posibilidades que permite la paleografía.

Sigo a Preisendanz al considerar πρωτογόνου como adjetivo de ὕδατος (para evitar un adjetivo *pendens*) y, por lo tanto, establecer un fuerte hipérbaton en la oración (que no reflejo en la traducción, para una mejor comprensión del texto), creado por la irrupción del sintagma φύς εὐμελωδῶς; éste, precisamente, hace que Calvo considere una laguna tras πρωτογόνου y secluya φυνευμελωδως. La interpretación de Preisendanz me parece correcta, en tanto que las «aguas primordiales» son un elemento fundamental de cosmogonías como la egipcia (*cf. infra*). No obstante, la *iunctura* πρωτόγονος ὕδωρ no se halla en la literatura griega.

Una cosmogonía en la que una divinidad creadora sale de unas «aguas primigenias» tiene un fuerte color egipcio, motivo por el que da la sensación de que πρωτόγονος ὕδωρ es un intento de verter al griego un término que aparece en los papiros demóticos en este mismo contexto: *nwn*²²³, que significa precisamente eso, «las aguas primigenias/primordiales».

e.g. PDM xiv col. XIX 38 «Osiris, el que surgió de *nwn* (de las aguas primordiales), el que creó la tierra».

²²² La propuesta de Heitsch, Μελιοῦχε, estoy de acuerdo con Calvo en que carece de fundamento. Esta conjetura no se sostiene paleográficamente y tampoco existe ningún texto en el que esta figura aparezca interviniendo en una cosmogonía.

²²³ El término *nwn* es ambiguo en tanto que es también el nombre de la divinidad que personifica este concepto en el panteón egipcio, *cf. infra*, p. 374-375.

4 ὕδατος <ἐκ> βυθοῦ, ὁ τὰ πάντα κτίσσας·

La secuencia υδατοςβιου que ofrece el papiro vuelve a crear problemas tanto interpretativos como métricos. Métricamente falta algo entre ambos términos; para evitar el alargamiento de la última sílaba de ὕδατος debe comenzar por vocal. El segundo problema es la interpretación de βιου (Π). La corrección más simple es βιαίου (Pr, con intercambio ε/αι, tan común en este papiro). Para adaptarlo a la métrica, Heitsch propone ὕδατος <ἐκ> βιαίου, pero esta propuesta crea los mismos problemas que causaba ἐκ πρωτογόνου, es decir, un adjetivo *pendens*, no sustantivado.

El suceso primigenio en el que el creador emergió de las aguas es descrito de distintas formas; no existe una imagen unitaria. Sin embargo, tan sólo he podido encontrar un pasaje²²⁴ que respalde, en alguna forma, la imagen de unas «aguas primigenias violentas». En *CH I 2*, las tinieblas «se transformaron en una suerte de naturaleza húmeda que comenzó a agitarse de forma imposible de describir, mientras exhalaba un vapor similar al que produce el fuego y a emitir una especie de ruido, como un lamento indescriptible»²²⁵. El aspecto hirviente de la naturaleza húmeda de la que surge aquí la divinidad podría respaldar que dichas aguas tuvieran un aspecto «violento», pero, desde mi punto de vista, es complejo de sostener sin el respaldo de algún testimonio más que justifique la difusión de esta idea.

La solución más simple es la esbozada por editores como Schmidt y Calvo (ὕδατος <ἐκ> βυθίου), que consideraron que aquí hay una referencia, corrupta en el papiro, al carácter abismal que suele tener esta naturaleza primigenia en las fuentes griegas. De hecho, la corrección de βιου en βυθοῦ es fácil de sostener, con un intercambio de ι/υ, explicable desde el acusado iotacismo del texto; la confusión de ε / θ es paleográficamente justificable sobre todo si la ε es lunada, como en este papiro. El más ligero deterioro en el trazo derecho de la θ habría provocado que en algún momento del proceso de copia se hubiera entendido y transmitido en adelante como ε²²⁶.

²²⁴ A pesar de la multiplicidad de imágenes existentes en el mundo egipcio sobre el nacimiento del dios primigenio del *Nun* o agua primordial, no he podido encontrar paralelos con un “agua violenta”, *cfr.* Pinch 2004, pp. 58-59.

²²⁵ Trad. de Renau Nebot, X. Gredos 1999, p.75, quien subraya el trasfondo egipcio de esta cosmogonía, *cfr.* n. 10 *ad loc.*

²²⁶ *Cfr.* compárese por ejemplo la θ con las épsilon de θεε (l.16), εικ (l.23) e incluso el propio βιου, bastante cerradas a la derecha.

De acuerdo con el primer problema que señalábamos en este verso, se necesita un elemento que impida el alargamiento métrico de la última sílaba de ὕδατος; el texto del papiro parece que transmite un genitivo que, si no es adjetivo, debe ser complemento del nombre por lo que la preposición que mejor recoge este concepto de «origen o procedencia» es ἐκ²²⁷.

No he logrado resolver, no obstante, el troqueo resultante en el segundo pie.

En el sintagma ὁ τὰ πάντα *κτισκτας, el texto del papiro consigna κτισκτας, igual que en el sintagma inicial παντὸς *κτισκτα (v.1); no obstante, en este caso, el régimen en acusativo marca que no puede tratarse de κτίστης, como en el v.1, sino del participio κτίσσας. Que se haya empleado el mismo término indica una corrupción textual.

Hasta el momento, los editores extienden este verso hasta ἄβυσσον, incluido. Sin embargo, un importante conjunto de textos que pueden considerarse referentes o paralelos del que ahora analizamos (himnos órficos, mágicos y oráculos) tienden a expresar una idea por verso, lo que suele extenderse también a la sintaxis: las unidades sintácticas tienen una marcada tendencia a ocupar versos completos y, con menor frecuencia, hemistiquios. En el verso siguiente se verán varios ejemplos que, de hecho, refuerzan esta hipótesis en relación con el motivo que se desarrolla en él. Por ello, de acuerdo con la sintaxis del poema, considero que el verso acabaría en κτίσσας, de forma que la enumeración explicativa en aposición a τὰ πάντα comenzaría un verso nuevo. En consecuencia, este cuarto verso sería una pentapodia dactílica²²⁸.

Con ἄβυσσον se inicia una enumeración en aposición a τὰ πάντα a la que ya no pertenece, y sobre esto no hay ninguna duda, el verso 8, formado por una oración cuyo verbo es δορυφοροῦσιν. Sobre lo que sí hay discusión, como muestran las distintas ediciones del texto, es acerca de dónde termina la enumeración de los elementos creados y dónde comienzan los sujetos de δορυφοροῦσιν. En la transmisión del texto ambas oraciones parecen haberse fusionado y corrompido con el resultado de que a partir de αἶθραν (αιθρα en el papiro) ningún término posee ya marca segura de caso, bien porque no se consigna la

²²⁷ La repetición de la preposición ἐκ no acaba de ser de mi total agrado; ἐκ πρωτογόνου ὕδατος ἐκ βυθοῦ crea la sensación de que ἐκ βυθοῦ es una aposición a ἐκ πρωτογόνου ὕδατος, cuando realmente es determinativo únicamente de ὕδατος.

²²⁸ *cf. h.Mag.* 7.3 y 7; 10. 2, 20 y fr.B.

v de los acusativos singulares, bien porque el confuso vocalismo del texto desdibuja las desinencias casuales.

Preisendanz extiende los acusativos, en aposición de τὰ πάντα, hasta πλανήτας, que corrige (πλανηται en Π), es decir, hasta el final del v.7, y deja elíptico el sujeto de δορυφοροῦσιν, que se sobreentendería de la enumeración, con un resultado vago e impreciso (¿quiénes custodian? ¿Todos los elementos citados? ¿Sólo los planetas?). Sin embargo, en el papiro este es precisamente el único nominativo seguro de toda la secuencia.

En la edición de Heitsch, que Calvo sigue en este aspecto, la enumeración de acusativos finaliza en ποταμούς κελάδοντας (He) / ποταμὸν κελάδοντ' εἰς γῆν (Ca), con lo que σελήνη se considera el primer sujeto de δορυφοροῦσιν, por un criterio semántico; los editores agrupan así todos los astros como sujetos del verbo.

En la presente edición se ha decidido que los acusativos llegarían hasta σελήνη<v>, con lo que ἀστέρες sería ya sujeto de δορυφοροῦσιν. Los motivos son los siguientes:

- a) Dado que ni αἴθρα (αιθρα Π) ni ποταμόν (ποταμου Π) tienen en el papiro la v final marca de acusativo, no es raro que en σελήνην haya ocurrido lo mismo.
- b) El adverbio ἤδη cobra pleno sentido al final de una enumeración, introduciendo el último término de la misma²²⁹. Sobre la inclusión de la luna (y otros astros) en esta clase de enumeraciones, *cfr. infra*.
- c) Como ya he comentado en el v.4, este tipo de textos tiende a una estructura en la que las unidades sintácticas ocupan versos completos; por coherencia, mantengo este criterio.
- d) En cuanto a ἀστέρες como sujeto de δορυφοροῦσιν, a propósito del v.7 citaré los testimonios que lo apoyan.

5 ἄβυσσον, γῆν, πῦρ ὕδωρ <τε καὶ> ἀέρα καὶ {πάλιν} αἴθρα<v>

²²⁹ De hecho, tiene paralelos en enumeraciones similares: εἰμὶ δ' ἔγωγε ὁ ὢν, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ σῆσι νόησον / οὐρανὸν ἐνδέδυμαι, περιβέβλημαι δὲ θάλασσαν, / γαῖα δέ μοι στήριγμα ποδῶν, περὶ σῶμα κέχεται / ἀἷρ ἠδ' ἄστρον με χορὸς περιδέδρομε πάντα. (*Orac. Sib.* I 138ss. Geffcken = *Theos.Tub.* III 108ss. Beatrice); Κείνου γὰρ θεὸς αὐτὸς ἐὶν ὑπερέσχεθε χεῖρα / ὄν καὶ γῆ τρομέει καὶ οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεν / πόντος τ' ἡελίος τ' ἠδ' ἥριον χάος αὐτό. (*Theos. Tub.* I 152 Beatrice).

De acuerdo a la nueva división de los versos que se ha propuesto, ἄβυσσον aparece ahora al comienzo del v.5 (y no al final del 4, como en las ediciones anteriores). Su inclusión en este verso exige un reajuste del hexámetro, que se logra, simplemente sustituyendo γαῖαν (Pr) por γῆν (γεαν Π, pero γην I.555 = v.6) y eliminando πάλιν. Καὶ πάλιν αἶθρα<v> supone que αἶθρη ya se ha mencionado. Hasta el momento, los editores han considerado que el desdoble está en el "elemento etéreo" entre ἀέρα y αἶθραν. Sin embargo, al contrario que el autor del *h.Mag.* 27, este autor no se ajusta a los cuatro elementos de Empédocles. Por otro lado, αἶθρα no tiene por qué estar doblando a ἀέρα; ya Aristóteles lo considera el "quinto elemento" del que están compuestos los cuerpos celestes²³⁰. Πάλιν, por lo tanto, parece una adición posterior a la composición del himno, hecha por alguien que sí tenía en mente la secuencia empedoclea.

Para la reconstrucción del resto de las lagunas del hexámetro, sigo las adiciones ya propuestas por Heitsch (τε καὶ ante ἀέρα).

6 καὶ ποταμὸ<v> κελάδοντ' εἰς γῆν, ἤδη δὲ σελήνην.

Calvo es el primer editor en respetar el singular que ofrece el papiro (ποταμου καιλαδοντα Π)²³¹, aduciendo que la referencia a "un río" entre los elementos fundamentales del cosmos tiene pleno sentido en el contexto grecoegipcio en el que se compuso el himno y sería interpretado por cualquier lector egipcio como el Nilo, pues, como acertadamente ha visto, «ὁ πόταμος sólo puede ser el Nilo; siempre es el Nilo en los papiros»²³². El carácter vivificador del Nilo hace que para los egipcios este tenga un papel sobresaliente, no sólo en su día a día, sino también en su religión y cosmogonías. Por otra parte, el hombre egipcio conoce un solo río, el Nilo, lo que justifica aquí el singular.

A continuación de κελάδοντα en el papiro se lee, sin lugar a dudas de carácter palográfico, εἰς γηνονιδηδε (Π). Los problemas de interpretación que crea han

²³⁰ Arist. *Cael.* 270b 22. De esta doctrina se hacen eco otros escritos platónicos, como el *Epinomis*: πέντε οὖν ὄντων τῶν σωμάτων, πῦρ χρή φάναι καὶ ὕδωρ εἶναι καὶ τρίτον ἀέρα, τέταρτον δὲ γῆν, πέμπτον δὲ αἰθέρα (*Epin.* 981c *cf.* 984b).

²³¹ Ποταμου > ποταμὸν, con intercambio de las grafías ou/o (Gignac, 1976: 211), fenómeno que se atestigua también en el verso siguiente en δορυφορουσιν (δορυφοροῦσιν) y omisión de la v final ante oclusiva (Gignac, 1976:111).

²³² Calvo 2003, p.246.

provocado que, de nuevo, estemos ante un pasaje oscuro que se ha prestado a múltiples conjeturas y reinterpretaciones.

Tan solo Dieterich y Calvo aceptan εἰς γῆν para la primera parte de la secuencia. El resto de los editores lo rechazan por el evidente problema de sentido que plantea: ¿«el río que resuena hacia la tierra»??. Calvo lo traduce como «el río que baja cantando a la tierra»; sin embargo, más que descendente, εἰς expresa un movimiento hacia el interior de algo. La idea de un «río que se adentra en la tierra» no cuadra con el Nilo propuesto por Calvo, ya que era de sobra conocido que fluía hacia el mar; hacia la tierra tan sólo fluyen los ríos infernales de la escatología griega, cuya presencia aquí no veo forma de explicar y, aún menos, de encajar con κελόδοντα, que aporta una cierta nota alegre.

No obstante, algunos testimonios muestran que a lo largo de la antigüedad εἰς desarrolló un sentido locativo²³³, origen del que tiene actualmente en griego moderno²³⁴. Dado que estamos ante un texto con un léxico escasamente poético, de forma simple y lleno de repeticiones e incorrecciones métricas, no es descabellado pensar que un rasgo de la lengua hablada se hubiera introducido en el texto. Por lo tanto, εἰς γῆν no sería «hacia la tierra» sino «en la tierra».

Queda aún por resolver el texto que se lee en el papiro entre γῆν y el siguiente término claramente reconocible, σελήνη; ονιδηδε. La conjetura de Preisendanz en la edición del papiro y seguida por Heitsch en su edición del himno, ὑσγινοιδῆς, “de color escarlata”, no se sostiene paleográficamente²³⁵. En la corrección de esta secuencia sigo a Calvo, quien propone ἦδη δὲ y elimina ον, por ser la propuesta menos intrusiva con el texto del papiro.

²³³ ὄς (δραχμὰς) φέρει ἔχειν εἰς χέρα, «lleva los dracmas en la mano» Petr.III 93 verso col.I, 5.15; εἰς δὲ τὰ Πρωτάρχου καταλύσω Par.49 = Witk. ep. pr².38, 55. *cfr.* εἰς ταύτῳ πανδοκεῖον καταλύειν *Aeschin.* 2.97. Para más ejemplos *cfr.*

²³⁴ *E.g.* εχουσιν εἰς τὰ χεῖρας τὰ άνθη, «tienen las flores *en* las manos»; ζω στην Αθήνα (στην > *εἰς την), «vivo *en* Atenas».

²³⁵ Riess defiende esta lectura alegando «the Roman elegiac poets, who were familiar with magical rites, represent the moon as blushing with shame or anger when she witnesses a magical act». El problema es que la luna aquí no interviene en el rito mágico en ningún sentido, sino que es mencionada como parte de la cohorte celestial del Creador.

7 ἄστέρες ἀέριοι ἔῶ, ὑπ' ἀέρος οἱ <δὲ> πλανῆται,

Los términos ἀστέρας αερίου (Π), que han dado problemas a los editores por su aparente incoherencia sintáctica con el contexto, son fácilmente explicables como errores ortográficos debidos a la interferencia del iotacismo: ἀστέρας (por ἄστέρες) con un cambio de ε por α²³⁶ y αερίου (por ἀέριοι), con notación de ου en vez de οἱ²³⁷.

El comienzo de la línea 24 del papiro presenta de nuevo una secuencia de letras (εωσυπεριοιπλανηται) que se ha prestado a múltiples interpretaciones y cuya resolución no es fácil. Puede aislarse con certeza πλανῆται; la mayor parte de los editores consideran que aquí hay también una alusión a la aurora, con lo que estoy de acuerdo, pero no con el papel que esta desarrolla con respecto al verbo. Πλανῆται y ἄστρα son entidades con una materialidad física para los que hay testimonios que apoyan su función como *doríforos* del sol; la aurora, por el contrario, es un momento del día, no un cuerpo celeste, y no hay testimonios que apoyen su *doriforía*. Por ello, la propuesta de Heitsch, quien considera que aquí hay un adjetivo de ἄστέρες (ἄστέρες ἀέριοι ἔῶι, “aéreos astros matutinos”), es muy interesante, ya que los tratados de astrología mencionan con frecuencia que “los astros de la aurora” (ἔῶι) son *doríforos* del sol en base a una cita de Hefestión que repiten con frecuencia²³⁸. No obstante, este tipo de astros aparece haciendo de *doríforos* del sol, no custodiando la Creación para él. Da la sensación de que hay dos ideas mezcladas, pero no incompatibles: la tradición astrológica según la cual ciertos astros aparecen como *doríforos* del sol, y la acepción más general que tiene δορυφορέω en la magia²³⁹.

En cuanto a la forma εως podría ser un error gramatical; el genitivo correcto es ἔῶ. Esta forma de genitivo no es de las más conocidas y pudo haber sufrido una regularización por influencia de los genitivos en *-εως de la 3ª declinación.

²³⁶ Gignac recoge la alternancia de las grafías ε/α como frecuente en los papiros griegos, *cf.* Gignac, vol. I, pp.283 y 285.

²³⁷ Ου /u/ a veces aparece por οἱ /ü/, equivalente fonético de υ, que puede tener ambos valores, pero además, afectado por el iotacismo, se aproxima a ι. La confusión que crea se extiende a οἱ y ου, cuyo valor fonético a veces se intercambia, *cf.* Gignac, vol.I, p.215.

²³⁸ καὶ μάλιστα ὅταν τὸν μὲν ἥλιον ἔῶι δορυφορῶσιν ἄστέρες, τὴν δὲ σελήνην ἑσπέριοι. (Ptol. *Tetr.* 3.5.2.7 *cf.* Heph. *Astr.*); Δορυφόροι ἄστέρες λέγονται ἔῶι μὲν <οἱ> προαναφερόμενοι Ἡλίῳ, ἑσπέριοι δὲ οἱ προανατέλλοντες μὲν Ἡλίῳ, τῇ δὲ Σελήνῃ ἑπαναφερόμενοι. (Serapíon, *Cat.Cod.Astr.* vol. 8.4, p. 227, l. 8 Boudreaux).

²³⁹ *cf. infra* y Calvo 2003, *ad loc.*

Tras εως, es difícil encontrar una forma viable de explicar el υπερια que ofrece el papiro. Dieterich propuso que αοι se tratase de una deformación de αστ, de donde reconstruye ὑπὲρ ἄστ[ρα]; Calvo sigue a Dieterich pero justificando αστ como abreviatura de ἄστ(ρα). Por mi parte, en base a texto del papiro, considero que se puede hacer una conjetura paleográficamente más sostenible: ὑπ' ἀέρος, “por encima del aer”. El verso, por lo tanto, quedaría del siguiente modo: ἀστέρες ἀέριοι ἐῶ, ὑπ' ἀέρος οἱ <δὲ> πλανῆται, «los aéreos astros de la aurora y, por encima del aer, los planetas», con un cuarto pie irresoluble con un anfibraco. El texto, no obstante, sigue siendo problemático.

La *iunctura* ἀστέρες ἀέριοι no posee precedentes; no he podido encontrar ningún modelo astronómico de la antigüedad que sitúe los astros en el ἀήρ, que se identifica con el espacio comprendido entre el cielo o bóveda celeste y la tierra. Pero el *Lucero del Alba*, τὸν ἐῶνον, sí es situado siempre más cerca de la tierra que el resto de ἄστρα, sólo precedido del sol y la luna²⁴⁰. Obviando la discusión abierta entorno a la distinción y/o confusión entre αἴθηρ y οὐρανός en algunos autores²⁴¹, lo cierto es que el αἴθηρ se encuentra más allá del ἀήρ y los ἄστρα, πλανῆται ο ἀπλανεῖς, «móviles o inmóviles», se localizaban en él²⁴². Luego la presencia de unos «planetas que se mueven por encima del aer» tiene mucho más sentido que la de unos ἀστέρες ἀέριοι. Tan sólo se me ocurre que, en lugar de identificar αἴθηρ y οὐρανός (que es lo habitual), el poeta hubiera confundido ἀήρ con οὐρανός

²⁴⁰ Παρμενίδης· πρῶτον μὲν τάττει τὸν ἐῶνον, τὸν αὐτὸν δὲ νομιζόμενον ὑπ' αὐτοῦ καὶ ἔσπερον, ἐν τῷ αἰθέρι, μεθ' ὃν τὸν ἥλιον, ὑφ' ᾧ τοὺς ἐν τῷ πυρώδει ἀστέρας, ὅπερ οὐρανὸν καλεῖ (*Placit. cfr. Aët. ii. 15.7 Diels p. 345*); σώματα δὲ αὐτῶν ἐκάστων ποιήσας ὁ θεὸς ἔθηκεν εἰς τὰς περιφορὰς ἃς ἡ θατέρου περίοδος ἦεν, ἐπτὰ οὔσας ὄντα ἐπτὰ, σελήνην μὲν εἰς τὸν περὶ γῆν πρῶτον, ἥλιον δὲ εἰς τὸν δεύτερον ὑπὲρ γῆς, ἑωσφόρον δὲ καὶ τὸν ἱερὸν Ἑρμοῦ λεγόμενον εἰς [τὸν] τάχει μὲν ἰσόδρομον ἡλίῳ κύκλον ἰόντας, τὴν δὲ ἐναντίαν εἰληχότας αὐτῷ δύναμιν· (Pl. *Tim.* 38d-e).

²⁴¹ Heath 2013², p. 68ss.

²⁴² αὐτὴν δὲ τὴν γῆν καθαρὰν ἐν καθαρῷ κεῖσθαι τῷ οὐρανῷ ἐν ᾧπὲρ ἐστὶ τὰ ἄστρα, ὃν δὲ αἰθέρα ὀνομάζουσιν τοὺς πολλοὺς τῶν περὶ τὰ τοιαῦτα εἰωθότων λέγειν· (Pl. *Ph.* 109 b-c; Aecio, *cfr. loc.cit. supra*, n.239).

8 αὐταῖς σαῖς βουλαῖς <σοι> δουρυφοροῦσιν ἅπαντα.

El texto del último verso requiere de la corrección de $\epsilon\epsilon$ en $\sigma\alpha\acute{\iota}\varsigma$ ²⁴³, pedido por la propia sintaxis del sintagma (αὐταῖς σαῖς βουλαῖς) y dos correcciones métricas para lograr un hexámetro aceptable. Sigo aquí las propuestas de los editores: <σοι> ante δουρυφοροῦσιν (He.) y δο<υ>ρυφοροῦσιν (Pr.), aunque en la edición del himno no señalo la υ como una adición. De nuevo, se trata, simplemente, de otro error de grafía, en el que \omicron podría estar por $\omicron\upsilon$, al igual que aparece el fenómeno inverso, $\omicron\upsilon$ por \omicron , en ποταμόν (ποταμου Π, con pérdida de la ν final ante oclusiva velar)²⁴⁴.

Me parece acertada la opinión de Calvo acerca de que δουρυφοροῦσιν aquí tendría un sentido general²⁴⁵; aunque los astros y los planetas aparezcan como *doriforos* del creador en diversos tratados astrológicos, δουρυφορέω no es exclusivo de este tipo de literatura y, desde luego, tampoco es un verbo ajeno a los textos mágicos²⁴⁶.

Comentario:

1. *Análisis métrico.*

Los hexámetros de este himno están salpicados de faltas métricas, muchas de las cuales ha sido imposible resolver: el v.3 es una pentapodia dactílica con un 5º pie con secuencia - - ∪; el 2º pie del v.4 es un troqueo y el 5º pie del v.7 un anfibraco.

Dado el estado en el que se encuentra el texto de este himno en el papiro, con adiciones, algunas debidas obviamente a una mala interpretación del texto, y pasajes corruptos, es evidente que la métrica también debió sufrir este mismo proceso de corrupción. Luego, es imposible establecer si la métrica original ya tenía imperfecciones o estas se introdujeron en el proceso de transmisión. No obstante, el deterioro de la métrica debió verse incrementado en el momento en el que el himno se integró en una composición en prosa.

²⁴³ ϵ por $\alpha\iota$, *cfr.* Gignac 1976, pp. 192-193.

²⁴⁴ No es el único caso de oscilación entre grafías, ya que también se produce entre ϵ y $\alpha\iota$.

²⁴⁵ Calvo 2003, pp. 246.

²⁴⁶ Helios Pantocrator aparece protegido -δουρυφοροῦσιν- por dieciséis gigantes (*PGM* II 102); Βαινχῶωχ debe acudir al mago σὺν τοῖς δυοῖ δουρυφόροις (*PGM* III 557); el nombre sagrado del dios es custodiado -δουρυφοροῦσιν- por siete guardianes (*PGM* XIII 787) y al cosmos lo custodian -δουρυφοροῦσιν- todos los dioses (*PGM* XXXVI 215). Puede verse que los cuatro testimonios refuerzan la opinión de Calvo.

2. Comentario lingüístico:

Otro fenómeno que puede atribuirse al proceso de copia es el deterioro de la ortografía del texto. A primera vista, da la impresión de que este deterioro es a un nivel más profundo, a un nivel sintáctico, pero a la luz de la fonética y la grafía de esta época los errores presentes en el texto han demostrado ser, simplemente, el resultado de oscilaciones gráficas en la representación de distintos fonemas:

παντος κτισκτα θεων θεε κυραννε παν ο διαστησας τον κοσμον τω σεαυτω πνευματι θεω πρωτος δ
εξεφανης εκ πρωτογονου φυν ευμελωδως υδατος βιευ ο τα παντα κτικτας αβυσσον γεαν πυρ
υδωρ αερα και παλιν αιθρα και ποταμου καιλαδοντα εις γην ον ιδη δε(?) εληνη αστερασ αεριου
εως υπερια οι πλανηται αυταισ εεσ βουλαισ δορυφορουσιν απαντας (Π).

Errores ortográficos debidos a la confusión que se crea en el sistema vocálico y su notación por interferencia del iotacismo²⁴⁷:

- Directamente vinculados al iotacismo: ε por ει (θεω: θείω, v.2); ι por η (ιδη: ἥδη, v.6); ε por αι (σεσ: σάις, v.8); ε por α (αστερας : άστέρες, v.7); αι por ε (καιλαδοντα : κελάδοντα, v.6); ι por υ (βιευ: βυθοῦ, v.4); ου por οι (αεριου: άέριοι, v.7); ου / ο (ποταμου: ποταμόν, v.6; δορυφορουσιν: δουρυφοροῦσιν, v.8); οι por υ (κυραννε: κοίρανε, v.1).

Problemas grafico fonéticos relativos al consonantismo tenemos dos:

- La aparición de una κ adicional en κτισκτα (v.1) y κτικτας (v.4), que podría ser una hipercorrección de la omisión de κ ante otras consonantes, sobre todo ante τ²⁴⁸. El hecho de que en el resto del papiro tanto κτίστης, como diversas formas del verbo κτίζω que contienen el conjunto *κτιστ-²⁴⁹, no presenten este fenómeno indica que, posiblemente, esta hipercorrección estaba ya presente en el texto cuando fue copiado en el papiro (lo que, por otra parte, reafirma la hipótesis de que este himno y el *lógos* en el que se incluye tienen distinta autoría).

²⁴⁷ Los distintos fenómenos fonéticos se han explicado supra, *ad hoc*.

²⁴⁸ Gignac, vol. I, p. 65.

²⁴⁹ PGM III 157 y 302.

- La omisión de la *v* final ante oclusiva (ποταμου: ποταμόν y σεληνη: σελήνην, v.6) es señalado por Gignac como un fenómeno muy frecuente en los papiros²⁵⁰.

Como puede verse, las grafías empleadas para transcribir un mismo fonema no son constantes, oscilan, como en el sintagma αυταις σεσ βουλαις e, incluso, se intercambian, como es el caso de αι y ε, y ο y ου.

Salvo la presencia de la *κ* adicional en κτίστης y derivados, el resto de errores están presentes en todo el texto del papiro, incluidos los otros dos himnos contenidos en él. Esto no quiere decir que deban atribuirse al compilador del papiro, puesto que, como muestran los ejemplos recogidos por Gignac, los papiros atestiguan que se trata de errores comunes en esta época. Sin embargo, su presencia en este himno es mucho mayor que en los himnos 9 y 10, lo que podría ser indicio de que el texto que tratamos ha experimentado una transmisión escrita más larga.

3. *El himno 11: cuestiones sobre la naturaleza de este texto.*

Distintos son los rasgos de esta composición que llaman la atención.

El primero es la ausencia de un teónimo claro. S. Mitchell señala que «in ancient pagan ritual it was necessary to name the object of worship, even when there were doubts about the nature of the god in question»²⁵¹. Es muy extraño que en una plegaria o himno no aparezca el nombre divino; la importancia del destinatario en esta clase de composiciones es fundamental, en tanto que no hay ofrendas o petición sin divinidad que las reciba. No obstante, no puede descartarse que se haya producido una selección en la que se hayan excluido los versos que contenían el teónimo o, incluso, que el teónimo se haya eliminado del verso intencionadamente (como sucede, por ejemplo, en *h.Mag.* 14Δ). El único elemento que podría funcionar aquí como nombre divino es Πάν, (o Πᾶν, ya que da la sensación, por el carácter pantocrátor de esta divinidad, de que se esté jugando con la polisemia). No obstante, fuera del diálogo con la divinidad (plegaria, himno e inscripción votiva), este fenómeno sí se atestigua. Los denominados “oráculos teológicos” son un tipo específico de oráculo que surge en época Imperial como respuesta a las inquietudes teológicas del

²⁵⁰ Gignac, vol. I, p.111.

²⁵¹ Mitchell 1999, p.91.

individuo ante la proliferación de creencias religiosas. En ellos la divinidad oracular trata de responder a preguntas como “¿qué o quién es dios?” mediante una descripción laudatoria de lo divino en los que se perfila una divinidad suprema, abstracta, hiperuránica y pantocrátor²⁵². Entre el conjunto de oráculos teológicos recogidos en la *Teosofía de Tubinga* destaca un grupo del libro I que carecen de teónimo²⁵³.

El segundo rasgo llamativo es la ausencia de peticiones; de hecho, ni siquiera hay fórmulas precativas o cléticas con las que el dios sea invocado. El orante no se dirige en ningún momento al dios por lo que, incluso, puede plantearse aquí la existencia de esta figura ya que no tenemos elementos para sostener que esté sucediendo un diálogo. Estos ocho versos constituyen un pasaje descriptivo, de tono laudatorio (por la presentación hiperbólica de la divinidad, nótese el empleo de términos que inciden en el carácter supremo de la misma), en los que se describe a la divinidad con títulos de ensalzamiento, cualidades del dios relativas a su actividad creadora, a su nacimiento y poder como soberano. El texto tiene un claro carácter teológico, pero es mudo en cuanto a su finalidad o contexto de origen. El dios es el protagonista absoluto y, precisamente por ello, no puede descartarse, de nuevo, que estemos ante un pasaje seleccionado precisamente por eso.

El tercero es la presencia de diversos fenómenos que denotan un proceso de copia en el que el poema sufrió diversos tipos de alteraciones: una pérdida de texto que afectó al final del primer verso y comienzo del segundo; adiciones, como πάλιν y τῷ σεαυτῷ; la pérdida, posiblemente por confusión derivada de los problemas ortográficos, de distinción entre los acusativos del v.5 y los nominativos del v.7; alteraciones diversas del texto que provocaron corrupciones textuales de distinta índole (en el v.3 φύς μελωδῶς, v.4 ὕδατος <ἐκ> βυθοῦ y en el v.7 ὑπ’ ἄερος).

Las múltiples alteraciones que parece haber sufrido el texto y el hecho de que el establecimiento de sus versos no sea claro, sino que esté abierto a debate, dificulta mucho hacernos una idea segura sobre su estilo. No obstante, además de la ausencia de fórmulas de petición y el tono laudatorio antes notados, puede verse también que tiene una tendencia descriptiva, es decir, el compositor no emplea epítetos que expresen las ideas de forma concentrada, como es usual en la himnica mágica y órfica, sino que prefiere desarrollar los

²⁵² Cfr. Suárez 2003.

²⁵³ *Ibid.* p.138ss.

conceptos. Por ejemplo, en *PGM* se utilizan bastante los epítetos que expresan la idea del dios primigenio (πρωτοφανής, πρωτόγονος), pero el compositor no los emplea y ocupa casi dos versos desarrollando esta idea. Otro rasgo evidente es la repetición de léxico, que le resta refinamiento poético y provoca monotonía en su expresión (παντὸς κτίστα / ὁ τὰ πάντα κτίστης; πρῶτος, *πρωτο-; γῆν / γῆν; παντός, πάν, πάντα, ἅπαντα, esta última posiblemente vinculada con la naturaleza de la divinidad). No obstante, no parece que esta reiteración busque conseguir efectos fonéticos o léxicos; no se percibe la tendencia de la lengua de la magia a las figuras de repetición y paralelismos con las que se busque dotar a la composición del poder de la letanía.

El hecho de que este pasaje métrico se encuentre insertado en un *lógos* en prosa, ya de por sí suele ser un indicio de que nos encontramos ante una composición cuya autoría es distinta a la del *lógos* en el que se incluye. En este caso, además, es fundamental la presencia al final del *lógos* (ll. 591-609) de una plegaria de agradecimiento con estrechos paralelos con otras, como la transmitida por Pseudo Apuleyo²⁵⁴ o en *NHC* VI 7.63-65. Por lo tanto, parece que el compositor del *lógos* es un compilador que utiliza materiales que tiene a su disposición para dar forma a una plegaria mágica. Al ser un pasaje de carácter descriptivo, laudatorio y neutro (por la ausencia de petición o nombres divinos concretos) tiene cabida en cualquier contexto clético.

4. Fuentes y referentes:

Al tratarse de una composición de léxico sencillo que tiende al desarrollo de ideas, las fuentes léxicas que se han podido establecer son escasas. La *iunctura* ποταμὸν κελάδοντα es quizás la más poética del poema. Κελαδέω es un verbo frecuente en la literatura griega para expresar el rumor o agradable sonido del agua (fuentes, ríos, las olas...) ²⁵⁵; pero, es precisamente este carácter poético el que llama la atención en un himno en el que el léxico y las fuentes poéticas están prácticamente ausentes. Ποταμὸν κελάδοντα podría haberse tomado de la *Ilíada*, dado que ocupa la misma posición en el hexámetro ²⁵⁶. Aunque los vv.7-8 parecen moverse en el ámbito de conceptos astronómicos y astrológicos, ya se ha visto que la ubicación de los astros en los diversos planos celestes no es del todo coherente y que

²⁵⁴ Ps.Aul. *Ascl.* 41b, 374-76 Festugière-Nock.

²⁵⁵ Sapph. 2.5; Bacchyl. *Ep.* 9.65 Aeschin. 3.112; Ar. *N.* 283; AR 1.501, 3.532, 4.133; etc.

²⁵⁶ *Il.* 18.576: πὰρ ποταμὸν κελάδοντα, παρὰ ροδανὸν δονακῆα.

el verbo δορυφορέω, a pesar de formar parte del léxico técnico de estos ámbitos, se emplea aquí con una acepción general mucho más próxima a la que tiene, por ejemplo, en los textos mágicos.

En cuanto al aspecto de los referentes, este himno sí es mucho más rico.

a) El dios soberano: παντὸς κτίστα, θεῶν θεέ, κοίρανε (...)

El primer verso, παντὸς κτίστα, idea que volvemos a encontrar en el v.4 (ὁ τὰ πάντα κτίσσας), es una variación sobre el motivo del dios *pantocrátor*, extensamente difundida en cualquier tipo de ámbito donde se hable de la divinidad, incluida la magia, al igual que la idea contenida en la expresión θεῶν θεέ²⁵⁷. De hecho, puede compararse este verso con el siguiente pasaje de *PGM* IV 945:

κόσμου κτίστα, τὰ πάντα κτίστα, κύριε, θεὲ θεῶν

Chanotis (2010) tiene un excelente estudio sobre el empleo de este tipo de expresiones ya sea en el diálogo con lo divino como en la descripción de la divinidad donde puede verse el amplio marco cronológico, la diversidad de tipos de textos y tendencias religiosas en los que se pueden encontrar.

Desde el punto de vista léxico, a pesar de ser variantes de ideas muy extendidas, θεῶν θεέ no se atestigua en el léxico de los oráculos (teológicos, sibilinos, *etc.*) ni los *Himnos Órficos*, mientras que en los textos mágicos está bastante extendido²⁵⁸, aunque también se atestigua fuera de estos, en la plegaria de influencia hebrea (pero no en *Septuaginta*). Con los giros formados sobre κτίστας²⁵⁹ sucede algo similar: no pueden considerarse parte del léxico de la himnica órfica, pero es un tipo de expresión muy frecuente en *PGM*²⁶⁰, donde, no obstante, κόσμου κτίστας tan sólo se atestigua de nuevo en *PGM* IV 1200. En los oráculos recogidos en la *Teosofía de Tubinga* tan sólo aparece en un pasaje que merece la pena citar a propósito de la imagen del dios “creador” que veremos más adelante:

²⁵⁷ Se trata de un genitivo de encarecimiento que puede presentar diversas formas (*e.g.* βασιλεῦ βασιλέων, Αἰὼν Αἰώνων, ἄναξ ἀνάκτων). Aunque en la literatura griega se pueden encontrar ejemplos ya en la *Iliada* de estructuras en poliptoton similares, su difusión en el ensalzamiento de lo divino es, posiblemente, de influencia semítica, donde es muy frecuente.

²⁵⁸ *PGM* II 53, IV 180, 218, 641, 992, *etc.*; XIII 945, XXIIb 20, *etc.*

²⁵⁹ En la himnica órfica, de hecho, no se atestigua.

²⁶⁰ παντὸς κτίστα (y variantes, *cf.* III 396; IV 3095, XIII 63, 984, *etc.*), ὁ κτίσας θεοῦς/ ἀγγέλου/ *etc.* (I 207, IV 1202ss.; VII 101, 962, *etc.*), τὸν κτίσαντα γῆν καὶ οὐρανόν... (V 97ss.; V 458), sólo κτίσας/κτίστας (VI+II 169; III 157; IV 723; V 248, *etc.*).

ἀλλὰ θεὸς μόνος εἰς πανυπέρτατος, ὃς πεποίηκεν
οὐρανὸν ἠελίον τε καὶ ἀστέρας ἠδὲ σελήνην
καρποφόρον γαῖάν τε καὶ ὑγροῦ κύματα πόντου,
ὃς μόνος ἐστὶ θεὸς κτίστης ἀκράτητος ὑπάρχων

(*Theos.Tub.* III 88 Beatrice = *Orac. Sib.* fr. 3,3-5 Geffcken)

Este procede de los *Oráculos Sibilinos*, donde los giros con κτίστας resultan ser muy frecuentes²⁶¹. En cuanto a κοίρανος, los resultados pueden considerarse similares: mientras que sólo se atestigua una vez en la himnica órfica, los giros con κοίρανος son más frecuentes en *PGM* y los *Oráculos Sibilinos*²⁶². Es decir, el trasfondo que se desprende del léxico de este verso es judeocristiano.

b) El dios “ordenador” universal: ὁ διαστήσας τὸν κόσμον πνεύματι θε<ί>ω.

El v.2 puede interpretarse como una alusión a la labor primigenia del dios como responsable de la creación del cosmos a partir de la división y organización caos. Esto distingue nuestra comogonía de aquellas que ocurren de forma espontánea²⁶³ y de las que suceden por medio de la Palabra²⁶⁴, la reproducción sexual²⁶⁵, o la risa, como la que encontramos en *PGM XIII*. La cosmogénesis que aparece en nuestro texto, en la que la divinidad pantocrátor “divide” u “ordena”, tiene paralelos tanto dentro de *PGM*²⁶⁶ como fuera:

- Εἷς θεὸς οὐράνιος γενέτης, γαῖαν διατάσσω, / οὐράνιον τε πόλον κατέχων δίνας τε θαλάσσης. (*Theos.Tub.* I 233-234 Beatrice)

²⁶¹ *Orac. Sib.* I.8, 45, 158; III 35, 543, etc. Geffcken.

²⁶² Término especialmente frecuente en el léxico de los libros XI y XII, de datación próxima a la composición de los papiros mágicos (finales del siglo II en adelante), *cfr. infra*, p.

²⁶³ La agencia de una divinidad creadora agente de esta “división” inicial diferencia nuestro texto, por ejemplo, de la cosmogonía tradicional griega, donde Cielo y Tierra son los primeros elementos en diferenciarse en el Caos primigenio, pero lo hacen de forma espontánea, sin intervención de una mente divina superior en este acto, *cfr. Kirk-Raven 1999*³, pp. 72-74.

²⁶⁴ Es el caso de la *Creación* bíblica del *Génesis*. La palabra divina tiene poder creador en sí, de tal forma que el dios primigenio nombra los distintos elementos y seres trayéndolos así a la existencia. Sobre su presencia en las tradiciones cosmogénicas egipcias, *cfr. Pinch 2004*, p. 62.

²⁶⁵ Es el caso de la cosmogonía de Atum, que sucede a través de la masturbación del dios primigenio (al no existir más dioses, no es posible aún la procreación), *cfr. Pinch 2004*, pp. 63-64.

²⁶⁶ ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖ, ἃ τεταγμένα κοῖσι νόμοις / κόσμον ἅπαντα τρέπουσι τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν (*h.Mag.* 14.5-6 = IV 441, 1956, VIII 78); ὁ διαστήσας οὐρανὸν καὶ γῆν (*PGM IV* 1150); ὁ τῶν θεῶν θεός, ὁ ἐκ πυρὸς καὶ πνεύματος φανείς μόνος,(...) ὁ τὸ σκοτός τέμνων (*LXII 25*).

- δ[α]ίμονες ἀθάνατοι πολλοὶ κατ' Ὀλύμπιον ἔδρην, / ἀλλὰ θεὸς τούτων ἐστὶ πατὴρ ὁ μέγας, / ὃς κόσμον διέταξε, Σελήνην νυκτὶ κελεύσας / πείθεσθαι, Τειτᾶνα ἡμεριναῖς χάρισι. (IG IX,1 882 Kekyra, siglo II/III d.C.)²⁶⁷

Es también el proceso de la cosmogénesis hermética de *CH III*, aunque en este caso, si bien parece existir un espíritu divino en el Caos primordial (nótese que se le denomina πνεῦμα, como en nuestro texto), no queda claro que la *Creación* ocurra a través de su intervención, aunque tampoco que esta tenga lugar de forma espontánea:

ἦν γὰρ σκοτός ἄπειρον ἐν ἀβύσσῳ καὶ ὕδωρ καὶ πνεῦμα λεπτὸν νοερόν, δυνάμει θεῖα ὄντα ἐν χάει. ἀνείθη δὴ φῶς ἄγιον καὶ ἐπάγη † ὕφ' ἄμμῳ † ἐξ ὑγρᾶς οὐσίας στοιχεῖα καὶ θεοὶ πάντες † καταδιερῶσι † φύσεως ἐνσπόρου. ἀδιορίστων δὲ ὄντων ἀπάντων καὶ ἀκατασκευάστων, ἀποδιωρίσθη τὰ ἐλαφρὰ εἰς ὕψος καὶ τὰ βαρέα ἐθεμελιώθη ἐφ' ὑγρᾶ ἄμμῳ, πυρὶ τῶν ὄλων διορισθέντων καὶ ἀνακρεμασθέντων πνεύματι ὀχεῖσθαι·

(*CH III* 1.1-3 Festugière-Nock)

- c) El dios primigenio que surge del agua abismal (vv.3-4).

El concepto de la divinidad primigenia se encuentra en distintos textos. En los papiros mágicos es característico de las divinidades solares²⁶⁸, posiblemente por influencia del sustrato egipcio, pero en general se encuentra extendido como rasgo característico cualquier divinidad considerada “suprema”²⁶⁹. Sin embargo, aquí tenemos una teogonía de rasgos muy concretos.

Dos son los elementos de este himno que sitúan su contexto de producción en Egipto: el primero, el surgimiento de un dios primigenio de un “agua primordial” (πρῶτος ἔξεφάνης ἐκ πρωτογόνου ὕδατος) y el segundo, la inclusión de un único ποταμός entre sus obras de creación.

La imagen teogónica de los versos 3-4 enclava este himno en la tradición egipcia, en la que al principio sólo existía el *Nun* o *Nu* (*nwn*), cuyas cualidades eran la infinitud y la oscuridad

²⁶⁷ Este pasaje pertenece al comienzo de un epitafio que continua tras esta presentación de la divinidad con un pasaje escatológico. Un análisis en Chaniotis 2010, pp. 121-122.

²⁶⁸ Sin ir más lejos, en los himnos mágicos el sol es προπάτωρ en 14.25, en 15.6 es πρωτοφανής.

²⁶⁹ ἴλαθί μοι, προπάτωρ, προγενέστερε, αὐτογένεθλε· ὀρκίζω τὸ πῦρ τὸ φανὲν πρῶτον ἐν ἀβύσσῳ (*PGM I* 340); a menudo este concepto se encuentra concentrado en un solo epíteto (e.g. προγενέστερε, προπάτωρ); πρωτόγονε, (*PGM IV* 1755); προπάτωρ (*PGM I* 200, 341, III 443, IV 458, etc.).

absolutas. Este abismo era un caos acuático primigenio y se asocia a lo imperceptible, oscuro, a lo que está más allá del conocimiento del hombre que, ante la imposibilidad de describirlo, se refiere a ello como “aquello que había antes de que existiesen dos cosas”²⁷⁰. Según las cosmogonías heliopolitana, memfita y tebana, el primer dios se creó así mismo antes incluso de su propia existencia física, pues se diferencia del *Nun* cuando toma conciencia de sí mismo, siendo únicamente una voluntad de existencia. Una vez auto-engendrado, esta divinidad primigenia inicia la cosmogonía y la teogonía del panteón. Esta raíz egipcia puede verse en las cosmogonías de *CH I 1* y *III 1*, donde la divinidad primigenia surge de un caos original imaginado como unas aguas primordiales.

La creencia y percepción del *Nun* es un elemento constante en todos los mitos egipcios de creación en los que, generalmente, el germen de la creación es de naturaleza solar, es decir, el primer dios en emerger es el Sol, como principio nutricional de la vida en combinación con la humedad²⁷¹. La *epiklêsis* de este himno no contiene ningún elemento explícitamente solar o lumínico, pero sí podemos extraerlo de aquello que no aparece. Me explico, entre las obras de creación aparece la luna, pero no el sol; los astros vuelven a mencionarse guardando el cosmos para este dios, pero el sol vuelve a estar ausente. Si la divinidad del himno no se identificara con el sol y estuviera por encima de él, este, el astro rey por excelencia en todas las culturas, habría tenido necesariamente que aparecer mencionado o entre las obras de creación o entre las entidades que guardan *doriforía* para el dios²⁷². Dada su importancia, su olvido no es plausible, luego si no aparece es porque es la divinidad receptora del himno. Es más, los astros, especialmente los “astros de la aurora”, se ha visto que aparecen en las fuentes

²⁷⁰ «Chaos is a inchoate state imagined as a dark watery domain of unlimited depth and extent, that exists in a time “before two things had developed”», es decir, anterior a la aparición del primer par de opuestos –tierra/cielo, luz/oscuridad, etc.– por el que comienza el orden, *cfr.* Pinch 2004, *s.v.* *Nun*, p. 74.; *LÄ s.v.* *Nun*.

²⁷¹ Las principales cosmogonías egipcias son la hermopolitana (del *Nun* surge la Ogdóada, ocho dioses primordiales), heliopolitana (del *Nun* surge *Atum*, quien crea a *Shú*, el aire, y *Tefnut*, la humedad, primera pareja divina), memfita (del *Nun* surge la primera entelequia en distinguirse del caos, *Ptah*, quien crea a los primeros dioses a través de un proceso intelectual: surgen en su corazón y con su lengua los dota de vida al pronunciar sus nombres) y tebana (el primer dios en surgir de las aguas primordiales es *Amón-Ra*). Son teologías rivales, pero al mismo tiempo representan distintas concepciones del acto de creación.

²⁷² Así es, por ejemplo, en *h.Orph.* 66.6 (*loc. cit. infra*, n. 56) y *h.Mag.* 27 1–2, donde el sol aparece junto a otros elementos creados o gobernados por el dios destinatario del himno, y en *Theos.Tub.* I.165–166 Beatrice y el texto citado supra, p. 372; en los *Oráculos Sibílicos* la mención del sol entre las obras creadas por la divinidad es constante (*Orac.Sib.* III.21, 65, 221, IV 13, etc. Geffcken).

como doríforos del sol, luego la elección de *δορυφορέω* tampoco es casual, sino que su empleo está determinado por la entidad de la que se habla.

Aunque es muy frecuente que en las *epiklêsis* de las divinidades solares y Pantocrátor de *PGM* se marque este rasgo primigenio, no es frecuente que se haga referencia a ella más allá de un epíteto. Tan solo en dos ocasiones la mención es más extensa y en ambos pasajes el caos original es concebido como un abismo y no como un “agua primordial”: τὸ πῦρ τὸ φανὲν πρῶτον ἐν ἀβύσσῳ (*PGM* I 340); ἐξορκίζω σε κατὰ τοῦ κατασταθέντος ἐπὶ τῆς ἀβύσσου πρὶν γενέσθαι οὐρανὸν ἢ γῆν ἢ θάλασσαν ἢ φῶς ἢ σκότος (*PGM* VII 260). En los papiros mágicos demóticos y en los pasajes en demótico, en cambio, este caos primigenio, concebido como unas “aguas primordiales” (*nwn*), se mencionan con mucha más frecuencia²⁷³; incluso existe en expresión formular (*phirinnoun anoch*, “Yo soy el que surgió de Nun”). Barucq da la siguiente acepción de Nun, « chaos liquid des origins, ce que les Grecs nommèrent l’Abîme »²⁷⁴. Es decir, que en πρωτογόνου ὕδατος ἐκ βυθοῦ el compositor de este himno combinó las dos nociones de lo primigenio con las que él convive, la griega y la egipcia.

d) *La enumeración de los elementos* (vv.5-6).

Otro motifema frecuentemente asociado a la descripción de las divinidades del tipo *Pantocrator* es la mención de los elementos básicos que conforman el universo como expresión de la totalidad (de la totalidad de su poder, de la totalidad de su capacidad de creación, de su omnipresencia, etc.). Estos pueden identificarse con miembros del dios, de forma que el dios está en todas partes y todo es emanación suya²⁷⁵ (es la idea del Uno y el

²⁷³ El término demótico para ellas siempre es *nwn*, el Nun: *PDM* xiv col. I 5, 24, col. II 4, col.X 27; “Osiris... el que surgió del Nun, el que estableció la tierra” col. XIX 38.

²⁷⁴ Barucq 1980, pp. 537, s.v. Noun.

²⁷⁵ Πᾶνα καλῶ κρατερόν, νόμιον, κόσμοιο τὸ σύμπαν, / οὐρανὸν ἠδὲ θάλασσαν ἰδὲ χθόνα παμβασιλείαν / καὶ πῦρ ἀθάνατον· τάδε γὰρ μέλη ἐστὶ τὰ Πανός (*h.Orph.* 11 2-3 a Pan); αἰθῆρ, ἥλιος, ἄστρα, σελήνη, φῶς ἀμίαντον· ταῦτα γὰρ Ἐφαίστοιο μέλη θνητοῖσι προφαίνει (*h.Orph.* 66.6); πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ αἰθῆρ, νύξ τε καὶ ἡμαρ, καὶ Μῆτις, πρῶτος γενέτωρ, καὶ Ἔρωσ πολυτεπέης· πάντα γὰρ ἐν Ζηνὸς μεγάλῳ τάδε σώματι κεῖται. (*Fr.* 168,8.10 Kern); οἱ εἰσὶν οὐρανοῦ σπλάγχνα καὶ γῆς ἔντερα καὶ ὕδατος χύσις καὶ πυρὸς θράσος (*PGM* VII 514 ss); καὶ οὐρανὸς μὲν κεφαλή, αἰθῆρ δὲ σῶμα, γῆ πόδες, τὸ δὲ περὶ σε ὕδωρ, ὠκεανός, Ἀγαθὸς Δαίμων. (*PGM* XII 243). En *Orac. Sib.* I 138ss. Geffcken (= *Theos.Tub.* III 108ss. Beatrice) encontramos una variante de este motivo: εἰμὶ δ’ ἔγωγε ὁ ὢν, σὺ δ’ ἐνὶ

Todo); o bien el dios aparece creando estos elementos fundamentales²⁷⁶ o gobernándolos²⁷⁷, como en este himno y en el *h.Mag.* I 11-12,14²⁷⁸. De los pasajes citados puede verse que se trata de un tópico que se encuentra ampliamente extendido en *PGM* y en la literatura órfica, pero también en los oráculos teológicos²⁷⁹ (no se encuentra, en cambio, en los sibilinos).

A veces, como en nuestro caso, se extienden más allá de los cuatro elementos empedocleos (agua, fuego, tierra y aire), recogiendo astros –sol, luna, estrellas–, el día y la noche o, incluso, la luz, el calor y el frío, *etc.* En nuestra secuencia destaca que no aparezca el sol, como ya se ha advertido, y que se destaque la creación de un río, sobre el que se llama la atención, además, léxicamente: el río es el único elemento de toda la secuencia que lleva un complemento; de hecho, se trata del único sintagma poético del himno.

5. *El Pan cósmico*²⁸⁰.

No obstante, al margen de que los motivos que hemos visto sean comunes a la descripción de cualquier divinidad creadora o Pantocrátor, nos queda profundizar en la posibilidad de que Pan aquí sea un teónimo o sobrenombre de la divinidad que se describía en este pasaje.

En el *Himno Órfico* 11 a Pan comienza así:

Πάνα καλῶ κρατερόν, νόμιον, κόσμοιο τὸ σύμπαν,
οὐρανὸν ἠδὲ θάλασσαν ἰδὲ χθόνα παμβασίλειαν
καὶ πῦρ ἀθάνατον· (vv.1-3)

φρεσὶ σῆσι νόησον· / οὐρανὸν ἐνδέδυμαι, περιβέβλημαι δὲ θάλασσαν, / γαῖα δέ μοι
στήριγμα ποδῶν, περὶ σῶμα κέχυται / ἀῆρ ἠδ' ἄστρον με χορὸς περιδέδρομε πάντη.

²⁷⁶ ὁ ἐνφυσήσας τὸν σύμπαντα κόσμον, ὁ τὸ πῦρ κρεμάσας ἐκ τοῦ ὕδατος καὶ τὴν γῆν χωρίσας ἀπὸ τοῦ ὕδατος (*PGM* IV 1173ss); σῆ δυνάμει στοιχεῖα πέλει καὶ φύεται πάντα· ἀέρι καὶ γαίᾳ καὶ ὕδατι καὶ πυρὸς ἀτμῶ (*PGM* XII 253ss = *h.Mag.* 27 12-14)

²⁷⁷ ἐγὼ εἶμι ὁ ἐν οὐρανῷ σχολὴν ἔχων φοιτῶμενός τε ἐν ὕδατι καὶ ἐν πυρὶ καὶ ἐν ἀέρι καὶ γῆ· (*PGM* XIII 285 ss)

²⁷⁸ κύριε παντοκράτωρ, ἅγιε καὶ δέσποτα πάντων· / σῆ δυνάμει στοιχεῖα πέλει καὶ φύεθ' ἅπαντα / ἀέρι καὶ γαίᾳ καὶ ὕδατι καὶ πυρὸς ἀτμῶ.

²⁷⁹ Ἔστι θεῶν μακάρων ὑπατος θεός, ὃς χθόνα παῖσαν / ἀμφὶς ἔχει καὶ κῦμα θ' ἄλος καὶ ἀπείριτον οἶδμα / ὠκεανοῦ (*Theos.Tub.* I 289-91 Beatrice); ἀρχὸς ἀπάντων (...) ἐν ᾧ τάδε πάντα κυκλοῦται / πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ αἰθήρ, νύξ τε καὶ ἡμᾶρ (*ibid.* I 392); ἰθύνων τὰ ἅπαντα σὺν ἀφράστῳ τινὶ τέχνῃ, / οὐρανὸν ἀμφιβαλῶν, πετάσας χθόνα, πόντον ἐλάσας, / μίξας ὕδατι πῦρ χθόνα τ' ἠέρι καὶ πυρὶ γαῖαν, / χεῖμα, θέρος, φθινόπωρον, ἔαρ κατὰ καιρὸν ἀμείβων / εἰς φάος ἦγεν ἅπαντα καὶ ἀρμονίῳις πόρε μέτροις. (*ibid.* I 303-308).

²⁸⁰ Sobre esta figura es fundamental el estudio de Roscher 1893.

En él, los rasgos del Pan griego tradicional (la divinidad campestre, pastoral, vinculada a las musas y los cortejos de ninfas), se entremezclan con la descripción de una divinidad cósmica, pantocrátor, de fuertes rasgos solares²⁸¹. De hecho, el himno a Pan se encuentra en la secuencia de las divinidades astrales (himnos 3-11: Noche, Cielo, Eter, Protogono, Astros, Sol, Luna, Φύσις y Pan). En algunos fragmentos órficos Pan alterna su nombre con el de Protogono²⁸², una divinidad órfica de gran importancia que a veces recibe también el nombre de Fanes. En el *fr.* 54 Kern se dice que Protogono es πάντων διατάκτορα καὶ ὅλου τοῦ κόσμου, διὸ καὶ Πᾶνα καλεῖσθαι «el que ha ordenado todo y la totalidad del cosmos, por lo que recibe también el nombre de Pan».

Aunque en la antigüedad ya se atestigua la identificación del nombre de Pan con la palabra griega “todo” (πᾶν), en época helenístico-imperial se produce una reinterpretación alegórica del dios arcadio que desemboca en el surgimiento de este “Pan cósmico”. Esta reelaboración parece haber tenido su raíz en el Egipto de época Helenística, donde esta divinidad rural y secundaria en el panteón griego, se sincretiza con importantes divinidades egipcias que elevaron su culto a un nivel superior²⁸³. Por un lado, Pan aparece identificado con el dios *Min* (por su carácter itifálico), divinidad de la fecundidad y la fertilidad; por otro lado, debido a su naturaleza zoomorfa, medio cabra medio hombre, encontró correlato entre los “dioses carnero” egipcios. Uno de ellos fue *Khnum*, llamado el “Alfarero divino” por su carácter creador, dios de la fecundidad que regía las crecidas del Nilo porque controlaba sus fuentes²⁸⁴; o su equivalente del alto Egipto, *Banebdjedet*, “El Carnero de Mendes (*Djedet*)”²⁸⁵. Por su carácter solar y su vinculación con el Nilo, tanto *Khnum* como *Banebdjedet* se sincretizaron con *Ra-Osiris*, este último también señor del Nilo, de donde resulta un dios Pan solar, pantocrátor y creador. Los papiros mágicos no son ajenos a este

²⁸¹ περίδρομε, σύνθρονε Ὠραις (v.4); παντοφυής, γενέτωρ πάντων, πολυώνυμε δαῖμον, / κοσμοκράτωρ, ἀύξητά, φαεσφόρε, κάρπιμε Παιάν (vv.10-11); κορυφῆς ἐφύπερθεν ἑλαφροτάτου πυρὸς ὄμμα./ βαίνει γὰρ τάδε θεῖα πολύκριτα σαΐσιν ἐφετμαῖς· / ἀλλάσσεις δὲ φύσεις πάντων ταῖς σαῖσι προνοίαις / βόσκων ἀνθρώπων γενεὴν κατ’ ἀπειρόνα κόσμον. (vv.17-20).

²⁸² Protogono-Zeus-Pan *fr.* 54 Kern; Fanes- Protogono-Eros, *cf.* *h.Orph.* 6, 8 a Protogono; Pan-Zeus *h.Orph.* 11, 12; Fanes-Eros-Protogono-Zeus *fr.*170 Kern.

²⁸³ Sobre Pan y su sincretismo en Egipto, *cf.* Roscher 1893, pp. 66ss.

²⁸⁴ *cf.* Pinch 2004, *s.v.* *Khnum*, pp.153-154.

²⁸⁵ *cf.* Pinch 2004, *s.v.* *Banebdjedet*, pp. 114-115.

sincretismo, como demuestra *PGM* IV 2187-2192, donde encontramos una plegaria dirigida a un *Ra*-Pan Pantocrátor:

ἤκέ μοι, ὁ ὑπὲρ γῆς καὶ ὑπὸ γῆν δεσπότης ὑπάρχων, δύσιν καὶ ἀνατολὴν
ἐφορῶν καὶ μεσημβρίαν καὶ ἄρκτον ἀποβλέπων, ὁ τῶν ὅλων δεσπότης, ὁ Αἰῶν
τῶν Αἰώνων· σὺ εἶ ὁ κοσμοκράτωρ, Ρᾶ Πάν.

Conclusiones:

El *Himno Mágico* 11 es, con toda probabilidad, es un pasaje perteneciente a una composición más extensa cuya naturaleza himnica no se puede asegurar, debido a la ausencia de cualquier tipo de petición o invocación donde se atestigüe la presencia de un orante. En el texto se constata la presencia de fenómenos ligados a la transmisión como corrupciones textuales de distinta índole, adiciones, supresiones, *etc.* que han provocado graves daños tanto en el texto como en la prosodia, por lo que muchos pasajes se encuentran alterados. No obstante, se puede afirmar que se trataba de un pasaje de carácter teológico (en tanto que se describía a la divinidad), de tono laudatorio (por el énfasis en subrayar la soberanía y el poder supremo de este dios) que no parece haber sido producido en un contexto mágico (la lengua y el estilo no presentan rasgos marcadamente mágicos). A pesar de la ausencia de fuentes (lo que, por otra parte, denota un escaso manejo de la literatura griega en su composición), el léxico de este himno se atestigua en otros textos producidos en el contexto del Mediterráneo de época Imperial, como los propios papiros mágicos y los *Oráculos Sibilinos*. Los tópicos reflejados en el texto, aunque sin paralelo exacto, poseen referentes en múltiples pasajes teológicos de un gran abanico de fuentes: *PGM*, himnica órfica, *Corpus Hermeticum*, en la literatura oracular, *etc.* con los que esta composición comparte una *koiné* expresiva y conceptual.

La divinidad a la que va dirigido, a pesar de no decirse explícitamente, es con toda probabilidad solar (por el tipo de teogonía, marcadamente solar en el ámbito egipcio, y porque a pesar de su relevancia el sol no aparece mencionado en ningún momento entre los elementos creados o al servicio del dios); su nombre (o al menos un nombre) podría encontrarse en el v.2, Πάν, ya que en época Imperial, textos como los himnos órficos constatan la reelaboración alegórica del dios griego Πάν en una divinidad cosmocrátor y solar. En esta fue fundamental el paso de Pan por el mundo egipcio; de hecho, la teogonía

de este himno y el papel destacado de “un río” entre las obras de creación de este dios casi con toda seguridad son de influencia egipcia. Expresiones como πρῶτος δ' ἐξεφάνης ἐκ πρωτογόνου ὕδατος ἐκ βυθοῦ, que combina la tradición griega y egipcia, son un buen ejemplo del entorno sincrético de producción de este texto.

4. MATERIALES MÉTRICOS DE PGM IV¹

4.1. HIMNO MÁGICO 15

in Solem

(*h.Mag.* III in ed. Pr)

P. Paris. Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fol.11v

fin siglo III/comienzos IV d.C.

PGM IV 939-948

Ediciones del papiro en las que aparece el himno:

Wessely, C. 1888, "Griechische Zauberpapyrus", *AAWW* 36, pp. 27-208

Eitrem, S. 1923, *Les papyrus mágiques grecs de Paris*, Kristiana, Dybwad, pp.13ss.

Preisendanz, K. 1973², *Papyri graecae magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. I, p. 104.

Schmidt, K.F. 1931, *GGA* 193, pp. 441-458.

Ediciones del Himno:

Van Herwerden, H. 1888, "De carminibus e papyris aegyptiacis erutis et eruendis",

Mnemosyne 16, pp. 322-23.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri graecae magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. II, p. 238.

Eitrem, S. 1926, "Die Vier Elemente in der Mysterienweihe", *SO* 4, pp. 39-59.

GDRK, vol. I, p.180.

Abrasax, vol. I, pp. 2-18.

Calvo, J.L. 2004, "El himno χαῖρε δράκων, a Helios, del papiro parisino. Edición crítica con introducción y comentario", *MHNH* 4, pp. 265-278.

Otros:

OZ, vol. II, pp. 345-59.

Pachoumi, E. 2014, "φυσικαὶ πυρὸς ἀρχαὶ οἱ φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή in the Hymn to Helios (PGM IV 939-948)", *ZPE* 192, pp. 104-107; notas y comentario a los vv.1-2.

¹ El denominado PGM IV (inventariado como *Supplément Grec* 574 en la Biblioteca Nacional de París) es un códice de papiro (no un rótulo), compuesto por dieciocho bifolios escritos por ambas caras; su extraordinaria longitud le ha merecido el nombre de "Gran Papiro Mágico de París". La uncial con la que está escrito permite datarlo entre finales dl siglo III y comienzos del IV d.C. La *editio princeps* fue realizada por Wessely; pertenece al conjunto de la "Biblioteca tebana".

Edición diplomática:

- 439 (1) χαιρεαρακωνακμαιοδελεωνφυσικαιπυροσαρχη
440 χαιρεδελευκονυδωρκαιδενδρεονυσιπετηλον
καιχρυσουκυαμωνοσαναθροϊσκωνμελιλωτον
καικα[[v]]θαρωνστοματωναφρονημερονεξαναβλυδων
(5) κανθαρεκυκλοναγωνσποριμουπυραυτογενεθλε
οτιδισυλλαβοσει αη καιπρωτοφανησει
445 νευσνεμοιλιτομαιοτιςψμβολαμυστικαφραζω
ηω αι ου αμερρ ουωθ· ιυϊωη· μαρμα
ραυωθ· λαϊλαμ· σουμαρτα
(10) ἴλαθμοιπροπατωρκαιοιθενοσαυτοσοπαζοις
εχεσυνεσταμενονκυριεκαιετηκοοσμοι
450 γενουδ . ιησπρασσωσημεροναυθοψιας
καιχρημ . τικωνμοιπεριωναξιωσεδιατης
αυτοπτου λυχνομαντιαςδιησπρασσωσημε
(15) ρονεγωδ ιυ ευη οω αση ιαση
αιαη· ε αι ηιε ωωωω ευ ηω
455 ἴαωαι — φωταγωγια·στεψαμενος

4 α[[v]]θ : tras α, se ha tachado una v.

12 δ . ι : restos puntiformes, la tinta prácticamente no se aprecia.

13 ημ . τ : tras η, se aprecia un trazo vertical unido a un trazo arqueado, cóncavo hacia la parte superior del bilineo, probablemente μ. Tras este, restos de tinta no sin trazos paleográficamente reconocibles.

Edición crítica:

Χαῖρε, δράκων ἀκμαῖέ τε λέων, φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή,
χαῖρε δέ, λεῦκον ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑπιπέτηλον
καὶ χρυσοῦ κυαμῶνος ἀναθρώσκων μελιλώτον,
καὶ καθαρῶν στομάτων ἀφρὸν ἡμερον ἐξαναβλύζων.

- 5 Κάνθαρε, κύκλον ἄγων σπορίμου πυρός, αὐτογένεθλε,
ὅστε δισύλλαβος εἶ, ΑΗ, καὶ πρωτοφανῆς εἶ,
νεῦσον ἐμοί, λίτομαι, ὅτι σύμβολα μυστικὰ φράζω·
{ηω αι ου αμερρ ουωθ· ιῖωη· Μαρμαρανώθ· Λαῖλαμ· σουμαρτα}
ἴλαθί μοι, προπάτωρ, καί μοι σθένος αὐτὸς ὀπάζοις.

ἔχε συνεστάμενον, κύριε, καὶ ἐπήκοός μοι γενοῦ, δι' ἧς πράσσω σήμερον αὐθοψίας, καὶ
χρημάτισόν μοι, περὶ ὧν ἀξιῶ σε, διὰ τῆς αὐτόπτου λυχομαντίας, δι' ἧς πράσσω
σήμερον ἐγώ, ὁ δεῖνα, ιυ ευη οω αει ηαη αιαιη· ε αι ευ ηιε ωωωω ευ ηω ἴαωα

-
- 1 δράκων omnes : ἄρχων conl. Schm : δρακον Π sed αρακον leg. PGM, Pa | ἀκμαῖέ omnes :
ἄκμων corr. Schm : ακμαιε Π | δράκων ἀκμαῖέ τε λέων PGM, Pr, Ca, Pa : δράκων, ἀκμαῖε {δε}
λέων Diet, He : δράκων ἀκμαῖε, δελέων Herw : δελεων Π | φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή Herw, Pr, He,
Pa : φυσικὴ πυρὸς ἀρχή Ei, Ca : φυσικαὶ πυρὸς ἀρχαί Diet, PGM : φυσικαιπυροσαρχη Π
3 κυαμῶνος omnes : κυάμων Schm : κυαμωνος Π | ἀναθρώσκων corr. Herw, Diet, Ei, Pr, He, Ca
: ἀναθροῖσκων PGM : κἀνθρυσκον leg. Schm : αναθροισκων Π | μελιλώτον omnes : <καὶ>
μελίλωτος add. et corr. Schm : μελιλωτον Π
4 ἐκ pro και sugg. He | καθαρῶν omnes : κα[[v]]θαρων Π | ἐξαναβλύζων corr. omnes :
εξαναβλυδων Π
6 ὅστε Pr, He, Schm : ὅτι Ca : ὅτι PGM, Herw: οτι Π | αη omnes, cfr. Π : ἀ(ρχ)ή conl. Pr in ap. cr.
: ἀή(ρ) conl. Schm
8 secl. Ca : del. cett.

2 γίνετο δ' ὑγρὸν ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑπιπέτηλον Od. δ 458 | 8 ἴλαθί μοι, προπάτωρ PGM I 314,
IV 458 y 1983.

Traducción:

¡Salve, Serpiente, vigoroso León, esencia y principio del fuego!

¡Salve, Blanca Agua y Árbol de Elevada Copa,

γ (a ti) que del dorado campo haces brotar el meliloto

y de tus puras bocas manas mansa espuma!

Escarabajo, que llevas la rueda del fuego seminal, nacido de ti mismo,

que eres bisílabo, AE, γ eres el primero en manifestarte,

Accede para mí, te lo ruego, porque pronuncio tus símbolos secretos.

{ηω αι ου αμερρ ουωθ· ιυϊωη· Μαρμαραυώθ· Λαϊλαμ· σουμαρτα}

Seme propicio, Primer Padre, γ proporcióname fuerza tú mismo.

Mantenme unido a ti, señor, γ seme obediente por medio de la visión directa que ejecuto en el día de hoy, γ profetiza para mi sobre lo que te pido por medio de la visión de la licnomancia a través de la cual en el día de hoy actúo yo, Fulano, (vocales).

Notas a la edición del texto y a la traducción:

El denominado *h.Mag.* 15 forma parte de una licnomancia (ll.930-1110) que busca comunicarse con la divinidad a través de una visión directa (lo que se conoce como αὔτοπτος σύστασις). La divinidad de la práctica recibe distintos nombres (los que más se repiten son Marmaraoth, Lailaam, Iael, Iaô, Sabaoth, Arbathiao, Horus-Harpócrates, Harmosis, Barbarael²); muchos de ellos son identificados en *PGM* con entidades solares. De hecho, la *epiklêsis* que reciben aquí es fuertemente solar. Si lo unimos a que el dios es invocado mediante una φωταγογία o “rito de captación de la luz”, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que estamos ante una práctica dirigida a una divinidad de carácter lumínico solar.

El himno que ahora analizamos es el primer *lógos* de la práctica, destinado a invocar al dios; según las invocaciones el *lógos* debe pronunciarse dos veces: primero la salida del sol y, en segundo lugar, ante una lámpara (la lámpara de la práctica)³. El himno constituye un *lógos*

² Sobre Μαρμαραυώθ y Λαϊλαμ *cfr. infra*, p. 391, n.25 y p.392, n.26.

³ Ambos contextos remiten, de nuevo, a una divinidad de carácter lumínico solar.

por sí mismo, es decir, no se encuentra insertado en un *lógos* en prosa; tan sólo presenta la adición de unas últimas líneas en prosa: una petición ligada a la finalidad de la práctica⁵.

El himno, que es presentado en la l.438 de la práctica con la abreviatura de ‘lógos’ (una lambda con una ómicron subscrita), comienza en la línea siguiente (l.439). Gráficamente, de la l. 439 a la 449, cada verso ocupa una línea del papiro, lo que es un indicador de que o el redactor distingue los hexámetros, o al menos maneja una copia que lo hace.

En el texto hay presencia de distintos signos de lectura, como diéresis y puntos altos utilizados sobre todo para separar *nomina mágica* (cfr. l. 447), aunque como puede verse en la l.446, su empleo no es consistente y en ocasiones las combinaciones vocálicas y *nomina* aparecen simplemente distinguidos con un espacio. Al terminar el *lógos*, el redactor lo señala con un guion interlineal a continuación del cual aparece el término φωταγωγία, con lo que se indica que se da paso a la descripción de esa práctica.

Materialmente, la tinta se ha deteriorado bastante en la parte inicial de la columna y al final, siendo la parte central la más legible, pero los trazos de las diferentes letras aún son distinguibles y permiten bastante seguridad paleográfica a la hora de reconstruir el texto. Por otra parte, la grafía empleada por el redactor es clara, lo que favorece una buena lectura; prueba de ello es que apenas hay disentimiento al respecto por parte de los distintos editores.

Dejando a un lado las diferentes ediciones del papiro en las que aparece editado el pasaje que contiene el himno, este material métrico fue sido editado por primera vez como una composición autónoma por Van Herwerden (1888), quien lo publica junto con otros *carmina magica* en su artículo “De carminibus e papyris aegyptiacis erutis et eruendis”. Van Herwerden lo considera un *carmen perobscurum* y afirma no atreverse a innovar más allá de realizar una edición crítica, con mínimas modificaciones, de la edición diplomática del papiro de Wessely. Después de la edición de Van Herwerden vino la de Preisendanz (1941 = 1974²), texto de referencia para las ediciones posteriores. El himno ha sido editado también por Eitrem (1926), Heitsch (1961, la suya es la edición que aparece en el vol. II de *PGM* en 1974) y Merkelbach (*Abrasax, loc.cit. supra*), con escasos cambios respecto a la edición de Preisendanz; Hopfner (*op.cit.*), en el análisis que hace de esta práctica, cita el texto griego con un breve comentario *ad loc.* Recientemente el himno ha sido estudiado de forma

⁵ Sobre esta *cfr. infra*, p. 392.

más detallada por Calvo (2004), quien realiza y una nueva edición del texto con un detallado comentario del mismo⁷, y E. Pachoumi (2014), en un artículo en el que se centra de forma exhaustiva sobre la lectura del primer verso.

Como Herwerden ya reconoció, y como se verá a continuación, la principal dificultad de este himno no es el texto en sí, legible y sin corrupciones graves, sino, sin duda, su oscuridad, que ha dado pie a numerosos intentos de interpretación.

1 Χαῖρε, δράκων ἀκμαῖέ τε λέων, φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή,
Paleográficamente, la δ de δράκων puede confundirse con una α en el papiro (lo que justificaría la conjetura de Schmidt ἄρχων). No obstante, esta δ, si bien es cierto que presenta un lazo más redondeado y ápices más verticales que otras δ (*cf.* ὕδωρ, δισύλλαβος en el papiro), es igual a la segunda δ de δένδρεον.

Cuestiones paleográficas aparte, la secuencia ακμαιεδελεων plantea problemas. Van Herwerden mantiene δελέων (de τὸ δέλεαρ, -ατος, van Herwerden) entendiéndolo como adjetivo de φύσι; esta propuesta ha sido unánimemente superada por la lectura de λέων, mucho más firme. Sigo la propuesta de corrección δε en τε¹² que hace Preisendanz (aceptada también por Calvo y Pachoumi). No obstante, métricamente en

⁷ En la edición de Calvo (2004: 267-268) se añade un noveno verso: ἔχε συνεστάμενος, κύριε, καὶ ἐπήκοος {μοι} <ἔσσο> {γενοῦ} (*in ed.* Ca), correspondiente a las ll. 449-450 del papiro. Según el editor, «la frase que sigue al v.9 tiene indicios claros de ser un hexámetro ligeramente retocado: admitiendo un comienzo en tríbraco y una sílaba breve alargada ante la cesura pentemímeras, con un cambio al final del verso de μοι γενοῦ por ἔσσο, resulta un hexámetro apto para cerrar el himno». No obstante, si esta línea fue un hexámetro ha sufrido severas alteraciones, lo que contrasta con la corrección con la que se nos han transmitido los ocho hexámetros anteriores. Por otra parte, ἐπήκοος μοι γενοῦ es una fórmula de ruego que puede encontrarse también en *PGM* IV 238 y, como ἰλεός μοι γενοῦ, en *PGM* V 419 y *SM* 87.6; estas y otras variantes tienen una larga tradición en los textos judeo-cristianos, por lo que considero que no hay motivos textuales que justifiquen su cambio en ἐπήκοος ἔσσο. Otro argumento a tener en cuenta es que en el papiro, como ya se ha indicado, cada verso ocupa una línea, pero no esta línea, en la que γενοῦ se encuentra ya en la línea siguiente, lo que podría indicar que, de hecho, en ningún momento fue sentida como un verso.

Desde mi punto de vista, las modificaciones que hay que hacer en el *textus receptus* para lograr aquí un hexámetro indican que, a pesar de que el comienzo de la línea 449 pueda tener un cierto ritmo dactílico, no estamos ya ante un hexámetro. Ocurriría lo mismo que hemos visto en muchos otros pasajes de los que acompañan a los himnos mágicos (clausuras, adiciones, *etc.*) en los que se nota una cierta secuencia rítmica (por imitación del ritmo del poema, por empleo de epítetos poéticos, *etc.*), pero que no han sido compuestos con una intención hexamétrica. Considero que la línea 449 no forma parte del himno, sino del cierre en prosa que se le añadió.

¹² Con confusión gráfica entre oclusiva dental sorda y sonora, *cf.* Gignac, vol. I, pp. 76ss.

esta secuencia sobra una breve: la mayor parte de los editores lo resuelven eliminando la partícula; Calvo, en cambio, mantiene este τε haciendo sinéresis en λέων. Me uno a la propuesta de Calvo por un motivo estilístico: la marcada coordinación entre pares con la que parece estar jugando el compositor (φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή, λεῦκον ὕδωρ καὶ δένδρεον), a la que δράκων ἀκμαῖέ τε λέων se adecuaba perfectamente.

La secuencia φυσικαιπυροσαρχη se ha prestado, de nuevo, a diversas conjeturas; Pachoumi incluso le ha dedicado un artículo¹⁴. Los editores oscilan entre φυσικαὶ ἀρχαί, propuesta de Dieterich que sigue *PGM*, φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή, propuesta de Van Herwerden que siguen Preisendanz en su edición del himno y Heitsch, y la corrección φυσικὴ ἀρχή (Eitrem, Calvo). En respaldo de la propuesta de Van Herwerden, por la que me decanto, poco se puede decir que no haya sido argumentado ya por Pachoumi. Tan sólo añadir algunos motivos más de carácter textual: en primer lugar, la alternancia entre nominativos y vocativos en contextos de interpelación en griego no es extraña, a lo que hay que sumar que el vocativo φύσι es preferible al nominativo por causas métricas (para evitar una doble consonante que alargase la sílaba breve). Por otra parte, en el pasaje que contiene el texto del himno no hay ningún caso de confusión por iotacismo entre las grafías ι/αι/η que justifique las correcciones propuestas por los editores.

En cuanto a la traducción de φύσις, no creo que necesariamente tenga que guardar relación con una invocación a la Naturaleza como abstracción divinizada¹⁵; así parece considerarlo Van Herwerden, quien transcribe este nombre con mayúscula. Como bien dice Calvo, la presencia de una entidad femenina contrasta con todos los σύμβολα masculinos que se mencionan en el contexto inmediato y que identifican a la divinidad del himno como una divinidad masculina y no tiene sentido aquí. No obstante, en las invocaciones de los papiros mágicos φύσις no siempre hace referencia a la Naturaleza como divinidad ni tiene por qué ser femenino, encontrándose en contextos masculinos “esencia”, el “principio natural”¹⁷.

¹⁴ Pachoumi 2014.

¹⁵ Así lo considera Calvo (2004: 173), motivo sobre el cual justifica su corrección.

¹⁷ ὀρκίζω φύσιν αὐτοφυῆ, κράτιστον Ἄδωναϊον, “conjuro a la naturaleza autoengendrada, al poderoso Adonai” (en un contexto solar y masculino, *PGM* I, 310). Para φύσις con la acepción de “principio natural”, “origen” *s.v.* φύσις en *LSJ*.

3 καὶ χρυσοῦ κυαμῶνος ἀναθρώσκων μελίλωτον

Este verso es, sin duda, el más discutido de esta composición. Debido a la oscuridad de los referentes y al empeño de hacerlo casar en alguna tradición solar griega, ha sido objeto de numerosos intentos de interpretación para dotarlo de sentido, hasta el punto de modificar el *textus receptus*¹⁹.

Estoy de acuerdo con Calvo en que κυαμών tiene aquí un significado genérico, "campo, cultivo", y no "haba" (κυάμος); pero no estoy de acuerdo con la identificación de μελίλωτον con el loto (*nelumbium speciosum*)²⁰. El μελίλωτον es la planta del meliloto (*Trigonella Graeca* o *alholva*), flor de la familia del trébol famosa en la antigua Grecia por su dulzor y muy apreciada en la medicina egipcia, donde era empleada para la preparación del embalsamamiento, contra las quemaduras, etc. Es una planta leguminosa que se cultiva en grandes extensiones como forraje, por lo que no es casual que se emplee κυαμών para hacer referencia a sus campos, que en época de floración se cuaja de pequeñas flores amarillas, lo que justifica el adjetivo χρυσός. El problema principal de este verso es el sentido de ἀναθρώσκω; θρώσκω es intransitivo, pero aquí tiene un OD claro (μελιλώτον). Tanto el sentido transitivo como el compuesto con el preverbio *ἀνα- son una creación del autor de este himno no atestiguada en griego, al menos hasta el momento, para cuya interpretación me decanto por un significado tipo "alzar, elevar, (brotar?)": καὶ χρυσοῦ κυαμῶνος ἀναθρώσκων μελιλώτον, «y (a ti) que del dorado campo haces brotar el meliloto». Sobre su significado, *cfr. infra*.

5 κάνθαρε, κύκλον ἄγων σπορίμου πυρός, αὐτογένεθλε

Entre todos los símbolos contenidos en esta invocación, κάνθαρος resulta ambiguo, pudiendo ser un σύμβολον más²¹, pero también una *hypóstasis* (*cfr. infra*). Aunque la aparición de símbolos animales dentro de *epiklêsis* divinas en los papiros mágicos no es extraña y de hecho ocurre en este himno, he considerado κάνθαρος aquí un sobrenombre divino, motivo por el cual lo escribo con mayúscula. Desde mi punto de vista se trata de la traducción literal de la *hypóstasis* egipcia *Khepri* por (a) el fuerte sustrato egipcio de este himno; (b) el aspecto formal (aparece en vocativo, al inicio del

¹⁹ E.g. Van Herweden *ad loc.*: χαῖρε δέ, κάνθαρε, ἀναθρώσκων λευκὸν ὕδωρ καὶ δένδρον ὑπιπέτηλον καὶ χρυσοῦ κυαμῶνος μελίλωτον, "Salve, Escarabajo que saltas de la blanca agua, del árbol de elevada copa y del meliloto de un dorado campo".

²⁰ Calvo 2004, p. 275

²¹ *Cfr. PGM VII 780*

verso y seguido de sus propios adyacentes explicativos, en vez de dentro de una nómina de epítetos o símbolos, con lo que el compositor le dota de relevancia propia); (c) otros paralelos de los *lógoi* mágicos, que apoyan su naturaleza como título divino y no como mero símbolo animal (*cfr. infra*).

6 ὄστε δισύλλαβος εἶ, ΑΗ, καὶ πρωτοφανῆς εἶ,

El papiro ofrece οτι (Π), en base al cual ha habido dos vertientes de corrección: la mayoritaria ha sido ὄστε, propuesta ya por Van Herwerden, frente a la que Calvo propone un ὅτι más conservador paleográficamente y fiel al *textus receptus*. No obstante, en esta ocasión me inclino por ὄστε; el v. 6 contiene dos aclamaciones que siguen formando parte de la invocación, de la descripción de la divinidad, por lo que tiene más sentido que se trate de dos oraciones de relativo que el hecho de que posean un valor causal.

Comentario:

1. *Comentario del aspecto métrico:*

Los hexámetros de este himno se encuentran en buen estado y no requieren enmendaciones especialmente complejas (tan sólo la sinéresis de λέων, v.1). Por otra parte, como señala Calvo, son correctos (no sobran ni faltan sílabas ni hay faltas métricas); incluso el monosílabo mágico del v.6, ΑΗ, se insertó teniendo en cuenta la métrica. Es decir, son correctos a un nivel muy básico, porque si afinamos más en el análisis enseguida puede verse que no hay una técnica de versificación depurada: los vv.3 y 4 presentan diéresis media, los vv. 2 y 5 violan la primera ley de Meyer y el 6 la de Naeke.

Destaca, además, que tres sean holodactílicos (vv.4, 5 y 7), una proporción muy alta si tenemos en cuenta que la composición consta sólo de ocho versos. Además, el v.1, 2 y 8 contienen un único pie espondeaico, lo que nos deja una composición con una marcada tendencia dactílica, por lo que este himno posiblemente se pueda circunscribir a la misma

corriente poética a la que pertenece el himno 8 y que fue muy popular entre los autores egipcios de la época²³.

En el v.7 llama la atención, por último, que los tres últimos pies coincidan cada uno con una palabra: σῦμβόλᾱ μῦστικᾶ φράζω. Este efecto, que suele evitarse en poesía porque hace que el verso resulte demasiado marcado desde el plano rítmico, en la magia quizás fue buscado, ya que así el propio ritmo del verso enfatiza el poder de las palabras del mago.

2. Aspecto lingüístico:

Más allá de la confusión entre oclusiva sorda y sonora que parece haberse producido en δε/τε (v.1), no hay rasgos lingüísticos en el pasaje que transmite el himno que merezcan la pena ser comentados.

3. Adiciones:

El himno, según nos lo transmite el papiro como *lógos*, es obvio que ha sufrido dos adiciones.

La primera es *epiklêsis* mágica que se inserta en las ll.446-447, aprovechando la explicación del himno σύμβολα μυστικᾶ φράζω. Los σύμβολα μυστικᾶ aludidos son, sin duda, el dragón, el león, el fuego, el agua y el árbol mencionados en la salutación inicial, pero parece que algún copista posterior (quizás el redactor de la práctica) no lo entendió así y decidió que estos faltaban, añadiendo así esta secuencia de combinaciones vocálicas y *nomina magica* en la que identificamos a Μαρμαραυώθ²⁵ y Λαίλαμ²⁶.

²³ Sobre esta *cf. infra*, pp. 526-529.

²⁵ Μαρμαραυώθ se pone en relación con la raíz aramea **mar*, ‘señor’, con lo que su significado sería ‘Señor de los Señores’, *cf. RE* vol. XIV, *s.v.* Marmaraoth (“Herr der Herren”, trad. Preisendanz). Los genitivos intensificadores que emplean la misma raíz del sustantivo en poliptoton tipo θεῶν θεέ gustaron mucho en la magia. Gundel (1940: 59) y Schwad (1897), en cambio, lo consideraron un compuesto greco-hebreo con un primer elemento griego vinculado con la raíz de μαρμαίρω, (‘brillar, resplandecer’) y el segundo **aoth*, ‘señor’ (presente también en *Sabaoth*, *e.g.*): ‘Señor de la Luz’. Muchos críticos se decantan por la propuesta de Gundel con el argumento de que este nombre mágico aparece especialmente conectado a contextos lumínico solares, pero no hay que olvidar que muchos *nomina barbara* cuyo significado se desconocía deformaron por etimología popular hacia formas más reconocibles.

²⁶ Λαίλαμ ο Λααλαμ es la transcripción de un término hebreo que significa “siempre, eternidad” (*cf. Kotansky* n°57.7). La forma Λαίλαμ sería la más fiel a la pronunciación hebrea de esta palabra. En este *nomen* se atestigua, precisamente, la deformación por etimología popular que

La segunda adición es el cierre en prosa

l.449 ἔχε συνεστάμενον, κύριε, καὶ ἐπήκοός μοι | γενοῦ, δι' ἧς πράσσω σήμερον αὐθοψίας, |
καὶ χρημάτισόν μοι, περὶ ὧν ἄξιῶ σε, διὰ τῆς | αὐτόπτου λυχνομαντίας, δι' ἧς πράσσω
σήμερον ἐγώ, ὁ δεῖνα, ιυ ευη οω αει ηαη | αιαη· ε αι ευ ηιε ωωωω ευ ηω | ἴαωαι.

El estilo de la formulación es típicamente mágico; presenta especificación ritual²⁷ y fuerte énfasis en la deixis temporal (σήμερον) y personal (μοι/ἐγώ), además de la reiteración formular de δι' ἧς πράσσω σήμερον. Se compuso posiblemente como una *actualización* del himno, es decir, se trata de una adición que modifica la finalidad original del himno y hace referencia a ritos concretos que el mago realiza en la práctica y que anuncia desde el comienzo de la misma (la σύστασις y la αὐθοψία, la visión directa), de forma que el himno queda así adaptado a un nuevo contexto ritual.

4. Finalidad y contexto original:

Como acabamos de ver, el himno necesitó un nuevo cierre que actualizara su finalidad para integrarse en la licnomancia en la que se emplea, lo que quiere decir que su contexto original no era una práctica de este tipo y, en consecuencia, que el redactor de la práctica tomó este himno de algún otro lugar. Si nos atenemos al texto, lo que se solicita en el himno es que el dios conceda al mago su fuerza (σθένος, v.8), es decir, busca un «fortalecimiento» del oficiante.

Dado que los fines de la magia van más allá de lo que le está permitido a un mortal, el mago posee distintas formas de superar esta limitación. Una es consiguiendo su «divinización» a través de un rito mágico denominado *sýstasis* en el que el mago se une a la divinidad, es fortalecido por esta o purificado de su esencia mortal a través del contacto con el dios de tal manera que alcanza un estado transitorio de «divinidad» mientras dure esta unión. En este estado, como fuerza sobrehumana, el mago puede realizar toda clase de acciones mágicas rompiendo cualquier barrera impuesta a los mortales, como dominar potencias inferiores o

mencionábamos en Μαρμαρανώθ, de forma que a veces aparece como λαίλαμψ (PGM II 117, XV 15), por aproximación a la raíz griega *λαμπ-, 'brillar'. Detrás de la presencia Λαίλαψ, 'huracán' en *epiklêsis* solares (e.g. *h.Mag.* 4.3), donde no parece haber conexión aparente, podría encontrarse una última deformación de λαίλαμψ > Λαίλαμ que ya ha perdido toda relación con el *nomen* original.

²⁷ La finalidad de la práctica aparece claramente explicada: el dios debe obedecer al mago y profetizar en la licnomancia a través de una visión directa, es decir, manifestándose ante el mago

alcanzar la *gnósis*, “el conocimiento” en su sentido más amplio. Por ello, en praxis complejas, este rito suele funcionar como primera parte de otras prácticas mágicas. Es especialmente frecuente con mediación de divinidades solares, en cuyo caso se habla de una «solarización» del mago²⁸.

El himno que ahora analizamos tiene todos los “ingredientes” para ser una «solarización»: se dirige a una divinidad solar y el mago le pide «que le entregue su fuerza». Esto significa que el contexto ritual original para el que fue compuesto este himno, al menos con el cierre en verso con el que se nos ha transmitido, era una *sýstasis*. El hecho de que esta clase de rito se emplee con frecuencia antes de prácticas proféticas explica que se haya incluido como primer *lógos* de esta práctica, con un pequeño error: aunque tanto el himno como la práctica se dirijan a una divinidad solar, el primero implica un rito de unión (σύστασις) en el que el mago, por agencia del dios, alcanza un estatus tal que es capaz de alcanzar un nivel de conocimiento superior u obligar a otras potencias divinas a obedecerle, mientras que la práctica en la que ha sido incluido es una comunicación con el dios (también llamada σύστασις), pero a través de una lámpara. La visión directa de la divinidad en el fuego (que es lo que se deduce de las indicaciones), aunque sea con fines oraculares, no implica el grado

²⁸ En IV 169ss. el primer rito que describe el mago Nefotes al faraón Psamético en su carta es una σύστασις, en la que el mago solicita “ser fortalecido”: *δυναμωσον*. En esta ocasión, el “fortalecimiento” del mago toma la forma de un renacimiento: el oficiante, que se ha acostado envuelto en un sudario cara al sol, no debe levantarse hasta que un halcón (símbolo de larga tradición solar en Egipto) se pose sobre él, momento en el que “revive” simbólicamente por gracia del dios y se alza renovado con estas palabras: *συνεστάθην σου τῇ ἱερᾷ μορφῇ, ἔδυναμώθην τῷ ἱερῷ σου ὀνοματι, ἐπέτυχόν σου τῆς ἀπορροίας τῶν ἀγαθῶν, κύριε, θεὲ θεῶν, ἄναξ, δαίμων* (ll. 215-217). No obstante, quizás el rito de este tipo más conocido sea denominada *Liturgia de Mitra* (PGM 475ss), en la que el mago es «purificado en su naturaleza humana» a través de la asimilación del *pneuma* divino (en este caso, al tratarse de Helio-Mitra, este *pneuma* se extrae de la luz de sus rayos, *cf.* l.538), de forma que, por un breve lapso de tiempo, el mago es «mejorado y fortalecido por una poderosa fuerza grandiosa y una mano derecha inmortal, con espíritu inmortal» (ll.515-19), es decir, es «divinizado por agencia del sol», tras lo cual es capaz de elevarse al firmamento superior. Allí, el propio Helio-Mitra, gracias a las plegarias que el mago conoce, le conducirá en presencia del Μέγιστος Θεός, a quien el mago dirige una plegaria en la que declara su «renacimiento» a través de esta solarización que ha experimentado (ll.714-25), que le ha purificado y fortalecido, lo que le hace “apto” para recibir los oráculos del dios supremo, quien profetiza para él inmediatamente: «κύριε, χαῖρε, δέσποτα ὕδατος, χαῖρε, κατάρχα γῆς, χαῖρε, δυνάστα πνεύματος, λαμπροφεγγῆ, προπροφεγγῆ, ἐμεθιρι ἀρτεντεπι· θηθ· μιμεω νεναρω φυρχεχω ψηρι δαριω· Φρη Φρηλβα· χρημάτισον, κύριε, περὶ τοῦ δεῖνα πράγματος. κύριε, παλινγενόμενος ἀπογίγνομαι, αὐξόμενος καὶ αὐξηθεὶς τελευτῶ, ἀπὸ γενέσεως ζωογόνου γενόμενος, εἰς ἀπογενεσίαν ἀναλυθεὶς πορεύομαι, ὡς σὺ ἔκτισας, ὡς σὺ ἐνομοθέτησας καὶ ἐποίησας μυστήριον. ἐγὼ εἶμι φερουρα μιουρι· ταῦτά σου εἰπόντος εὐθέως χρησιμωθήσῃ», *cf.* PGM IV 714-721.

de contacto directo que se establece en una *solarización*. Quizás este fue el motivo por el que el redactor debió añadir el cierre en prosa.

5. Estructura y estilo.

La estructura de esta composición es bipartita y fácil de delimitar.

Entre los versos 1-6 se extiende la invocación del dios, que se abre con un saludo típicamente solar³⁰, enunciado con la fórmula $\chi\alpha\tilde{\iota}\rho\epsilon$, que es una fórmula de incipit frecuente en *PGM*. Si bien puede encontrarse con la misma función también en la hímica griega contemporánea, la especial vinculación que tiene en los papiros mágicos con contextos rituales lumínico solares³¹, como es el caso, no puede explicarse desde la tradición griega. Aunque el referente formal provenga de la *lingua sacra* griega, el referente funcional quizás sea egipcio, ya que los *Himnos de las Fases Solares*³², y en especial los himnos matutinos al sol (*Morgenlieder*³³), suelen comenzar con una salutación (*jnd-h rzk*) para la que en griego pudo encontrarse un paralelo en $\chi\alpha\tilde{\iota}\rho\epsilon$, fórmula de saludo procedente de la lengua cotidiana que en época Imperial se atestigua también como fórmula de incipit de algunos himnos religioso-literarios³⁴. Al respecto, debido a las fuertes resonancias egipcias de este himno, es imposible saber si, en este caso, esta fórmula se ha tomado de *PGM* o es la traducción de la fórmula egipcia.

En la invocación no encontramos ningún título o nombre divino reconocible desde la tradición griega. La *epiklêsis* también es atípica, de acuerdo a lo que viene siendo usual en los himnos de tradición griega, en los que la invocación contiene referencias a las sedes del dios, títulos, epítetos culturales y *nomina divina*. Lo que encontramos aquí, por el contrario, es la enumeración de una serie de sustantivos que el orante denomina $\sigma\tilde{\upsilon}\mu\beta\omicron\lambda\alpha\ \mu\upsilon\sigma\tau\iota\kappa\acute{\alpha}$ (v.7) y a cuya interpretación me aproximaré más adelante. Estilísticamente, la invocación

³⁰ Para su presencia y función en los textos mágicos como fórmula de incipit y salutación, *cfr.* Blanco 2015a (artículo recogido en el Apéndice 2).

³¹ Sobre la especial vinculación de esta con *lógoi* solares y posibles paralelos egipcios, *cfr.* Blanco 2015a, pp. 123-125 (artículo recogido en el Apéndice 2).

³² En la literatura especializada su nombre es *Tageszeitenlied*, traducido al inglés como “Solar Phases Hymn” y que yo he adaptado aquí como *Himnos de las Fases Solares*. Sobre los rasgos estilísticos y ejemplos de este tipo de hímica, *cfr.* Assmann 1995, p. 42ss.

³³ Para mayor información sobre estos himnos, contexto ritual, función y rasgos estilísticos, *cfr.* Moret 1902, pp. 121-38; Lichtheim 1980, p. 109; Klotz 2006, pp. 13ss.

³⁴ *Cfr.* Blanco 2015a, pp. 123ss. (artículo recogido en el Apéndice 2).

destaca porque en ella se ha jugado de forma simultánea con paralelismos y *variatio*, articulados en torno a secuencias bimembres:

- Los versos 1 y 2 comienzan con la fórmula χαῖρε y presentan cuatro y dos σύμβολα respectivamente, enunciados en forma de sustantivos. En el v.1, tenemos dos pares coordinados: δράκων ἀκμαῖέ τε λέων y φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή, donde puede verse que λέων y ἀρχή (σύμβολα 2º y 4º respectivamente) tienen un complemento adjunto frente a δράκων y φύσι (σύμβολα 1º y 3º), sin complemento. En el v.2, ambos σύμβολα van acompañados de un epíteto, que se articula respecto a su sustantivo correspondiente en quiasmo: λεῦκον ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον.
- En los versos 3 y 4, que comienzan con la conjunción καὶ, el poeta cambia de estilo y pasa a referirse a los σύμβολα de forma perifrástica mediante oraciones de participio. Los καὶ iniciales de estos dos versos refuerzan el estilo καὶ de la invocación y establecen una inequívoca relación de continuidad entre el contenido de estos dos versos y los dos versos anteriores.
- En el v.5 aparece el único σύμβολον reconocible como un nombre divino: Κάνθαρος (*cf. infra*). La relevancia y tratamiento que le otorga el compositor del himno indica que posee una importancia especial: se le dedica un verso entero, que Κάνθαρος encabeza en vocativo, y es el único nombre con doble complementación. Entre los dos complementos, en aposición, el compositor juega de nuevo con la *variatio*: una oración de relativo (κύκλον ἄγων σπορίμου πυρός) y un epíteto (αὐτογένεθλε).
- La invocación finaliza en el v.6, que contiene dos oraciones nominales de carácter aclamatorio (δισύλλαβος εἶ / πρωτοφανῆς εἶ), articuladas entorno al *nomen magicum* ΑΗ.

El himno concluye con un breve cierre de dos versos donde se enuncia la petición (vv.7-8). En el v.7 el mago se refiere las identificaciones que acaba de hacer en la invocación con la expresión σύμβολα μυστικὰ; el mago justifica su petición sobre esta enumeración (ὅτι), luego la *epiklêsis* inicial tiene un claro valor argumental. Esta es la prueba más firme de que estamos ante un himno de producción mágica. A continuación, el mago enuncia el verdadero objetivo del himno, que, como ya he comentado, se trata de un “fortalecimiento” que busca la *solarización* del mago (μοι σθένος αὐτὸς ὀπάζοις), un rito propiamente mágico. En este cierre se acumulan las fórmulas rituales: νεῦσον ἔμοι, λίτομαι, ἴλαθί μοι. Frente al contenido y estilo de la invocación, las fórmulas de la petición sí son típicamente

griegas y pertenecen a la *lingua sacra* de la religión, aunque más interesante es que ἱλαθί μοι, προπάτωρ aparezca en PGM I 341, IV 458 (= *h.Mag.* 14.24 al Sol) y IV 1983, por lo que en este caso, ἱλαθί μοι no procedería de la *lingua sacra* griega sino del acervo formular de PGM.

6. La divinidad destinataria: Khepri.

Esta invocación ha sido objeto de reiterados y forzados intentos de explicación debido a la oscuridad de sus referentes, pero también, desde mi punto de vista, por el afán de hacer casar su peculiar simbología dentro de la tradición griega. Merkelbach titula su comentario “Hymnus an Proteus” y Calvo “Himno a Helio”, sin embargo, el único término identificable como teónimo es Κάνθαρος, “Escarabajo”, que el propio compositor del himno destacó a través de la relevancia que le otorga.

En egipcio, el término “escarabajo” –*khepri*, (*hpr*)– se formaba sobre la raíz verbal de *kheper* (*hpr*), “surgir, venir a la existencia”, ya que se consideraba que tan sólo existían machos, que depositaban su semen dentro de la bola de estiércol que hacían rodar y de la que nacía luego la prole sin concurso de hembra³⁵. Esta aparente reproducción asexual convirtió al escarabajo en el símbolo de la autogénesis, de aquello que es capaz de surgir *ex nihilo* y, en consecuencia, fue asociado con el sol.

Según Pinch, «the origin of the univers was an intelectual problem that came to fascinate the Egyptians», motivo por el cual no hay panteón que no tenga su propia versión de la cosmogonía. No obstante, casi todas coinciden en que lo primero en distinguirse en el caos primigenio del *Nwn* fue una mente divina, anterior a toda existencia, no creada, sino existente *per sé*³⁶, que en la mayor parte de los panteones, en mayor o menor medida, se identifica con una divinidad solar³⁷: *Ra*³⁸, *Amón*³⁹, *Ptah*⁴⁰, etc. Este milagro se repetía cada

³⁵ Un texto de Porfirio muestra que esta tradición también se conocía en Grecia: Μὲν βδελυχθεῖη ἂν ἀγνώμων ὑπάρχων τῶν θεῶν, Αἰγύπτιοι δὲ ἐσέφθησαν ὡς εἰκόνα ἡλίου ἔμψυχον. κάνθαρος γὰρ πᾶς ἄρρην καὶ ἀφειὲς τὸν θορόν ἐν τέλματι καὶ ποιήσας σφαιροειδῆ τοῖς ὀπισθίοις ἀνταναφέρει ποσὶν ὡς ἥλιος οὐρανόν, καὶ περίοδον ἡμερῶν ἐκδέχεται σεληνιακῆν. (Porph. *Abst.* 4.9.47)

³⁶ Múltiples pasajes de los *Textos de los Sarcófagos* inciden en que el dios primigenio vino a la existencia por sí mismo, *cf.* Pinch 2002, p. 59.

³⁷ Sobre los mitos cosmogónicos egipcios *cf.* Tobin 1989, pp. 59-72 y Pinch 2002, p. 59.

³⁸ En el *Papiro de Turín (Canon Real de Turín)* además de ser el creador del mundo fue también el Primer Señor de Egipto. Su culto como divinidad principal del panteón egipcio (y por ello, como divinidad primigenia) parece haberse irradiado desde Heliópolis. Sobre *Ra*, *cf.* *s.v.* *Ra* en

día, ya que en la cultura egipcia el ocaso se asociaba con la muerte del dios sol, que era capaz de retornar cada día al mundo de los vivos a través de un proceso de autogeneración⁴¹. Por este motivo, el escarabajo era un símbolo solar por excelencia en el mundo egipcio y *Khepri*, “Escarabajo”, una de las cuatro advocaciones principales de Ra: el sol que renace, el sol primigenio⁴², denominándose bajo esta advocación tanto el sol en su faceta primordial, como en sol en el momento del alba⁴³. Κάθαρως, “Escarabajo”, es la traducción griega de su sinónimo egipcio, *Khepri*. En apoyo de esta hipótesis están los complementos que recibe en el texto que ahora analizamos: αὐτογένεθλος, “autoengendrado”, y κύκλον ἄγων σπορίμου πυρός, “el que lleva la rueda del fuego seminal”, y la aclamación del v.6: πρωτοφανῆς εἶ, “eres el primero en manifestarte”.

Además de los pasajes en los que el escarabajo aparece como animal o símbolo del sol, en *PGM* Κάθαρως es teónimo en tres ocasiones:

- i. En *h.Mag.* 9.10-11, en un contexto formal idéntico al que nos encontramos, al inicio de verso con adyacentes explicativos propios:

Pinch 2002, pp. 182-184 y Thode-López, 1999. Sobre la cosmogonía heliopolitana, *cf.* Pinch 2004, pp. 45ss.

³⁹ En su origen, se trataba de una divinidad local, pero a partir de la XII Dinastía y su adopción como divinidad dinástica, comienza su ascenso en el panteón Egipcio. Poco a poco fue asimilándose a *Ra* (*Amónrasonter*, “Amón-Ra, rey de los dioses”) y también fue identificándose con los demás dioses principales, que se convirtieron en manifestaciones de *Amón*. Uno de los nombres por el que era designado es “Aquel que habita en todas las cosas”, título que enfatiza su carácter de esencia de todo el Universo. El salto a la categoría de divinidad suprema del panteón tuvo lugar en Tebas, donde se elaboró un sistema cosmogónico para darle una antigüedad mayor que la de los otros dioses en la que *Amón* se convierte en una deidad primordial a partir de la cual llegaron al ser todos los dioses, *cf. s.v. Amón* en Pinch 2002, Thode-López 1999. Sobre la cosmogonía tebana, *cf.* Pinch 2004, pp. 46ss.

⁴⁰ Es la divinidad primigenia y creadora de la cosmogonía memfita, *cf. s.v. Ptah*, en Pinch 2002, Thode-López 1999. Sobre la cosmogonía de Memfis, *cf.* Pinch 2004, pp. 44ss.

⁴¹ El curso diario del sol desde el amanecer hasta el ocaso era considerado por los egipcios como un ciclo vital: el sol nacía cada mañana para morir al atardecer. Vertían así a una dimensión antropomórfica un fenómeno astral (Tobin, 1989:48-49; Assman 1995). Este ciclo poseía cuatro momentos clave, asociados con las cuatro formas principales de “transfiguración” lumínica de este dios, por este orden, *Ra-Khepri* (escarabajo), el sol al amanecer; *Ra-Hoirakhty* (halcón), el sol en su cenit, en el esplendor de su poder; *Ra-Atum*, el sol del ocaso, el sol viejo; *Osiris*, el sol que ha muerto para luego renacer, el sol en su faceta nocturna, cuando desciende al *Más Allá* y allí reina sobre los muertos (*cf.* Pinch 2002, *s.v. Solar divinities*); esta transformación se narra, por ejemplo, en el relato de “El verdadero nombre de *Ra*” (*P. Turín* 1993 y *P. Chester Beatty* 15 del Museo Británico). Los *PGM* conservan restos de esta tradición egipcia, por ejemplo, cuando se atribuyen distintas formas teriacas o vegetales al sol dependiendo de la hora del día: ὥρα δ' μορφήν ἔχεις κανθάρου (*PGM* III 499ss, IV 1659 y XXXVIII 23, ver.).

⁴² En los *Textos de las Pirámides*, *Khepri* es “el que está en *Nwn*”.

⁴³ *cf.* Pinch 2002, *s.v. Khepri* y Thode-López 1999, *s.v. Jepri*. Sobre *Khepri* como divinidad solar primigenia y ejemplos de su himnica, *cf.* Tobin 1989, pp.66-67.

Κάν[θαρε, χ]ρυσοκόμην κλ[ήζω] ἀθάνατόν [πῦρ],

Κάν[θαρε, π]ᾶσι θεοῖσι καὶ [ἀνθρώ]ποις μέγα θα[ῦμα,]

- ii. En *PGM VII 520*, al final de una invocación a Helio construida sobre la fórmula $\sigma\upsilon\ \epsilon\acute{\iota}\ \acute{\omicron}\dots$, encontramos ὁ τῶν ὅλων δεσπότης, Ἄγιε Κάνθαρε, “(tú eres) el Señor de Todo, Sagrado Escarabajo”.
- iii. En *PGM XII 44-47* aparece en una alusión mítica en la que se puede reconocer una referencia a la muerte de *Osiris*⁴⁴ y en la que se emplea claramente como designación del sol⁴⁵: κατέπιεν ὁ οὐρανὸς τὸν κύκλον μὴ [γ]ινώσκων τοῦ Ἁγίου Κανθάρου λε[γο]μένου Φωρεῖ. Κάνθαρος, ὁ πτεροφυῆς μεσουρανῶν τύρραννος, ἀπεκεφαλίσθη, ἐμελίσθη, τὸ μέγιστον καὶ ἔνδοξον α[ὐ]τοῦ κα[τ]εχρειώσατο, καὶ δεσπότην τοῦ οὐρανοῦ συνκατακλείσαντες ἥλλαξαν.
«El cielo se ha tragado sin reconocerlo el círculo del Sagrado Escarabajo, llamado *Phórei*. El Escarabajo, el soberano dotado de alas que está en medio del cielo, ha sido decapitado, ha sido desmembrado, lo más grande y glorioso de él ha sido inutilizado; encerrando al Señor del Cielo lo aniquilaron».

Para ver la diferencia entre su uso como τεόνιμο y su uso como σύμβολον basta comparar los ejemplos que acabo de mostrar con *PGM VII 780*: Βοῦς, γύψ, ταῦρος, κάνθαρος, ἰέραξ, καρκίνος, κύων, λύκος, δράκων, ἵππος (...) εἴρηκά σου τὰ σημεῖα καὶ τὰ σύμβολα τοῦ ὀνόματος⁴⁶.

7. Los símbolos del dios.

Los vv. 1-4 han dado no pocos quebraderos de cabeza a los editores de esta composición que han intentado explicarlos. En gran parte, el problema procede del afán por explicarlos a partir de la tradición griega, en la que se ha tratado de insertarlos (sin éxito) a causa de la identificación de referentes homéricos en los dos primeros versos.

La fuente del v.2 a partir de la triemímeres es un verso de la *Odisea* (γίνετο δ' ὑγρὸν ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑπιπέτηλον), que pertenece a un pasaje homérico en el que se describe la transformación del dios Proteo:

ἀλλ' ἦ τοι πρότιστα λέων γένητ' ἠὔγενειος,

⁴⁴ Ya desde época muy antigua, en el propio Egipto, *Osiris* se asimiló a *Ra* y se convirtió en la cuarta advocación cultural del sol: el dios que ha muerto, el sol desaparecido tras el ocaso. Transfigurado al anochecer en *Osiris*, el sol recorría el *Más Allá* de vuelta al este, por donde debería renacer, y allí reinaba sobre las almas de los difuntos.

⁴⁵ En todo el *lógos* κάνθαρος sustituye a ἥλιος.

⁴⁶ Se trata de σύμβολα de Hécate-Selene.

αὐτὰρ ἔπειτα δράκων καὶ πάρδαλις ἠδὲ μέγας σῦς·
γίνετο δ' ὑγρὸν ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον. (*Od.* 455-58)

«... pues se transformó primero en león melenudo,
en serpiente después, en leopardo y en un gran cerdo,
luego se convirtió en corriente de agua y en árbol de elevada fronda»

A partir de este pasaje, Merkelbach, por ejemplo, titula el himno que ahora analizamos “Hymnus an Proteus”⁴⁷, lo cual es un ejemplo extremo de hasta dónde se ha llevado la interpretación de este texto.

Es indiscutible, como ya notaran Grese (en Betz, 1991²: 56), Pachoumi (2014: 104) y Calvo (2004: 272), que el compositor de este himno conocía el texto homérico, pasaje que debió de ser conocido en la Antigüedad; otros autores como Sófocles o Apolodoro lo utilizaron como modelo en su descripción de la transformación de Tetis entre los brazos de Peleo⁴⁸. La utilización de un pasaje procedente de la poesía griega, con cierta difusión en la tradición, como modelo expresivo y fuente de léxico para un himno mágico no es extraña (de hecho, ha surgido varias veces, como a propósito de los vv.1-4 del *h.Mag.* 27), pero una *epiklêsis* como esta en un himno no tiene paralelos en el mundo griego. Por otra parte, la conexión entre los σύμβολα ofrecidos (vinculados en las fuentes griegas al aspecto cambiante del agua marina, personificada por Tetis y Proteo) y Helio sigue sin ser clara ni satisfactoria, como Calvo reconoce en distintos momentos de su análisis. Por ello, he querido examinar la tradición egipcia, que hasta ahora se ha dejado al margen, para ver si puede ofrecer algo de luz al problema:

- a) **El león**, símbolo solar en muchas culturas, evoca la potencia y el poder del sol. En Egipto, “León” es un epíteto usual de las divinidades solares⁴⁹. Distintas divinidades

⁴⁷ Cfr. *Abrasax*, vol. I, pp. 2-18.

⁴⁸ τίς γάρ με μόχθος οὐκ ἐπεστάται; λέων δράκων τε, πῦρ, ὕδωρ. (*S. fr.*150 Radt); Χείρωνος οὖν ὑποθεμένου Πηλεΐ συλλαβεῖν καὶ κατασχεῖν αὐτὴν μεταμορφωμένην, ἐπιτηρήσας συναρπάζει, γινομένην δὲ ὅτε μὲν πῦρ ὅτε δὲ ὕδωρ ὅτε δὲ θηρίον οὐ πρότερον ἀνῆκε πρὶν ἢ τὴν ἀρχαίαν μορφήν εἶδεν ἀπολαβοῦσαν (*Apollod.* 3.170).

⁴⁹ Barucq-Daumas 1980: “oh, Halcón de la Mañana! Oh, León de la Tarde!” (h. 36.1 a *Horus*, p.138); “divino y gran León” (h. 60.2 a *Haroeris*, “*Horus* el Grande, Señor de la Luz”, p.167); “Halcón divino que despliegas tus alas, León misterioso de inmenso rugido, (...) Toro para tu ciudad, León para sus gentes” (h. 72, capítulo 50.4 a *Amón-Ra*, p.217), “León furioso de fauces feroces, que engulle el vigor y la sangre de quien le ataca” (*ibid.* capítulo 500.7, p.226); “el más agradable de todos los dioses, feroz León, de los resplandecientes ojos divinos, Señor de la llama”

felinas formaban parte del ciclo solar con un papel guerrero y defensor⁵⁰. El *Doble León*, *Akeru*, adorado en Leontópolis como *Ruty* y en Heliópolis como *Shu*⁵¹ y *Tefnut*, era una personificación del horizonte⁵², del este y del oeste, del hoy y del mañana –*Sef* y *Duau*⁵³. Se le representaba como dos leones que flanqueaban un disco solar. En el *Papiro de Ani*, los dos leones son identificados, respectivamente, con *Ra* (el sol vivo) y *Osiris* (el sol difunto)⁵⁴. No obstante, con frecuencia *Akeru* aparece como una potencia protectora del amanecer, custodiando al sol naciente⁵⁵ o al sol durante su regeneración⁵⁶ y defendiéndolo de las amenazas del *Más Allá*⁵⁷.

El león estaba vinculado también a los ciclos del Nilo, porque cuando el sol entraba en la constelación de Leo, llegaba el tiempo de la inundación. Según Plutarco, las cabezas de león con las fauces abiertas que decoraban los templos de *Sotis* (Sirio), estrella que anuncia la crecida anual del río, simbolizaban, precisamente, la crecida⁵⁸.

Asimismo, en los papiros mágicos, el león aparece entre las formas que el sol adquiere a lo largo del día en *PGM* III 512, IV 1667 y XXXVIII 25.

- b) **La serpiente.** Aunque la divinidad ofidia más conocida de Egipto quizás sea *Apophis*, una serpiente monstruosa, enemiga por antonomasia del Sol, vinculada al león como σύμβολον del sol debemos pensar que se trata de una serpiente con un carácter solar y positivo.

Por su habilidad para cambiar la piel, las serpientes eran consideradas en Egipto un símbolo de la eterna renovación; por ello, el *ouroboros* o serpiente que se muerde la cola

(h.79.14 a *Amón*, p.258), *Ra-Harakhti* recibe el epíteto de “Gran León” repetidamente en h. 85 (p.285), también *Amón-Ra* en la estrofa 9 del h.88. es aclamado como León, etc.

⁵⁰ En Heliópolis (Tell Hisn), Ra luchaba contra *Apophis* en forma del *Gran Gato* (fig. 1 y 2, *cfr. infra*, p. 410), en Leontópolis (Tell el-Muqdam) este papel lo desempeñaba *Mahes* (*Myos*, *Miysis* o *Mysys* en griego), divinidad guerrera y leontocéfala que acompañaba a Ra en la barca solar durante su viaje nocturno. La diosa *Mafdet* era adorada como la “Destructora de los enemigos de Ra” y ayudaba al rey difunto a alcanzar sano y salvo el Más Allá manteniendo alejados de él a los monstruos que habitaban allí. Sobre todas las que aquí se mencionan *cfr.* Pinch 2002, *s.v. Feline divinities* y las entradas correspondientes, así como Wilkinson 2003 y Thode-López, *loc.cit. supra. cfr. infra*, p. 403.

⁵² Hasta el punto de que su jeroglífico -  - puede aparecer con el valor del término “horizonte”.

⁵³ Fig.3, *cfr. infra*, p. 410.

⁵⁴ Fig.4, *cfr. infra*, p. 410.

⁵⁵ Fig.5, *cfr. infra*, p. 411.

⁵⁶ Fig.6 y 7, *cfr. infra*, p. 411.

⁵⁷ Fig.7, *cfr. infra*, p. 411.

⁵⁸ Plut. *De iside*, 366 a

puede aparecer en las representaciones pictóricas en lugar del disco solar, simbolizando la regeneración que experimenta el sol⁵⁹, y la serpiente como representación zoomorfa de algunas divinidades solares como Atum⁶⁰. Como el león, las serpientes también están vinculadas al ciclo solar con un carácter protector o apotropaico⁶¹. Las puertas del Más Allá están protegidas por guardianes-serpiente; una serpiente (con o sin alas) aparece como cabalgadura del sol como símbolo del tiempo y la transformación⁶², y la serpiente *Mehen*, “La que se enrosca” protege con sus anillos el cuerpo de *Osiris* durante su viaje nocturno. Por su carácter circular, *Mehen* actúa también como símbolo de la gestación nocturna del sol antes de su renacimiento, igual que el *ouroboros*⁶³.

En cualquier caso, en los papiros mágicos la serpiente aparece como una forma (μορφή) de la divinidad solar⁶⁴.

A los dos primeros símbolos zoomorfos se añaden en el v.2 el “agua blanca” (λεῦκον ὕδωρ) y el “árbol de elevada , copa” (δένδρον ὑψιπέτηλον). Estos, así como las dos oraciones de participio que siguen (vv.3-4) han desorientado a los filólogos. Van Herwerden los convirtió en complemento circunstancial de ἀναθρώσκων⁶⁵ en un intento de dotar de sentido a estos versos, dejando la interpretación de esta frase a los iniciados (*initiatis indagandum relinquo*). Los editores posteriores no han dado validez a esta conjetura, que no

⁵⁹ Fig.6 y 7, *cfr. infra*, p. 411.

⁶⁰ Fig. 8 (*infra*, p.412), *cfr. Wilkinson 2003, s.v. Atum*, especialmente pp. 99 y 101.

⁶¹ La cobra, por ejemplo, que fue creada directamente por *Ra-Atum* de su Ojo, con su veneno protegía y destruía a todos los enemigos del dios sol, incluido *Apothis*.

⁶² Fig.11 y 12, *cfr. infra*, p. 412.

⁶³ Para todas ellas ver las entradas correspondientes en Pinch 2002; Wilkinson 2003 y Thode-López *loc.cit. supra*, así como la entrada *snakes* en Pinch 2002.

⁶⁴ PGM 106-112 una divinidad solar es presentada con cuatro formas de acuerdo a los cuatro puntos cardinales: por el norte como un niño que emerge del loto y un halcón por el sur (ambos símbolos asociados a la iconografía del sol y más concretamente de *Horus*), al oeste aparece como un cocodrilo con cola de serpiente -κορκοδείλου, οὐρὰν ὄφεως,- y al este como un dragón alado - δράκοντα πτεροφυῆ-. Este *lógos* parece tener un eco en PGM XII 87-90, donde volvemos a encontrar al cocodrilo y a la serpiente alada como formas de la divinidad solar: ὁ ἐκ τῶν δ' μερῶν τοὺς ἀνέμους συνσειῶν, ὁ ἐπὶ τοῦ λωτοῦ καθήμενος καὶ λαμπυρίδων [τ]ὴν ὅλην οἰκουμένην· καθέζη γὰρ κορκοδειλοειδής· ἐν δὲ τοῖς πρὸς νότον μέρεσ[ι]ν δράκων εἶ πτεροειδής· ὡς γὰρ ἔφυς τῆ ἀληθείᾳ. Igualmente en PGM IV 1634, entre símbolos solares habituales en Egipto como el escarabajo -forma de la hora siguiente-, el león, el halcón, el loto y el babuino: ὁ λαμπρὸς Ἥλιος, αὐγάζων καθ' ὅλην τὴν οἰκουμένην· σὺ εἶ ὁ μέγας Ὀφίς, ἡγούμενος τούτων τῶν θεῶν, y 1655 ὥρα γ' μορφήν ἔχεις ὄφεως, ὄνομά σοι Ἀμεκρανεβεχεο Θωούθ·.

⁶⁵ Van Herwerden *op.cit.*, nota *ad loc*: χαῖρε δέ, κάνθαρε, ἀναθρώσκων λευκὸν ὕδωρ καὶ δένδρον ὑψιπέτηλον καὶ χρυσοῦ κυαμῶνος μελίλωτον, “Salve, Escarabajo que saltas de la blanca agua, del árbol de elevada copa y del meliloto de un dorado campo”.

hace sino complicar más aún, si cabe, un texto ya de por sí oscuro y los consideran, como hemos visto, alusiones a Proteo y el texto de *Odisea*.

Merkelbach es el primero en intentar vincular ambos σύμβολα con la imaginería solar y los puso en relación con las fuentes que, junto a algunos árboles, había en distintas sedes oraculares como la de Júpiter-*Amón* o la de Zeus en Dódona. Para Calvo, «la relación de “fuente” y “árbol” con luz y fuego y de todo ello con la mántica parece estar clara en las culturas que forman el magma sincrético del Helenismo tardío»⁶⁶. Pero como Van Herweden se abstiene de interpretarlos: «en cuanto a su función dentro del texto, personalmente me inclino a pensar en la voluntad por parte del autor del himno de presentarnos una visión plurimórfica de Helios en términos más o menos místicos»⁶⁷.

- c) Partiendo del contexto, es obvio que λεῦκον ὕδωρ y δένδρον ὑψιπέτηλον son dos símbolos del dios que deben interpretarse en el mismo marco conceptual que δράκων y λέων. Plutarco nos dice que “a los adoradores de *Osiris* les estaba prohibido destruir un árbol cultivado o cegar una fuente”⁶⁸, por lo que agua y árbol eran símbolos de este dios solar en época romana. En Egipto tenemos además varios árboles sagrados vinculados con el culto solar: el sauce, del que se dice que protegió con sus ramas el cuerpo del difunto *Osiris*; el sicomoro, dos de ellos guardan las puertas celestes por las que el sol emerge cada mañana y la persea o árbol de *Ished*, que es un símbolo solar en sí mismo. Estaba asociado con el sol naciente y como tal era protegido de la amenaza de *Apophis* por el *Gran Gato* de Heliópolis⁶⁹. Es decir, como con la serpiente y el león, volvemos a un símbolo vinculado al sol naciente.

Como en el caso de los σύμβολα anteriormente comentados, en los catálogos de los papiros mágicos que enumeran las formas que adquiere el sol en las distintas horas del día también aparecen árboles, entre ellos la higuera (¿sicomoro?) y la persea⁷⁰.

- d) En Egipto, sol y **agua** estaban estrechamente unidos. Ambas son potencias vivificadoras, pero individualmente no son garantes de vida; luz-calor y humedad se necesitan

⁶⁶ Calvo 2004, p. 274

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Plut. *op.cit.* 365a

⁶⁹ Fig.1 y 2. *cfr.* Pinch 2002, *s.v.* *Apophis* y Wilkinson 2003, p. 221.

⁷⁰ PGM III 503ss: ὦρα δευτέρω μορφήν ἔχεις μονοκέρου, γεννᾶς δένδρον περσέαν (...), ὦρα τρίτη μορφήν ἔχεις αἰλούρου, γεννᾶς δένδρον σύκων, *etc.*

mutuamente y esta vinculación se manifestaba también en la esfera divina. Así, Shu forma pareja con su hermana Tefnut que encarna la humedad cálida, la humedad que genera vida: ambos son dioses solares de forma leontina⁷¹. Humedad y sol se unen también en *Osiris*, dios identificado con el Nilo, que en Egipto era la principal fuente de agua y, por ello, de subsistencia o, mejor dicho, de existencia, ya que con sus crecidas iniciaba el ciclo fértil de la tierra en un mundo continuamente amenazado por el desierto (encarnado por Seth, enemigo mítico de *Osiris*). Como dios del Nilo, en época tardía se consideraba que *Osiris* regía sus crecidas⁷² y según Plutarco, «no sólo al Nilo, sino a toda forma de humedad es llamada “emanación de *Osiris*” (Ὀσίριδος ἀπορροή) y en honor del dios llevan siempre un cubo de agua delante de la procesión de los sagrados ritos»⁷³. En *PGM XII 234*, el mago dice ἐγώ εἰμι Ὀσιρις ὁ καλούμενος ὕδωρ. Son múltiples los testimonios que prueban que la identificación de *Osiris* con el Nilo en época tardía había llegado a tal punto que sus nombres eran intercambiables y su identidad, una⁷⁴. Merkelbach⁷⁵ da también por segura la asociación de la “mansa espuma que brota de tus puras bocas” del v.4 con las fuentes del Nilo.

e) Con la floración del meliloto del v.3 (χρυσοῦ κυαμῶνος ἀναθρόσκων μελιλώτων) seguimos en el contexto de *Osiris* y el Nilo. Según Plutarco:

«Cuando el Nilo, al salir y al desbordarse se aproxima a las regiones extremas [las tierras estériles encarnadas por Neftis], se llama a esto “unión de Osiris con Neftis”, unión que se prueba por el renacimiento de las plantas. Entre estas está el meliloto de la que el mito dice que al desprenderse [de la corona de los cabellos de Neftis] y quedar abandonado fue una indicación para Tifón [Seth] del ultraje a su matrimonio»⁷⁶.

⁷¹ Divinidad celeste originaria de Leontópolis con rasgos solares; Shu era el dios de la luz o la personificación de los rayos solares. Una de sus manifestaciones sagradas es el león, forma que comparte con su hermana y esposa Tefnut, personificación del disco solar. En época romana se le identificó con Ra y Onuris (Anhur), divinidad muy popular en el Reino Nuevo, adorada con el título del “Hijo de Ra” y cuya compañera era Mehit, diosa leona variante de Tefnut.

⁷² Barucq-Daumas 1980: H.16.8 “El que hace fluir la primera inundación, el Venerable, que das vida al Doble País”; H.19.8 “Padre, tú eres el que hace salir el Nilo del sudor de tus manos”. *PGM LXI 56* ὅσον συ[ναυξάνει τὸ]ν Ποτ[αμὸν τοῦ Ποτα]μοῦ.

⁷³ *Ibid.* 365 b

⁷⁴ Ael. *NA* 10.46 νοοῦσι δὲ τὸν Ὀσιριν ἄρα τὸν αὐτὸν τῷ Νεῖλῳ εἶναι; Hld. *Aethiopica* 9.9 πρὸς δὲ τοὺς μύστας Ἰσιν τὴν γῆν καὶ Ὀσιριν τὸν Νεῖλον καταγγέλλουσι, τὰ πράγματα τοῖς ὀνόμασι μεταλαμβάνοντες.

⁷⁵ *Abrasax*, vol. I, p.7.

⁷⁶ Plut. *de Iside*. 366 b

Es decir, según el mito de *Osiris*, al unirse este con su medio-hermana Neftis, esposa de Seth, las flores de meliloto que la diosa llevaba prendidas en el cabello cayeron, lo que sirvió a Seth como prueba de la infidelidad y fue uno de los motivos que lo impulsaron a asesinar a *Osiris*. Trasladado a la esfera mortal, este fenómeno continuaba teniendo un eco anual en la floración del meliloto cuando el Nilo (*Osiris*) crecía e inundaba las tierras adyacentes (Neftis).

Tabla resumen:

	Sol	Revivificación, renacimiento.	Enemigos del sol.	Amanecer	Nilo
Escarabajo	✓	✓		✓	
León	✓		Activo-apotropaico	✓	✓
Serpiente	✓	✓	Activo-apotropaico	✓	
Árbol	✓		Pasivo (<i>Ished</i>)	✓	
Agua / Nilo	✓	✓			✓

El amanecer era un momento crítico en el que existía el peligro de que el sol no apareciese, porque en el Más Allá, donde cada noche el dios se trasladaba al morir, se enfrentaba a amenazas y enemigos que debía superar para poder resurgir de nuevo. Para ayudar al dios a retornar a esta esfera, los sacerdotes egipcios pronunciaban al amanecer himnos que tenían un fuerte carácter performativo. Los *Morgenlieder* son conminaciones rituales en las que la reafirmación continua del poder del sol no buscaba simplemente alabarlo, sino que tiene el poder de un *acto de habla*⁷⁷. Cuando el sacerdote egipcio afirma que el dios ha derrotado a sus enemigos, el dios derrotaba a sus enemigos; cuando decía “el dios se eleva sobre el horizonte”, el sol lo hacía; saludarlo, evocarlo, lo ayudaba a retornar y aparecer⁷⁸. Este rasgo performativo hace que los *Morgenlieder* sean un tipo de himnos muy afines a la magia; de hecho, en la religión egipcia, la magia (*heka*) era una parte esencial y no escindible de la misma⁷⁹.

⁷⁷ Sobre este particular rasgo de la himnica egipcia *cf.* Assmann 1995, pp. 30ss.

⁷⁸ De esta forma, el faraón-sacerdote participaba en el ciclo solar como garante la resurrección-renacimiento del sol, *cf.* Assmann, *loc.cit. supra*, n.77.

⁷⁹ Sobre el concepto de *heka* en el mundo egipcio, imprescindible el estudio de Pinch 2010².

Siguiendo en esta misma línea, σύμβολα como el león, la serpiente y el árbol encajan en el contexto ritual de los *Morgenlieder*. Invocar símbolos iconográficamente vinculados con el amanecer y potencias encargadas de la protección del dios en este delicado momento tiene sentido en un himno dirigido a *Khepri*, “el dios que nace”. Pero *Khepri* también es una divinidad que se da vida a sí misma (ensalzada aquí con el epíteto ἀυτογένεθλος y la aclamación πρωτοφάνης εἶ); en este sentido cabe encontrar σύμβολα asociados a la idea de generación y vivificación cíclica, como la serpiente o el Nilo que, además de ser un símbolo de fertilidad, por sus crecidas la vivificación que trae consigo tiene un carácter cíclico, como prueba el florecimiento anual de los campos de meliloto. Es decir, incluso la polisemia de los σύμβολα empleados es eficaz referida a al sol al amanecer.

En cualquier caso, espero haber probado que la acumulación de σύμβολα de este himno no es aleatoria ni se limita simplemente a seguir el texto homérico; el compositor de este poema tiene una imagen clara de la divinidad a la que se dirige y de aquellos aspectos que le interesa destacar.

8. Las aclamaciones del v.8.

La invocación se cierra con un verso de carácter aclamatorio: ὅστε δισύλλαβος εἶ, ΑΗ, καὶ πρωτοφάνης εἶ. Aunque no tiene paralelos exactos, no es infrecuente que los redactores de los papiros mágicos inserten fórmulas de aclamación⁸⁰ tomadas del contexto religioso-cultural de su entorno, igual que emplean fórmulas de la *lingua sacra* griega. En ambos casos se trata de la reutilización de recursos eficaces en el contexto comunicativo con lo divino.

Aunque no haya paralelos exactos, la segunda aclamación (πρωτοφάνης εἶ) no presenta problemas de interpretación si tenemos en cuenta el tipo de divinidad solar que se ha ido perfilando a lo largo de este análisis. En el sustrato sincrético del Mediterráneo de época tardía, la idea de que la primera divinidad sensible en manifestarse fue una divinidad de rasgos lumínico-solares estaba extensamente difundida en gran parte de los sistemas religioso-teológicos⁸¹. No obstante, πρωτοφάνης es un epíteto poco utilizado, sea en

⁸⁰ *cf. h.Mag.* 27.5 y *h.Mag.* 9.21.

⁸¹ Aunque este primer dios sea una divinidad suprasensible, de carácter trascendente, como el Θεός Ὑψιστος o el dios hermético, en su primera manifestación del caos-agua-oscuridad tiene rasgos lumínico-solares. Así en *CH* III 1.5-8 ἦν γὰρ σκότος ἄπειρον ἐν ἀβύσσῳ καὶ ὕδωρ καὶ πνεῦμα λεπτὸν νοερόν, δυνάμει θείᾳ ὄντα ἐν χάει. ἀνείθη δὴ φῶς ἄγιον καὶ ἐπάγη τὴ ὑφ' ἄμμῳ τὴ ἐξ ὑγρᾶς οὐσίας στοιχεῖα. Más elaborada, pero del mismo tipo, es la cosmogénesis de *CH* I. 2.1ss., en la que de las tinieblas del caos húmedo lo primero en surgir son,

*PGM*⁸², sea en la literatura contemporánea⁸³, pero del que hay variantes expresivas muy similares y de idéntico significado en *PGM* (e.g. δεῦρό μοι, τὸ πρωτοφαῆς σκότος *PGM* XIII 268).

En cuanto a la primera parte, (δισύλλαβος εἶ), creo que poco se puede añadir al acertado análisis de Calvo:

«δισύλλαβος aplicado a un dios, no es una metáfora, sino una indicación de la identificación del dios con su nombre, un rasgo muy conocido de la religión tardía. En todo caso es un uso único y su sentido último, el carácter bisilábico del dios que se manifiesta en las dos letras que siguen – AH–, se nos escapa. Todo lo que podemos hacer son conjeturas: así, se ha pensado para estas en una abreviatura de ἀ(ρ)χή (Preisendanz *ad loc*) o ἀή(ρ) (Schmidt) pero en mi opinión ese es un camino un tanto ingenuo y que no lleva muy lejos. Las dos vocales, desde luego, aparecen juntas y destacadas no pocas veces dentro de las cadenas de vocales mágicas y, sobre todo, entre nomina barbara: *cfr.* φριξ αη κεοφ (*PGM* IV 1196, XIII 812), pero no sabemos qué significan»⁸⁴.

En apoyo de la opinión de Calvo se puede argumentar que el empleo de las secuencias duales impregna todo el himno, como ya se ha visto, por lo que es obvio que para el compositor el número dos tiene una vinculación especial con esta divinidad. La mística numérica del nombre aparece en otros pasajes de *PGM* y los himnos mágicos, como *h.Mag.* 14.23 (κλήζω δ' οὔνομα cὸν Μοίραις αὐταῖς ἰcάριθμον) o los oráculos sibilinos: ἐννέα γράμματ' ἔχω, τετρασύλλαβός εἰμι· νόει με· (*Orac. Sib.* I, 137-146 Geffcken = *Theos. Tub.* III.112 Beatrice).

9. Reflexiones finales:

El sentido último de los σύμβολα empleados por el compositor en esta composición quizás sólo era conocido por el mago y el dios, lo que justifica sin lugar a dudas que sean designados como μυστικά. Sin embargo, en contraste con la oscuridad que planteaban desde una perspectiva helenocéntrica, desde el punto de vista de la tradición egipcia todos ellos son indudablemente solares y, además, pueden ser leídos desde múltiples perspectivas,

simultáneamente, una luz, que es el dios supremo, y una palabra, con la que da comienzo el proceso de Creación. Rasgos similares pueden verse en la divinidad perfilada en los oráculos teológicos recogidos en el libro I de la *Teosofía de Tubinga* (Beatrice).

⁸² Tan sólo tiene otra concordancia en *PGM* IV 1791.

⁸³ Ὑμνῶ δὲ γόνον / τὸν πρωτόγονον / καὶ πρωτοφαῆ (Synes. *h.* II. 87-89)

⁸⁴ Calvo 2004, pp. 276-77

lo que otorga a la invocación una riqueza simbólica a la altura de la multiplicidad figurativa del sol en el mundo egipcio.

El empleo de σύμβολα en las plegarias egipcias al sol llamó también la atención de Jámblico:

« El modo simbólico de la figuración representa esta (la potencia del sol), de tal manera que se señala mediante palabras la variación según el zodiaco y el cambio de la figura según la hora, y se demuestra la inmutabilidad de este (del sol) y la estabilidad y el carácter incesante, y al mismo tiempo entero y completo, de su don a todo el cosmos. (...) Y por esta razón, la doctrina de los símbolos por medio de la multitud de los dones, quiere mostrar que dios es uno, y representar con la potencia multiforme la potencia única de este; por ello se dice también que dios es uno y el mismo y establece en aquellos que lo reciben el cambio de la figura y las transformaciones de la apariencia. Y por esta razón se dice que el dios (el sol) cambia según los signos del zodiaco y de la hora, porque aquellos varían en torno al dios según las muchas formas en las que lo reciben. De tales formas de veneración⁸⁵ al sol hacen uso los egipcios, no sólo cuando lo ven directamente (ἐν ταῖς αὐτοψίαις), sino también en las plegarias comunes, las cuales (las formas de veneración), tienen tal significado y son dirigidas al dios según esta simbólica mistagogía⁸⁶.

Este aspecto de la religión egipcia, que es también notado por Proclo en los mismos términos⁸⁷, aparece en algunas plegarias mágicas, como en *PGM* III 499ss. (= IV 1649ss.), donde tras afirmar οἶδά σου τὰ σημεῖα καὶ τὰ παράσημα καὶ μορφὰς καὶ καθ' ὥραν τίς εἶ καὶ τί σου ὄνομα el mago comienza el elenco de horas con sus formas y nombres. En nuestro himno no se dice que los σύμβολα estén vinculados con una hora determinada, pero hemos visto que lo están con el sol en un momento concreto de su ciclo, el amanecer.

La forma que tiene el compositor de referirse a ellos, como σύμβολα μυστικά coincide también con los testimonios de Jámblico y Proclo y es lo que Assmann denomina “iconos” en su análisis de la himnica egipcia; un término con el que intentó recoger la múltiple dimensión de estas imágenes, que no sólo aparecen en la himnica, sino también en la pintura o escultura ligada al soporte textual del himno⁸⁸.

⁸⁵ Traduzco así τοιαύταις εὐχαῖς, puesto que τοιαύταις hace referencia a algo mencionado anteriormente, pero en el texto no se habla en ningún momento de εὐχαῖς, luego no puede significar “plegaria”, sino que creo que hace referencia a las formas místicas a las que se ha estado refiriendo a lo largo del pasaje.

⁸⁶ Iambl. *Myst.* VII 253.6 – 254.10.

⁸⁷ Procl. *in Ti.* I 107.30–108.2: ἢ τε τῶν Αἰγυπτίων ἐνδείκνυται παράδοσις [[καὶ]] περὶ ἡλίου λέγουσα μυστικῶς ὡς διαφόρους ἐν τοῖς ζῳδίοις ἀμείβοντος μορφάς.

⁸⁸ Assmann 1995, pp. 38ss.

No obstante, aunque los iconos (lo que el mago denomina σύμβολα μυστικά) y la fórmula de salutación χαῖρε procedan de la tradición egipcia, desde mi punto de vista la invocación de este himno no puede considerarse una traducción o adaptación al griego de un himno egipcio, al igual que no tenemos paralelos para los elencos de horas que se hacen en *PGM* que establezcan una relación con algún tipo de plegaria egipcia.

Aunque el empleo de iconos es un rasgo característico de los himnos egipcios, donde abundan también las identificaciones del dios con distintos animales y figuras, de acuerdo con los estudios de Assmann⁸⁹, en este himno faltan elementos para que podamos hablar de un pasaje de extracción egipcia: no hay mención de actos realizados por el dios⁹⁰. Falta también la alternancia entre imágenes asociadas a actos protagonizados por el sol y aquellas que reflejan el júbilo que provoca en sus seguidores, tanto divinos o humanos. De hecho, esta alternancia es la que permite dividir en estrofas los himnos egipcios, ya que el desarrollo de cada motivo se cierra con una escena de júbilo. Es decir, el contenido de la invocación, el significado de los símbolos, incluso su inicio y su finalidad, son de inspiración egipcia, pero el himno en sí es un producto de otra clase; prueba de ello es que el compositor del himno, aunque tuviera en mente una iconografía egipcia, buscó referentes expresivos en la literatura griega.

En ayuda de una posible filiación, el cierre del himno nos habla de un contexto de producción mágico: ἴλαθί μοι, προπάτωρ es una fórmula bastante repetida en la magia y la petición (μοι σθένος αὐτὸς ὀπάζοις), se vincula a un tipo de rito plenamente mágico. Es decir, el v.8 es cien por cien de producción mágica tanto formal como funcionalmente. También el empleo de la invocación con un carácter argumental, como medio de aprehender al dios, es un recurso propiamente mágico.

Conclusiones:

El *Himno* 15 está dirigido al sol que resurge, al sol en el momento del amanecer, y cuya finalidad original era solicitar una unión con la divinidad y conseguir así la «solarización» del

⁸⁹ Assmann 1995 y 1999.

⁹⁰ Aunque en los himnos egipcios no hay desarrollos mitológicos similares a la denominada *pars epica* de la himnica griega, los mitos asociados al dios aparecen en forma de imágenes que pueden situarse en un mito, e.g. la barca solar, la divinidad matando a sus enemigos o victorioso sobre ellos, etc. *cfr.* Assmann 1995, pp. 43-44.

magos. Fue empleado más tarde en el rito de licnomancia en el que se nos ha transmitido, con la adición de una secuencia vocálica tras el v.7, con la que un escriba secundario intentó esclarecer o reforzar la afirmación del compositor σύμβολα μυστικὰ φράζω, y un cierre en prosa que se añadió al propio cierre del himno para actualizarlo al nuevo contexto de empleo.

La finalidad del himno, la fórmula ἴλαθί μοι, προπάτωρ y la definición del dios a través de unos σύμβολα que sirven para obligarlo a que “acceda” a la petición del mago son rasgos plenamente mágicos, por lo que me inclino a pensar que no se trata de un himno tomado de un contexto externo, sino producido por y para un ritual mágico por un mago conocedor de la tradición mágica y la literaria griega pero posiblemente de formación egipcia (o que al menos tiene en mente una concepción “egipcia” de la divinidad): la invocación de este himno, tanto formal como conceptualmente, no tiene precedentes en la tradición himnica griega y tampoco presenta un referente claro en la tradición mágica, aunque repartidos por los *PGM* puedan encontrarse paralelos para algunas de las advocaciones que recibe aquí el dios. El análisis de la *hypóstasis* Κάνθαρος y los σύμβολα mencionados revela un imaginario iconográfico y mítico vinculado al sol naciente en la tradición egipcia; no obstante, para componer este himno en griego, su compositor buscó referentes textuales en la tradición literaria griega, (*Odisea* 4.455-85) y la himnica mágica, aunque sin renunciar a la propia creatividad (ἀναθρόσκω y ἐξαναβλύζω), y a un estilo personal marcado por una simbología dual cuyo significado se nos escapa.

En conjunto, este himno es un excelente ejemplo de cómo magos procedentes de la tradición egipcia dan forma a su producción, buscando referentes expresivos en griego para enfocarla a un público-cliente helenizado, pero que no deja de pertenecer a la *koiné* mediterránea.

Apéndice iconográfico.



Fig. 1

Gran Gato de Heliópolis matando a *Apep* a la sombra del árbol sagrado de *Ished*, la persea que simboliza el lugar por donde nace el sol. Escena de la Tumba de *Inerkha*, 1160 a.C., Tebas.



Fig. 2

Ibid. Detalle en papiro del *Libro de los Muertos* del escriba *Hunefer*, ca. 1300 a.C. (British Museum).

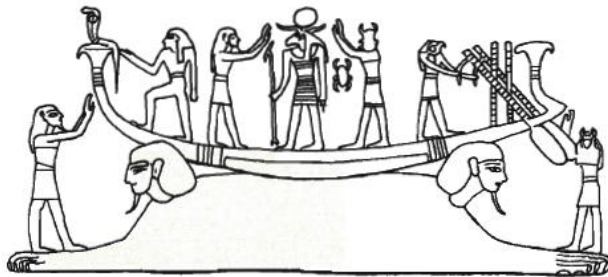


Fig.3

La barca solar navegando simbólicamente sobre *Akeru*, es decir, de oeste a este, regresando desde donde el sol se pone hasta donde el dios debía renacer. Detalle sobre papiro del *Libro de la Tierra*, Reino Nuevo, (reproducción tomada de Wilkinson, 2003: 172).



Fig. 4

Akeru/Ruty identificado con *Ra* y *Osiris*. Detalle del Papiro de *Ani*.

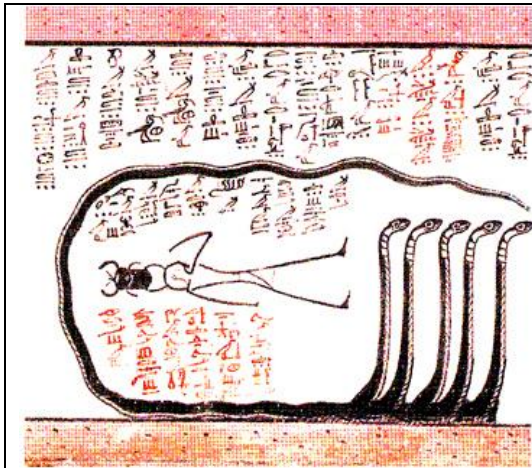


Fig.6

Un uroboros de cinco cabezas protege al sol en el Más Allá. Dentro de él, Osiris (el sol difunto) se transfigura en *Kephri*. Detalle del *Libro de la Cámara Secreta*⁹¹, perteneciente a la Sexta hora de la Duat.



Fig.7

A la izquierda, *Akeru* custodia un disco solar en el que un ouroboros simboliza la transformación y regeneración del sol. En la parte central de la imagen, *Kephri*, dentro de un disco solar cabalga sobre una serpiente alada (que posiblemente simboliza el tiempo como en la fig.10) durante la noche, camino de su resurgimiento. Imagen de procedencia desconocida.



Fig.8

Atum, representado como una serpiente, sostiene entre las manos el sol naciente. Papiro del Museo de Arte de Brooklyn (reproducción en Wilkinson, 2003: 98).

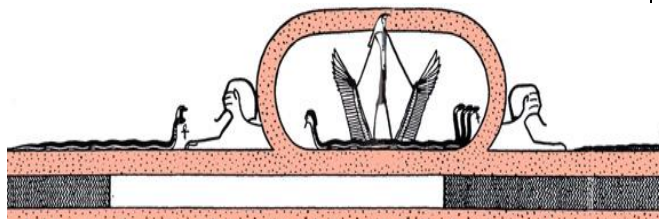


Fig.9

En la quinta hora de la Duat, el dios sol comienza su renacimiento oculto dentro de la caverna de Sokar. La serpiente alada que sostiene a Ra simboliza el transcurso del tiempo. La transformación es guardada por *Akeru*, que protege al dios de serpientes maléficas. Detalle del *Libro de la Cámara Secreta*.

⁹¹ Imágenes procedentes de la tumba de Tutmosis III († ca. 1426 a.C.) en el que están representadas las Doce horas de la noche y sus misterios. Las ilustraciones están tomadas de Hornung 2008, *cfr.* Van den Dungen 2010.

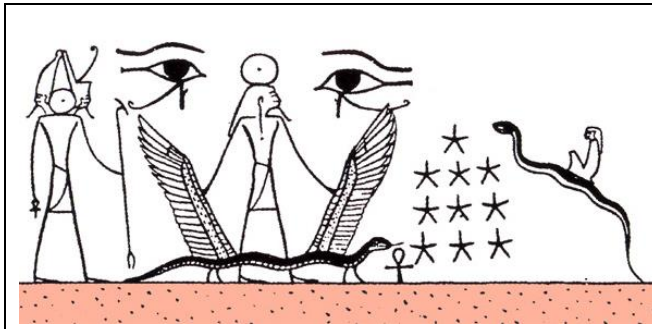


Fig.10
En la hora decimoprimer, la transformación ha concluido, *Ra*, ya fuera de la caverna de *Sokar*, cabalga sobre la serpiente del tiempo hacia su renacimiento. Las estrellas simbolizan las horas que han transcurrido. Detalle del *Libro de la Cámara Secreta*.

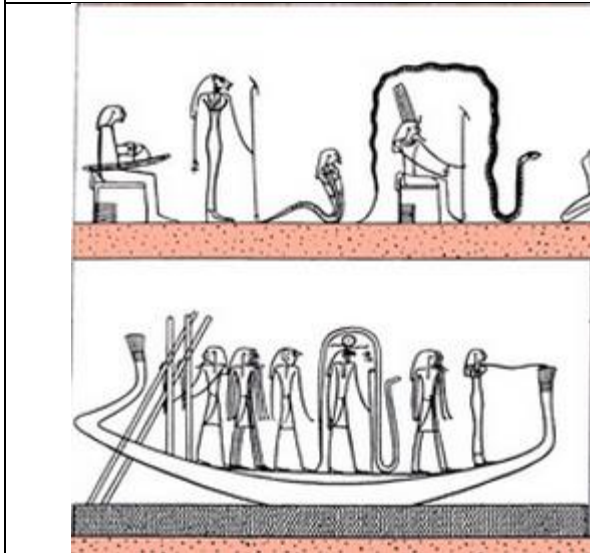


Fig.11
Ra/Osiris protegido por la serpiente *Mehen*. Detalles tomados de escenas del *Libro de la Cámara Secreta*, *passim*.

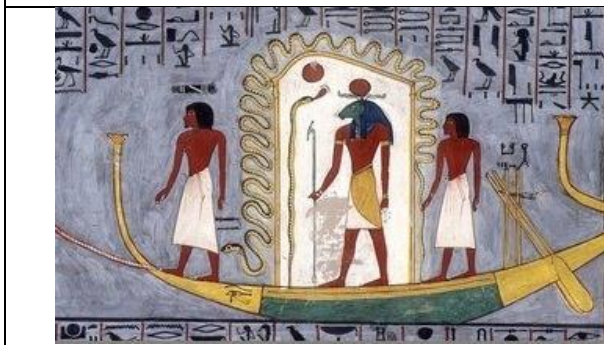


Fig.12
Ra, sobre la barca solar, protegido por la serpiente *Mehen*. Escena del *Libro de las Puertas*, XIX dinastía, Tumba de Ramsés I, Tebas.

5. MATERIALES MÉTRICOS DE PGM XII¹

5.1. HIMNO MÁGICO 27

in supremum deum

(*h.Mag.* I in ed. Pr)

AMS 75² = P. Leiden Gr.2 no.V = P. Lugd. Bat. J 384³ verso, col. IX 33-36 y X 1-5 (= col. VII-VIII Pr)

PGM XII, 244-252

siglo IV d.C.

Ediciones del papiro en las que aparece el himno:

Leemans, C. 1885, *Papyri Graeci Musei Antiquarii publici Lugduni-Batavi*, Hazenberg, Vol. II.

Dieterich, A. 1888, "Papyrus magica musei Lugdunensis Batavi", *JKPh suppl.* 16, pp. 778-779.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. II, Stuttgart, Teubner, pp.75.

Daniel, R.W. 1991, *Two Greek magical papyri in the National Museum of Antiquities in Leiden.*

A Photographic Edition of J 384 e J 395 (= PGM XII and XIII), Opladen, Westdeutscher Verlag, p. 32-81.

Ediciones del himno:

Preisendanz, K. 1974², *Papyri graecae magicae*. Stuttgart, Teubner, vol. II, p. 238.

GDRK, vol. I, p. 180.

Calvo Martinez, J.L. 2003, "Dos himnos "mágicos" al Creador. Introducción, traducción y comentario", *MHNH* 3, pp.240-250.

¹ El PGM XII se encuentra en el *RMO* (*Rijksmuseum van Oudheden te Leiden*) de Leiden. Es un rötulo opistógrafo dividido actualmente en seis secciones: el recto contiene un texto demótico de carácter mitológico (el mito del "ojo solar") que se ha datado en torno al siglo II d.C. y el verso (lo que conocemos como PGM XII) un tratado mágico cuya redacción que se sitúa por el tipo de letra en la primera mitad del siglo IV d.C. El verso está compuesto por trece columnas en griego, flanqueadas por dos columnas en demótico en el lado izquierdo y cuatro en el derecho (también de contenido mágico, pero escritas en dirección contraria al griego). El texto griego y el demótico están salpicados de glosas en copto.

² Número de catálogo actual en el *RMO*.

³ La nomenclatura de este papiro oscila. Daniel (1991) se refiere a él como J 384, pero en algunas fuentes el número de inventario no es J, sino I 384 (este hecho se advierte incluso en el catálogo *Trismegistos*).

Otros:

Wilamowitz-Moellendorff, U. 1889, *Commentariolum grammaticum, vol. III. Index scholarum in acad. Georgia Augusta*, Göttingen.

Festugière, A.J. 1981³, *La révélation d'Hermès Trimégiste*, Paris, Les belles lettres, Vol. IV, pp. 193-194.

Edición diplomática:

(col. IX 33-36)

1 ϸⲩⲉⲓⲕⲣⲓⲟϸⲟⲕⲉⲛⲛⲱⲛⲕⲓⲁⲓⲧⲣⲉⲑⲱⲛⲕⲓⲁⲓⲤⲱⲛⲧⲁⲡⲁⲛⲧⲁⲓⲕⲓⲙⲟⲣⲑⲁϸⲱⲛⲉⲡⲓⲕⲉⲓⲕ
ⲉⲩⲉⲩⲣⲉⲕⲉⲗⲉⲩⲑⲟⲩⲧⲓⲕⲁⲣⲧⲱⲛⲕⲉⲛⲛⲉⲧⲓⲕⲉⲩⲟⲩⲣⲉⲁⲩⲱϸⲟⲩⲉⲕⲉⲓⲣⲉⲓⲧⲓⲕⲉⲩⲁⲛⲉⲙⲟⲩⲉⲕⲉⲗⲉⲩⲉⲛ
ⲉⲕⲓⲛⲉⲛⲓⲁⲩⲉⲣⲕⲁⲓⲕⲉⲩⲁⲓⲱⲛⲓⲛⲁⲧⲣⲉⲑⲱⲛⲓⲱϸⲓⲛⲁⲛⲁⲥⲉⲓⲉⲓⲕⲑⲉⲟϸⲁⲧⲁⲛⲟⲩⲧⲁⲛⲧⲱⲛ
ⲕⲉⲛⲛⲉⲧⲱⲣϸⲩⲉⲑⲁⲕⲁⲕⲓⲡⲁⲥⲓⲛⲱϸⲁⲥⲩⲛⲉⲙⲓⲕⲓⲁⲓⲡⲁⲛⲧⲁⲕⲣⲁⲧⲩⲛⲉⲓⲁⲓⲱⲛⲱⲛⲃⲁⲥⲓⲗⲉⲩⲕⲓⲕⲓⲕⲣⲓⲉⲟ̅

(col. X 1-5)

5 ⲕⲓⲁⲓⲧⲣⲉⲙⲟⲩⲉⲩⲛⲟⲩⲣⲉⲁⲥⲩⲛⲡⲁⲓⲅⲓⲟⲓⲕⲓⲡⲉⲕⲱⲛⲧⲟⲧⲁⲙⲱⲛⲧⲉⲧⲁⲣⲓⲧⲑⲣⲁⲕⲓⲑⲓⲧⲑⲥⲁⲕ
ⲕⲁⲓⲛⲉⲩⲉⲙⲁⲧⲁⲡⲁⲛⲧⲁⲧⲁⲑⲛⲧⲁⲟⲩⲣⲁⲛⲟⲩⲱⲥⲱⲡⲓⲑⲁⲕⲁⲥⲉⲧⲣⲉⲙⲓⲕⲓⲁⲓⲡⲁⲥⲁⲧⲑⲁⲗⲁⲥⲁ
ⲕⲣⲓⲉⲡⲁⲛⲧⲟⲕⲣⲁⲧⲱⲣⲁⲕⲓⲉⲕⲁⲓⲉⲥⲧⲟⲧⲁⲟⲩⲁⲛⲧⲱⲛⲉⲧⲓⲑⲛⲁⲙⲓⲕⲧⲱⲕⲓⲁⲡⲉⲓⲉⲓⲕⲓⲑⲩⲱ
ⲉⲧⲁⲡⲁⲛⲧⲁⲧⲉⲗⲓⲟⲙⲛⲉⲧⲁⲓⲅⲣⲟⲙⲟϸⲛⲩⲕⲧⲟⲥⲧⲉⲕⲁⲓⲛⲉⲩⲱⲥⲁⲣⲉⲓⲕⲓⲁⲓⲕⲁⲓⲕⲓⲁⲓⲩⲃⲁⲧⲓⲕⲁⲓ
ⲡⲓⲣⲟⲥⲁⲧⲙⲱⲥⲟⲩⲉⲧⲟⲁⲉⲛⲛⲁⲟⲛⲕⲱⲙⲁⲥⲧⲛⲓⲣⲓⲟⲛⲉⲛⲱⲁⲑⲓⲅⲣⲱⲧⲁⲓⲧⲟⲛⲟⲙⲁⲥⲟⲩⲟ

6 η . . ϸα : en este punto, a lo largo de casi la totalidad de la columna, en vertical, se extiende una tira de papiro que se ha separado, dañando la tinta de las letras escritas sobre ella. Tras la η, trazos de tinta no identificables. Antes de α, restos de un trazo vertical y un punto de tinta en la parte media del bilineo ante α.

5 βⲓⲧⲑⲥⲁⲕ : tras β, trazo vertical ligeramente inclinado hacia la derecha con un trazo medio ligeramente inclinado hacia la parte superior de la línea que se une en su extremo derecho a un trazo vertical (η) ligado en el extremo superior a un trazo que desciende desde la parte superior del bilineo hasta la parte inferior en un ligero arco cóncavo hacia la izquierda y vuelve a ascender en de forma ligeramente cóncava hacia la derecha (Ϸ). En *PGM* se interpreta como *ϷϷ*.

7 ⲉⲡⲁⲛ : el asta media de ε se une a un trazo vertical que se interrumpe al llegar al borde de la tira. Tras este restos de tinta, un segmento en la parte superior del bilineo perteneciente a la parte superior de un trazo vertical, después del cual, parte inferior de un oblicuo descendente que se une en el extremo inferior a un trazo vertical, seguramente Ϸ | π . . ⲉⲓ : tras π, parte superior de un trazo curvo , cóncavo hacia la derecha, con un asta centra (ε), después del cual, restos de tinta. Tras la segunda ε, parte inferior de un trazo vertical.

Edición crítica:

- 1 Τίς μορφὰς ζώων ἔπλασε<ν>; τίς δ' εὔρε κελεύθους hex.↓
- 13 ἡλίου μήνης τε, δρόμους νυκτός τε καὶ ἠοῦς;
- 2 τίς καρπῶν γενέτης; τίς δ' οὔρεα ὑψόσ' αἰρίζει;
- τίς δ' ἀνέμους ἐκέλευσεν ἔχειν ἐνιαύσια ἔργα;
- τίς δ' Αἰῶν Αἰ<ῶ>να τρέφων Αἰῶσιν ἀνάσσει;
- 5 εἷς θεὸς ἀθάνατος· πάντων γενέτωρ σὺ πέφυκας
- καὶ πᾶσιν ψυχὰς σὺ νέμεις καὶ πάντα κρατύνεις,
- Αἰώνων βασιλεῦ καὶ κύριε, ὄν γε τρέμουσιν
- οὔρεα σὺν πεδίοις, πηγῶν ποταμῶν τε τὰ ρεῖθρα
- καὶ βῆσσαι <τῆς> γῆς καὶ πνεύματα, πάντα τὰ φύντα·
- 10 οὐρανὸς ὑψιφαῆς σε τρέμει καὶ πᾶσα θάλασσα,
- κύριε παντοκράτωρ, ἄγιε καὶ δέσποτα πάντων· 4°~
- 12 σῆ δύναμει στοιχεῖα πέλει καὶ φύεθ' ἅπαντα
- 14 ἀέρι καὶ γαίᾳ καὶ ὕδατι καὶ πυρὸς ἀτμῶ.

1 <ν> add. Pr, He, Ca : ἔπλασε PGM

13 hic transp. Cal *cf.* Pr in ap. crit. : inter 1-2 lac. stat. Diet | δρόμους Cal : δρόμος Π, Pr, PGM, He : δρόμῳ Fest | ἠοῦς omnes : ἠως Π | μήνης τε, δρόμους mutata punctuatione : μήνης τε δρόμους cett.

2 γενέτης corr. Pr, He, Ca metri causa : γεννητης Π, PGM | αἰρίζει Ca : ἐγείρει Pr, PGM, He : ἔγειρεν Herw : εγειρει Π

4 Αἰ<ῶ>να corr. Diet : αἶνα Π

5 ἀθάνατος· PGM, Pr, He : εἷς θεὸς ἀθάνατος πάντων γενέτωρ σύ πέφυκας Ca | γενέτωρ omnes metri causa : γεννητωρ Π, PGM

7 ὄν γε Ca, Pr qui dub γε sive τε in ap. crit. : ὄν τε He : ὄν καὶ PGM : ον και Π : καί σε τρεμοῦσιν Wi : ὄν τρομοῦσιν Diet

8 τε τὰ ρεῖθρα PGM, Ca: τε ρέεθρα Wi, Pr, He : τεταριθρα Π

9 βῆσσαι corr. omnes : βησσας (vel βυσσσας) Π: βυσσοι Leem | βῆσσαι <τῆς> γῆς con. in ap. crit. Ca: βῆσσαι γαίης PGM, Pr, He : βῆσσαι <~> deest metrum Ca : βευσσας γαιη[.] Π

12 φύεθ' ἅπαντα Pr, He, Ca: φύεται πάντα PGM : φύρεθ' ἅπαντα Herw : φυεταπαντα Π

12-14 hic 13 secl. Wi, He : post 14 spatium interiecto pos. Herw

14 ἀέρι omnes : αερει Π | καὶ ὕδατι omnes : καὶ <έν> ὕδατι Wi

Traducción:

*¿Quién las figuras de los seres vivos modeló? ¿Quién encontró los recorridos
del sol y de la luna, el transcurso de la noche y de la aurora?
¿Quién los frutos engendra? ¿Quién los montes a lo alto eleva?
¿Quién a los vientos ordenó que tuvieran anuales trabajos?
¿Qué Eón que alimenta a Eón sobre los Eones reina?
Un único dios inmortal. De todas las cosas creador, tú has generado todo
y a todos almas repartes y todo lo gobiernas.
Rey de Eones y señor, ante quien tiemblan
los montes con las llanuras, de manantiales y ríos las corrientes,
los valles de la tierra y los vientos, todo lo que crece.
El cielo que resplandece en lo alto se estremece ante ti y la mar entera,
Señor Todopoderoso, sagrado y soberano de todo.
Gracias a tu fuerza los elementos existen y surgen todas las cosas
con el aire y la tierra y el agua y el vapor del fuego.*

Notas al texto y a la traducción:

Este pasaje métrico fue editado por primera vez de forma completa como “himno mágico” por Preisendanz; anteriormente había sido editado de forma parcial por Dieterich y Wilamowitz también hace alusión a él, aventurando algunas conjeturas. A la edición de Preisendanz le siguió la de Heitsch (que en esencia sigue el texto propuesto por el primero) y, más recientemente, la de Calvo (2003).

En el papiro, este pasaje se encuentra integrado en un *lógos* en prosa más amplio del que no se distingue ni textual ni gráficamente (el texto en prosa y el texto en verso presentan el mismo módulo y formato, no hay presencia de título propio o *paragraphos*). Los versos se transcriben en *scriptio continua*, sin ninguna clase de signo que los separe (como podría ser el caso de puntos altos, e.g. *h.Mag.* 8).

La práctica en la que aparece es una consagración de una gema mágica para obtener un anillo con el que poder lograr todo fin, como reza su título: Δακτυλίδιον πρὸς πᾶσαν πρᾶξιν καὶ ἐπιτυχίαν (l.202). Para la consagración se emplea el *lógos* en el que está

integrado nuestro himno, que es una invocación a distintas entidades (ἐπικαλοῦμαι καὶ εὐχομαι τὴν τελετήν, ὧ θεοὶ οὐράνιοι, ὧ θεοὶ ὑπὸ γῆ, *etc.* l.216). Aunque no se menciona ni en el *lógos* ni en la práctica, es de prever, por comparación con otras prácticas similares, que se espera que la divinidad transmita parte de su fuerza a la gema y la dote de poderes extraordinarios. Podría hacerse la siguiente estructuración de los contenidos del *lógos*:

1. Invocación a divinidades varias para que acudan a la consagración (es decir, para que consagren la gema).
2. Presentación prestigiosa del mago, quien se identifica con distintos elementos (la Palma, un efluvio de la sangre de Osiris), autoridades (προφήτης τῶν ἁγίων ὀνομάτων) y entidades poderosas para que las divinidades antes mencionadas le obedezcan. Se anuncia la tercera sección: la invocación del nombre de una entidad todopoderosa que se encuentra por encima de cualquier otra (ἔλθατέ μοι συνεργοί, ὅτι μέλλω ἐπικαλεῖσθαι τὸ κρυπτὸν καὶ ἄρρητον ὄνομα, τὸν προπάτορα θεῶν, πάντων ἐπόπτην κ[α]ὶ κύριον, l.236-7)-.
3. Aquí se produce la anunciada “invocación del nombre”, pero esta no tiene en este caso la forma que esperaríamos (por ejemplo, una enumeración de nombres, títulos y *sýmbola* del dios), sino que se trata de una invocación clética que comienza con la fórmula δεῦρό μοι en la l.238, de tono laudatorio. En ella se aclama a la divinidad (denominada *Agathodáimon* en la l.243) como un dios supremo y pantocrátor cuya evocación tiene la función de constreñir a las divinidades invocadas por el mago a obedecerle⁴. Este pasaje se encuentra, con alguna variación, en *PGM XIII* 762ss.; esto es muy significativo, porque indica que el mago que compuso este hechizo utiliza distintos materiales textuales a su disposición para crear un nuevo *lógos*.

Dentro de esta aclamación del dios supremo se encuentra recogido el pasaje métrico que ahora tratamos.

⁴ σοὶ γὰρ πάντα ὑποτέτακται τῷ ἐν οὐρανῷ θεῷ, καὶ μηδεὶς δαιμόνων ἢ πνευμάτων ἐναντιωθήσεταιί μοι, ὅτι σου ἐπὶ τῇ τελετῇ τὸ μέγα ὄνομα ἐπεκαλεσάμην (ll.161-162).

4. En la l.258 termina el elogio del dios y se enlaza con el cierre, en el que se reiteran los motivos por los que el mago invoca a esta entidad y la finalidad del *lógos* (que las entidades invocadas al comienzo consagren la gema para el mago).

Si atendemos al contexto de este pasaje métrico es fácil ver porqué se integró aquí. El pasaje en el que se utiliza y el poema no sólo ensalzan un mismo tipo de divinidad, sino que además ambos contienen los mismos motivos: la vinculación del dios con los elementos esenciales del cosmos (himno, vv.12-14; plegaria l. 243); el temor al dios que se expresa en los vv.7-11 se describe igual que los efectos del poder del nombre divino de ll.241-242; también el tópicus del «πάντων γενέτωρ» de la l.244 (σὺ εἶ κύριος ὁ γεννῶν καὶ τρέφων καὶ αὔξων τὰ πάντα) es muy similar a los vv. 5-6 (πάντων γενέτωρ, σὺ πέφυκας / καὶ πᾶσιν ψυχὰς σὺ νέμεις).

Entrando ya en el aspecto textual, el pasaje que contiene nuestro poema se ha transmitido en buen estado material y no genera grandes problemas para la lectura del texto.

1-13 Τίς μορφὰς ζώων ἔπλασε<ν>; τίς δ' εὔρε κελεύθους
ἡλίου μήνης τε, δρόμους νυκτός τε καὶ ἠοῦς;

Calvo es el primero en resolver los dos principales problemas de este himno. Por un lado, el evidente anacoluto que se creaba al final del v.1, que ya hizo preguntarse a Dieterich en este verso “*qualos κελεύθους?*” (Dieterich, *ad loc*). Por otra parte, el problema creado por el v.13 en la posición en que es transmitido en el papiro, que rompía la estructura sintáctica y semántica de 12 y 14, motivo por el cual Preisendanz y Heitsch lo secluían en sus ediciones. La transposición de Calvo, que sigue una conjetura de Preisendanz en la que proponía el desplazamiento del v.13 a la posición del v.2, logra dar sentido a κελεύθους, que hasta ahora había necesitado interpretaciones⁵, y evita la ruptura sintáctica y semántica que producía el v.13 en el lugar donde lo transmite el papiro. Las fuentes de la *iunctura* ἡελίοιο/ἡλίου κέλευθος apoyan también esta propuesta⁶.

⁵ «Chemins de la mer, ou des vents, ou des astres, ou (métaphoriquement) voies de vie des hommes», *cf.* Festugière vol. IV, p. 193.

⁶ *cf. infra*, p.425, n.19.

En cuanto a la traducción de *μορφὰς ζώων*, Willamowitz sugiere que se refiere a las figuras del Zodiaco, idea que mantienen los traductores de este pasaje, considerando que los dos primeros versos tienen una unidad temática y hacen referencia a la creación astral⁷. No obstante, si se observan en conjunto todas las preguntas retóricas sobre la Creación (vv.1-5), puede verse que no siguen una secuencia ordenada; es más, tampoco hay ningún orden concreto en la exposición de ideas del resto del himno. Por otro lado, no hay ningún testimonio que apoye la interpretación de la *iunctura* *μορφὰς ζώων* como «formas del Zodiaco»; antes bien, cuando aparece hace referencia a las «especies de los animales». Lo mismo ocurre con la *iunctura* *πλάσσω* (en cualquiera de sus formas) + *ζωόν/ζωός*, que por el léxico podría ser de tradición judeocristiana, donde el verbo preferentemente utilizado para “la creación” de los seres vivos (hombres u animales) es, precisamente, *πλάσσω*:

- ἢ σὺ λαβῶν γῆν πηλὸν ἔπλασας ζῶον; (*Job* 38.14)
- καὶ ἔπλασεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς καὶ ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς, καὶ ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζῶσαν. (*Gn.* 2.7)
- ἔπλασεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς λαβῶν καὶ πνεῦμα ἐνῆκεν αὐτῷ καὶ ψυχὴν. (*I. Al.* 38)
- En Filón de Alejandría, *ζωοπλαστέω* y *ζωοπλάστης*, en contextos donde el referente es Jehová, significan, respectivamente, “dar vida” y “Creador”⁸.

Por lo tanto, de acuerdo al léxico utilizado y sus referentes, al contexto y al agente (una divinidad “creadora”), traduzco *μορφὰς ζώων* como «seres vivos», mucho más simple que «formas del Zodiaco» y que tiene la ventaja de no tener que sobreentender nada que no haya en el texto. No hay que olvidar que la creación de animales y seres humanos es una parte esencial de cualquier relato de Creación.

En el v.13, se ha realizado un cambio de la puntuación. *Δρόμους νυκτός τε καὶ ἡοῦς* aparece en fuentes literarias como una perífrasis empleada para referirse al transcurso de los días⁹, de tal manera que, mientras *ἡλίου κέλευθοι* se refiere a un concepto espacial

⁷ Calvo, incluso, afirma que «una referencia a la creación de los “vivos” o de los “animales” no parece lógico que se exprese de esta manera», *cfr.* Calvo 2003, p. 235.

⁸ *ζωοπλαστεῖν* (*Phil. Op.*62); *ζωοπλάστης* (*Phil. Op.* 3.88.3).

⁹ Este giro de carácter perífrástico es bastante frecuente en prosa (no he encontrado testimonios en verso). Se emplea para elevar el estilo del discurso: οὔθ' ἡμέρας οὔτε νυκτὸς ἀνιῆς τὸν

(las órbitas de este astro, su movimiento por el firmamento), δρόμους νυκτός τε καὶ ἡοῦς se refiere a un concepto temporal, (el transcurso de la noche y la aurora, es decir, del día¹⁰). Por lo tanto, considero que el τε que hay tras μήνης no coordina κέλευθαι ἡέλιου y δρόμους μήνης, νυκτός τε καὶ ἡοῦς sino ἡέλιου y μήνης como CN de κέλευθαι. He introducido, por lo tanto, una pausa tras μήνης, para evitar la ambigüedad sintáctica.

2 τίς καρπῶν γενέτης; τίς δ' οὔρεα ὑψόσ' ἀείρει;

Sigo a Calvo en la corrección de ἔγειρε/ἔγειρεν (Π, Herw.) en ἀείρει¹¹. Desde mi punto de vista, el argumento más fuerte es el de la fuente poética: es una fórmula homérica que se emplea tras diéresis bucólica¹², en la misma posición en la que estaría aquí. A este argumento se puede añadir que con el verbo ἐγείρω no se emplea el adverbio ὑπόσε, sino complementos preposicionales del tipo ἐς/εἰς/πρὸς ὕψος. De cualquier modo, ἐς/εἰς/πρὸς ὕψος ἐγείρω se atestigua muy raramente antes del siglo V y, en cambio, será muy frecuente entre los autores bizantinos, por lo que quizás es un giro demasiado tardío para nuestro papiro (lo que es otro argumento en favor de la corrección de Calvo).

5 εἷς θεὸς ἀθάνατος· πάντων γενέτωρ σὺ πέφυκας

Sigo a la mayor parte de los editores del himno al situar un punto alto después de εἷς θεὸς ἀθάνατος. Se entiende así este sintagma como una oración nominal que funcionaría como respuesta de las preguntas retóricas. Apoyo esta propuesta en diversos ejemplos que cito en el comentario, con especial atención a *Salmos* (cfr. n.10 *infra*) y *CH XII 11* (cfr. *infra*). Además, el compositor de este himno tiene especial cuidado en situar las pausas fuertes sintácticas coincidiendo con pausas métricas: la pausa fuerte caería en la heptemímeres en el v.1, en la cesura trocaica en el v.3, 9 y 11, y en el v.7 en diéresis bucólica. En este caso, la pausa de sentido coincide con cesura trocaica, en consonancia con el estilo del resto del himno, lo que refuerza esta propuesta.

δρόμον (Plu.*Marc.* 6.6.4); ναῦς ἐκπλεούσας, ἡμέρας καὶ νυκτὸς ἀπεχούσας δρόμον (Plu. *De communibus notitiis adversus Stoicos* 1083 D 11; ver también Arist. *Pr.* 945a.21–22; 945a.24; etc.

¹⁰ ἀναβλέψαι δὲ εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ ἰδεῖν περιφορὰς ἄστρον καὶ δρόμους ἡλίου τε καὶ σελήνης, ἀνατολάς τε καὶ δύσεις (Plu. *Spuria* 370b.6).

¹¹ Calvo 2003, p. 236.

¹² *Il.* 10.465, 505, 22.325 y *Od.* 9. 240 y 340.

8 οὐρεα σὺν πεδίοις, πηγῶν ποταμῶν τε τὰ ρεῖθρα

En τὰ ρεῖθρα sigo la propuesta de Calvo, que mantiene el vocalismo con contracción y el artículo τὰ que da el papiro, por ser más conservadora con respecto al texto recibido que la de Wilamowitz, que reconstruye la fórmula homérica ρέεθρα, sin contraer, lo que requiere la consiguiente eliminación de τὰ.

9 καὶ βῆσσαι <τῆς> γῆς καὶ πνεύματα, πάντα τὰ φύντα•

Βῆσσας, “cuencas, cañadas” (con corrección de la lectura que da el papiro: βησσας) es seguido en el papiro de γαίης (γαη[ς] Π), término que provoca una incorrección en la secuencia métrica del verso. Calvo lo elimina y sugiere completar esta laguna con ὀρέων (por concordancia con πνεύματα) ο τῆς γῆς, pero, ante la imposibilidad de estar seguro, como afirma *ad loc.*, únicamente señala la laguna.

Desde mi punto de vista, prefiero τῆς γῆς; el γαίης del papiro apoya la presencia de una forma de γαῖα, por lo que la corrección es perfectamente sostenible.

Comentario:

1. Estado de la métrica y su conservación.

A pesar de estar incluido en un λόγος en prosa y no haber indicios de separación entre versos, no se nota un especial deterioro de los versos (lo que ocurre cuando se deja de tener conciencia sobre la naturaleza métrica del pasaje, como posiblemente ocurrió en el caso del *h.Mag.* 11). Los versos se han conservado en buen estado, lo que podría indicar que el momento de composición de este himno está relativamente próximo al de su transmisión en el papiro y que ha sufrido poca transmisión escrita (está claro que cierto proceso de transmisión sufrió, como indica la transposición del verso 13). Tan sólo presentan problemas el v. 9 (donde, además, la corrección es simple y no indica una corrupción profunda ni una versificación incorrecta). No se incumple ningún zeugma y tan sólo hay una falta métrica en el 4º pie del v.11, que es un yambo.

Además de la corrección, estilísticamente ya se ha señalado que las pausas fuertes de sentido en interior de verso coinciden con pausas métricas¹³, lo que demuestra que se ha cuidado el contenido en relación a la forma. No se nota una especial tendencia dactílica.

2. Comentario lingüístico.

Desde el punto de vista de la lengua empleada, los problemas ortográficos de este texto son muy escasos: ου por ο¹⁴ en δρομος (por δρόμους, v.13), ω por ο¹⁵ en ηωυς (ήοϋς, v.13), quizás por hipercorrección, intercambio de ι / ει¹⁶: en el v.8 tenemos ριθρα (ῥεῖθρα), pero en el v.14 αερει (por ἀέρι). Es difícil saber qué ha sucedido en βηυσσας, pero dado que la secuencia βηυσσας γαιη[muestra una alteración del texto, podría tratarse de una corrupción y no de una falta en la notación del vocalismo.

3. El himno 27, ¿un himno?

Ya desde el primer verso este himno llama la atención. Como en el caso del himno 11, estamos ante un pasaje de tono laudatorio en el que se describe una divinidad de forma encomiástica, como demuestra el empleo de expresiones que enfatizan su soberanía y poder supremo: Αἰώνων βασιλεύς, κύριος, παντοκράτωρ, δέσποτα πάντων (cfr. vv.4, 7 y 11). No tenemos fórmulas de ningún tipo, ni siquiera de carácter clético, pero a diferencia del himno 11, en esta ocasión sí podemos hablar de la existencia de un orante, ya que la descripción de la divinidad se hace en *Du-Stil* con un marcado uso del pronombre σύ en los vv.5, 6 y 12 (σῆ). Es decir, estamos en un contexto de diálogo con la divinidad, por lo que en este caso podemos hablar de “himno” con más seguridad que respecto al himno 11.

Un segundo paralelo con el himno 11 es la ausencia un teónimo, título cultual o epíteto identificables; la divinidad tan sólo es designada como Αἰῶν, *Eón* (v.4), que en realidad es una designación que se atesta en la *epiklêsis* de múltiples divinidades (cfr. *infra*). El hecho de que no detente un lugar destacable (en el primer o segundo verso, la primera o segunda palabra, que es donde suele encontrarse el teónimo por regla general en el himno y la plegaria), indica que no está siendo considerado como tal. Si bien en el caso del himno 11

¹³ Cfr. *supra*, p. 420 a propósito de la puntuación del v.5.

¹⁴ Gignac vol.I, p. 211.

¹⁵ *Ibid.* pp. 275-278.

¹⁶ *Ibid.* pp. 189-171.

podría ocurrir que no estemos ante un himno, en el caso de esta composición es evidente que estamos en un contexto de diálogo con lo divino en el que, de hecho, la identificación del destinatario se espera como respuesta al proemio, pero en su lugar encontramos la aclamación εἶς θεὸς ἄθάνατος. Aquí no parece haber la posibilidad de que se hayan eliminado versos o elementos en los versos donde pudiera encontrarse este nombre divino, luego en el caso del himno 27, esta carencia es connatural al texto. La aclamación εἶς θεὸς ἄθάνατος se encuentra tanto en textos monoteístas como politeístas, lo que no aporta luz al problema. Pero, aunque no hay suficientes rasgos como para considerar que estemos en un contexto monoteísta, la ausencia de un nombre divino indica que para su compositor no era necesario (no había posibilidad de equívoco entre el orante y su receptor), luego, al menos, hablamos de un contexto en el que, a pesar de no negar la existencia de otros dioses, el orante rinde culto de forma exclusiva sólo a uno.

4. *Análisis estilístico y estructural.*

La estructura del texto es clara: la descripción de la divinidad que se produce entre los vv.5-14 es la respuesta a la secuencia de preguntas retóricas iniciales (vv.1-4), por lo que podría decirse que tenemos un cuerpo laudatorio, donde se ensalza su poder como dios supremo y pantocrátor introducido por un proemio en el que las preguntas retóricas se aprovechan para describir los actos de creación del dios. En realidad, si atendemos al contenido, el carácter laudatorio es unitario, pero el compositor del himno empleó dos formas de expresarlo, aportando así estructura a la composición: una doxología expresada mediante preguntas retóricas y una alabanza marcada por la fuerte reiteración de los pronombres de segunda persona de singular.

La transición se produce en el v.5, donde, además, la divinidad destinataria se convierte en interlocutor directo del poeta al pasar de una tercera persona (*Er-Stil*) a un estilo directo (*Du-Stil*). Este cambio en el papel desempeñado por el receptor es característico de la himnica griega (*h.Hom*, *h.Orph*, etc.), donde el poeta alaba al dios en tercera persona en la introducción y la *pars epica* (o equivalente) y cambia a un estilo directo al llegar a la petición, dirigiéndose al dios en segunda persona, como destinatario directo de sus ruegos¹⁷.

¹⁷ Bremer-Furley 2001, vol. I, pp. 60-63.

La originalidad en este caso está en que el himno, desde el punto de vista del contenido y la finalidad, posee un carácter unitario (todo él es una alabanza, sin petición, aunque no se puede descartar que esta existiera y fuera excluida de la selección en su reemplazo como texto mágico), por lo que el cambio de estilo aporta variación a la composición, rompiendo con la monotonía de una doxología tipo σύ... σύ... σύ...¹⁸.

Por otra parte, no se abusa del polisíndeton; tan sólo hay estilo καὶ en los v.13 (2), 5-6 y 12-14, (por su reparto en el himno, al comienzo, en el centro y en los dos versos finales, parece que la distribución ha sido intencionada). Al compositor le agrada especialmente, además, jugar con el quiasmo entre los elementos del verso, variando su orden de forma que los regímenes verbales enmarquen el verbo (o los complementos al sustantivo o los sustantivos a los complementos), teniendo siempre un núcleo focal en el verso:

Τίς μορφᾶς ζώων ἔπλασε<ν>; τίς δ' εἶρε κελεύθους	1
ἡελίου μήνης τε, δρόμους νυκτός τε καὶ ἡοῦς;	13
τίς καρπῶν γενέτης; τίς δ' οὔρεα ὑψόσ' αἰερεί;	2
τίς δ' ἀνέμους ἐκέλευσεν ἔχειν ἐνιαύσια ἔργα;	
τίς δ' Αἰῶν Αἰ<ῶ>να τρέφων Αἰῶσιν ἀνάσσει;	
εἷς θεὸς ἀθάνατος· πάντων γενέτωρ σὺ πέφυκας	5
καὶ πᾶσιν ψυχὰς σὺ νέμεις καὶ πάντα κρατύνεις,	
Αἰώνων βασιλεῦ καὶ κύριε, ὃν γε τρέμουσιν	
οὔρεα σὺν πεδίοις, πηγῶν ποταμῶν τε τὰ ρεῖθρα	
καὶ βῆσσαι <τῆς> γῆς καὶ πνεύματα, πάντα τὰ φύντα·	
οὐρανὸς ὑψηλᾶς σε τρέμει καὶ πᾶσα θάλασσα,	10
κύριε παντοκράτωρ, ἄγιε καὶ δέσποτα πάντων·	
σῆ δυνάμει στοιχεῖα πέλει καὶ φύεθ' ἅπαντα	12
ἀέρι καὶ γαίᾳ καὶ ὕδατι καὶ πυρὸς ἀτμῶ.	14

Hay que destacar también la cuidada *variatio* léxica del himno y el *poliptoton* del v.4. No obstante, más allá de este, no hay rasgos en el estilo, forma o léxico que pudieran considerarse marcadamente mágicos.

¹⁸ Puede comprarse, por ejemplo, con el pasaje laudatorio en el que el himno está insertado.

En contraste con el cuidado puesto en la forma, el léxico es sencillo. No hay complejos compuestos de estilo alejandrino, *unica*.

Desde el punto de vista de las fuentes, el empleo de κελύθους¹⁹ y ρεῖθρα²⁰ en última sede métrica tienen como referente la poesía épica; de hecho, la *iunctura* ποταμῶν ρεῖθρα lo es²¹. Πέλω es un verbo de empleo poético, extensamente empleado en la épica homérica²². También el giro δρόμοι νυκτός τε καὶ ἡοῦς hemos visto que era de extracción literaria²³. Οὐρανὸς ὑψιφαῖς es llamativo por ser οὐρανός el único nombre no referido al dios que tiene un epíteto; además, por su sentido, es *épica* en tanto que ὑψιφαῖς es un atributo que resulta redundante en referencia al firmamento. Como *iunctura* no tiene paralelos; es más, ὑψιφαῖς es un epíteto muy poco frecuente²⁴. Μορφὰς ζώων ἔπλασεν, por su parte, parece se ha tomado del léxico bíblico.

5. Contenido y forma del proemio (vv.1-4).

El desarrollo de una alabanza mediante preguntas retóricas no es propio de la himnica religioso-literaria griega, pero sí puede encontrarse en distintas doxologías bíblicas y es frecuente, sobre todo, en el *Antiguo Testamento*. Este recurso estilístico busca intensificar el tono de la alabanza con el objetivo de exaltar la superioridad de Dios:

- (1) τίς ὁμοίός σοι ἐν θεοῖς, κύριε; τίς ὁμοίός σοι, δεδοξασμένος ἐν ἁγίοις, θαυμαστός ἐν δόξαις, ποιῶν τέρατα; (*Ex* 15.11)
- (2) Τίς γὰρ ἔγνω νοῦν κυρίου; ἢ τίς σύμβουλος αὐτοῦ ἐγένετο; ἢ τίς προέδωκεν αὐτῷ, καὶ ἀνταποδοθήσεται αὐτῷ; (*Ro.* 11.33-36)

La respuesta a ambas sucesiones encadenadas de preguntas retóricas es una, implícita y obvia: “nadie, sólo Dios”. Las preguntas retóricas son también una fórmula dialógica

¹⁹ *Il.* 13.335, *Od.* 5.383; *AR* 3.533, 3.952, 4.328, *etc.*; *QS* 8.308, 10.457; *Nonn.D.*17.151, 39.171, *etc.*

²⁰ *Il.* 2.461, 533, 7.135, 8.369, *etc.*; *Od.* 3.292, 4.317, 10.107, 11.157, *etc.*

²¹ *Il.* 14.245, 17.749, 21.25, *etc.*; *Od.* 4.317, 10.157, *etc.*

²² Πέλει ante heptemímeros se encuentra en tres ocasiones en la épica homérica: *Il.* 9.592, 15.38 y *Od.* 5.186, pero no se trata de un verso formular ni de una fórmula homérica, de forma que esta coincidencia no parece lo suficientemente significativa como para establecer un referente para su empleo en esta posición en el verso.

²³ *Cfr. supra*, p.419, n. 9.

²⁴ *AP VII* n.701.4, *XVI* n.369.2; *Man.* 6.337; *CA fr.* 34.4. No hay ningún motivo que sugiera que aquí se ha producido una corrupción del más común ὑψιφανής en ὑψιφαῖς.

frecuente en la hímica de los *Salmos*²⁵, donde, frente a la definición negativa de los ejemplos anteriores, las preguntas retóricas aportan información positiva y a menudo tienen como respuesta una oración nominal. En el testimonio de *Ro.* 11.33-36 (*cit. supra*) Pablo cita palabras de Isaías; la doxología de Isaías nos interesa especialmente porque en la primera parte (la que no es citada por Pablo) presenta la misma formulación que en nuestro himno. La alabanza se realiza de forma indirecta a través de preguntas retóricas que aluden a las obras de creación, (por lo que los siguientes pasajes que cito son muy interesantes también en cuanto al contenido, en paralelo con nuestro himno), y la respuesta implícita y única es “Dios”:

- (3) Τίς ἐμέτρησεν τῇ χειρὶ τὸ ὕδωρ καὶ τὸν οὐρανὸν σπιθαμῇ καὶ πᾶσαν τὴν γῆν δρακί; τίς ἔστησεν τὰ ὄρη σταθμῶ καὶ τὰς νάπας ζυγῶ; τίς ἔγνω νοῦν κυρίου, καὶ τίς αὐτοῦ σύμβουλος ἐγένετο; (...) (*Is.* 40.12-13)

Este estilema doxológico se encuentra también en otros textos del *AT*, bajo distintas formulaciones:

- (4) τίς συνήγαγεν ἀνέμους ἐν κόλπῳ; τίς συνέστρεψεν ὕδωρ ἐν ἱματίῳ; τίς ἐκράτησεν πάντων τῶν ἄκρων τῆς γῆς; (*Pr.* 30.4)
- (5) ἐπερώτησον τετράποδα ἐάν σοι εἴπωσιν, πετεινὰ δὲ οὐρανοῦ ἐάν σοι ἀπαγγείλωσιν· ἐκδιήγησαι δὲ γῆ ἐάν σοι φράσῃ, καὶ ἐξηγήσονταί σοι οἱ ἰχθύες τῆς θαλάσσης. τίς οὐκ ἔγνω ἐν πᾶσι τούτοις ὅτι χεὶρ κυρίου ἐποίησεν ταῦτα; εἰ μὴ ἐν χειρὶ αὐτοῦ ψυχὴ πάντων τῶν ζώντων καὶ πνεῦμα παντὸς ἀνθρώπου; (*Job* 12.7-10)

Aunque, sin duda, la doxología más completa de este tipo se encuentra en *Job* 38-39, donde es Dios quien se dirige a Job y le recuerda su lugar y su inferioridad a través de una curiosa fórmula: Jehová se alude a sí mismo a través de sus actos de creación con preguntas retóricas cuya respuesta implícita es siempre “Yo, Jehová, no tú, un hombre”. Recojo aquí sólo algunos pasajes de la misma que interesan para el análisis de nuestro himno:

- (6) (38:4-7 *la Tierra*) ποῦ ἦς ἐν τῷ θεμελιοῦν με τὴν γῆν; ἀπάγγειλον δέ μοι, εἰ ἐπίσθη σύνεσιν. τίς ἔθετο τὰ μέτρα αὐτῆς, εἰ οἶδας; ἢ τίς ὁ ἐπαγαγὼν σπαρτίον ἐπ’ αὐτῆς; ἐπὶ τίνος οἱ κρίκοι αὐτῆς πεπήγασιν; τίς δὲ ἔστιν ὁ βαλὼν λίθον γωνιαῖον ἐπ’ αὐτῆς;

²⁵ *Ps.* 14.1, *Ps.* 17.32 y *Salmos* 23 en general.

... (8-11 *el Mar*) ἔφραξα δὲ θάλασσαν πύλαις, ὅτε ἐμαίμασεν ἐκ κοιλίας μητρὸς αὐτῆς ἐκπορευομένη· ἐθέμην δὲ αὐτῇ ὄρια περιθεῖς κλειῖθρα καὶ πύλας· εἶπα δὲ αὐτῇ «Μέχρι τούτου ἐλεύση καὶ οὐχ ὑπερβήση, ἀλλ' ἐν σεαυτῇ συντριβήσεται σου τὰ κύματα.» (12 *la Luz y el Día*) ἢ ἐπὶ σοῦ συντέταχα φέγγος πρωινόν, ἑωσφόρος δὲ εἶδεν τὴν ἑαυτοῦ τάξιν ἐπιλαβέσθαι πτερύγων γῆς; (14 *el modelado de los seres vivos*) ἢ σὺ λαβῶν γῆν πηλὸν ἔπλασας ζῶον; (19-20 *la Luz*) ποία δὲ γῆ ἀυλίζεται τὸ φῶς, σκότους δὲ ποῖος ὁ τόπος; εἰ ἀγάγοις με εἰς ὄρια αὐτῶν; εἰ δὲ καὶ ἐπίστασαι τρίβους αὐτῶν; (24- 30 *los fenómenos atmosféricos*) πόθεν δὲ ἐκπορεύεται πάχνη ἢ διασκεδάννυται νότος εἰς τὴν ὑπ' οὐρανόν; τίς δὲ ἠτοίμασεν ὑετῶν λάβρω' ῥύσιν, ὁδὸν δὲ κυδοιμῶν τοῦ ὑετίσαι ἐπὶ γῆν, οὐ οὐκ ἀνὴρ, ἔρημον, οὐ οὐχ ὑπάρχει ἄνθρωπος ἐν αὐτῇ, τοῦ χορτάσαι ἄβατον καὶ ἀοίκητον καὶ τοῦ ἐκβλαστήσαι ἔξοδον χλόης; τίς ἐστὶν ὑετοῦ πατήρ; τίς δὲ ἐστὶν ὁ τετοκῶς βώλους δρόσου; ἐκ γαστρὸς δὲ τίνος ἐκπορεύεται ὁ κρύσταλλος; πάχνην δὲ ἐν οὐρανῷ τίς τέτοκεν, ἢ καταβαίνει ὡσπερ ὕδωρ ῥέον; πρόσωπον δὲ ἀβύσσου τίς ἔπηξεν; (31-33 *los astros*) συνῆκας δὲ δεσμὸν Πλειάδος καὶ φραγμὸν Ὠρίωνος ἠνοιξας; ἢ διανοίξεις μαζουρωθ ἐν καιρῷ αὐτοῦ καὶ Ἔσπερον ἐπὶ κόμης αὐτοῦ ἄξεις αὐτά; ἐπίστασαι δὲ τροπὰς οὐρανοῦ ἢ τὰ ὑπ' οὐρανὸν ὁμοθυμαδὸν γινόμενα;

No obstante, esta forma de exaltación doxológica, que podríamos calificar tanto de *efectista* (por lo llamativo), como *efectiva* (la pregunta retórica limita la respuesta a una sola opción, que es presentada como la única posible y obvia) se encuentra también en textos paganos, como el *Corpus Hermeticum*. Estos pasajes presentan rasgos comunes con los vistos en *Septuaginta*: (a) se desarrollan en un contexto de alabanza a un dios Primigenio y Creador, (b) estilísticamente están compuestos por una sucesión de preguntas retóricas y (c) las preguntas aluden a actos de creación divina. Además de otros elementos del contenido, quiero destacar especialmente las similitudes entre la respuesta de los dos textos aquí presentados y los versos 5-6 del himno que examinamos:

- (7) καὶ ὅτι μὲν ἔστι τις ὁ ποιῶν ταῦτα δῆλον· ὅτι δὲ καὶ εἷς, φανερώτατον· καὶ γὰρ μία ψυχὴ καὶ μία ζωὴ καὶ μία ὕλη· τίς δὲ οὗτος; τίς δὲ ἄν ἄλλος εἰ μὴ εἷς ὁ θεός; τίς γὰρ ἄλλω ἄν καὶ πρέποι ζῶα ἔμψυχα ποιεῖν, εἰ μὴ μόνω τῷ θεῷ; εἷς οὖν θεός. (*CH XI 11*)
- (8) εἰ δὲ θέλεις αὐτὸν ἰδεῖν, νόησον τὸν ἥλιον, νόησον τὸν σελήνης δρόμον, νόησον τῶν ἀστέρων τὴν τάξιν· τίς ὁ τὴν τάξιν τηρῶν; ὁ ἥλιος, θεὸς μέγιστος τῶν κατ' οὐρανὸν θεῶν, ᾧ πάντες εἴκουσιν οἱ οὐράνιοι θεοὶ ὡσανεὶ βασιλεῖ καὶ δυνάστη, καὶ οὗτος ὁ τηλικούτος, ὁ μείζων γῆς καὶ θαλάσσης, ἀνέχεται ὑπὲρ ἑαυτὸν ἔχων ἑαυτοῦ

μικροτέρους πολεύοντας ἀστέρας, τίν' αἰδούμενος ἢ τίνα φοβούμενος, ὧ τέκνον; ἕκαστος τούτων τῶν ἀστέρων οὐ τὸν ὅμοιον ἢ ἴσον δρόμον ποιοῦνται ἐν οὐρανῷ ὄντες; τίς ὁ ἑκάστῳ τὸν τρόπον καὶ τὸ μέγεθος τοῦ δρόμου ὀρίσας; ἄρκτος αὕτη, ἢ περὶ αὐτὴν στρεφομένη καὶ τὸν πάντα κόσμον συμπεριφέρουσα. τίς ὁ τοῦτο κεκτημένος τὸ ὄργανον; τίς ὁ τῆ θάλασση τοὺς ὄρους περιβαλὼν; τίς ὁ τὴν γῆν ἐδράσας; ἔστι γάρ τις, ὧ Τάτ, ὁ τούτων πάντων ποιητὴς καὶ δεσπότης. (CH V 4, 3ss)

- (9) μάθε τίς ὁ δημιουργῶν ταύτην τὴν καλὴν καὶ θεῖαν τοῦ ἀνθρώπου εἰκόνα. τίς ὁ τοὺς ὀφθαλμοὺς περιγράψας; τίς ὁ τὰς ῥῖνας καὶ τὰ ὦτα τρυπήσας; τίς ὁ τὸ στόμα διανοίξας; τίς ὁ τὰ νεῦρα ἐκτείνας καὶ δεσμεύσας; τίς ὁ ὀχετεύσας τὰς φλέβας; τίς ὁ τὰ ὀστέα στεροποιήσας; τίς ὁ δέρμα τῆ σαρκὶ περιβαλὼν; τίς ὁ τοὺς δακτύλους διελών; (...) τίς πάντα ταῦτα ἐποίησε; ποία μήτηρ, ποῖος πατήρ, εἰ μὴ ὁ ἀφανὴς θεός. (CH V 6-7)

Tanto los ejemplos del *Antiguo Testamento* como los del *Corpus Hermeticum* y este himno se ajustan a un mismo modelo estilístico de texto: una doxología o alabanza que exalta la grandeza de dios a través de una serie de preguntas retóricas sobre sus cualidades o sus actos de creación. El referente de *Septuaginta*, ya señalado en el comentario de nuestro himno por Festugière²⁶, es rechazado por Calvo, quien considera que, aunque la forma interrogativa es la misma, la función no lo es²⁷. Desde mi punto de vista, lo que diferencia los textos del *AT* de los *CH* no es tanto “la función” como la teología que tienen como trasfondo. Los textos del *AT* parten del hecho de que Dios existe y creó el mundo y a cuantos habitan en él, luego las preguntas retóricas ponen de manifiesto el poder y la superioridad incuestionable de Dios. La respuesta siempre implícita es «Dios», no cabe otra contestación; los actos o cualidades aludidos son de dominio exclusivamente divino y únicamente hay un dios: Jehová. Los textos de *CH*, en cambio, recogen un tema de la teología que nace, por un lado, de la incertidumbre de la existencia de lo divino y, por otro, de la reflexión acerca de su naturaleza. Ante el escepticismo, la contemplación de las maravillas del cosmos deja patente la existencia de un dios Creador, un ser primigenio y anterior a todo del que todo debe de haber partido; su belleza y orden, la de un Dios ordenador y motor del movimiento universal;

²⁶ Festugière vol.IV, pp.193-194.

²⁷ Calvo 2003, p. 234 y n.7 *ad loc.*

la armonía y cohesión entre las partes del cosmos sólo es posible si lo divino es Uno²⁸. Este tema se expresa en los discursos teológicos, tanto judeocristianos como paganos, a través de una serie de motivos recurrentes: la perfección, complejidad y armonía del cuerpo humano, la contemplación de los astros y la armonía de sus órbitas o bien, la sucesión de las estaciones y los años, motivos que precisamente también encontramos en este himno. Hay que tener en cuenta que, igual que ocurrió con las religiones y las culturas, la literatura de los grandes pueblos del Mediterráneo coexistió durante siglos de tal manera que, como puede verse repetidamente al analizar los papiros mágicos, y en especial los himnos, en época romana habían creado un fuerte sustrato de temas, motivos y estilemas comunes.

Por lo que acabo de exponer, el tipo de respuesta que se da a las preguntas en el himno que hora analizamos (εἰς θεὸς ἀθάνατος) creo que lo pone en la línea de los textos teológicos paganos y no en la de los veterotestamentarios, en los que la respuesta hubiera sido obvia y por ello hubiera permanecido implícita.

Muy interesante es el referente que encuentra Calvo²⁹ en un pasaje de las *Argonauticas* de Apolonio de Rodas en el que se refiere de forma indirecta, un canto de Orfeo sobre la *teogonía* que comienza con la siguiente *cosmogonía*:

(10) Ἦειδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα,
 τὸ πρὶν ἔτ' ἀλλήλοισι μιῇ συναρηρότα μορφῇ,
 νεΐκεος ἔξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα·
 ἠδ' ὡς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν
 ἄστρα, σεληναίης τε καὶ ἡλίου κέλευθοι·

²⁸ Además de los textos ya citados: «La ordenada disposición del cosmos revela la existencia de un Dios, la existencia de energía (o, mejor dicho, sinergias entre las partes del cosmos) procede de este Dios, así como la vida, que sea mortal o inmortal, no es sino otra energía. Dios es todo y todo procede de Dios» (CH XII 20–21); «Cuántas cosas existen necesariamente deben tener una causa primera: esta causa es Dios, uno y único» (CH XIV 2–4); «Sólo quien llegue a conocer cuántas cosas hay y cómo han sido ordenadamente dispuestas dará gracias al Creador de todo» (SH IIB 2); «El estudio de las órbitas de los astros, sus ciclos y cambios, conocer las cualidades y dimensiones de la tierra, la profundidad del mar y la actividad de la naturaleza lleva a alabar el arte y la sabiduría de Dios» (Asc. 13); la belleza y orden del cosmos, los astros y sus revoluciones, implican la existencia de un ordenador universal (Pl. *Phlb.* 28c y *Epin.* 986c5–d5); la prueba de que Dios existe son las maravillas del cosmos (Cic. *Nat. Deo.* II 98). A pesar de la coincidencia en tema y motivos, ninguno de los textos aquí citados emplea el recurso estilístico de las preguntas retóricas. Traducciones tomadas de Renau Nebot 1999.

²⁹ Calvo 2003, p. 235.

οὐρεά θ' ὡς ἀνέτειλε, καὶ ὡς ποταμοὶ κελάδοντες
αὐτῆσιν νύμφησι καὶ ἐρπετὰ πάντ' ἐγένοντο. (A.R. I 496-515)

La coincidencia de la expresión ἡλίιο κέλευθοι y el parecido de οὐρεά ἀνάτειλω con nuestro οὐρεα ὑψόσ' αἰίρω en un pasaje cosmogónico no parece casual. Es muy posible que el compositor de nuestro himno conociera este pasaje de Apolonio.

Es decir, tenemos un proemio que formalmente utiliza un recurso frecuente en textos teológicos del *CH* y el *Antiguo Testamento*, cuyo referente léxico es quizás el texto de Apolonio (aunque con toques veterotestamentarios, como demuestra el empleo del giro πλάσσω ζωόν para hablar de la creación de los seres vivos), pero que, no obstante, desarrolla temas y motivos pertenecientes a la *koiné* cultural de época Imperial, como puede verse de los siguientes ejemplos de los *Oráculos Sibílicos*³⁰, que pueden adscribirse también a la tradición bíblica:

(11) Εἷς θεός, ὃς μόνος ἄρχει, ὑπερμεγέθης, ἀγένητος / ἀλλὰ θεὸς μόνος εἷς
πανυπέρτατος, ὃς πεποιήκεν / οὐρανὸν ἡλίον τε καὶ ἀστέρας ἠδὲ σελήνην /
καρποφόρον γαῖαν τε καὶ ὕδατος οἴδματα πόντου. / ὃς μόνος ἐστὶ θεὸς κτίστης
ἀκράτητος ὑπάρχων· / αὐτὸς δ' ἐστήριξε τύπον μορφῆς μερόπων τε / αὐτὸς ἔμιξε
φύσιν πάντων, γενέτης βιότιοιο. (*Orac. Sib.* fr.3.3-5 + fr.5 Geffcken)³¹

(12) τίς γὰρ θνητὸς ἐὼν κατιδεῖν δύναται θεὸν ὅσοις; / ἢ τίς χωρήσει κἄν τοῦνομα
μοῦνον ἀκοῦσαι / οὐρανοῦ μεγάλοιο θεοῦ κόσμον κρατέοντος; / ὃς λόγῳ ἔκτισε
πάντα καὶ οὐρανὸν ἠδὲ θάλασσαν / ἡλίον τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσαν /
ἄστρα τε λαμπετόωντα, κραταιὰν μητέρα Τηθύν, / πηγὰς καὶ ποταμούς, πῦρ
ἄφθιτον, ἤματα, νύκτας, / αὐτὸς δὲ θεὸς ἐσθ' ὁ πλάσας τετραγράμματον Ἀδάμ / τὸν
πρῶτον πλασθέντα καὶ οὔνομα πληρώσαντα / ἀντολίην τε δύσιν τε μεσημβρίην τε

³⁰ Las cuatro concordancias se hallan en el libro III, que es el que con más frecuencia encontramos desarrollado este motivo, pero también de forma más próxima a nuestro texto. Este, junto con el libro IV, se datan entorno al cambio de era, *cf.* Suárez 2001a, p. 246.

³¹ Puede verse el empleo de la aclamación εἷς θεός en el contexto de un pasaje doxológico que consiste en una descripción de los actos de creación donde destaca la creación de los astros, el sol y la luna y, al final, la de los seres vivos. Se trata de un pasaje que gozó de cierta difusión, ya que también se recoge en la *Teosofía de Tubinga* (*Theos. Tub.* III 85ss. Beatrice), *Theoph. ad Autol.* II 36 y *Lact. Div.Inst.* I 6,15, II 11,18.

καὶ ἄρκτον· / αὐτὸς δ' ἐστήριξε τύπον μορφῆς μερόπων τε / καὶ θῆρας ποίησε καὶ ἔρπετὰ καὶ πετεηνά. (*Orac. Sib.* 3.21ss. Geffcken)³²

(13) καὶ στήσει ὀρέων ὕψος, στήσει δὲ θάλασσαν, / ἥελιον πυρόεντα μέγαν λαμπράν τε σελήνην (*Orac. Sib.* III 65–66 Geffcken)³³

(14) οὔτε γὰρ ἡελίου κύκλιον δρόμον οὔτε σελήνης / οὔτε πελώρια ἔργα μεριμνῶσιν κατὰ γαίης (*Orac. Sib.* III 221–222 Geffcken)³⁴

Muy interesante también es un epitafio del siglo II/III d.C. (luego, perteneciente al mismo marco cronológico de los textos que estamos viendo), en cuyos primeros cuatro versos se describe un *Megas Theos* similar al que hemos ido viendo a través de los testimonios anteriores y nuestro propio texto:

(15) [δ]αίμονες ἀθάνατοι πολλοὶ κατ' Ὀλύμπιον ἔδρην, / ἀλλὰ θεὸς τούτων ἐστὶ πατὴρ ὁ μέγας, / ὃς κόσμον διέταξε, Σελήνην νυκτὶ κελεύσας / πείθεσθαι, Τειτᾶνα ἡμεριναῖς χάρισι. (*IG IX,1 882 Kekyra*, siglo II/III d.C.)³⁵

6. Contenido y forma de los vv.5–14.

La respuesta a las preguntas retóricas del proemio es una fórmula aclamatoria extensamente difundida en época Imperia: εἶς θεός. Ya ha surgido a propósito del *CH* (ej. n^o7) y en los *Oráculos Sibílicos* (ej. n^o 11). A propósito de esta fórmula, el estudio E. Peterson³⁶ muestra la gran diversidad de contextos en los que puede encontrarse y, sobre todo, que no se adscribía únicamente a textos producidos en un ambiente monoteísta, sino que también fue muy utilizada en el sistema politeísta para designar una divinidad *única*, especial, dentro de un

³² Este segundo pasaje es interesante por comenzar con dos preguntas retóricas del tipo de las anteriormente vistas en *CH* y *Antiguo Testamento*, con cuya respuesta se aprovecha para hacer una alabanza divina que se centra en las obras de creación. Al pertenecer a la tradición bíblica, puede verse que la respuesta a las preguntas queda implícita por su obviedad, “Dios”. Los motivos son los mismos que ya se han visto (el cielo, el mar y la tierra, la creación de los astros, los ríos, *etc.*). Nótese que para la creación de Adán se emplea πλάσσω.

³³ Aquí hay que destacar el empleo de la expresión στήσει ὀρέων ὕψος.

³⁴ En un pasaje en el que se enumera todo lo que no existiría sin Dios.

³⁵ Este pasaje, visto también a propósito del himno 11 (*supra*, p. 375) pertenece al comienzo de un epitafio que continua tras esta presentación de la divinidad con un pasaje escatológico. Un análisis en Chaniotis 2010, pp. 121–122.

³⁶ Peterson 1926, pp.268–270.

panteón complejo³⁷. Por ello, Chaniotis subraya que no se trata de una afirmación *exclusiva* (que niegue la existencia de otros dioses) sino *competitiva* (resalta que el dios del que hablamos es *único*, no hay otro como él)³⁸. El epíteto ἀθάνατος que la acompaña es, *a priori*, tautológico como atributo de un dios ; toda divinidad tiene como característica inherente su inmortalidad frente a las limitaciones de la vida humana. No obstante, se encuentra también en otras expresiones aclamatorias de este tipo³⁹.

A continuación de esta comienza una explicación sobre quién es este εἷς θεὸς ἀθάνατος en la que volvemos a encontrar motivos vistos en el proemio que no hacen sino subrayar que se trata de una divinidad creadora y pantocrátor. En conjunción con estos encontramos también alguno no visto hasta ahora, pero que cumple la misma función:

a) *El dios terrible.*

El temor al dios es un tópico bastante utilizado en textos teológicos para subrayar el poder supremo de la divinidad que generalmente se expone a través de una enumeración de las partes que componen el *cosmos*, o una enumeración de elementos naturales similar a las que se han visto a propósito del tópico de la eufemía natural en el *h.Mag.* 9 (*cf. supra*, pp.297-300); se trata de otra forma de dar a entender que todo está sometido a este dios y que su poder es el más grande:

(16) Malalas (siglo V-VI) transmite un supuesto oráculo de la *Pitía*, pero de indudable trasfondo cristiano, que responde a la pregunta del hijo de un faraón «τίς ἐστὶν πρῶτος ὑμῶν καὶ μέγας θεὸς τοῦ Ἰσραήλ»:

ἔστι κατ' οὐρανοῖο μέγαλοιο βεβηκὸς φλογὸς ὑπερβάλλον αἴθριον, ἀέναον, ἀθανάτων πῦρ, ὃ τρέμει πᾶν, οὐρανὸς, γαῖά τε καὶ θάλασσα, ταρτάριοί τε βύθιοι

³⁷ Chaniotis cita, por ejemplo, una inscripción de Delfos en la que Apolo es aclamado como εἷς θεὸς μέγας θεός (*SEG* 51: 614, siglo II/III d.C.), *cf. Chaniotis* 2010, pp. 126ss.

³⁸ Chaniotis 2010, p. 128. A propósito de este fenómeno, que Chaniotis denomina *megateísmo*, *cf. infra*, pp.543-548.

³⁹ Πατρί θεῶι Σαμόθρακι ἀθανάτωι ὑψίσ[τωι] (*SEG* 20:724, Cirene, época Imperial); Θεῶ Ὑψίστω ... Θεῶ ἀθανάτω (Marek, 1993: 194, n°24). Puede considerarse sinónimo de ἀφθιτος, *cf. Chaniotis* 2010, p. 137, n.112.

δαίμονες ἐρρίγησαν. Οὗτος ὁ θεὸς αὐτοπάτωρ, ἀπάτωρ, πατήρ, υἱὸς αὐτὸς
ἑαυτοῦ, τρισόλβιος.⁴⁰

(17) Κείνου γὰρ θεὸς αὐτὸς ἐὶν ὑπερέσχεθε χεῖρα / ὄν καὶ γῆ τρομέει καὶ οὐρανὸς εὐρύς
ὑπερθεν / πόντος τ' ἠελίος τ' ἦδ' ἠέριον χάος αὐτό. (*Theos. Tub.* I 152 Beatrice).

En los textos mágicos también se encuentra, aunque lo más frecuente es no aparezca como un temor a la divinidad, propiamente dicha, sino al nombre divino. Los ejemplos que se citan a continuación se han visto también a propósito del *h.Mag.9* (*cf. supra*, p.297), pero merece la pena recordarlos para ver su similitud con el pasaje que ahora analizamos y los ejemplos que acabamos de citar:

(18) En el mismo λόγος que contiene el *h.Mag. 27*: ἐπάκουσόν μου, κύριε, οὗ ἐστὶν τὸ
κρυπτὸν ὄνομα ἄρρητον, ὃ οἱ δαίμονες ἀκούσαντες πτοοῦνται, ..., οὗ ἡ γῆ
ἀκούσασα ἐλίσσεται, ὁ Ἄιδης ἀκούων ταρασσεται, ποταμοί, θάλασσα, λίμναι,
πηγαὶ ἀκούουσαι πηγύνται, αἱ πέτραι ἀκούσασαί ρήγνυται. (*PGM XII 239ss.*)

(19) σε ἐξορκίζω κατὰ τοῦ ὀνόματος τοῦ φοβεροῦ καὶ τρομεροῦ, οὗ ἡ γῆ ἀκούσα[σ]α τοῦ
ὀνόματος ἀνοιγίησεται, οὗ οἱ δαίμονες ἀκούσαντες τοῦ ὀνόματος ἐνφόβου
φοβηθήσονται, οὗ οἱ ποταμοὶ καὶ αἱ πέτραι ἀκούσαντες τὸ ὄνομα ῥήσσονται. (*PGM*
IV 356ss. = SM 46.13; 48J.15; 49.31.)

(20) τοῦτό ἐστιν τὸ πρωτεῦον ὄνομα τοῦ Τυφῶνος, ὃν τρέμει γῆ, βυθός, Ἄιδης, οὐρανός,
ἥλιος, σελήνη, χορὸς ἄστρον ἐπιφανής, σύμπας κόσμος. (*PGM IV 245ss.*)

(21) ὄρ[κ]ίζω σε σφραγιῶδ[α θ]ε[οῦ] ὃν πάντες Ὀλύμ[που] ἀθάνατοι φρίσσο[υσι· εἰ]μι
δαίμων ἔξοχ' ἄρ[ιστον] κ[αὶ] πέλαγος σιγᾶ [καὶ στ]έλλεται, ὀππότ' ἀκο[ύει·] (*PGM*
III 226ss. = h.Mag. 9 29-39)

Puede verse que el “temor”, ya sea al nombre divino, al propio dios o a un objeto prodigioso como en el caso de *PGM III 226ss.*, se configuró como un estilema con

⁴⁰ Io.Mal., *Chron.* 3.13.55 Thurn. El oráculo de Malalas, además de reflejar la supervivencia de un tema muy popular en la literatura oracular tardía (el del suplicante que acude al oráculo para interrogarlo sobre su identidad y es aleccionado y amonestado al respecto por el dios de diversas formas), puede verse por la forma de la respuesta que recoge también tradiciones oraculares diversas, como la de Enoanda, (*cf. supra*, pp.137-138). Sobre otros oráculos similares, *cf.* Suárez 2003.

léxico y elementos bastante fijos: los componentes del mundo natural (desde una enumeración básica -cielo, tierra, mar- a otras complejas -las fuentes y los ríos, las montañas, la tierra y el mar-, *etc.*) y supra natural (los démones, los dioses, *etc.*) en número y nómima variables, tiemblan (φρίσσω, τρέμω, τρομέω) y sobrevienen distintos τέρατα: las corrientes de agua se detienen, las piedras se rompen, *etc.*⁴¹. Los versos que contienen este tópico en el himno se adecúan al estilo y léxico de los pasajes aquí mostrados, aunque en él se encuentre ausente la mística del nombre.

b) *El Dios Supremo y los Elementos.*

En los vv. 12-14 el dios aparece como generador de los elementos, que en nuestro caso hay que destacar que se ciñen a los cuatro elementos empedocleos. Como en el caso del temor al dios, se trata de un tópico que puede presentar también otras formas (el dios gobierna los elementos o estos conforman las partes del dios -cabeza, cuerpo, *etc.*-; en lugar de los elementos encontramos las partes del cosmos -cielo, tierra, mar), empleado, de nuevo, para enfatizar el carácter *pantocrátor* y *propátor* de la divinidad. La difusión de este motivo en la hímica y la literatura oracular ya se ha visto a propósito del *h.Mag.* 11 (*cfr. supra*, pp. 376-377).

c) *El Eón de Eones y la divinidad de este himno.*

El único término identificable que tenemos como nombre es Αἰών, 'Eón'. En su sentido original, αἰών significaba 'vida' o mejor dicho, 'ciclo vital', como una unidad de tiempo en la que se entendía el transcurso de un ciclo completo del nacimiento a la muerte y que se distingue de χρόνος⁴², el tiempo en sentido abstracto; desde esta acepción, por su relación con el concepto de tiempo, pasó a denotar en la filosofía platónica y aristotélica 'la totalidad del tiempo', de donde la filosofía helenística especializó su sentido a 'la totalidad del tiempo' en relación con el universo: 'eternidad', 'el tiempo desde el comienzo hasta el fin'⁴³.

⁴¹ Sobre los paralelos y antecedentes literarios de este tópico, *cfr. supra*, pp. 294-300, a propósito del proemio del *h.Mag.*9.

⁴² Alex. Aphr. *In Metaph.* 999.24.

⁴³ H. M. Keizer (1999) tiene un excelente estudio lexicográfico de la evolución del concepto de αἰών en la literatura griega desde Homero a Filón de Alejandría.

A partir de época helenística, Αἰὼν comienza a individualizarse, aunque no aparece como divinidad propiamente dicha antes de Nuestra Era⁴⁴, pero a partir de finales del siglo II lo hace con profusión en los círculos gnósticos, como muestran los textos herméticos⁴⁵ y otros tratados afines⁴⁶; en Alejandría desarrolló incluso un culto⁴⁷. Sin embargo, cómo se produjo el salto de “concepto abstracto” a “abstracción divinizada” es aún oscuro⁴⁸.

En *PGM*, como ya señaló Festugière⁴⁹, Αἰὼν ha perdido por completo su sentido primitivo como un concepto abstracto de carácter temporal. En cambio, aparece bien como una potencia suprema, bien como un δεύτερος θεός supeditado a este ο, incluso, presentar ambos aspectos de forma simultánea en un mismo texto⁵⁰. En opinión de Nock, «*Aiôn* (in *Greek Magical Texts*) is a term of fluid sense, popular perhaps because of the vague suggestion of the unknowable. It was not a proper *nomen*; hardly an individuality⁵¹». Los rasgos que presenta en los textos mágicos son atributos que reciben la mayor parte de los dioses cuando son interpelados por los magos, lo que hace que

⁴⁴ Cfr. Calvo 2003, p. 237

⁴⁵ Αἰὼν es un concepto fundamental en el tratado XI del *Corpus Hermeticum* y en el *Asclepio*, donde se emplea con dos acepciones distintas: como un concepto temporal abstracto – ‘eternidad’– y como un principio activo del universo que juega un papel en él, e.g. *CH XI 2* Dios crea la eternidad, la eternidad el cosmos; *CH XI 3* la eternidad es la potencia de Dios que crea el cosmos; *Ascl. 30* el cosmos es vivificado desde el interior por la eternidad, cfr. Renau Nebot 1999, p. 179, n.127. Renau considera que *aiôn* entendido como principio activo no es «un segundo dios, intermediario entre Dios y el cosmos» como opina Festugière (cfr. Festugière, 1981⁷: vol. IV, 175), puesto que el dogma hermético consiste en una trinidad formada por Dios-hombre-cosmos, sin intermediarios independientes, sino una emanación divina con una entidad especial, como el *Noûs*. Bajo su punto de vista, este principio activo llamado *Aiôn*, que sólo aparece en estos dos tratados, es el resultado, con toda probabilidad, de un fenómeno de conciliación entre sistemas teológicos similar al que experimenta el Sol en *CH XVI*, en el que aparece como «demiurgo segundo, cfr. Renau Nebot, *loc. cit. supra*.

⁴⁶ Para un detallado catálogo de los mismos cfr. Festugière 1981⁷, vol. IV, pp.182-199

⁴⁷ Roll 1995, pp. 33-34 con abundante bibliografía al respecto.

⁴⁸ Una de las teorías más difundidas es que en el sustrato de Eón se encuentra el persa Zervan del zoroastrismo. El problema, según pone de manifiesto Nock, es que en los tratados griegos y en los pasajes literarios griegos que tratan sobre el zoroastrismo nunca se empleó αἰὼν como equivalente lingüístico en griego para Zervan, sino χρόνος, así que este no parece ser el origen del dios Αἰὼν, cfr. Nock 1934, pp. 53-104.

⁴⁹ Festugière 1981⁷, vol.IV, p.197. El de Festugière sobre esta figura en *PGM* sigue siendo el estudio de referencia, cfr. Festugière 1981⁷, vol.IV, pp.182-199.

⁵⁰ *PGM XIII 327ss.*

⁵¹ cfr. Nock 1934, p. 84.

aparezca identificado con divinidades que se ajustan al modelo del dios pantocrátor supremo, incluida la divinidad de nuestro himno:

- a. Un dios identificado con Eón es creador de los seres vivos en *PGM IV 1162* (ὁ ζωογονῶν); del recorrido de los astros, la luna y el sol en *VII 513* (σὺ εἶ ὁ γεννήσας τοὺς εἴ πλανήτας ἀστέρας) y *XIII 63ss* (σὺ γὰρ ἔδωκας ἡλίῳ τὴν δόξαν καὶ τὴν δύναμιν ἅπασαν, σελήνην αὖξιν καὶ ἀπολήγειν καὶ δρόμους ἔχειν τακτοῦς), señor de los vientos *IV 1156* (ὁ τὸν ἀέρα διασκεδάσας πνοαῖς αὐτοκινήτοις); en *PGM IV 1148-1154* Eón es el que “ocultó el abismo”, al que “separó el cielo y la tierra” y al que “apoyó la tierra sobre eternos cimientos”; ὁ τὸ πῦρ κρεμάσας ἐκ τοῦ ὕδατος καὶ τὴν γῆν χωρίσας ἀπὸ τοῦ ὕδατος (*PGM IV 1173-74*); ἐπικαλοῦμαι σε τὸν κτίσαντα γῆν (...) καὶ τὸν στήσαντα τὴν θάλασσαν καὶ <πασ>σαλεύσαντα τὸν οὐρανόν, ὁ χωρίσας τὸ φῶς ἀπὸ τοῦ σκότους (*V 460ss*). Un dios identificado con Eón aparece ligado a los elementos, su génesis o movimiento en *PGM 1125-7* (χαῖρε, ἀρχὴ καὶ τέλος τῆς ἀκινήτου φύσεως· χαῖρε, στοιχείων ἀκοπιάτου λειτουργίας δίνησις) y en *XII 243* (καὶ οὐρανὸς μὲν κεφαλή, αἰθὴρ δὲ σῶμα, γῆ πόδες, τὸ δὲ περὶ σε ὕδωρ, ὠκεανός).
- b. La expresión Αἰὼν Αἰῶνα τρέφων que tenemos en el v.4 implica un carácter autogenerativo; Eón se engendra a sí mismo en *PGM XIII 63* (αὐτογέννητος) y en *NH VI 3.9-11* Eón es «el que ha creado todas las cosas, Aquel que se contiene a sí mismo y sostiene a todos los seres en su plenitud»⁵².
- c. Aclamaciones del tipo εἷς θεὸς vinculadas a Eón: τὸν ἕνα καὶ μάκαρα τῶν Αἰώνων (*PGM IV 1167*), ὁ Αἰὼν Αἰῶνος, ὁ μόνος (*PGM XIII 329*), κύριος αἰῶνος, ὁ πάντα κτίσας, θεὸς μόνος ... ὁ μέγας, μέγας Αἰὼν, θεέ, κύριος Αἰῶν (*PGM XIII 984ss*).
- d. La “inmortalidad” no es una redundancia, sino un atributo de este dios⁵³. Así, Eón en los papiros mágicos aparece también como ἀπέραντος (*PGM I 164*), αἰωναῖος (*PGM I 200*) y ἀεὶ ὢν (*PGM XIII 301*).
- e. En nuestro himno, la divinidad es dios es además “origen y soberano” de otros *Eones* (v. 4 y 7). En *PGM IV 1120ss*. tenemos varias plegarias dirigidas al “Eón supremo”; son también frecuentes las expresiones que la soberanía del Eón supremo sobre los *Eones*: ὁ θεὸς τῶν Αἰώνων (*PGM IV 1163*), τὸν ἕνα καὶ μάκαρα τῶν Αἰώνων (*PGM IV 1169*), ὁ Αἰώνων ἄρχων (*PGM XXIII rec.*, l.15), etc.

⁵² Traducción de X. Renau Nebot 1999, basada en la edición francesa de Mahé del texto original copto de los códices de Nag Hammadi (*NH*).

⁵³ ἐνέργεια δὲ τοῦ θεοῦ νοῦς καὶ ψυχὴ· τοῦ δὲ αἰῶνος διαμονὴ καὶ ἀθανασία· (*CH XI 2, 9-10*).

Los *Eones* son las emanaciones primarias que partieron del Eón supremo y gracias a las cuales surgió el cosmos sensible: *noûs* –conciencia intelectual– y *synesis* –inteligencia–, *lógos* –palabra–, *zoê* –vida–, *eros* como principio unificador y *kinêsis* –movimiento–, etc. La esencia, número y jerarquía de los *Eones* varía en los distintos sistemas gnósticos hasta llegar en algunos a treinta. En *PGM* el ‘Eón de Eones’ es un concepto recurrente en la *epiklêsis* de divinidades supremas⁵⁴ que suele expresarse en forma de poliptoton, como en nuestro himno, sin que ello implique que se está siguiendo una corriente gnóstica determinada.

7. Recapitulación sobre la divinidad del himno 27.

Aunque la divinidad de este himno es denominada Αἰώνων βασιλεύς, este título no es suficiente para suponer que estamos ante un himno al Eón supremo. Incluso en la magia es posible encontrar múltiples divinidades que detentan tal rango. Eón es repetidamente identificado con divinidades solares, ya que tanto Eón como las divinidades solares suelen compartir rasgos (el carácter primigenio, autoengendrado y por ello eterno, inmortal, el aspecto hiperuránico, el carácter pantocrátor, creador, *etc.*), pero en esta composición no hay elementos solares que avalen esta identificación. De hecho, el sol aparece entre las obras de creación de esta divinidad, lo que descarta aquí un Eón-Helio.

En cuanto a expresiones como πάντων γενέτωρ, κύριε, παντοκράτωρ, ἅγιε y δέσποτα πάντων, son generales y pueden encontrarse iguales o muy parecidas en múltiples contextos (*PGM*, himnica órfica, literatura oracular, *etc.*). Lo mismo ocurre con los tópicos y motivos desarrollados a lo largo de estos 14 versos, que se ha visto que pertenecen, tanto en el aspecto léxico como conceptual, de la *koiné* religioso-cultural que se forma en época Imperial, lo que hace que podamos encontrar expresiones paralelas en múltiples textos procedentes de distintos sistemas teológicos.

⁵⁴ ὀρκίζω θεὸν αἰώνιον Αἰῶνά τε πάντων (*PGM* I 309); πιτάσσει σοι ὁ μέγας ζῶν θεός, ὁ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων (*PGM* IV 1039); ὁ θεὸς τῶν Αἰώνων (*PGM* IV 1163) γ σέ, τὸν ἕνα καὶ μάκαρα τῶν Αἰώνων πατέρα τε κόσμου, κοσμικαῖς κλήζω λιταῖς (*ibid.* 1169-70), ambas en una práctica que contiene *lógoi* de señaladas resonancias herméticas, *cfr.* Renau Nebot 1999, p.129, n. 80; ὁ τῶν ὅλων δεσπότης, ὁ Αἰὼν τῶν Αἰώνων (*PGM* IV 2191); ἀόρατος εἶ Αἰὼν Αἰῶνος (*PGM* XIII 71 = 579); Αὐτὸς γὰρ ὁ Αἰὼν Αἰῶνος, ὁ μόνος καὶ ὑπερέχων (*PGM* XIII 329); εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων θεὸς (*PGM* XXII 15).

La figura de una divinidad creadora vista como un *demiurgós*, un “artesano”, que “da forma” a la Creación está presente sea en el mundo egipcio⁵⁵, como griego⁵⁶, por no hablar ya de las culturas de sustrato bíblico.

Conclusiones:

Ya en el propio contexto de utilización de este pasaje métrico encontramos argumentos que indican que se trata de un material reutilizado; la hipótesis de que nos encontramos ante un texto que no fue compuesto para una finalidad mágica se refuerza ante la ausencia de rasgos en el léxico, estilo y contenido que circunscriban su composición a este contexto. El himno 27 es, con bastante seguridad, un himno (o un pasaje de un himno), ya que, a pesar de la ausencia de fórmulas de invocación, el *Du-Stil* del texto enmarca este en el contexto de un diálogo entre un orante y la divinidad. Más allá de esto, no se han podido extraer conclusiones seguras sobre su extracción. Este himno bebe de un sustrato de temas y estilemas comunes a distintas culturas mediterráneas; lo mismo ocurre con los motivos circunscritos a la divinidad, que nos remiten una *koiné* expresivo-conceptual de la que también se nutren el orfismo, el hermetismo y la literatura oracular. Ni siquiera la identidad de la divinidad es concluyente.

Se trata de un dios pantocrátor, supremo y creador, pero no parece solar; el orante se dirige en un contexto monolatra, ya que la ausencia de nombre divino no parece implicar ninguna ambigüedad para ambos. No podemos hablar de un contexto monoteísta, ya que la aclamación con la que se la define (εἷς θεὸς ἀθάνατος) no implica exclusividad, sino

⁵⁵ El imaginario de numerosas religiones y mitologías concibe el surgimiento de los seres vivos y, en especial, el del hombre, como un acto de creación en el que los dioses actúan como “alfareros” y “modelan” a los seres vivos. En Egipto, este “dios alfarero” era Khnum, señor del Nilo a quien se atribuía el modelado de los hombres a partir de barro, por lo que era también denominado “Señor del Torno”, *cfr.* Pinch 2004, *s.v.* *Khnum*.

⁵⁶ En la tradición politeísta griega, este papel se atribuyó a Prometeo (Προμηθεὺς δὲ ἐξ ὕδατος καὶ γῆς ἀνθρώπους πλάσας, *cfr.* Apollod. I.7.1). No obstante, la idea de un “artesano” universal trascendió también a la filosofía. Jenofonte considera que la perfección y complejidad del cuerpo humano es obra “de la maestría (τεχνήμασι) de un sabio artesano (δημιουργός) y amante de la vida” (X. *Mem.* I.4.5ss.). En *Iust. Phil. Res.* 591e encontramos la siguiente disertación: Εἴτε γὰρ κατὰ Πλάτωνά ἐστιν ἡ ὕλη καὶ ὁ θεός, ἀμφοτέρωτα ταῦτα ἀφθαρτα· καὶ ὁ μὲν θεὸς ἐπέχει τόπον τεχνίτου, οἷον πλάστου, ἡ δὲ ὕλη ἐπέχει τόπον πηλοῦ ἢ κηροῦ ἢ τοιοῦτου τινός. Τὸ μὲν οὖν ἐκ τῆς ὕλης γινόμενον φθαρτὸν πλάσμα, ὁ ἀνδριάς ἢ εἰκῶν, ἡ δὲ ὕλη αὐτὴ ἀφθαρτος, οἷον πηλὸς ἢ κηρὸς ἢ τι τοιοῦτον ἄλλο εἶδος ὕλης. Οὕτως ὁ πλάστης ἐκ τοῦ κηροῦ ἢ πηλοῦ πλάσσει καὶ ζωοποιεῖ ζώου μορφήν.

únicamente la excepcionalidad para el orante de este dios; la ideología teológica que se desprende del himno debe enclavarse en una corriente tardoantigua muy difundida entre los paganos de los siglos II/III d.C. en la que, sin negar la existencia de otros dioses, se daba culto a un dios único, pantocrátor, trascendente y abstracto, bien diferenciado de las figuras antropomórficas del paganismo tradicional.

El léxico y la sintaxis sencilla, que denotan un uso de fuentes, sobre todo, épicas (pero también hay pasajes de inspiración veterotestamentaria), ceden el protagonismo al contenido y la retórica. Este himno es, en sí, una doxología que desarrolla un tema ampliamente extendido en la literatura teológica: la demostración de la existencia de Dios y su unicidad a través de la contemplación del cosmos sensible y el milagro de la Creación. .

6. HIMNO MÁGICO 14. UN HIMNO SOLAR EN CUATRO VERSIONES.

in Solem

(*h.Mag.* IV in ed. Pr)

Versión A y B: PGM IV (siglo III-IV). Ediciones del Papiro en las que aparece el himno:

Eitrem, S. 1923 *Les papyrus magiques grecs de Paris*, Kristiana, Videnskapssekretariatets Skrifter, II (Hist. Fil. Klasse no.11), pp.11 (B) y 17 (A).

Preisendanz, K. 1973², *Papyri graecae magicae*. Vol.I. Stuttgart, Teubner, pp. 86-88 (B) y 132 (A).

Versión Γ: PGM VIII (siglo IV-V). Ediciones del Papiro en las que aparece el himno:

Wessely, C. 1888, "Griechische Zauberpapyrus von Paris und London", *D. Wie. Ak.* 36, pp. 55-56 y 93-94.

Preisendanz, K. 1974², *Papyri graecae magicae*. Vol.2. Stuttgart, Teubner, pp. 48-49.

Versión Δ: PGM I (siglo IV-V). Ediciones del Papiro en las que aparece el himno:

Parthey, G. 1865, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*. Berlín, Akademie der Wissenschaften zu Berlin, pp. 109-149.

Eitrem, S. 1923, *Zu den Berliner Zauberpapyri*. Kristiana, Jacob Dybwad.

Preisendanz, K. (1973²) *Papyri Graecae Magicae*. Vol. I, Stuttgart, Teubner, pp. 16-18.

Ediciones del himno:

Miller, E. 1868, *Mélanges de Littérature grecque contenant un grand nombre de textes inédits*, Paris, pp. 437-58.

Meineke, A. 1870, "Drei von E.Miller edirte orphische Hymnen", *Hermes* 4, pp. 56-68.

Abel, E. 1885, *Orphica. Accedunt Procli Hymni, Hymni Magici, Hymnus in Isim alique eiusmodi carmina*. Leipzig-Prague, pp. 291-292.

Dilthey, C. 1872, "Ueber die von E. Miller herausgegebenen griechischen Hymnen", *RhM* 27, pp. 375-419.

- Wünsch, R. -Kuster, B. 1911, *De tribus carminibus papyri parisinae magicae*, Strasburgo, pp. 18-55.
- GDRK, Vol. I, pp. 181-183.
- Preisendanz, K. 1974², *Papyri Graecae Magicae*. Vol. II, Stuttgart, Teubner, pp. 239-240.
- Abrasax*, vol. II, pp. 10-16.
- Calvo, J.L. 2006b, “El himno a Helios Ἀεροφοιτήτων ἀνέμων en la colección PGM”, *MHNH* 6, 157-176.

Otras:

- Dieterich, A. 1891, *Abrasax*, Leipzig, 50-51, edición vv.1-9.
- Heitsch, E. 1959, “Zu den Zauberhymnen”, *Philologus* 103, p. 216, n.5 texto griego sin ap. crit.
- Calvo, J.L. 2005, “¿Licnomancia o petición de demon páedros? Edición con comentario de fragmentos himnicos del PGM I 262-347”, *MHNH* 5, edición y comentario de la versión Δ.

Consideraciones previas:

El *h.Mag.* 14 es uno de los himnos mágicos más complejos; con cuatro versiones es un caso especial que sólo tiene paralelo con el *Himno Mágico* 25 a Hermes, que posee tres. Estas se encuentran en tres papiros distintos: en PGM IV tenemos dos versiones de longitud similar (A y B), pero mayor que las dos restantes, por lo que son consideradas las más completas; una tercera se encuentra en PGM I (Δ) y la última en PGM VIII (Γ)¹. Todas ellas presentan numerosas variantes textuales, como se verá a continuación.

Este himno, dirigido a Helio (v.2 Ἥλιε χρυσοκόμα) con el objetivo de que envíe un *daimon* al mago (v.12 πέμψον δαίμονα), es uno de los himnos mágicos que más ha llamado la atención de editores y filólogos. Fue editado y traducido por primera vez como “Hymne au Soleil”, por E. Miller (1868, *op.cit. supra*). Miller, quien utiliza tan sólo las versiones procedentes del *Gran Papiro Mágico de Paris* (A y B), presentó este himno, junto con otros

¹ A y B son los nombres que han recibido las versiones de PGM IV desde las primeras ediciones; Γ y Δ es la denominación que reciben en la edición de Calvo y que he mantenido aquí por los argumentos dados en la introducción de este estudio con respecto a la denominación de los himnos aquí editados. No obstante, en la denominación de estas dos últimas versiones los editores varían: en la edición de Wünsch-Kuster aparecen como C y C¹; en la de Preisendanz como C y D.

dos también procedentes del mismo papiro dirigidos a Hécate–Selene, como «une découverte importante ... un nouvel hymne orphique adressé au Soleil» (p.435), sin indicar su fuente; la reacción del mundo académico ante su silencio le obligaron a publicar un artículo en el que se escusa y revela su fuente². Tras Miller, el himno 14 fue editado por Meineke (1870), en su revisión de algunos de los himnos publicados por Miller, y Abel (1885), donde los himnos publicados por Miller vuelven a aparecer entre una colección de himnos órficos, ahora bien, bajo el epígrafe de “Hymni Magici”. La versión Δ, procedente de *PGM I*, fue añadida en 1872 por Dilthey y habrá que esperar hasta 1911 para encontrar la primera edición que cuente con las cuatro versiones que conocemos hoy (se trata de la edición de Wünsch–Kuster, con un exhaustivo comentario), después del cual, la edición de Preisendanz (1941), revisada por Heitsch en 1961, se ha convertido en la edición de referencia para los editores posteriores (Merchelbach y Calvo).

A diferencia del himno a Hermes antes mencionado, en el que las cuatro versiones son muy diferentes y no permiten la reconstrucción del prototexto más allá de un esquema estructural³, las versiones existentes en el caso del himno 14, a pesar de las variantes textuales, sí permiten establecer un arquetipo (en la medida de lo posible, si atendemos al especial carácter de los himnos mágicos), por lo que, en beneficio de la brevedad, se ha optado por presentar directamente la edición crítica del mismo. En un apéndice final a este himno puede encontrarse una edición (en versión interpretativa) del texto de cada una de las cuatro versiones, así como una tabla comparativa en la que aparecen contrastadas las cuatro versiones y que permite ver qué versos ha transmitido cada una así como otros fenómenos individuales.

En cuanto al himno aquí presentado, consta de 29 versos, igual que las ediciones anteriores, a pesar de que ninguna de las versiones tiene en realidad tantos. El motivo es que se incluyen 6 versos que aparecen solo en alguna de las cuatro versiones: dos versos que sólo aparecen en A y cuatro atestiguados únicamente en B. Estos versos aparecen en la presente edición entre paréntesis angular e indicando, en el margen derecho del texto, la versión de la que proceden. El problema que plantean es el siguiente: dado que no presentan rasgos

² El artículo es Miller, E. 1871, “Origine del hymnes orphiques publiés en 1868 dans les *Mélanges de Littérature grecque*” en *Comptes-rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 7, p. 356.

³ *Cfr.* Ramos Jurado 1972, Calvo 2009; Suárez 2015.

disonantes con respecto al resto del texto⁴ no podemos tener certeza sobre su pertenencia o no al arquetipo. Se nos han transmitido cuatro versiones del himno 14, pero no debieron ser las únicas, la abundancia de variantes textuales atribuibles a la transmisión indica que nos enfrentamos a un texto vivo, bastante alterado, del que podemos tener una idea sobre la estructura original del arquetipo y los puntos en los que pudo haberse modificado con más facilidad, pero no podemos tener certeza sobre la verdadera extensión del prototexto. Ante la imposibilidad de establecer si estos versos se encontraban o no en el original, se han incluido en nuestra reconstrucción, eso sí, siempre indicando su procedencia.

Edición crítica:

- 1 ἀεροφοιτήτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις,
 Ἥλιε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς ἀκάματον πῦρ,
 αἰθερίοισι τρίβοισι μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων,
 γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα, ἅπερ πάλιν ἐξαναλύεις·
- 5 ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖ, ἃ τεταγμένα κοῖσι νόμοισι
 κόσμον ἅπαντα τρέπουσι τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν.

1-6 desunt in Π^A

1 ἀεροφοιτήτων Π^B, omnes ed. : αεροφοι[[δ]]τατων Π^Γ : ανεμοφοιτητων Π^A, Zu | ἐποχούμενος Π^A : ἐποχούμενον Π^B sed εποχαιμενον leg. We, PGM : επωχουμενος Π^Γ | αυραις in corr. superscr. Π^A

2 φλογὸς Π^{B,Γ}, omnes ed. : πυρροζ Π^A | πῦρ Π^{A,B}, omnes ed. : φῶς Π^Γ

3 αἰθερίοισι τρίβοισι Π^A, omnes ed. : αἰθερίαισι τριβαῖς Π^B : αἰθερίαῖς τροπαῖς Π^Γ | μέγαν Π^{A,B}, omnes ed. : μέγας μέγας Π^Γ | ἀμφιελίσσων Π^{A,B}, omnes ed. : ἀμφὶς ἐλάων Π^Γ

4 γεννῶν Π^{A,B}, omnes ed. : γενῶν Π^Γ | ἅπαντα Π^A, omnes ed. metri causa : ἅπαντ' Π^B : ἅπατα Π^Γ | ἅπερ Π^{A,B}, omnes ed. : ὅπερ Π^Γ : τάπερ Mei, A

5 ἐκ σοῦ Pr, He, Me, Ca : ἐξ οὔ Π^{A,B,Γ}, Mi, Wü | στοιχεῖ, ἃ Ca : στοιχεῖα cett. ed. | πέφυγε secl. omnes ed. ante στοιχεῖα in Π^Γ metri causa | πάντα secl. omnes ed. ante τεταγμένα in Π^B metri causa

6 ἅπαντα Π^{A,B}, omnes ed. : ἅπαν Π^Γ | τρέπουσι Π^Γ, Ca, Pr : τρέφουσιν Π^A, Wü, He, Me : τρέπων Π^B, Mi : τρέπων <τε> add. metri causa Die qui hunc versum post 4 transp. | τετράτροπον Π^Γ, omnes ed. : τετραπον Π^{A,B} : τετάρτιον corr. Die

⁴ Por ejemplo, cuando se pierde la secuencia métrica, la sintaxis es independiente o rompe la continuidad con el contexto, el léxico presenta fuentes claramente diferentes, etc.

- κλῦθι, μάκαρ· κλήζω σε, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα
καὶ γαίης χάεός τε καὶ Ἄϊδος, ἔνθα νέμονται
δαίμονες ἀνθρώπων, οἱ πρὶν φάος εἰσορόωντες.
- 10 καὶ δὴ νῦν λίτομαί {σε}, μάκαρ, ἄφθιτε, δέσποτα κόσμου·
ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης, νεκύων ἐπὶ χωρῶν
πέμψον δαίμονα τοῦτον < ἐμοὶ > μεσάταισιν ἐν ὥραις
νυκτὸς ἐλευσόμενον προστάγμασι σοῖς, ὑπ' ἀνάγκης,
οὔπερ ἀπὸ σκῆνους κατέχω τόδε· καὶ φρασάτω μοι
- 15 ὅσσα θέλω γνώμησιν, ἀληθείην καταλέξας,
πραῦν, μελίχιον μηδ' ἀντία μοι φρονέοντα,

7-10 desunt in Π^Γ

7 κλήζω σε Π^{Α, Δ}, omnes ed. metri causa : σὲ γὰρ κλήζω Π^Β, hic σὲ γὰρ ἦσα τὸν οὐρ. conii. Mi in ar.crit. : κλήζω τε Die | hunc versum transp. Π^Β post 8-9

8 καὶ γα., χά. τε καὶ Ἄϊδ. Π^Δ, Die, Ca : γα. τε χά. τε καὶ Ἄϊδ. Π^Α, Wü, Pr, He, Me : γα. τε χά. καὶ Ἄϊδαο. Π^Β : <τὸν> γαίης add. Mi metri causa

9-11 desunt in Π^Δ

10 καὶ δὴ νῦν λίτομαί {σε} Π^Β secl. Wü, He, Me, Ca qui καὶ νῦν σε (λ)λίτομαι dub. in ar. : καὶ νῦν δὴ σε λίτομαι Π^Α : καὶ νῦν δὴ σε λιτάζομαι {μάκαρ} Mi

11 ἐπὶ χωρῶν Π^Β : τ' ἐπὶ χῶρον corr. Mi, Wü, Ca : τ' ἐνὶ χώρῳ Π^Α, He, Me : ἐνὶ χώρῳ Π^Γ

12- 29 desunt in Π^Γ

12 < ἐμοὶ > μεσάταισιν ἐν ὥραις corr. Pr, He, Me, Ca : ὅπως μεσάταισιν ἐν ὥραις Π^Α, Wü : ἀεὶ pro ὅπως leg. Mi in Π^Α : τῇ δ(εῖνα) μεσάταισι ὥραις Π^Β : ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαισιδαῖς Π^Δ

13 ἐλευσόμενον Π^{Α, Β} omnes ed. mal. : ἐλαυνόμενον Π^Δ, Die | σοῖς corr. Wü, Ca : σοῖς Π^{Α, Β, Δ}, Mi, Me, He, Pr | ὑπ' ἀνάγκης Π^Α omnes ed. mal. : ἐπ' ἀνάγκης Π^Δ : ἐπ' ἀνάγκαις Π^Β sed omnes ed. corr. in ἀνάγκης

14 ἀπὸ σκῆνους Π^{Β, Δ} : ἀπὸ {κεφαλῆς} σκῆνους Π^Α omnes ed. secl. metri causa | κατέχω Π^{Α, Β}, omnes ed. : ἐκτὶ Π^Δ contra metrum | τόδε Π^{Α, Δ} : τότε Π^Β | καὶ φρασάτω μοι Π^{Α, Δ} Pr, He, Me, Ca mal. praeter Mi, Wü : λείψανον ἐν χερσὶν ἐμαῖς Π^Β : τάδε λείψανα χερσίν Mi, Wü

15 ὅσσα Π^Δ Pr, He, Me, Ca : οσα Π^{Α, Β} omnes ed. in ὅσσα corr. praeter Wü qui corr. in ὡς, ἄ : ἦν ἄ corr. Mi | ἦν Π^Β (quod omnes ed. corr. in ἴν', praeter Mi, ἦν) et τῷ δεῖνα Π^Α ante ὅσσα metri causa del. omnes ed. praeter Mi | γνώμησιν Π^Δ mal. omnes ed. : γνώμασιν Π^Α : ἐν φρεσὶν ἐμαῖς Π^Β | ἀληθείην καταλέξας Π^Δ mal. omnes ed. praeter Wü : ἴν' ἀληθείη καταλέξη Π^Α : πάντα μοι ἐκτελέση Π^Β : ἀληθείη καταλέξη Wü

16 πραῦν, μελίχιον Π^Α, Wü : πραῦς, μελίχιος Π^Β, cett.ed. : πρηῦν, μελίχιον Π^Δ | φρονέοντα Π^{Α, Δ}, Wü : φρονέοιτο Π^Β, cett.ed.

- <καί μοι μηνυάτω {ὁ δ(εῖνα)} τὸ τίς ἢ πόθεν, εἰ δύναται μοι Π^A
νῦν ἐς ὑπηρεσίαν, καὶ τὸν χρόνον ὃν παρεδρεύει.>
- μηδὲ cὺ μηνίσης ἐπ' ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς
- 20 ἀλλὰ φύλαξον ἅπαν δέμας ἄρτιον εἰς φάος ἐλθεῖν
ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας, ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι
<νήματα Μοιράων ταῖς σαῖς ὑποθημοσύνησι.> Π^B
- κλήζω δ' οὔνομα cὸν Μοίραις αὐταῖς ἰcάριθμον·
αχαιφω θωθω αιη ιαη αι· ια ηαι ηια ωθωθ ωφιαχα
- 25 ἴλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου πάτερ, αὐτογένεθλε.
< πυρφόρε, χρυσοφαῆ, φαεσίμβροτε, δέσποτα κόσμου, Π^B
δαῖμον ἀκοιμήτου πυρός, ἀφθιτε, χρυσεόκυκλε,
φέγγος ἀπ' ἀκτίνων καθαρὸν πέμπων ἐπὶ γαῖαν.>

17-18 transp. h.l. Ca : 20-21 in Π^A et cett.ed. praeter Mi qui secl.: desunt in Π^{A,B}

17 {ὁ δ(εῖνα)} omnes ed. secl. metri causa : ὁ δ(εῖνα) τὸ τίς ἢ πόθεν, ἢ secl. Wü | τίς corr. omnes ed. | ἢ Wü, He, Ca : ἦ Pr, Me

18 ἐς corr. omnes ed. metri causa : εἰς Π^A | ὥρη ὑπουργῆσαι pro νῦν ἐς ὑπηρεσίαν Me

19 ἐπ' ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς Π^A mal. omnes ed. : ἐπ' ἐμαῖς ἱεραῖσιν ἐπωδαῖς Π^A : κρατεραῖς ἐπ' ἐμαῖς ἐπαιδαῖς Π^B

20 deest in Π^B | ἅπαν δέμας Π^A mal. omnes ed.: ἅπαν {μου} δέμας Π^A secl. omnes ed. metri causa | ἄρτιον Π^A, Mi, Wü, Ca, Pr, PGM : ἄρκιον Π^A, He, Me : <σ>ἀρκι<v>ον corr. He | εἰς Π^A, Mi, Pr : ἐς Π^A, Wü, He, Me, Ca

21 ἔταξας Π^B mal. omnes ed. : εδαξας Π^A corr. in ἔταξας omnes ed.: ἔδωκας Π^A | {ἀναξ} omnes ed. secl. in Π^A metri causa

22 deest in Π^{A,A} | ταῖς corr. Mei : και Π^B

23 Μοίραις αὐταῖς Π^A : ωρ ων μοιρων Π^{B,A}: ὦρῶν Μοιρῶν τ' Wü: ῥῶρ', ὃν Μοιρῶν ἰcάριθμον Ei, Pr, PGM : ὦρῶν Μοιρῶν ἰcάριθμον Mi in text., He, Me, Ca, sed Mi ὦρῶν reiec. in ap. | ἰcάριθμον Pr, He, Me, Ca : εικαριθμον Π^{A,A,B} : ἐς ἀριθμὸν Mi, Wü

24 αχαιφω θωθω αιη ιαη αι· ια ηαι ηια ωθωθ ωφιαχα *cf.* SM 42 : αχαῖφω θωθω·αιη·αιη·αῖ·αιη·αῖ·ιαω·θωθω φιαχα· Π^A : αχαῖφω θωθω φιαχα αιη ηῖα ἰαη ηῖα θωθω φιαχα Π^B : αχαῖφω θωθω ααιη ἰαη ἰα αῖη αῖη ἰαω θωθω φιαχα Π^A

25 κόσμου πάτερ Π^A, Mi : κόσμου θάλος Π^B, Wü, Pr, He, Me, Ca: προγενέστερε Π^A | αὐτογένεθλε Π^{A,A} Mi : αὐτολόχευτε Π^B, Wü, Pr, He, Me, Ca.

26-28 deesunt in Π^{A,A,Γ}

26 πυρφόρε corr. omnes ed. : πορφυρε Π^B : κόσμου θάλος, αὐτολόχευτε post χρυσοφαῆ del. in Π^B

Traducción:

*Tú, que por las brisas de los vientos que recorren el aire eres transportado,
Helio de dorada cabellera, guía del fuego infatigable de la llama,
que por etéreos caminos el gran eje circundas,
tú, que por ti mismo das lugar a todo aquello que de nuevo destruyes.
De ti proceden, pues, los elementos, que, ordenados según tus leyes,
el cosmos entero hacen girar conforme al año de cuatro estaciones.
¡Escucha, bienaventurado! Te invoco, conductor del Cielo
y la Tierra y el Caos y el Hades, donde habitan
los espíritus de los hombres que en otro tiempo vieron la luz.
Precisamente ahora te ruego, dichoso, inmortal, soberano del cosmos;
cuando a los escondrijos de la tierra vayas, de los muertos a las regiones,
envíame este daimon en las horas medias de la noche,
para que venga según tus órdenes, por la fuerza,
(un daimon) de cuyo cadáver poseo esto. Y que me explique
cuanto quiero en mi pensamiento, exponiendo minuciosamente la verdad,
de buen grado, propicio, sin rencor contra mi,
y me revele quién es y de dónde, y si puede
ahora prestarme servicio y el tiempo que va a acompañarme.
Y tú tampoco te irrites con mis sagrados encantamientos;
antes bien, vigila que todo su ser vaya incolúmne hasta la luz.
Pues tú mismo ordenaste esto, que entre los hombres se conocieran
los hilos de las Moiras gracias a tus preceptos.
Yo invoco tu nombre, igual en número a las propias Moiras,
ACHAIPHÔ THÔTHÔ AIÊ IAÊ AI IA ÊAI ÊIA ÔTHÔTH ÔPHIACHA
Séme propicio, primer padre, padre del cosmos, autoengendrado,
portador del fuego, de dorado resplandor, luz de los mortales, señor del cosmos,
espíritu del incansable fuego, inmortal, aéreo círculo,
tú, que la pura luz de tus rayos envías sobre la tierra.*

Notas a la edición:

En lo que se refiere al estado de conservación del texto, las variantes textuales muestran que ninguna versión es preferible a las demás (en este sentido, si cabe, quizás la que preserva el texto en mejores condiciones es Δ, pero se trata de una versión claramente truncada); en cuanto a la extensión, A y B, ambas procedentes de *PGM IV*, son las dos versiones más extensas; el hecho de que ambas tengan más o menos la misma longitud y un texto coincidente parece indicar que son las que podrían haber conservado el arquetipo original de forma más completa, motivo por el cual se han considerado a lo largo de la historia editorial de este himno las más adecuadas para recuperar el arquetipo, pero es evidente que B contiene alteraciones procedentes del proceso de transmisión (sobre todo, transposición de versos) y modificaciones con la finalidad de adaptar esta versión a un contextexto de finalidad diferente a la que pudo ser la original. Por todo ello, A es considerada la versión principal para sostener la reconstrucción del arquetipo, a pesar de aparecer en *PGM IV* después de B.

Un motivo adicional para haber mantenido A con esta denominación es que desde la edición de Miller ha sido denominada así; haber variado la nomenclatura en favor del orden en el que las versiones aparecen en los papiros provocaría gran confusión a la hora de remitirse a las ediciones anteriores.

1. Versión A: *PGM IV* 1957-89

Aparece insertada en una receta que el redactor del papiro ha titulado Ἀγωγὴ Πίτυος βασιλέως ἐπὶ παντὸς σκύφου, en realidad una colección de tres prácticas distintas agrupadas bajo la autoría del “Rey Pitys”⁵ dirigidas a invocar (de ahí el nombre de este tipo de prácticas, ἀγωγή) el alma de un difunto, del que el mago posee como οὐσία un cráneo, con ayuda del dios Helio para que responda a cuanto el mago quiera saber. Las dos primeras

⁵ De forma bastante general se acepta que este Πίτυς, también denominado “Pitys el Tesalio” (*PGM IV* 3010), sea el Gran Sacerdote (προφήτης) egipcio Bytis que según Jámblico tradujo los escritos herméticos hieroglíficos en griego (*Iam. Myst.*8.5, 10.7), personaje que vuelve a aparecer como Bitos en Zósimo (*Sobre la Letra Omega*, 75), y en Plinio como Pitys (*NH* 28-82), *cfr.* Dieleman 2005, pp.266-7, n.212; Suárez 2014b, pp. 247-8. Hopfner (*OZ*, vol. II 2,423) añade a esta nómina Βίτης, el “primer rey de Egipto”, personaje citado por Zósimo Según Eusebio de Cesarea. Se trataría, en cualquier caso, de diversas formas de transcribir en griego el egipcio *Pa-tz*, “El que pertenece al país (Egipto)”, por lo que Dieleman considera que la adscripción tesalia procedería de una reelaboración secundaria. Más allá de su nombre, se trata de un personaje prestigioso en los círculos mágicos al que se atribuían distintas recetas, lo mismo que encontramos numerosos escritos mágicos agrupados bajo el nombre de Orfeo o Moisés.

prácticas podrían ser complementarias, ya que una se pronuncia a la salida del sol y otra al anochecer. La tercera es claramente una práctica alternativa a las dos anteriores que tiene su propio enunciado. Nuestro himno aparece como *lógos* de la segunda, la que se pronuncia al ponerse el sol (se trata de un rasgo ritual dado por el propio himno en el que Helio aparece como regente del *Más Allá*, lo que significa que el mago se dirige al sol caído tras el ocaso⁶), y va acompañado de las correspondientes instrucciones rituales (ll. 1985–2000) en las que se indica que su pronunciación se realiza de forma simultánea al ofrecimiento ritual de un sahumero. Se indica también la preparación de las ramas de hiedra con las que el mago debe confeccionarse una corona y la preparación del cráneo, ambos con inscripciones de *nomina magica* realizadas con una tinta especial.

En cuanto al himno, constituye un *lógos* por sí mismo, sin adiciones de ningún tipo; consta de 26 versos bastante íntegros cuyas particularidades textuales se comentarán más adelante. De acuerdo al contexto, en el que el ritual mágico gira entorno a un cráneo humano, la referencia del v.14 (οὐπερ ἀπὸ κήνους κατέχω τόδε), descontextualizada o modificada en otras versiones, podría indicar que esta versión es la que se ha transmitido en un contexto más cercano al original (un ritual mágico en el que el mago actuaba sobre algún elemento tomado de un cadáver, a juzgar por las referencias internas del himno).

En el papiro, la práctica va separada de las otras dos recetas mediante el empleo de *parágraphos* y el himno va diferenciado de la indicación que lo introduce y sigue mediante punto y aparte, de forma que el comienzo y fin del mismo son perfectamente nítidos. Desde el punto de vista palográfico, la versión A destaca por el empleo de *superscriptio* al final de línea; el limitado espacio del folio parece quedarse pequeño para el escriba, quien decide escribir sobre la línea los finales de palabra, e incluso términos enteros (como κόσμου, en la l.1961), antes que escribirlos en la línea siguiente. No obstante, finalmente desistió de intentar mantener una línea por verso y pasó a la *scriptio continua*. Por ello, los versos se corresponden con las líneas del papiro sólo hasta la ll. 1964 (v.13). El texto no presenta especiales problemas ortográficos (tan sólo un par vinculados al iotacismo que se comentarán más adelante), y el único símbolo empleado dentro del texto es el de Δ, para δεινα. En cuanto a la conservación material, el folio se encuentra bastante deteriorado; la

⁶ Cfr. *infra*, pp. 489ss.

tinta de gran parte del texto, aunque aún legible, está muy borrada en muchos pasajes y es, con mucho, el de lectura más compleja de los cuatro testimonios que contienen este himno.

2. Versión B: PGMIV 436-61

La versión B constituye el *lógos* principal de una práctica erótica enunciada simplemente como ἔξαίτησις τῆς πράξεως que se pronuncia al ponerse el sol (este rasgo ritual, también presente en A, viene dado por el propio himno). En esta ocasión no hay más indicaciones que esa y que, para su pronunciación, el mago debe estar en posesión de una οὐσία (sin especificar) procedente de un sepulcro, lo que significa que el ritual se ha simplificado; ya no es necesario un resto procedente de un cadáver, sino que cualquier objeto procedente de un difunto sirve (cabellos, un girón de ropa, etc.).

Esta versión se presenta en el papiro diferenciada de la praxis por punto y aparte; una *paragraphos* horquillada (>) cierra la receta. El himno conforma un *lógos* por sí mismo y cada línea del papiro se corresponde con un verso. Paleográficamente, dado que nos encontramos en el mismo documento que en la versión A, volvemos a tener un texto bastante correcto en el que tan sólo se notan algunos errores ortográficos en el vocalismo, producto del iotacismo y otros fenómenos como la pérdida de noción de la cantidad vocálica.

En cuanto al texto en sí, la versión B consta de 25 versos y, como A, transmite una versión extensa del himno. La invocación inicial no tiene diferencias destacables, pero sí la petición, donde se pone en evidencia que el texto original estaba destinado a una práctica de finalidad oracular, como se desprende de los vv. 21-22 (ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι / νήματα Μοιράων, καὶ σαῖς ὑποθημοσύνησι)⁷. Este argumento, sobre el que se sostiene la petición, no guarda ninguna relación con el rito en el que se enclava el himno, un *amatorium*. Por otra parte, la petición sí que fue modificada en *pro* del nuevo contexto, eliminando φρασάτω μοι (“que me informe”) y cambiando la petición ἀληθείη καταλέξει (“que responda con veracidad”) por ἐκτέλεση μοι (“que lleve a cabo para mí”), adecuándolo a una finalidad más práctica:

(B) πέμψον δαίμονα τοῦτον ... ἴν', ὅσα θέλω ἐν φρεσὶν ἐμαῖς, πάντα μοι ἐκτέλεση.

⁷ Curiosamente, esta versión es la que mejor conserva este argumento.

(A, Δ) πέμψον δαίμονα τοῦτον ... φρασάτω μοι ὅσα θέλω γνώμασιν, ἵν' ἀληθείη καταλέξῃ.

3. Versión Γ: *PGM VIII 74-84*

La versión Γ se encuentra en *PGM VIII* o *P. British Museum 122*, rótulo escrito únicamente por el recto, que contiene tres columnas de texto de contenido mágico perfectamente conservado; la escritura permite datarlo entre el s.IV y V d.C. Aunque ningún crítico hasta ahora ha señalado su pertenencia a la *Biblioteca Tebana*, M. Zago apunta hacia esta posibilidad⁸. La factura del papiro es bastante destacable (por la amplitud de las columnas, los dibujos y porque sólo se emplea el recto), lo que contrasta con la calidad del escriba, bastante mejorable. Abundan los errores por distracción (elisión de palabras, saltos y repeticiones) y faltas ortográficas sobre las que una segunda mano ha realizado numerosas *enmendationes*; esta, además, demuestra tener un mayor conocimiento de este *lógos*, ya que algunas correcciones son de carácter textual.

En cuanto al himno, en el papiro el texto se presenta en *scriptio continua* sin distinción gráfica entre los versos ni entre las indicaciones de la práctica y el *lógos*. Se constata el empleo de abreviaturas dentro del mismo, lo cual no es habitual en los himnos mágicos; Helio, por ejemplo, ha sido reemplazado por ϩ , y la fórmula ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ (en el cierre de Γ) aparece como ηδη β' ταχυ β', "ya (dos veces), rápido (dos veces)". Es decir, a la *scriptio continua* hemos de sumar una redacción "rápida" similar a la de las recetas que aleja aún más el texto de su naturaleza poética.

Esta tercera versión se encuentra en una práctica titulada Ὀνειραιτητὸν τοῦ Βησᾶ, dirigida a Besas⁹, invocado como Helio en nuestro himno y como Acéfalo en la l. 91 del papiro, con finalidad oracular. Distintas instrucciones dejan claro que la práctica principal es una oniromancia¹⁰, aunque a partir de la l.85 se dan indicaciones alternativas para una *visión*

⁸ «Una serie di rinvii interni ai papiri della biblioteca tebana, basati essenzialmente sui tre fattori delle sostanze, dei nomi barbari e dei disegni utilizzati sembrano tuttavia suggerire e sostenere questa ipotesi, che me limito per ora a segnalare come possibilità», *cf.* Zago 2010, p. 69.

⁹ Besas (o Bes) era una divinidad egipcia que poseía un oráculo en Abidos de gran renombre (lo que justificaría el carácter oracular de la práctica). Sobre Besas en *PGM*, un estudio en Zago 2013, donde se puede encontrar también bibliografía respecto a su faceta religiosa.

¹⁰ κοιμῶ μηδενὶ δοῦς ἀπόκρισιν (l.67), ἔχε ἔγγιστά σου πινακίδα, ἵνα ὅσα λέγει γράψῃς, ἵνα μὴ κοιμη[θ]εῖς ληθαργήσης (l.90-91), κοιμῶ δὲ ἐπὶ θρυῖνη<ς> ψιάθου ἔχων πρό<ς> κεφαλῆς σου πλίνθον ὠμὴν (l.103-104).

directa mediante una lámpara, con su propio *lógos*, en el caso de que el mago prefiriera ver directamente al dios (ἐὰν θέλης καὶ αὐτοπτον αὐτὸν).

De todas las versiones esta es la peor conservada, y no sólo desde el punto de vista textual. Del himno, tal y como lo transmiten A y B, mantiene íntegra sólo la *epiklêsis* inicial y el v.11, siete versos a los que se ha incorporado una petición en prosa que parece recoger la petición del poema (con algún eco léxico) reducida a sus elementos mínimos. Dada su brevedad, reproduzco aquí completa la versión de Γ:

Ἄεροφοιτάτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις,
Ἦλιε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς ἀκάματον φῶς,
αἰθερίαις τροπαῖς μέγαν πόλον ἀμφὶς ἐλάων,
γεν<ν>ῶν αὐτὸς ἅπα<ν>τα, ἄπερ πάλιν ἐξαναλύεις·
ἐξ οὗ γὰρ πέφυκε στοιχεῖα τεταγμένα σοῖσι νόμοισι,
κόσμον ἅπαν<τα> τρέπουσι τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν.
ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης, νεκύων ἐνὶ χώρῳ,
πέμψον μάντιν ἐξ ἀδύτων τὸν ἀληθέα, λίτομαί σε λαμψουηρ: σουμαρτα: βαριβας:
δαρδαλαμ: [φ]ορβηξ, κύριε, ἔκπεμψον τὸν ἱερὸν δαίμονα Ἄνούθ: Ἄνούθ: σαλβανα:
χαμβρη: βρηιθ: ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ· ἐν τῇ νυκτὶ ταύτῃ ἐλθέ

4. Versión Δ : *PGMI* 315–25

La versión Δ se encuentra en *PGM* I y es la única de las cuatro versiones que no conforma un *lógos* autónomo, sino que forma parte de otro: el *h.Mag.* 1 (14 Δ = *h.Mag.* 1.20–31).

Los detalles del contexto ritual de esta versión se han analizado con detalle a propósito de *h.Mag.* 1¹¹.

Extrapolada del *h.Mag.* 1, la versión Δ consta de 13 versos; a pesar de su brevedad, esta versión tiene coherencia y puede considerarse un *lógos* “cerrado” de sentido pleno. Respecto a A y B, podría considerarse una versión en la que las distintas partes (invocación, petición y argumento¹²) se han reducido a los versos mínimos esenciales sin que el texto pierda su sentido. No obstante, esta selección no tiene tanto un carácter “minimalista” como

¹¹ Cfr. *supra*, pp. 43–48.

¹² Se ha prescindido de la *epiklêsis* inicial (reduciéndose esta a la contenida en la invocación de los vv. 7–8), los versos que contenían desarrollos explicativos relativos a la petición y el argumento.

funcional, es decir, no se ha intentado obtener una versión breve, sino que la eliminación de los versos responde más bien a un criterio funcional, en busca un himno de sentido más general. Se ha eliminado cualquier verso que contuviera una identificación explícita del dios; no hay teónimos, ni títulos concretos, tan sólo adjetivos de carácter general (μάκωρ, οὐρανοῦ ἡγεμονῆα); el v.8 da una imagen *cosmocrátor* válida para cualquier divinidad y el v.25 hace referencia a un nombre de naturaleza mágica no especificado. Con la supresión de los vv. 10-11, que en las demás versiones explicitan que el *daimon* es el espíritu de un difunto, δαίμων se convierte en un término “abierto” que puede abarcar, sin problemas, una entidad del tipo θεός¹³. Es decir, más que una versión “breve”, esta versión parece “abreviada” a propósito con el fin de obtener un *lógos* utilizable en mayor número de contextos rituales que las versiones extensas.

Notas a la edición del texto y a la traducción:

1 ἀεροφοιτήτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις

La forma ἀεροφοιτήτων que presenta B (ἀεροφοιτάτων en Γ, donde la segunda mano corrigió el αεροφοιδατων original del papiro) ha sido preferida por casi la totalidad de los editores al ἀνεμοφοιτήτων de A, salvo por F. Zucker¹⁴. Miller, aunque reconoce que «ce dernier mot est très-bon et très-bien formé» lo desestima por causas métricas (suficientes por sí mismas) y léxicas, al crear una duplicación con el ἀνέμων que sigue.

Para su traducción he preferido un sentido activo simple referido a los vientos, “(los vientos) que vagan por el *aér*”, como Preisendanz, «luftwandelnder Winde», y O’Neil (en Betz, 1991²), «wandering winds», al complejo sentido agente referido al sol que entiende Calvo, quien traduce «los vientos que *te llevan* por el aire».

2 Ἥλιε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς ἀκάματον πῦρ

En este verso, A y Γ dan φλόγος y B πυρός. Aunque pueden considerarse casi sinónimos, estilísticamente φλογὸς πῦρ es preferible al pleonasma de πυρός πῦρ que se

¹³ Sobre este aspecto de esta versión del himno 14 y la interpretación de δαίμων en el contexto de *h.Mag.* 1, *cfr. supra*, pp.91-96.

¹⁴ Zucker 1931.

crea en B. No obstante, este último no deja de ser interesante si tenemos en cuenta que en B1 se producía una redundancia similar entre ἀνεμοφοιτήτων – ἀνέμων, lo que otorga a los dos versos iniciales de B un estilo repetitivo y personal que no tienen las otras versiones.

En cuanto al doblete πῦρ (A, B) – φῶς (Γ), ἀκάματον πῦρ es un sintagma homérico¹⁵ muy repetido a lo largo de la tradición épica y hexamétrica¹⁶ que siempre se emplea en la misma posición en el verso que posee aquí, tras diéresis bucólica, luego posiblemente era el sintagma original del que ἀκάματον φῶς sería una variante textual.

3 αἰθερίοιαι τρίβοιαι μέγαν πόλον ἀμφιελίccων,

El sintagma αἰθερίοιαι τρίβοιαι (A) presenta dos variantes más: αἰθερίαισι τριβαῖς (B) y αἰθερίαῖς τροπαῖς (Γ). B queda descartada; τριβή aquí carece de sentido. Τροπαί, por su parte, también ha sido unánimemente rechazada por su significado: τροπαί en un contexto astral, referido al sol o cualquier otro astro, significa “solsticio” y, como Wü-Ku señalan «*hoc significatus cum sensu pugnat*»¹⁷, lo que deja, claramente, la variante de A como única opción.

Dejando aparte la reduplicación que hay en Γ de μέγας por error del escriba (en un caso errado, además, ya que debe ser necesariamente corregido en μέγαν para concertar con πόλον), la siguiente variante textual de este verso se encuentra en ἀμφιελίccων (A, B)/ ἀμφὶς ἐλάων (Γ). La métrica es el criterio más relevante para excluir Γ.

En cuanto a la traducción, he entendido πόλος como “eje”, el eje celeste que marca el centro de las órbitas de los astros por el firmamento¹⁸.

4 γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα, ἅπερ πάλιν ἐξαναλύεις·

En Γ, la v de γεννῶν aparece simplificada¹⁹, a ἅπαντα le falta la nasal²⁰ y aparece ὅπερ en vez de ἅπερ²¹. B presenta elisión –ἅπαντ’ ἅπερ–, pero métricamente no es aceptable.

¹⁵ *Il.* 5.4, 15.731, 16.122, 18.225, 21.13, etc.; *Od.* 20.123, etc.

¹⁶ Q.S. 11.94; Theoc. 11.51; *h.Orph.* 66.1; *h.Mag.* XX 37 = *h.Mag.* 23.27 (*PGM* IV 2523 y 2821 respectivamente, en un verso obviamente inspirado en el que ahora analizamos, ya que el sintagma completo es φλογὸς ἀκάματον πῦρ); etc.

¹⁷ *Cfr.* Wünsch-Kuster 1911, p. 26. De la misma opinión es también Calvo, aunque por motivos diferentes, ya que entiende τροπαί en referencia a las cuatro estaciones, *cfr.* Calvo 2006b, p. 169.

¹⁸ *Cfr. infra*, p.484. Wünsch-Kuster disienten: «huic hoc sensu repugnat primum quod πόλος hoc sensu rarissime est –in *hymnis Orphicis et Libris Sibyllinis* πόλος semper valet οὐρανός vel κόσμος. *cfr.* Hsch. s.v. πόλος), *cfr.* Wünsch-Kuster 1911, pp. 24-25.

5 ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖ, ἃ τεταγμένα κοῖσι νόμοισι

Los versos de B y Γ son hipermétricos por la introducción ante τεταγμένα de πάντα (B) y πέφυγε (Γ, con casi toda seguridad πέφυκε, con un cambio de sorda por sonora²²).

En los papiros, las tres versiones comienzan con ἐξ οὔ, que podría aceptarse con un valor adverbial de carácter temporal como en *PGM IV 1768*: ἐξ οὔ τὰ πάντα συνέστηκεν, «desde que todo existe». No obstante, todos los editores excepto Wü-Ku²³, han sido unánimes al considerar que, por el sentido del contexto, se habría esperado más bien ἐκ σοῦ (o ἐκ σέο); esta es una fórmula característica de los himnos órficos²⁴, lo cual es otro argumento a favor de la corrección. El paso de ἐκ σοῦ a ἐξ οὔ puede explicarse por interacción de la fonética sintáctica y un error de dictado interno: ἐκ σοῦ / ek̄sou/ > *εξ ου /ek̄sou/ > ἐξ οὔ. En cuanto a su interpretación, su significado está ligado a la división que se haga de las palabras:

- a) Expresa agencia (cett. ed.): ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖα τεταγμένα σοῖσι νόμοισι, / κόσμον ἅπαντα τρέπουσιν τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν, “así pues, los elementos, establecidos por ti según tus leyes, hacen girar todo el cosmos conforme al año de cuatro estaciones”.
- b) Expresa origen, procedencia (Calvo): ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖ, ἃ τεταγμένα κοῖσι νόμοισι²⁵ / κόσμον ἅπαντα τρέφουσιν τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν, “así pues, de ti proceden los elementos, los cuales, ordenados según tus leyes, nutren todo el universo conforme al año de cuatro estaciones”.

¹⁹ La simplificación de geminadas es un fenómeno frecuente de los papiros de época tardía, *cf.* Gignac, vol. I, pp. 154ss.

²⁰ Sobre la desaparición de la nasal ante oclusiva en los papiros, *cf.* Gignac, vol. I, p. 116. Este fenómeno se atestigua también en *h.Mag.11*, donde este fenómeno ha afectado a los acusativos.

²¹ Por error de número o por un intercambio vocálico entre o y α, lo que no es raro en los papiros, *cf.* Gignac 1976, pp. 76ss.

²² Sobre la alternancia de oclusivas sonoras y sordas (y viceversa, como en *τοτε* por *τόδε* B14) en griego en los papiros por interferencia lingüística del adstrato egipcio, *cf.* Gignac, vol. I, pp. 64ss.

²³ Miller la mantiene en el texto, pero la corrige en el comentario, *cf.* Miller *op.cit. ad.hoc.*

²⁴ Con esta fórmula *h.Orph.* 14.10, 68.3, 79.10; pero también hay variantes: γὰρ ἐκ σέθεν (*h.Orph.* 55.4) y ἐκ σέο δ' (*h.Orph.* 27.7).

²⁵ Desde Miller, todos los editores interpretan el texto de A como στοιχεῖ ἃ, pero lo cierto es que en el papiro hay *scriptio continua* y no hay apóstrofe, igual que en el resto de versiones que transmiten este verso, luego puntuar στοιχεῖ, ἃ o στοιχεῖα es una decisión del editor no respaldada por ninguno de los textos.

La elección entre una u otra es realmente difícil, ya que ambas son posibles, correctas y poseen testimonios que las apoyan²⁶. Los referentes himnicos de ἐκ σοῦ γὰρ tampoco aportan ninguna luz al problema dada su ambivalencia²⁷. Los editores se habían inclinado hasta ahora por la primera, pero frente a ellos, Calvo es el primero en preferir στοιχεῖ' ᾧ al considerar que, con un valor agente, se produce una duplicación innecesaria de la agencia divina entre ἐκ σοῦ y κοῖτι νόμοις. La verdad es que este tipo de duplicaciones intensivas no es tan extraña, y ni mucho menos incorrecta, por lo que no es un motivo suficientemente excluyente. No obstante, como Calvo, prefiero στοιχεῖ' ᾧ, porque siempre que esta fórmula aparece unida a un contenido como el que tenemos aquí, expresa procedencia y no causa: e.g. ἐκ σέο γὰρ πάντ' ἐστὶ (*h.Mag.* 23.36); πάντα γὰρ ἐκ σέθεν ἐστὶν (*h.Orph.* 44.4); ἐκ σοῦ γὰρ καὶ γαῖα καὶ οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεῖν / καὶ πόντος πνοαί τε (*h.Orph.*14.10). Este último ejemplo, además, ofrece un claro referente para el empleo de una oración nominal. La versión de Γ (ἐκ σοῦ γὰρ πέφυκε στοιχεῖα), aunque hipermétrica, respalda también que este fuera el sentido original de la oración.

6 κόσμον ἅπαντα τρέπουσι τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν.

Si en el verso anterior teníamos versiones hipermétricas, las tres de este verso son hipométricas: τετράτροπον (Γ), epíteto de ἐνιαυτός no atestiguado fuera de este himno, se ha sincorado en A y B (τετρατρον). Significa “que tiene cuatro ciclos”; en referencia al año, estas cuatro partes son, obviamente, las estaciones. La versión de Γ (κόσμον ἅπαν τρέπουσι τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν), a pesar de dar la forma más correcta de este adjetivo, es hipométrica a causa de ἅπαν, aunque fácilmente recuperable si lo corregimos en ἅπαντα, como en A y B.

Por otra parte, el verbo principal varía en las tres versiones: τρέφουσιν (A), τρέπων (B) y τρέπουσι (Γ). Dado que este verso está en encabalgamiento sintáctico con el v.5 (y este contiene un participio), debe contener el verbo principal, lo que descarta B²⁸. En la variante τρέφουσι / τρέπουσι podría haber distintos fenómenos de origen: (a) un error ortográfico derivado de la pérdida de aspiración de la oclusiva fricativa que podría haber

²⁶ *Cfr. infra*, p.486.

²⁷ *Cfr.* testimonios citados *supra*, n.24.

²⁸ Para resolver el problema sintáctico del participio, Dieterich movió este verso a la posición del v.4, de forma que quedara encajado en la secuencia de oraciones participiales de ἐποχούμενος, διέπων y ἀμφιελίσσων (vv.1-3).

llevado a escribir π en lugar de φ²⁹; de hecho, el consonantismo de τετράτροπον podría haber influido también por atracción. Por otro lado, (b) podría ser simplemente una variante textual, ya que ambos remiten a la misma idea: el sol es el agente del transcurso del tiempo³⁰. Incluso la crítica se encuentra dividida entre una u otra: Wunsch, Preisendanz, Merkelbach y Heitsch se inclinan por τρέφουσι, Calvo por τρέπουσι.

Desde mi punto de vista, el sintagma εἰς ἐνιαυτὸν τετράτροπον tiene un carácter adverbial de valor modal, «según/conforme al año de cuatro estaciones» que aporta al verso una idea de movimiento cíclico que casa mejor con τρέπω que con τρέφω (aunque no lo excluya. De hecho, en cierta forma, la noción de “alimentación/generación” queda implícita). Esta idea de movimiento circular, continuo, que hay en el v.3 (con ἀμφιελίσσων) y en el v.4, en la referencia al ciclo vital del cosmos, parece impregnar toda la *epiklêsis* como si este tipo de movimiento fuera un rasgo connatural al propio Helio³¹. Aunque el carácter nutricional del sol en relación a las estaciones pueda verse en epítetos como ὠροτρόφε κοῦρε (*h.Orph.* 8.10 a Helio), lo más frecuente es que se resalte su carácter cíclico: las estaciones son περικυκλάδες, y su sucesión es expresada metafóricamente como κυκλίοισι χοροῖς πρὸς φῶς ἀνάγωσι (*h.Orph.* 43).

7 κλῦθι, μάκαρ• κλήζω σε, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα

En esta ocasión las variantes del verso son mínimas y tan sólo afectan al orden de los elementos de la invocación: κλήζω σε (A y Δ) / σὲ γὰρ κλήζω (B). Γ no consigna los versos de la petición a excepción del v.11. La métrica indica que la versión correcta es la de A y Δ.

En B, además, este verso se encuentra transpuesto a los vv.8-9, cuyos genitivos, que dependen de ἡγεμονῆα, según aparecen en el papiro quedan *pendens* y carecen de coherencia gramatical.

²⁹ La sustitución de una oclusiva fricativa por su correspondiente sorda se atestigua en los papiros en cualquier contexto fonético debido a interferencia lingüística de adstrato copto, que carece de estos fonemas, *cfr.* Gignac, vol. I, pp. 93-95.

³⁰ Sobre esta noción en la himnica solar, *cfr. infra*, p.487.

³¹ *Cfr. infra*, comentario.

8 καὶ γαίης χάεός τε καὶ Ἄϊδος, ἔνθα νέμονται

Δ transmite la versión más correcta de este verso. En B se lee χάοιο (por error gramatical en la declinación; el genitivo de ὁ χάος es χάους ο χάεος, no χάοιο) y Ἄιδαιο, correcta pero aquí *contra metrum*. En A aparece Ἄϊδεος, gramaticalmente incorrecto, seguramente por atracción de χάεος.

En la unión de los sustantivos de este verso, la secuencia de partículas (elementos ya de por sí con una fuerte tendencia a sufrir modificaciones en el proceso de transmisión de un texto), ha experimentado variaciones: (A) γαίης τε χάεός τε καὶ Ἄϊδεος; (B) γαίης τε χάοιο καὶ Ἄιδαιο; (Δ) καὶ γαίης, χάεός τε καὶ Ἄϊδος. La métrica vuelve a ser el criterio decisivo para decantarse por Δ, como hace Calvo siguiendo a Dieterich, aunque sorprendentemente todos los demás editores lo hayan hecho por A, que presenta un tríbraco en el segundo pie.

9 δαίμονες ἀνθρώπων, οἱ πρὶν φάος εἰσορόωντες.

Los versos 9-11 faltan en Δ, encontrándose únicamente en las dos versiones de *PGM IV*. En el caso del v.9, A y B coinciden en el texto, que no presenta variantes.

Traduzco el participio εἰσορόωντες con un valor de pasado atendiendo al adverbio πρὶν y a su sentido en referencia a los difuntos.

10 καὶ δὴ νῦν λίτομαί {σε}, μάκαρ, ἄφθιτε, δέσποτα κόσμου.

Como ocurría en los dos versos anteriores con ocasión de las fórmulas y las partículas, el comienzo del verso no es igual en A y B: καὶ νῦν δὴ σε λίτομαι (A), καὶ δὴ νῦν λίτομαί σε (B). Ambos presentan problemas métricos para los que se han dado diversas soluciones³², aunque casi todos los editores coinciden en secluir σε, pronombre que puede ser eliminado del verso sin que el sentido del mismo se vea afectado en absoluto. Su inserción estuvo motivada, seguramente, por el énfasis en la deixis personal que caracteriza el estilo de la lengua mágica.

11 ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης, νεκύων ἐπὶ χωρῶν.

Las tres versiones que transmiten este verso difieren en la parte final: ἐπὶ χωρῶν (B), τ' ἔνι χώρῳ (A) y ἐνὶ χώρῳ (Γ).

³² La menos afortunada, quizás, es la de Miller, quien elimina μάκαρ y corrige λίτομαι en λιτάζομαι: καὶ νῦν δὴ σε λιτάζομαι, {μάκαρ}, ἄφθιτε.

En cuanto a la preposición (ἐπι / ἐνι) y la presencia o no de la partícula τ', la crítica se encuentra dividida: mientras una parte (He, Me) se inclina por νεκύων ἐνὶ χώρῳ (Γ), interpretando este sintagma como una aposición a κευθμῶνα γαίης («cuando vayas a las profundidades de la tierra, en la región de los muertos»), un segundo grupo (Mi, Wü-Ku, Ca) lo hace por la corrección propuesta ya por Miller νεκύων τ' ἐπὶ χῶρον. Sí son unánimes en descartar A.

Prefiero ἐπὶ χωρῶν por ser la lectura más sencilla, ya que se encuentra tal cual en B y no requiere correcciones; βλώσκω + Ac. (γαίης κευθμῶνα μόλης) no es habitual, sino una estructura poética³³, pero no presupone una construcción tan compleja y retórica como la argumentada para γαίης κευθμῶνα τ' ἐπὶ χῶρον³⁴. βλώσκω + ἐνι, además, no está atestiguado, mientras βλώσκω + ἐπὶ sí³⁵, y en las mismas fuentes a las que remite la construcción βλώσκω + Ac. Por coherencia con B mantengo el plural en χῶρος, que no es en modo alguno incorrecto, y se puede entender en referencia a los distintos lugares que comprende la topografía escatológica griega³⁶; sin ir más lejos, en el v.8 se distingue entre Hades y Caos³⁷.

12 πέμψον δαίμονα τοῦτον < ἐμοὶ > μεσάταιειν ἐν ὥραις

Hasta la cesura trocaica los versos de las tres versiones son iguales (πέμψον δαίμονα τοῦτον); después, la diversidad de variantes se complica: ὅπως μεσάταιειν ἐν ὥραις (A), τῇ δεῖνᾳ μεσάταισι ὥραις (B), ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς (Δ).

Para adaptarse al contexto erótico de la práctica, B inserta una referencia a la víctima de tipo formular (τῇ δεῖνᾳ, abreviado en el papiro), que rompe la secuencia métrica, lo que

³³ A. Supp. 239, Pers. 809; S. Ph.1332; E. Rh. 223, etc.

³⁴ Los editores consideran que entre κευθμῶνα γαίης y χῶρον νεκύων no sólo habría una *hendýadis*, sino que la preposición regiría ambos acusativos, luego ἐπὶ χῶρον νεκύων no puede ser una aposición a κευθμῶνα γαίης sino que lo más correcto es que vayan coordinados, de ahí el mantenimiento de la partícula. La adición de la preposición únicamente al último de dos miembros de un sintagma compuesto coordinado es una figura propia de la lírica y la tragedia (e.g. καὶ μὴν Κάνωβον κάπτι Μέμφιν ἴκετο. (A. Supp. 311); μέλλων δὲ πέμπειν (...) μαντεῖα σεμνὰ Λοξίου τ' ἐπ' ἐσχάρας (E. Ph. 283).

³⁵ ὄν ἐπὶ χέρνιβας μολῶν / Κάδμος ὄλεσε μαρμάρωι (E. Ph. 662); (πότνια Νύξ) ἴθι, μόλε μόλε κατάπτερος / τὸν Ἀγαμεμόνιον ἐπὶ δόμον (E. O. 179); θίασος ἔμολεν ἵπποβάτας / Κενταύρων ἐπὶ δαῖτα (E. IA. 1059).

³⁶ El Hades, el Tártaro, el País de los Bienaventurados, el Prado de Asfódelos, etc. no son distintos nombres del *Más Allá*, sino distintos lugares del Inframundo griego.

³⁷ Sobre este, que posiblemente aparece aquí por el Tártaro, *cfr. infra*, p.492, especialmente, n.30.

la señala como una clara interpolación. A partir de ahí, el texto del último hemistiquio, aunque gramatical, pierde el ritmo hexamétrico.

El verso de Δ (πέμψον δαίμονα τοῦτον ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαοιδαῖς) tomado de forma individual es correcto tanto desde el punto de vista gramatical como métrico, pero una valoración del mismo en su contexto revela que no es así. Al comienzo del v.13 (el verso siguiente) hay un anacoluto: el genitivo νυκτός queda *pendens* al haber desaparecido su término regente (ὄραις). Un poco más adelante, el v.17 repite el sintagma ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαοιδαῖς, lectura que confirman de forma unánime las versiones de A y B, luego, más que de una duplicación por aprovechamiento de materiales, posiblemente lo que tenemos aquí es un error del escriba por salto de línea.

Eso nos deja únicamente la versión de A, que también tiene problemas. El papiro da ὅπως μεσαταικιν^{EV} ὠρεcciv^{αIC}, donde una segunda mano introdujo ya varias correcciones supralineales: la adición de la preposición y la corrección de ὠρεcciv (Π) en ὄραις. No obstante, el verdadero problema es la construcción ὅπως ἐλευσόμενον³⁸, que la mayoría de editores (He, Me, Ca) sustituyen por ἐμοὶ, siguiendo a Preisendanz.

Lo cierto es que en ὅπως ἐλευσόμενον parece que se ha producido un cruce de construcciones de valor final (entre ὅπως + subj. y el valor final que tiene de por sí el participio de futuro) con el resultado de una oración hipercharacterizada, gramaticalmente incorrecta. Si se mantiene el participio, que es lo más coherente, hay que eliminar la conjunción; que esta esté integrada en la estructura métrica no significa que sea correcta³⁹. Para suplir la secuencia métrica de ὅπως, creo que la solución de Preisendanz, que lo sustituye por ἐμοὶ es la menos agresiva con el texto y más coherente con la tradición formular mágica, donde la estructura πέμψον μοι τὸν δαίμονα es frecuente⁴⁰.

³⁸ En la edición de Miller, en lugar de ὅπως encontramos ἀεὶ que, como el propio Miller explica en el ap. crit., responde a su lectura de ὅπως. No obstante, desde el punto de vista paleográfico, la lectura de ὅπως en el papiro es clarísima.

³⁹ Wünsch-Kuster (1911: 34-35) son los únicos en mantener la conjunción y el participio de futuro argumentando que aquí ὅπως está en lugar de ὡς, para el que no resulta extraña la construcción con participio de futuro ε, igual que ὅπως puede aparecer en el lugar de ὡς en comparaciones y con superlativos, en esta estructura podría haber sucedido lo mismo. Para ellos, su adecuación al ritmo del verso es un argumento más a favor de su pertenencia al mismo.

⁴⁰ PGM III 230; IV 1328; πέμψον μοι τὸν ἀληθινὸν Ἀσκληπιὸν VII 634; ἀνάπεμψόν μοι τὸν ἀρχάγγελόν σου XIV 5.

13 νυκτὸς ἔλευσόμενον προτάγμασι σοῖς, ὑπ' ἀνάγκης,

Este verso se encuentra traspuesto al v.12 en B.

La primera variante de este verso es la relativa al participio: ἔλευσόμενον (A, B) / ἔλαυνόμενον (Δ). Tan sólo Dieterich prefiere la segunda⁴¹.

En cuanto al final del verso, B (της επ αναγκαις) transmite el mismo texto que Δ (της επ αναγκης), pero con un vocalismo erróneo por efecto del iotacismo (αι por η⁴²); es decir, en realidad tan sólo tenemos dos variantes: της ἐπ'ἀνάγκης (B, Δ) y της ὑπ' ἀνάγκης (A). El giro correcto en este caso es ὑπ' ἀνάγκης (A), que, además, como sintagma poético tiene una larga tradición, empleado ya desde la épica homérica⁴³ para finalizar el hexámetro. En la corrupción de ὑπ' ἀνάγκης en ἐπ'ἀνάγκης pudo haber influido el término ἐπάναγκος, tecnicismo del léxico de la magia⁴⁴ y amplia utilización. En cuanto al pronombre posesivo, aunque της ὑπ' ἀνάγκης (en vez de σου ὑπ' ἀνάγκης) no es en modo alguno incorrecto, ὑπ' ἀνάγκης es un sintagma de carácter adverbial, por lo que estoy de acuerdo con Wü-Ku y Calvo al considerar que el pronombre se refiere a προτάγμασι y por lo tanto debe corregirse en σοῖς.

14 οὔπερ ἀπὸ σκήνου κατέχω τόδε· καὶ φρακάτω μοι

A pesar de su multiplicidad, las variantes de este verso tienen fácil resolución. En la versión de A, ante σκήνου encontramos κεφαλῆς, a todas luces una glosa (posiblemente supralineal en origen) que ha acabado introducida en el texto. Se trata claramente de una explicación relativa a la práctica (ya que la οὐσία que sujeta el mago en la práctica de A es un cráneo). De hecho, si eliminamos κεφαλῆς (que no cabe en el esquema métrico), recuperamos un hexámetro correcto. B y Δ apoyan esta supresión, ya que en ambas tenemos οὔπερ ἀπὸ σκήνου.

Δ transmite casi el mismo texto que A, salvo por el primer verbo, que en lugar de κατέχω (A, B) presenta ἐκτι; la métrica señala claramente su naturaleza espuria, ya que rompe el ritmo del hexámetro entre el tercer y quinto pie.

⁴¹ Según Dieterich (1891, *ad. hoc*) ἔλαύνω es más propio del estilo y lenguaje del discurso místico, pero como Wünsch-Kuster (1911, *ad hoc*) señalan, no es razón suficiente.

⁴² Sobre el intercambio αι / η, *cf.* Gignac, vol. I, pp. 247-248.

⁴³ *Od.* 2.110, 19.156, 24, 146; *Hes. Th.* 517, 615, *Op.* 15; *etc.*

⁴⁴ *Cfr. LMPG s.v.* ἐπάναγκος.

B es quien presenta un mayor grado de corrupción textual. El papiro da κατετοτε en el papiro; ya corregido supralinealmente en κατε⁶⁰ τοτε por una segunda mano. En τότε (τόδε A y Δ) se habría producido un cambio de oclusiva sonora por sorda⁴⁵. A partir del cuarto pie, B da una lectura divergente: λείψανον ἐν χερσὶν ἐμαῖς. Aunque el ritmo dactílico aún se mantiene en λείψανον, se pierde en ἐν χερσὶν ἐμαῖς, por lo que es preferible καὶ φρακάτω μοι (A y Δ)⁴⁶. Como se ha explicado en el comentario del contexto, la eliminación de φρακάτω μοι y la modificación del verso siguiente en B responden posiblemente a una adaptación del texto al contexto del *amatorium* en el que funciona esta versión (*cf. supra*, p. 449).

15 ὄσσα θέλω γνώμησιν, ἀληθείην καταλέξασ,

Las tres versiones de este verso tienen importantes variantes; no obstante, B vuelve a ser la más alejada de lo que parece la versión del protohimno. Es muy distinta a A y Δ y su métrica está gravemente corrompida: ἴν', ὄσσα θέλω ἐν φρεσὶν ἐμαῖς, πάντα μοι ἐκτελέσῃ (B). En contraposición, el texto de Δ es un hexámetro perfecto respecto al cual A ofrece variantes poco significativas: {τῷ δ(εῖνα)} ὄσσα θέλω γνώμασιν, ἴν' ἀληθείη καταλέξῃ (A).

Sobre la versión de A, τῷ δ(εῖνα) (referido al μοι del verso anterior) es una precisión añadida, relativa a la práctica y no integrada en la métrica igual a la que veíamos en B12. A, como B, ofrece οσα en vez de ὄσσα con simplificación de la geminada⁴⁷. Para γνώμησιν (Δ), A ofrece γνώμασιν⁴⁸, ambas correctas; escojo la primera por coherencia

⁴⁵ *Cfr. supra*, n.22 en este mismo capítulo.

⁴⁶ Miller y Wünsch-Kuster, no obstante, prefirieron la variante de B, que corrigen, para adecuarla al ritmo hexamétrico, en τάδε λείψανα χερσὶν para evitar la duplicación de la petición que se produce entre el v.14 y 15. Esta insistencia, sin embargo, no es en modo alguno incorrecta.

⁴⁷ Gignac, vol. I, pp. 154ss., en especial 158-160 sobre la simplificación de las sibilantes geminadas. Wünsch-Kuster (1911: 38) entienden οσα como ὄς, ᾶ, considerando que en el prototexto ὄσσα (ᾶ) θέλω γνώμησιν habría sido una O.subordinada completiva dependiente de καταλέξῃ (porque en su edición eliminan φρακάτω μοι del verso anterior y por lo tanto pueden mantener καταλέξῃ como verbo principal del periodo); este valor completivo-final habría quedado recogido en el ἴνα que A da ante ἀληθείη y que en B se encuentra al comienzo del verso, *contra metrum*. El ὄσσα de Δ para ellos es fruto de una corrupción del texto en un intento de devolverle el ritmo correcto (ὄς ᾶ > οσα > ὄσσα).

⁴⁸ Las formas en *-αισι y en *-ησι tienen una fuerte alternancia no sólo en los himnos mágicos, sino también en otro tipo de textos, como en los *Himnos Órficos*; valga como ejemplo esta misma forma, γνώμασιν (*h.Orph.*39.7) / γνώμησιν (*h.Orph.* 86.8).

con la versión de Δ, pero sin especiales argumentos en favor o en contra⁴⁹. En cuanto al final del verso, las variantes son πάντα μοι ἐκτελέση (B, descartada por razones métricas y por no estar apoyada por ninguna de las dos versiones restantes), ἴν' ἀληθείη καταλέξη (A) y ἀληθείην καταλέξας (Δ). Dado que en nuestra edición el verbo principal de este periodo se encontraría en el v.14 (φρακάτω), no podemos tener otro aquí sin algún tipo de coordinación o subordinación (de ahí, quizás, que en A se añadiera ἴνα). La versión de Δ, además, está apoyada por fuentes épicas⁵⁰.

16 πραῦν, μιλίχιον μηδ' ἀντία μοι φρονέοντα

De este verso hay dos variantes; la primera (B, Δ) tiene como referente el *daimon* y por lo tanto los epítetos se encuentran en acusativo, el verbo, un participio concertado, se encuentra al mismo nivel de καταλέξας. La segunda (A), tiene como referente al dios destinatario del himno y por lo tanto los epítetos se encuentran en nominativo y el verbo está en forma personal (al nivel de πέμψον):

- πραῦν, μιλίχιον μηδ' ἀντία μοι φρονέοντα (B, Δ)
- πραῦς, μιλίχιος μηδ' ἀντία μοι φρονέοιτο (A)

Ambas son perfectamente correctas, pero si observamos el contexto en el que se inserta este verso, aunque los adjetivos sean más propios de un dios que de un *daimon*, tiene mucho más sentido que se refiera a este último: primero, si se dirige al dios, la petición propiciatoria estaría duplicada en el v.20, en el cual, en segundo lugar, si el destinatario de todo este periodo es el dios, no tiene sentido que el mago se dirija a él diciéndole μηδὲ cὺ μηνίχης, “y tú no te irrites”. Me explico, el pronombre de segunda persona actualiza el receptor del diálogo; si no se ha producido un cambio del mismo, ¿qué necesidad hay de volver a marcar la deixis personal? Hasta el momento, tan sólo Wunsch-Kuster han preferido la versión que concierne con δαίμονα, pero considero que es la más coherente con el contexto.

17-18 Sólo A transmite estos dos versos, por lo que la primera cuestión que se plantea es si pertenecen al prototexto y por lo tanto A transmite una versión más larga que el resto o

⁴⁹ Wunsch-Kuster la prefieren aferrándose al argumento de la mayor corrección ortográfica de Δ con respecto a A, temiendo que γνώμαισιν pudiera estar encubriendo realmente un error ortográfico por interferencia del iotacismo en el que se hubiera notado αι por ηι (como ocurre entre ἀνάγκης Δ y ἀνάγκαις B). Sobre el intercambio αι por ηι, *cf. supra*, n.42.

⁵⁰ *Cfr. infra*, n.136 de este mismo capítulo.

son una adición⁵¹. Esta, como se ha visto en la introducción al texto, es una pregunta de difícil respuesta. Calvo señala que esta consideración es, de hecho irrelevante, referida a los himnos mágicos⁵² y yo me adhiero a esta opinión: lo que ha llegado hasta nosotros no es más que una instantánea de la vida de estos textos, de su proceso de transmisión. Un proceso vivo, en continuo cambio y adaptación, como muestran la multiplicidad de variantes que contienen las cuatro versiones. Es decir, el texto que consideramos “el arquetipo” seguramente fue modificándose progresivamente e incorporando estos cambios a la tradición sin que ello conlleve que el texto resultante sea menos válido. Al contrario, lo enriquece.

En cualquier caso, sí se puede afirmar que, si son una adición, no fueron compuestos por el redactor de A, sino que este los tomó ya de su modelo. En el papiro, estos dos versos aparecen tras ἀλλὰ φύλαξον ... φάος ἔλθειν (v.20), pero, como acertadamente advierte Calvo, son parte del interrogatorio del mago al *demon*; no sólo tenemos testimonios de preguntas similares a los espíritus en prácticas mágicas y exorcismos⁵³, sino también argumentos sintácticos para sostenerlo. El empleo de un imperativo en 3ªp/sg. (μηνυκάτω), los pone al nivel de φρασάτω (v.14), luego su lugar correcto es tras el v.16. El hecho de que se encuentren transpuestos es indicador de que han experimentado un proceso de transmisión en el que sufrieron dicha alteración.

El texto de estos dos versos puede reconstruirse, con mínimas correcciones, como sigue:

17 καί μοι μηνυκάτω {ὁ δεῖνα} τὸ τίς ἢ πόθεν, εἰ δύναται μοι⁵⁴
 18 νῦν ἐς ὑπηρεσίαν, καὶ τὸν χρόνον ὃν παρεδρεύει.⁵⁵

⁵¹ Miller, por ejemplo, no los considera parte del protohimno y por ello los elimina de su edición. El resto de editores sí los mantiene.

⁵² Calvo 2006b, p. 158.

⁵³ La descripción más detallada aparece en el *Philopseudés* de Luciano: ἔρηται ὅθεν εἰσεληλύθασιν εἰς τὸ σῶμα, ὁ μὲν νοσῶν αὐτὸς σιωπᾷ, ὁ δαίμων δὲ ἀποκρίνεται, ἑλληνίζων ἢ βαρβαρίζων ὁπόθεν ἂν αὐτὸς ἦ, ὅπως τε καὶ ὅθεν εἰσηλθεν εἰς τὸν ἄνθρωπον (Luc. *Philops.*16.11ss.); en un exorcismo de *PGM* también se pide repetidamente al demon que revele de qué clase es: λάλησον, ὅποιον ἐὰν ἦς, ὅτι ὀρκίζω σε (*PGM IV 3030 passim*).

⁵⁴ Es necesario eliminar ὁ δεῖνα igual que ocurre en los vv.12^B y 15^A, y corregir τί en τίς. Calvo (2006b) añade, *contra metrum* (supongo que para esclarecer el sentido del texto) ἢ <εἰ> δύναται. Wü-Ku eliminan toda la parte central del verso – ὁ δεῖνα) τὸ τίς ἢ πόθεν, ἢ–, Heitsch sólo μοι, que sustituye por τί. Hay que recordar que en dichas ediciones estos versos aparecen como 21–22 y no tiene sentido que el dios “se ponga al servicio” del mago, lo que requiere una corrección, pero, como ya se ha explicado, la falta de sentido es consecuencia de la transposición de los versos. Devueltos a su contexto, el texto no requiere apenas modificación.

19 μηδὲ cὺ μηνίχης ἐπ' ἑμαῖς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς,

Las variantes de este verso se concentran en el sintagma ἐπ' ἑμαῖς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς (Δ) / ἐπ' ἑμαῖς ἱεραῖσιν ἐπωδαῖς (A) / κρατεραῖς ἐπ' ἑμαῖς ἐπαιδαῖς (B). Hasta ahora, la métrica o la gramática habían ayudado a descartar variantes, pero en este caso todas son correctas, por lo que la elección de una u otra es realmente difícil. Aunque sean distintas, A y Δ apoyan la presencia del adjetivo ἱερός en detrimento de κρατερός. Además, esta expresión tiene un paralelo en otro himno mágico en hexámetros (Σελήνη, εὐμενίη δ' ἐπάκουσον ἑμῶν ἱερῶν ἐπαιδῶν, *cfr. h.Mag. 23.2 = PGM IV 2785*). Su aparición en este himno no parece casual: en *h.Mag. 23.7* aparece el sintagma νήμα Μοιρῶν, en el v.27 ἀκάματον πῦρ y en el v.36 la fórmula ἐκ σέο γὰρ.

Con respecto a A y Δ, ἱεραῖσιν ἐπωδαῖς es una variante de ἱεραῖς ἐπαιδαῖς; sin especiales argumentos en favor de una u otra, me decanto por Δ, que es la que ha seguido la crítica de forma mayoritaria.

20 ἀλλὰ φύλαξον ἅπαν δέμας ἄρτιον εἰς φάος ἔλθεῖν

El mayor problema de este verso, que transmiten A y Δ y falta en B, es su interpretación. La duda está en si δέμας se refiere al mago⁵⁶ (quien, como dice Calvo, «siempre corre peligro en su contacto con lo sobrenatural») y por lo tanto εἰς φάος ἔλθεῖν se refiere a la llegada del día⁵⁷, o se trata del *daimon*⁵⁸. Personalmente, me inclino por el segundo y entiendo que εἰς φάος ἔλθεῖν no es una metáfora de la llegada del día, sino que ἔρχομαι mantiene pleno su sentido de movimiento y se refiere al tránsito que debe hacer el *daimon* por el *Más Allá* hasta la esfera mortal, del que Helio es aquí garante como una especie de *Psychopompos*⁵⁹. En la tradición griega el Hades está fuertemente caracterizado como un lugar sumido en las tinieblas por oposición a la esfera terrena, lumínica⁶⁰; la

⁵⁵ Por necesidades métricas hay que corregir εἰς en ἐς. Merkelbach (1991) corrige νῦν ἐς ὑπηρεσίαν en ὄρη ὑπουργῆσαι.

⁵⁶ Es lo que interpretan, por ejemplo, los editores de *PGM* y Wunsch-Kuster (1911: 41), quienes parafrasean el verso de la siguiente forma: ἀλλὰ φύλαξόν με μηδὲ ποιήσης πάντας δαίμονας ἐς φάος ἔλθεῖν.

⁵⁷ Calvo 2006b, p. 173.

⁵⁸ Dilthey se encuentra en esta parte de la crítica. Calvo, quien afirma “no tener plena convicción” (2006b: 173), se inclina en la traducción también por esta vertiente interpretativa.

⁵⁹ Sobre el carácter ctónico aquí de Helio, *cfr. infra*, comentario, pp. 489-494.

⁶⁰ *Cfr. infra*, comentario, pp. 492-493.

imagen del *Inframundo* de este himno es muy griega⁶¹ y es inevitable entender este εἰς φάος ἐλθεῖν como la ascensión hacia el mundo de los vivos.

No obstante, este pasaje resultó ambiguo incluso para los propios usuarios del himno, ya que llevó, en la versión que sigue A (y que considera que el cuerpo es el del mago), a insertar *contra metrum* el pronombre μου ante δέμας para intentar matizar su sentido.

Respecto al aspecto textual, Δ transmite ἄρκιον, “seguro” (en el sentido de “cierto” o “posible” por oposición a “dudoso, no posible”), mientras A da ἄρτιον, “completo” (en el sentido de “íntegro, incólume”). Como la mayor parte de los editores, prefiero el segundo.

En cuanto a ἐς (Δ)/ εἰς (A), los editores no son unánimes ya que ambos son correctos. En el v.6 tenemos εἰς y ἐς en el v.18 por motivos métricos, pero aquí tanto uno como otro (por posición) nos dan la sílaba larga que necesitamos. Por coherencia con la elección de ἄρτιον (A) sigo la versión de A.

21 ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι.

En A el verso es hipermétrico por la adición de ἄναξ, *contra metrum*⁶²: ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔδωκας {ἄναξ} ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι. La elección que nos queda entonces es entre ἔδωκας (A) o ἔταξας (B y Δ; Δ da εδαξας, donde volvemos a tener una sustitución de oclusiva sorda por sonora). Por sentido, ἔταξας es la variante que más coherencia tiene con la subordinada completiva de infinitivo ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι .

22 <νήματα Μοιράων ταῖς σαῖς ὑποθημοσύνησι>

Tras el v.21, A y B dan textos distintos:

B.

ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας, ἐν ἀνθρώποισι
δαῖναι
νήματα Μοιράων ταῖς σαῖς ὑποθημοσύνησι.

A.

ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔδωκας, ἄναξ, ἐν ἀνθρώποισι
δαῖναι·
ὅτι ἐπικαλοῦμαι τετραμερές σου τοῦνομα·
χθεθω ινι λαῖλαμ· Ἰάω· ζουχε πιπτοη:

⁶¹ Sobre el concepto de *Más Allá* de este himno y sus antecedentes en la tradición griega *cf. infra*, comentario, pp. 491-493.

⁶² La interpolación de epítetos y otros elementos de carácter epiclético (incluso versos enteros) es muy frecuente en los himnos mágicos ya que son elementos muy flexibles, que pueden añadirse o eliminarse fácilmente en cualquier punto del discurso

El texto de A no es métrico, por lo que es a todas luces una adición hecha sobre los vv. 23-24, cuyo contenido repite, y que no creo conveniente integrar en esta edición⁶³.

El texto de B es una cuestión distinta. Para empezar es un hexámetro en el que Meineke corrigió και, sin coherencia gramatical, por ταῖς. El sintagma νήμα Μοιράων tiene paralelos en otros poemas hexamétricos⁶⁴, por lo que sería de naturaleza poética, igual que ὑποθημοσύνησι que, por su posición en el verso, parece claramente influido por Apolonio Rodio, quien lo emplea de forma exclusiva tras la heptemímeres⁶⁵; en esta posición aparece también en dos pasajes de un oráculo⁶⁶. Es decir, no sólo hubo intención poética en su composición, sino que este verso presenta las mismas fuentes que el resto del poema⁶⁷. Más significativo es aún el hecho de que este verso no sea coherente con la finalidad de B. De su contenido se deduce que el himno tiene una finalidad oracular, pero no es el caso de B, modificado para utilizarse como hechizo erótico, luego claramente este verso se encontraba ya en el modelo que empleó el redactor de B.

Si formaba parte o no del prototexto, como sucedía con los vv.17-18 de A, es difícil saberlo, pero me arriesgaría a decir que sí. Aunque cumple con una de las características básicas de las adiciones, el poder ser eliminado sin que el resto del texto sufra alteraciones, enfocado desde otro punto de vista podría argumentarse que precisamente esto pudo favorecer su pérdida. Por otra parte, si es una adición, fue hecha por alguien especialmente hábil; la eliminación de una interpolación es posible porque siempre son estructuras sintácticamente independientes (versos compuestos por O. de relativo, O. de participio, secuencias de epítetos, etc.); en nuestro caso, el verso se encuentra trabado con la sintaxis del verso anterior, algo realmente inusual. En cualquier caso, lo importante es

⁶³ Sí lo hace Calvo.

⁶⁴ Aparece en la misma posición del verso en Nonno (*D.* 28.119); en la parte central del verso en dos epigramas oraculares *AP* (*AP Appendix* 265. 1 y 320.2) y, a partir de diéresis bucólica (con la forma νήμα Μοιράων), en *h.Mag.* 23.7 (= *PGM IV* 2795, himno mágico hexamétrico al que ya hemos aludido en el v.19), varios epigramas sepulcrales (*AP Appendix* 208, 237, 462) y en un breve poema de tres hexámetros sobre el astrolabio: Χάλκεός εἰμι πίναξ πολυήρατον εἰκόνα κόσμου / δεξάμενος γραφίδεσσιν, καὶ ἄτροπα νήματα Μοιράων/ ἀτρεκέες μερόπεσσι καὶ ἀφραδίσις ἀγορεύω (*cf.* Cumont, F. 1929, *Codices Parisini. Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum* 8.1. Bruselas, Lamertin, pp. 256).

⁶⁵ AR 1.19, 112, 367, etc. En la épica homérica se emplea sólo tras triemímeres.

⁶⁶ Se trata de una petición de oráculos atribuido a Juliano Teurgo (s.II), transmitida por varias fuentes: Porfirio (*Porph. De philosophia ex oraculis* 156.5), Eusebio (*Eus. PE* 5.8.4.5), y teólogos posteriores.

⁶⁷ *Cfr. infra*, comentario de fuentes, pp.494ss.

que fue compuesto con la clara intención de integrarse poética y sintácticamente con el resto de versos y de estar a su altura en metro y fuentes.

23 κλήζω δ' οὔνομα cὸν Μοίραις αὐταῖς ἰκάριθμον·

Este verso tiene dos versiones (me remito a la edición diplomática del papiro para reflejar, de forma más clara, la problemática textual del mismo):

- κλήζω δ' ουνομα cον ωρ ων μοιρων ειcαριθμον (A, B)
- κληζω δ' ουνομα cον μοιcαιc αυταιc ειcαριθμον (Δ).

El problema de la versión de A y B radica en la secuencia ωρων, que los editores han interpretado de distintas formas sin resolver el problema métrico que provoca en el tercer pie: Heitsch, Merkelbach y Calvo, siguiendo la propuesta de Miller, entienden ωρων como participio de ὀράω (ὠρῶν), «invoco tu nombre viendo que es numéricamente igual al de las moiras». No obstante, ya el propio Miller, algo de lo que no se hace eco Heitsch ni los editores posteriores que mantienen esta conjetura, señala en el aparato crítico que ωρων «doit être une erreur. On s'attendrait plutôt à une épithète se rapportant à Μοιρῶν, come ἱερῶν». Miller considera que, por motivos métricos, o se debería cambiar σὸν en σου, o el epíteto comenzar por consonante⁶⁸. Frente a estos, Wünsch, Preisendanz y Eitrem vieron dentro de la secuencia ωρων una referencia al nombre de Horus: κλήζω δ' οὔνομα cὸν Ὀρῶν Μοιρῶν τ' ἐς ἀριθμὸν (Wü), κλήζω δ' οὔνομα cὸν, ὦρ', ὄν Μοιρῶν ἰκάριθμον (Ei, Pr). La identificación Horus-Helio es perfectamente coherente ya sea dentro del texto como en el contexto de *PGM*, pero ninguna propuesta me convence porque no resuelven el problema métrico. Si bien no es raro que los himnos mágicos contengan faltas métricas, el caso concreto que analizamos destaca por su gran corrección. Por lo tanto, desde mi punto de vista, ωρων no es sino una corrupción textual.

En cuanto a la versión de Δ, ha sido sorprendentemente rechazada de forma unánime por toda la crítica⁶⁹, aún cuando es métricamente correcta respecto a la versión de A y B. Su sentido es el mismo, pero el dat. que presenta (con un complemento concertado, como

⁶⁸ Cfr. Miller 1868, *in ap. crit.*

⁶⁹ No se da ningún motivo concreto al respecto y los únicos que hacen alusión al verso en su edición, Wünsch-Kuster (1911: 44) lo desestiman de forma tajante como texto corrupto.

ya sospechara Miller) es lo que gramaticalmente pide ἰκάριθμον. No es extraño que, en la transmisión, Μοίραϊς se transpusiera a su complemento (fuera αὐταῖς o un epíteto en alguna otra variante, como conjeturó Miller) y que a partir de ahí el texto comenzara a degradarse.

En cualquier caso, desde el punto de vista interpretativo, ya Wünsch y Kuster, quienes se aventuraron a hacer los cálculos numéricos oportunos⁷⁰, señalaron que ni Horus, ni el número de las Moiras o su nombre (o nombres) eran equivalentes numéricos de Helio en ninguna tradición numerológica antigua, luego la interpretación de este verso sigue siendo oscura (si es que hay alguna base para la misma).

24 ἀχαῖφω θωθω αἰη ἰαη αἰ· ἰα ηαι ηια ωθωθ ωφιαχα

Realmente no se trata de un verso, sino de un palíndromo mágico (el οὔνομα aludido en el verso anterior); el hecho de que aparezca en las tres versiones que transmiten el v.23 refuerza la hipótesis de que, a pesar de no ser métrico, posiblemente formara parte del prototexto.

El palíndromo mágico original ha sufrido alteraciones en las tres versiones (doy la edición diplomática):

αχαῖ φω θω θω· αἰη· αἰη· αῖ· ἰαη· αῖη· ἰαω· θωθω φιαχα· (A)
αχαῖφω θωθω φιαχα αῖη ηῖα ἰαη ηῖα θωθω φιαχα (B)
αχαῖφω θωθω αῖη ἰαη ἰα αῖη αῖη ἰαω θωθω φιαχα (Δ)

Puede verse que A y Δ son esencialmente iguales; conservan bien la estructura básica del palíndromo al margen de las vocales que hayan podido bailar de posición a lo largo de la transmisión del texto y la relativa libertad en la separación de los grupos fonéticos (nótese el énfasis en destacar el nombre Iaô, que en realidad no habría estado como tal). La versión de B es la más alejada del palíndromo original, pero en la práctica del papiro, al terminar el himno, el redactor añade ἄλλως τὸ ὄνομα· y ahora sí da una forma más correcta del mismo: ἀχαῖ φωθωθω αῖη· ηῖα· ἰαη· ηῖω θω θω φιαχα (PGM IV 464).

La forma original debió de ser como la que se encuentra en el único texto que transmite este palíndromo fuera de este himno, una *defixio* recogida en el SM⁷¹:

⁷⁰ Cfr. Wünsch 1911, pp. 44-47.

⁷¹ κρύπτα σύμβολα de Anubis, cfr. SM 42a, l.25.

25 ἴλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου πάτερ, αὐτογένεθλε.

Este verso, con una serie de epítetos orbitando entorno a un *verbum invocandi*, tiene un tipo de estructura muy susceptible a la modificación, ya que no hay una sintaxis que ligue los distintos elementos, sino que estos se incorporan al esquema métrico como piezas independientes que pueden ser sustituidas siempre que el término sustitutivo tenga el mismo valor silábico. De ahí que tengamos tres versiones (A, B, Δ) correctas y prácticamente sinónimas:

- ἴλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου πάτερ αὐτογένεθλε (A)
- ἴλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου θάλος, αὐτολόχευτε (B)
- ἴλαθί μοι, προπάτωρ, προγενέστερε, αὐτογένεθλε (Δ)

Respecto a la primera variante: κόσμου πάτερ (A), κόσμου θάλος (B), προγενέστερε (Δ), la crítica se ha inclinado de forma unánime por B, siguiendo la edición de Wünsch-Kuster. Estos rechazan πάτερ por considerarlo fruto de la contaminación de προπάτωρ (término precedente), pero yo tengo mis reservas. Κόσμου θάλος es una expresión única, sin paralelos, lo que apoya su originalidad, mientras κόσμου πάτερ, en cambio, es una expresión frecuente en los textos teológicos de época tardía, por lo que, más que por influencia de προπάτωρ, podría haber sido introducida en el texto por su frecuencia de uso frente al *unicum* κόσμου θάλος. No obstante, no es motivo para considerarlo espurio. Además, y este es el argumento que más me ha hecho dudar y finalmente decantarme por κόσμου πάτερ, todos los epítetos del verso giran en torno al motivo de la agencia creadora del sol como primer demiurgo -προπάτωρ, αὐτογένεθλος, αὐτολόχευτος, incluso la variante de Δ, προγενέστερος. Κόσμου θάλος, en cambio, rompe con esta constante semántica, entrando en paradoja con αὐτογένεθλος o αὐτολόχευτος, mientras κόσμου πάτερ no.

Por lo que respecta a προγενέστερος, aquí sí veo verosímil una interferencia de προπάτωρ, no sólo por similitud semántica, sino por similitud formal al empezar los dos por *προ-. Wünsch-Kuster argumentan además que, desde el punto de vista métrico, es el término menos preferible por el hiato que se crea con el término siguiente.

En cuanto a αὐτογένεθλος (A, Δ) ο αὐτολόχευτος (B), volvemos a tener el mismo problema: son sinónimos y ambos correctos. Los dos son términos tardíos, de empleo poco frecuente (lo que los hizo muy del gusto, por ejemplo, de autores que buscaban un barroquismo léxico alejandrino como Nonno de Panópolis) y su primera atestación, procede en los dos casos de oráculos donde se habla de un dios ὕψιστος⁷². Ante tal disyuntiva, Wunsch-Kuster se inclinaron por αὐτολόχευτος por coherencia con la elección de κόσμου θάλος (también de B). Sin especiales argumentos en favor de uno u otro, sigo el mismo criterio; por coherencia con la versión de A en la elección de κόσμου πάτερ, prefiero αὐτογένεθλος, que además aparece en dos de las tres versiones de este verso.

Por otra parte, este epíteto aparece empleado en la misma posición del verso en *h.Mag.* 15.5, himno que es también el único testimonio de empleo de la invocación ἰλαθί μοι, προπάτωρ a excepción del *h.Mag.* 14, coincidencia llamativa. Esto podría indicar que el compositor del *h.Mag.* 15 conocía nuestro himno (o al menos el v.25) y en la versión que él manejó aparecía αὐτογένεθλος.

26–29 πυρφόρε, χρυσοφαῖ, φαεσίμβροτε, δέσποτα κόσμου,
δαῖμον ἀκοιμήτου πυρός, ἄφθιτε, χρυσεόκυκλε,
φέγγος ἀπ’ ἀκτίνων καθαρὸν πέμπων ἐπὶ γαῖαν·

Estos tres versos se transmiten sólo en B, texto que ofrece la versión más extensa del cierre⁷³. La última línea (πέμπων τὸν δαίμονα, ὄνπερ ἐξητησάμην, τῆ δ(εῖνα) κο(ινόν)) no es métrica⁷⁴; fue compuesta claramente para “redondear” el λόγος. Aún así, en conjunto con los versos precedentes, presenta los elementos básicos que pueden verse en

⁷² Un oráculo sibilino en el caso de αὐτολόχευτος (*Orac.Sib.* 1.20) y uno caldeo en el caso de αὐτογένεθλος (*Orac.Chald.* 39.1).

⁷³ Δ también posee un cierre, pero no es métrico y presenta la misma estructura en forma de conjuro que *h.Mag.* 1c, por lo que posiblemente es una reelaboración a posteriori para “redondear” dicho λόγος.

⁷⁴ La naturaleza métrica de esta línea fue rechazada ya por Dilthey, no obstante, no todos los editores han estado de acuerdo. Meineke, por ejemplo, reconstruye el siguiente trímetro yámbico: πέμπων τε δαίμον’, ὄντιν ἐξητησάμην. Wunsch (1911: 48) considera verosímil que al comienzo de esta línea, fuera o no un trímetro, hubiera habido un dáctilo (de hecho, es frecuente que los cierres no métricos de los himnos mantengan aún ecos rítmicos) y que, quizás, repitiera parte del v.12 (πέμπων δαίμονα τοῦτον).

los cierres de los *lógoi* mágicos: una invocación clética de refuerzo con una repetición muy sintética de la petición.

Las correcciones textuales que requiere este pasaje se limitan al v.26, donde el papiro da πορφυρε⁷⁵, que todos los editores coinciden en corregir en πυρφόρε. Tras χρυσοφαῖ el escriba se salta de línea y vuelve a escribir κόσμου θάλος, αὐτολόχευτε; consciente de su error, los tacha y continúa con el texto correcto.

Comentario:

1. *Comentario métrico*⁷⁶.

El *h.Mag.* 14 es un texto de relativa corrección métrica y que a pesar de transmisión textual se ha conservado bien. Aunque las cuatro versiones, tal y como las transmiten los papiros, contienen faltas métricas, ningún verso se encuentra deteriorado en la tradición hasta tal punto que no se pueda restituir a una forma correcta. Muchas de las incorrecciones derivan de adiciones, transposiciones, errores ortográficos o variantes textuales que son fáciles de resolver gracias a la existencia en la mayor parte de los versos de al menos tres testimonios. Esto nos da una idea de lo útil que sería contar con más de un texto para la edición del resto de himnos mágicos.

A pesar de que no hay versos incorrectos desde el punto de vista del número de sílabas o pies, los hexámetros de este himno presentan otra serie de incorrecciones: los vv.3-4, 6, 20-21 incumplen la 1ª Ley de Meyer (aunque en el v.3 pueda quedar atenuada por el hecho de que se produce entre el N y el CN: αἰθερίοις τριβίοις); coincide fin de palabra a la vez tras las sílabas largas del 4º y 5º pie en los vv.11, 14, 17-19 (aunque en el 18 se atenúa al ocurrir la primera pausa entre el artículo y el sustantivo); la pentemímeres masculina tiene lugar en pie dactílico en los vv.1, 2 y 14. No se trata en ningún caso de faltas especialmente graves.

No se nota tampoco un predominio especial de estructuras dactílicas; aunque hay versos holodáctilos (vv.2-3, 6 y 20), el esquema métrico es bastante variado.

⁷⁵ A diferencia de Wünsch, no creo que se trate del imperativo de πορφυρέω, porque aquí carece totalmente de sentido. Lo que ha ocurrido es, a todas luces, una corrupción del término original por transposición de las vocales.

⁷⁶ El comentario métrico comprende los vv.1-24; de los vv.25-28 se hablará por separado.

2. Errores, variantes y versiones.

A lo largo de la edición ha podido verse que las correcciones que se han hecho en las distintas versiones del texto son de naturaleza muy diversa, aunque pueden hacerse dos grandes grupos.

Por un lado estarían las variantes que pueden y deben corregirse, como las que son fruto de errores mecánicos producidos en el proceso de copia: las derivadas de un dictado interior erróneo (como pudo suceder en ἔξ οὗ por ἐκ σοῦ, v.5 o en πορφυρε por πυρφόρε 26B), repetición de palabras (μέγας μέγας 5Γ), saltos de línea (un error de este tipo está, posiblemente, en la raíz del texto de 12 Δ; donde seguro sucede es en 26B, donde el escriba repite parte de un verso anterior, pero, consciente, lo tacha y escribe a continuación el texto correcto). De carácter mecánico sería también el producido en ἀπὸ {κεφαλῆς} κήνους 14A, donde un apunte explicativo de carácter ritual a κήνους, seguramente supralineal o marginal, pudo acabar insertado dentro del verso.

Otro tipo de corrección es la derivada de la identificación y eliminación de modificaciones intencionadas del texto, sobre todo con el fin de adaptarlo a nuevos contextos rituales.

Además de los ya mencionados, muchas variantes pueden considerarse no válidas por otros motivos, como los semántico-léxicos, cuando una variante es preferible a las demás por su adecuación al contexto (como sucede en el v.3, entre ἀμφιελίccων frente a ἀμφὶς ἐλάων o en el v.6, entre τρέπουσι frente a τρέφουσι) o, al contrario, la semántica permite descartar variantes “sin sentido” en el contexto (es el caso de τροπαῖς, v.3), o la métrica (por ello se prefiere ἀεροφοιτήτων a ανεμοφοιτητων, v.1). También tenemos errores gramaticales: términos en caso o número erróneos (e.g. μέγας 3Γ donde se esperaría un nom.; ἅπαν 6Γ por ἅπαντα, etc.), faltas en la asignación de la preposición (ἐπί por ὑπό en el v.13., ἐπί por ἔνι en el v.11), la introducción de conjunciones y construcciones agramaticales como ὅπως + part.fut., etc. En ocasiones, algunas variantes son consecuencia de una incorrecta interpretación del texto, como sucede en el 16B, cuyos elementos (adjetivos y verbo) se han modificado para hacerlos concertar con el sujeto cuando, por sentido, lo correcto es que concierten con el OD; así, en vez de acusativos y un participio concertado, encontramos nominativos y un verbo en forma personal. Por el mismo motivo, además de por la métrica, se secluye el pronombre personal μου de 20A. No obstante, en el caso de estos dos versos, el

problema radica en la ambigüedad de texto original, ya que su sentido mantiene dividida a la propia crítica editorial; la oscuridad del texto es el problema subyacente también en la corrección del v.23.

Otro tipo de error frecuente es el ortográfico, derivado bien de la influencia de fenómenos fonéticos de la época, como el iotacismo que afecta al vocalismo, bien de fenómenos de las lenguas egipcias de adstrato como la indiferenciación entre oclusivas sordas y sonoras que provoca su intercambio en griego. Dentro de todo el conjunto de variantes corregibles, estas son las menos significativas ya que, en general, con las precisas correcciones fonético-ortográficas, transmiten el mismo texto que las otras versiones (es lo que sucedió, por ejemplo, en 13B, donde encontramos ἐπ' ἀνάγκαις por ἐπ' ἀνάγκης 13 Δ; o en 14B τότε por τόδε 14 Α, Δ).

Por otro lado, las cuatro versiones de este texto contienen también gran número de variantes textuales que no son corregibles, ya que se trata de versiones alternativas del texto que no son fruto de errores, modificaciones o faltas gramaticales. En general se trata de alternativas léxicas de igual valor métrico (especialmente significativo es el caso del v.25, pero también sucede en el v.2) y versos expresados de forma diferente (mismo mensaje, léxico similar, pero distinto orden de palabras, como en el v.10 o 18). Dado que realmente no hay criterios objetivos para preferir uno a otro, han sido las variantes que más problemas han causado durante la edición ya que, realmente, se basan en un criterio casi personal que otro editor podría no considerar válido. Cuando esto ha sucedido, como en el v.25, he intentado dejar claro en el comentario editorial que cualquiera de las variantes podría ser correcta. Sobre estas, Calvo considera que su naturaleza no es muy distinta a la de aquellas que presentan los textos fruto de una tradición oral. Para él esto es indicativo de que «este corpus tenía una ejecución oral – no leída o rígidamente memorizada, como sucede en la liturgia cristiana- y, sobre todo, que podía desarrollar variantes debido a su carácter formular»⁷⁷. La opinión de Calvo, aunque acertada, requiere una matización. Efectivamente, la maleabilidad de los himnos mágicos tiene un denominador común a la de los poemas de tradición oral: no hay una autoría (o dogma, si lo queremos llevar al campo comparativo de la liturgia cristiana, como hace Calvo) que, por medio de un criterio de autoridad, establezca un texto “modelo”. Como se ha comentado en la nota aclaratoria dada al

⁷⁷ Calvo 2006b, p. 158.

comienzo del himno, estos textos son el resultado de una autoría colectiva, de una comunidad que los va modificando (interviniendo así en la forma que se recibe) a lo largo del proceso de transmisión, sin que eso sea visto por los orantes como una “alteración” del texto. No obstante, a diferencia de los poemas de tradición oral, estos textos no son resultado de una improvisación oral. Aunque su ejecución ritual fuera oral, su transmisión es escrita⁷⁸.

Atendiendo a los errores y modificaciones, cada una de las versiones tiene rasgos distintos:

- A destaca por haber recibido ya alguna corrección supralineal del texto por una segunda mano. No obstante, como B, el texto orto-gramaticalmente es bastante correcto. Aunque menos frecuentes e importantes que las de B, presenta también modificaciones: una adición fruto de la inserción de una glosa (14A) y en 15A y 19A se han añadido referencias al contexto ritual de carácter formular (τῷ δεῖνα, ὁ δεῖνα). Esta versión contiene pasajes únicos: puede rechazarse por espurio el transmitido tras el v.21 (l. 1976-9 del papiro), ya que no es métrico, pero los vv.17-18 (19-20A) son hexámetros correctos y de rasgos estilísticos similares a los del resto del texto. La versión de A, por lo tanto, procedería de un modelo en el que la petición era más detallada. El tipo de información que se requiere aquí del démon (quién es y de dónde viene, si es capaz de servirle y por cuánto tiempo) se encuentra también en otros textos sobre exorcismos o consultas a démones⁷⁹, luego quizás no es una simple ampliación, sino el tipo de consulta habitual para estas potencias.

⁷⁸ Aunque en ocasiones pudieran reproducir de memoria las recetas y los hechizos, la complejidad de los mismos hace que en muchos casos no fuera posible; en la carta de Pnutis a Cérix, Pnutis dice haber puesto la práctica por escrito πρὸς τὸ μὴ διαπίπτειν ἐπιτελοῦντα τήνδε τὴν πρᾶξιν, «para que no cometas errores cuando ejecutes esta práctica» (PGM I 45). En esta misma, el escriba también afirma haber escogido tan sólo una, «de entre todas las que se nos han transmitido en innumerables libros» (I 45ss.); también en PGM XII 405ss. el mago afirma haber manejado «muchas copias y escritos»; la receta que se transcribe en PGM VII 865ss. procede “de un libro sagrado”, igual que la de III 424, un ἀντίγραφον ἀπὸ ἱερᾶς βίβλου. PGM XXIV es otro caso de un ἀντίγραφον de un grimorio mágico denominado “Libro de Hermes”; PGM XIII no contiene una, sino dos copias, dos versiones del mismo tratado, la *Mónada* u *Octavo Libro de Moisés*. Los propios redactores hacen también referencia al manejo de textos escritos cuando refieren variantes de una práctica: e.g. ἐν δὲ ἄλλοις ἀντιγράφοις ἐγγράπτο ὅτι ‘πληθούσης’, «en otras copias estaba escrito “en luna llena”» (V 52). La carta de Pnutis a Cérix vuelve a servir como testimonio del aprendizaje por vía escrita de los magos redactores de PGM: ἀπέπεμψα τήνδε τὴν βίβλον ἵν’ ἐκμάθῃς, «te envío este libro para que aprendas» (PGM I 52), lo que entronca con la propia finalidad de muchos de estos escritos.

⁷⁹ Cfr. *supra*, n.53.

Los vv.17-18 (19-20A) no parecen una creación de A, ya que se encuentran traspuestos al lugar donde, por sentido, deben ser reubicados; esto, unido a la inserción de la glosa dentro del texto, es indicador, por sí mismo, de un cierto proceso de transmisión textual. La glosa, por su parte, se refiere al contexto ritual en el que este himno aparece empleado en el papiro, lo que indica que este himno y el rito en el que se emplea (si es que no es su contexto original), han sufrido una cierta transmisión unidos.

- B, a pesar de proceder de la misma mano copista que A y encontrarse en el mismo papiro, destaca por la trasposición de versos (el 7 = 10B ; 15 = 14B) . Si no es un error del escriba, procede de un modelo que había sufrido ya alteraciones del orden de los versos que provocan graves anacolutos en el discurso. Otro rasgo distintivo son las modificaciones realizadas para adecuarlo al contexto ritual de un *amatorium*, estas sí, realizadas *ad hoc*. Como A presenta dos pasajes no recogidos en las otras versiones: el primero es el v.22 (=21B) sobre el que ya se ha explicado que no puede tratarse de una creación del redactor del *amatorium* puesto que no responde a una finalidad erótica, sino que debe proceder de un modelo de finalidad oracular (como A y Δ). El segundo pasaje es el cierre (vv.25-28), que analizo y valoro *infra* de forma separada. B no es una versión especialmente llamativa por los errores orto-gramaticales.
- Δ, con respecto a A y B, es una versión abreviada en la que el himno ha sido reducido a componentes mínimos esenciales y de la que se han eliminado aquellos versos que introducían concreciones que no eran útiles para la práctica en la que se inserta⁸⁰. La *invocatio* se ha reducido a los vv.7-8, prescindiéndose de la *epiklêsis* inicial y desarrollos no esenciales. La petición consta de 7 versos, restringiéndose a los versos que contienen la petición, sin desarrollos explicativos, igual que el *argumentum*. Esta versión no contiene versos o pasajes no atestiguados en el resto de versiones; la ampliación del cierre, que en esta versión consta de 6 líneas, puede considerarse espuria, ya que no es métrica y parece una creación *ad hoc* para enlazar este pasaje con el *lógos* en el que se inserta. No obstante, si Δ destaca por algo es por la gran corrección de los versos que transmite, que, en general, ofrecen la variante más correcta.
- Γ es la versión más alterada, no sólo desde el punto de vista del contenido, sino desde el punto de vista de la corrección ortográfico-gramatical y métrica (aunque con excepciones, ya que, por ejemplo, es la única que transmite la forma correcta de

⁸⁰ El carácter y causa probable de estas supresiones se ha mencionado ya en la presentación de la versión Δ.

τετράτροπον, v.6). Estructuralmente, tan sólo presenta íntegra la *epiklêsis* inicial, a la que se reduce la *invocatio* en esta versión. De la petición sólo conserva el v.11 (7 Γ) con el que enlaza con un ruego en prosa; podría decirse que la petición poética del himno original se ha reducido en Γ a los elementos mínimos esenciales:

ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης, νεκύων ἐνὶ χώρῳ,
πέμψον μάντιν ἐξ ἀδύτων τὸν ἀληθέα, λίτομαί σε
λαμψουρη: σουμαρτα: βαριβας: δαρδαλαμ: [φ]ορβηξ, κύριε,
ἔκπεμψον τὸν ἱερὸν δαίμονα Ἄνουθ: Ἄνουθ: σαλβανα
χαμβρη: βρηιθ: ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ· ἐν τῇ νυκτὶ ταύτῃ ἐλθέ

A pesar de su sintetismo y la abundancia de *nomina magica*, aún pueden verse ecos en el léxico de la plegaria original (para la petición del demon *cf.* v.12 πέμψον δαίμονα τοῦτον; λίτομαί σε lo encontramos también en el v.10; τὸν ἀληθέα creo que puede ponerse en relación con la petición de veracidad en la respuesta del v.15).

En el siguiente modelo he intentado qué versiones son las que transmiten las variantes que en esta edición se han considerado preferibles, en un intento de ilustrar, de la forma más sintética posible, que, desde el punto de vista de la corrección de las variantes textuales, ninguna de las cuatro versiones puede considerarse mejor ni más cercana al original que las demás, sino que cada variante es un caso particular. Si bien es cierto que A y Δ son las versiones más dominantes, también han sufrido las consecuencias de la transmisión textual.

Π ^B	Π ^A	Π ^Γ	Π ^Δ	◆ (ninguna versión transmite una forma aceptable)
----------------	----------------	----------------	----------------	---

- 1 ἀεροφοιτήτων **BΓ** ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις
Ἦλιε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς **BΓ** ἀκάματον πῦρ **AB**
αἰθερίοις τρίβοις **AB** μέγαν πόλον ἀμφιελίσεων, **AB**
γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα, ἅπερ **AB** πάλιν ἐξαναλῦεις·
- 5 ἐκ σοῦ γὰρ | στοιχεῖ', ἅ | τεταγμένα κοῖσι νόμοις **A**
{πέφυγε} **Γ** {πάντα} **B**
κόσμον ἅπαντα **AB** τρέπουσι **Γ** τετράτροπον **Γ** εἰς ἑνιαυτόν.
κλυθὶ, μάκαρ· κλήζω σε, **AΔ** τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα
καὶ γαίης χάεός τε καὶ Ἄϊδος **Δ**, ἔνθα νέμονται
δαίμονες ἀνθρώπων, οἱ πρὶν φάος εἰσορόωντες. **AB**
- 10 καὶ δὴ νῦν λίτομαί {σε}, **B** μάκαρ, ἄφθιτε, δέσποτα κόσμου·
ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης, νεκύων ἐπὶ χώρον **B**

- πέμψον δαίμονα τοῦτον < ἐμοὶ > μεκάταισιν ἐν ὥραις ♦
 νυκτὸς ἐλευσόμενον **AB** προστάγμασι σοῖς ♦, ὑπ' ἀνάγκης, **A**
 οὔπερ ἀπὸ κρήνονς **ΔB** κατέχω **AB** τόδε· **ΑΔ** καὶ φρασάτω μοι **ΑΔ**
- 15 ὄσσα θέλω γνώμησιν, ἀληθείην καταλέξας, **Δ**
 πραῦν, μείλιχον μηδ' ἀντία μοι φρονέοντα **ΑΔ**
 μηδὲ σὺ μηνίης ἐπ' ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς **Δ**
- 20 ἀλλὰ φύλαξον ἅπαν | δέμας **Δ** ἄρτιον **A** εἰς φάος ἐλθεῖν
 {μου} **A**
 ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας **ΔB** | ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι.
 {ἄναξ} **A**
 κλήζω δ' οὔνομα σὸν Μοίραις αὐταῖς ἰσάριθμον· **Δ**
 αχαιφω θωθω αιη ιαι αι· ια ηαι ηια ωθωθ ωφιαχα **ΑΔ**
- 25 ἴλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου πάτερ **A**, αὐτογένεθλε **ΑΔ**

3. *Análisis estilístico-estructural:*

La estructura, aunque no es sencilla, es clara, es decir, las distintas partes que la componen pueden ser identificadas sin problemas. El esquema que puede establecerse es el siguiente: INV + PET + ARG + clausura; puede reconocerse el esquema tripartito tradicional de la plegaria griega. La complejidad estriba en que a su vez, estas tres partes, además de los pasajes nucleares, contienen subdivisiones internas vinculadas al contenido. Se entiende mejor con el siguiente esquema:

5	Ἄεροφοιτήτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις Ἥλιε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς ἀκάματον πῦρ αἰθερίοισι τρίβοισι μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων, γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα, ἅπερ πάλιν ἐξαναλίεις· ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖ, ἃ τεταγμένα σοῖσι νόμοισι κόσμον ἅπαντα τρέπουσι τετράτροπον εἰς ἑνιαυτόν.	}	INVOCACIÓN
	Vv.1-6 <i>epiklêsis</i>		
	κλῦθι, μάκαρ· κλήζω σε, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα καὶ γαίης χάεός τε καὶ Ἄϊδος, ἔνθα νέμονται δαίμονες ἀνθρώπων, οἱ πρὶν φάος εἰσορόωντες.	}	Vv.7-9 invocación

10 καὶ δὴ νῦν λίτομαί {σε}, μάκαρ, ἄφθιτε, δέσποτα κόσμου·
 ἦν γαίης κευθῶνα μόλης, νεκύων ἐπὶ χῶρον PETICIÓN
 πέμψον δαίμονα τοῦτον < ἐμοὶ > μεσάταιιν ἐν ὥραις
 νυκτὸς ἐλευσόμενον προστάγμασι σοῖς, ὑπ' ἀνάγκης,
 οὔπερ ἀπὸ κήνους κατέχω τόδε· καὶ φρασάτω μοι
 15 ὅσσα θέλω γνώμησιν, ἀληθείην καταλέξας,
 πραῦν, μειλίχιον μηδ' ἀντία μοι φρονέοντα
 <καὶ μοι μηνυσάτω {ὁ δ(εῖνα)} τὸ τίς ἢ πόθεν, ἢ δύναται μοι
 νῦν ἐς ὑπηρεσίαν, καὶ τὸν χρόνον ὃν παρεδρεύει.>
 μηδὲ σὺ μηνίεις ἐπ' ἐμαῖς ἱεραῖς ἐπαοιδαῖς
 20 ἀλλὰ φύλαξον ἅπαν δέμας ἄρτιον εἰς φάος ἐλθεῖν

ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι. ARGUMENTO
 <νήματα Μοιράων ταῖς σαῖς ὑποθημοσύνησι> Vv.19-22 ARG.1
 κλήζω δ' οὖνομα σὸν Μοίραις αὐταῖς ἰσάριθμον·
 αχαιφῶ θωθῶ αἰη ἰση αἰ· ἰα ηαι ηια ὠθῶθ ὠφιαχα Vv.23-24 ARG.2

25 ἴλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου πάτερ, αὐτογένεθλε. CLAUSURA
 < πυρφόρε, χρυσοφαῖ, φαεσίμβροτε, δέσποτα κόσμου, CLÉTICO-PROPICIATORIA
 δαῖμον ἀκοιμήτου πυρός, ἄφθιτε, χρυσεόκυκλε,
 φέγγος ἀπ' ἀκτίνων καθαρὸν πέμπων ἐπὶ γαῖαν.>

A pesar de sus diferencias, las distintas versiones permiten trazar un bosquejo conceptual del modelo original, algo así como el esqueleto sobre el que se habría podido formar el *h.Mag.* 14 que nos ha llegado:

- (a) [*Epiklêsis*] Helio, el que es transportado por las brisas de los vientos, señor del fuego, que recorre el éter, que rige los elementos, el garante del movimiento cósmico.
- (b) [Invocación] Helio cosmocrátor.
- (c) [Petición. Órdenes al dios] Cuando te adentres en la tierra, envíame un *demon*
- (d) [Petición. Funcionalidad del *daimon*] para que responda con veracidad a cuanto quiero.

- (e) [Petición. Recuperación del destinatario original: el dios] no te irrites por lo que te pido y cuida de que el *daimon* me llegue sano y salvo.
- (f) [Argumento 1. Justificación de la petición] (hazlo/no te irrites) porque tú mismo has permitido que los hombres conozcan su futuro.
- (g) [Argumento 2.] (Hazlo) porque te invoco por tu nombre (secreto/verdadero).
- (h) [Clausura] Sé benévolo, padre del cosmos.

La invocación consta de dos partes. La primera (vv.1-6) es una *epiklêsis* en la que el dios es caracterizado a través de distintos epítetos y oraciones de relativo con las que el poeta describe sus funciones. No hay *fomulae invocandi* hasta el v.7, donde podríamos decir que comienza el segundo momento, la invocación propiamente dicha. En esta segunda parte, el poeta incide en un aspecto concreto del dios, que es el de *Cosmocrátor*. Helio como dios supremo gobierna sobre los distintos planos que forman el mundo sensible: el cielo, la tierra y el Inframundo. Esta última *epiklêsis* de Helio como οὐρανοῦ ἡγεμονῆα καὶ γαίης χάεός τε καὶ Ἄϊδος es, realmente, la fundamental, la verdaderamente funcional en el contexto de este himno ya que, a propósito de su soberanía sobre el *Más Allá*, el mago enlaza la invocación con la petición y aprovecha para pedirle al dios que desde allí le envíe un *daimon*. De ahí que esta última parte sea la que en Δ, que prescinde de todo lo accesorio, se mantuvo, mientras que la primera parte pueda transmitirse de forma independiente al resto del poema, como sucede en Γ.

Estilísticamente cabe destacar, precisamente, la sutileza de la transición entre invocación y petición que acabamos de mencionar. En los himnos mágicos encontramos dos tendencias estilísticas: o las partes estructurales son fácilmente aislables, hasta el punto de ser bloques independientes, o se encuentran tan entremezcladas que es muy complicado extraer una estructura clara. Un himno con una transición tan bien elaborada es una rareza y nos pone tras la pista de un cuidado proceso de composición. Otro rasgo estilístico llamativo es el gusto por el encabalgamiento sintáctico de los versos (vv.5-6, 7-8 y 8-9). Esta figura convive en este pasaje con la que viene siendo usual en composiciones como los himnos mágicos y los órficos, en la que cada verso es, en sí mismo, una unidad independiente no trabada con el resto (e.g. vv.1, 2, 3, 4 y 10). Los vv.1-2 destacan por la acumulación de semantemas: en el v.1 asociados al viento (*ἀερο-, ἀνέμων, αὔραις) y en el v.2 al fuego (*χρυσο-, φλογός, πῦρ; incluso el propio teónimo Helio podría entrar en este juego

conceptual). En el v.4 encontramos otra figura habitual en la hímica, que es la contraposición enfrentada de dos ideas opuestas referidas a la divinidad, a menudo jugando con la paradoja o la antítesis⁸¹. En este caso tenemos enfrentados el concepto de creación y el de destrucción; los dos términos clave (γεννῶν y ἐξαναλύεις) enmarcan el verso. Es una forma muy eficaz y económica de describir lo prodigioso de la naturaleza divina que aparece con frecuencia en pasajes doxológicos. En algunos pasajes puede notarse una ligera tendencia a la aliteración: de las oclusivas y otros grupos consonánticos en ἅπαντα, ἅπερ πάλιν (v.4) y en ἅπαντα τρέπουσι τετράτροπον (v.6) o de la sibilante y el vocalismo en κοῖκι νόμοι (v.5). En vez de entorpecer el discurso, efecto que suele provocar el estilo καὶ, al utilizarlo dentro de un pasaje asindético el compositor consigue destacar el v.8 (τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα καὶ γαίης χάεός τε καὶ Ἄϊδος) llamando la atención sobre él. El cambio de estilo no es casual, ya que ya se ha señalado la importancia de este verso.

4. *El marco conceptual de la epiklêsis: fuentes y referentes*⁸².

(a) *“Oh, tú, que eres transportados por las brisas de los vientos”*

La primera palabra de este poema (ἀεροφοίτητος) llama la atención sobre sí misma por su rareza, lo que no parece casual y nos pone sobre aviso de la intención poética que hubo en la composición de este texto. Hasta ahora era un hapax sólo atestiuado en Ión de Quíos como epíteto del Lucero del Alba⁸³, para el que se ha señalado como fuente, a su vez, otro *unicum*: ἀερόφοιτος⁸⁴, de creación esquilea⁸⁵.

En segundo lugar, este verso es interesante por el concepto al que alude; en vez del tópico del carro solar, que aparece invariablemente en todos los himnos a Helio, el poeta escoge una imagen del sol “transportados por las brisas de los vientos”. No se trata de un caso único

⁸¹ Un conocido ejemplo de este recurso expresivo es la expresión “Yo soy Alfa y el Omega”: Ἐγὼ εἶμι τὸ Ἄλφα καὶ τὸ Ὠ, λέγει κύριος ὁ θεός, ὁ ὢν καὶ ὁ ἦν καὶ ὁ ἐρχόμενος, ὁ παντοκράτωρ (Apoc.1.8). Se encuentra también en los himnos órficos (un texto rico en esta clase de ejemplos es el *h.Orph.* 10 a la Naturaleza), y en los himnos mágicos, (*cf. h.Mag.* 9.19, 21 y 24), texto al que remito para un comentario detallado de la misma y más ejemplos.

⁸² Sobre este aspecto, Calvo tiene un excelente análisis en su edición, de forma que en muchos casos me remitiré a su estudio.

⁸³ ἀοῖον ἀεροφοίταν /ἀστέρα μείναμεν, ἀελίου /λευκᾷ πτέρυγι πρόδρομον.

⁸⁴ *Cfr.* Wünsch 1911, pp. 21-22 y Calvo 2006b, p. 168.

⁸⁵ Es Aristófanes quien nos lo transmite, no Esquilo, pero debió estar en un pasaje no conservado de este porque Aristófanes lo utiliza para ridiculizar sus barrocos compuestos en *Ranas* (A.*Ran.* 1291). Esquilo innova, a su vez, sobre el homérico ἡεροφοῖτις, epíteto de significado ligeramente diferente.

en *PGM*; este aspecto aparece recogido, por ejemplo, por el epíteto ἀεροδρόμος (*PGM* III 259 y 497), en *PGM* VI+II 148 se le llama ἀεροειδής. El sol, como astro, recorre el éter, pero en nuestro pasaje son los vientos quienes lo empujan, lo que ya no es tan común. Por eso llama la atención encontrar un paralelo en un oráculo teológico:

κόσμων ἀμφιδρόμων ἐποχούμενε, δέσποτα, νώτοις /αἰθερίοις.⁸⁶

“(tú), señor, que eres llevado alrededor del cosmos por los etéreos vientos”

El parecido entre ambos textos, tanto léxico como conceptual, es indudable; de hecho, la idea recogida en κόσμων ἀμφιδρόμων podríamos considerar que en nuestro texto se desarrolla en el v.3: αἰθερίοισι τρίβοισι μέγαν πόλον ἀμφιελίccων.⁸⁷

Por un lado, esta idea es compatible con la tradición griega del carro solar, cuyos caballos son representados con frecuencia de forma alada⁸⁸ para reflejar su capacidad de “volar” por el οὐρανός; incluso el propio Helio es imaginado a veces en forma alada⁸⁹ (al igual que otros astros), de manera que, incluso sin el carro, podría ser transportado por el viento. Pero Calvo señala que cuando las brisas aparecen como “conductoras”, suele ser metáfora de la navegación; de ser así habríamos de entender que Helio se despalaza en barca, lo que también encaja con la imagen pan-mediterránea del viaje nocturno de retorno a Oriente por vía acuática. En el mundo egipcio, al caer la noche el sol remonta el Nilo en la “barca solar”⁹⁰ de vuelta a Oriente. En Grecia también hay testimonios de este viaje, pero en una “copa solar”: tras su viaje diurno en carro de oriente a occidente, Helio y su montura atraviesan el océano de vuelta a oriente en una copa (δέπας, φιαλή), obra de Hefesto, mientras el dios duerme⁹¹. Sobre este, por su extensión, destaca un fragmento de Mimnermo perteneciente a la *Nanno* en el que el poeta nos deja la siguiente descripción de la “copa de Helio”:

⁸⁶ Este oráculo es recogido por Porfirio (Porph. *De phil. ex orac. haur.*, fr. 325, p.373 Smith) y la *Teosofía de Tubinga* (I.198–199 Beatrice, n°24). El primero, la fuente más antigua, parece que manejó algún tipo de antología oracular o al menos hace su propia antología en el *De phil.*

⁸⁷ Suárez 2003, p. 134.

⁸⁸ Así aparecen, por ejemplo, en la famosa crátera ateniense de figuras rojas del British Museum (Catalogue n° London E466; Beazley Archive n° 5967).

⁸⁹ E. *Ion* 122–123; *Orph. fr.*62 Kern y Lucr. V 433. A estos a veces se añade A. *Suppl.* 212–213, pero la crítica no es unánime sobre la identificación aquí de Helio.

⁹⁰ Pinch 2004, *s.v.* barca solar.

⁹¹ Sobre esta tradición cabe destacar un pasaje del libro XI de *Los eruditos en el banquete* de Ateneo (469d–470d), en el que se recogen casi todos los testimonios griegos existentes sobre el motivo de la “copa de Helio”. En cuanto a estudios modernos sobre dicho motivo, véase Suárez 1985.

<p>τὸν μὲν γὰρ διὰ κῦμα φέρει πολυήρατος εὐνή κοίλη Ἥφαιστου χερσὶν ἔληλαμένη χρυσοῦ τιμήετος, ὑπόπτερος, ἄκρον ἐφ' ὕδωρ</p>	<p>«Pues a él, un amable lecho cóncavo, por las manos de Hefesto en oro precioso labrado, por el mar lo transporta con sus alas sobre la superficie de las aguas»⁹²</p>
--	---

Puede verse que, unido al motivo de la navegación, volvemos a tener el de las alas, reincidiendo en la idea del transporte por agencia del viento⁹³.

Es decir, la deliberada ambigüedad de este verso es muy útil en el contexto grecoegipcio al que estaba destinado el himno, consiguiendo una auténtica *koiné* de la imagen heliaca ni griega ni egipcia, pero al mismo tiempo compatible con las dos.

(b) Ἥλιε χρυσοκόμα

Si en el v.1 ἀεροφοίτητος llamaba la atención por ser una rareza léxica, en el v.2 Ἥλιε χρυσοκόμα lo hace por ser una *iunctura* única, como Calvo nota⁹⁴. Χρυσοκόμης es un epíteto frecuente en referencia a Apolo, que puede llegar a aparecer, incluso, sustantivado – ὁ Χρυσοκόμης– como título reconocible de Febo. Calvo⁹⁵ está en lo cierto al opinar que su extensión a Helio es fácil, sea por la naturaleza del epíteto, con ese radical *χρυσο– tan frecuente en epítetos heliacos, sea por el sincretismo entre Apolo y Helio. Su asignación a Helio no aparece en literatura, pero sí en otro himno mágico (*h.Mag.* 9.10) sin que ello implique necesariamente intertextualidad; lo más seguro es que los compositores de estos himnos lo utilicen en referencia a Helio por su adecuación, sin tener en cuenta su tradición literaria. En cualquier caso, estamos ante un epíteto divino conocido pero que, en asociación a Helio, es empleado de forma innovadora.

(c) διέπων φλογὸς ἀκάματον πῦρ

Sobre el trasfondo poético de este verso me remito a Calvo:

« Todos los elementos de esta frase son de alguna manera épicos, pero unidos de una forma diferente a como lo están en Homero. Sí es cierto que ἀκάματον πῦρ es una fórmula que aparece en Homero, como aquí, detrás de la diéresis bucólica en nueve pasajes, pero φλόξ nunca determina a πῦρ ni este es nunca objeto de διέπειν: suele serlo de φέρειν ο ἔμβάλειν.

⁹² Trad. de Suárez de la Torre, E. en Suárez 1985, p. 1, n.1.

⁹³ Sobre este y otros testimonios de “copas aladas”, *cfr.* un detallado estudio en Suárez 1985.

⁹⁴ Calvo 2006b, pp. 168-169.

⁹⁵ *Ibid.*

En cambio el verbo διέπειν, que sólo aparece en dos ocasiones (en Homero), lleva como objeto στρατόν –construcción que es posteriormente la habitual.»⁹⁶

Los referentes del sintagma ἀκάματον πῦρ⁹⁷ en la poesía hexamétrica, cuyo principal referente es homérico, como señala Calvo, ya se han citado a propósito de la edición del v.2. No obstante, de cara al contexto en el que se emplean, quiero llamar la atención de forma especial sobre las fuentes órficas: ἀκάματον πῦρ se emplea en *h.Orph.* 66.1 a Hefesto, un himno profundamente solar⁹⁸ en el que este sintagma aparece como epíteto del dios. Los textos órficos son, de nuevo, el único caso, fuera de *PGM*, de la iunctura entre φλόξ y πῦρ (*Orph. Lith.* 178 y 274: πυρὸς ἐκ φλόγας), pero en estos la iunctura es al revés: πῦρ complementa a φλόξ. En cambio, encontramos exactamente la misma expresión que tenemos aquí en dos himnos mágicos, también hexamétricos, dirigidos a Hécate-Selene que transmiten el mismo verso. Nótese que el contexto y el mensaje es completamente distinto y no tiene ningún rasgo solar: (Περσεφόνη) ἦ τρισσοῖς ταλάροισιν ἔχεις φλογὸς ἀκάματον πῦρ⁹⁹.

Teniendo en cuenta el testimonio de *h.Orph.* 66.1, la fuerte influencia de la himnica órfica en el léxico y fórmulas del *h.Mag.* 14 y lo diferente que es el contexto de este sintagma en los himnos mágicos a Hécate, los descarto como fuente. Considero más probable que estos últimos tomaran la expresión ya hecha del *h.Mag.* 14 (un texto de relativa difusión en los círculos mágicos). Por lo tanto, volvemos a estar ante una *iunctura* léxicamente innovadora, aunque con regusto épico y quizás fuentes órficas, para hacer referencia a un motivo casi obligado de la *epikléisis* heliaca: el de la soberanía sobre el fuego¹⁰⁰.

(d) *Helio*, πόλον ἀμφιελίccων y κόσμον τρέπων

El v.3 hace referencia a la rotación celeste del sol por el firmamento, tópico muy frecuente en toda doxología solar en consonancia con una visión geocéntrica del universo según la cual los astros orbitan alrededor de la tierra; en los *h.Mag.* este tópico suele encontrarse

⁹⁶ Calvo 2006b, pp. 169.

⁹⁷ Se trata de una *iunctura* muy antigua (indoeuropea), con paralelos en la expresión védica *ájasrah agníh*, *cfr.* Riccardelli 2000, p.480 *ad loc.*

⁹⁸ Hefesto no sólo es ἀκάματον πῦρ, sino también λαμπόμενε φλογέαις αὐγαῖς, φασσίμβροτε δαῖμον, φωσφόρε (vv.2-3 del *h.Orph.* 66).

⁹⁹ *h.Mag.* 23.26 (*PGM* IV 2821) y *h.Mag.* 20.5 (*PGM* IV 2523).

¹⁰⁰ Sobre las fuentes y referentes de este motivo y su diversidad en la himnica heliaca, *cfr. supra*, *h.Mag.* 8, pp.232-233.

aludido de forma sintética a través de un único epíteto, como οὐροδρόμος o οὐρανοφοίτης¹⁰¹. El v.3 por el contrario, desarrolla esta idea en la línea de *h.Orph.*4.3, donde Urano «se envuelve como una esfera entorno a la tierra -σφαιρηδὸν ἐλίσσόμενος περὶ γαῖαν-», expresión que tiene su referente en Cleantes -Σοὶ (Ζεῦ) δὴ πᾶς ὅδε κόσμος ἐλίσσόμενος περὶ γαῖαν πείθεται (Cleanth. *fr.* 537.8 Armin). En el *h.Orph.* 4 y en Cleantes tenemos la expresión de dos ideas distintas: por un lado la del astro que, de acuerdo a la visión geocéntrica antes comentada, gira sobre un eje, es decir, da vueltas alrededor de la tierra (que es la que encontramos en *h.Mag.* 14.3) y, en Cleanthes, la del dios como motor de ese movimiento circular (que es la que encontraríamos en el v.6, *cf. infra*). Aunque son distintas, su formulación es igual: se utiliza el verbo ἐλίσσω y derivados para expresar la idea de giro que tiene lugar entorno al κόσμος o, aún más frecuente, un eje (πόλος / ἄξων)¹⁰², como puede verse en el pasaje antes citado de Cleantes; *h.Hom.* 8 a Ares, donde este, identificado con Helio, hace girar el «círculo de ígneos resplandores del éter -πυραυγέα κύκλον ἐλίσσων / αἰθέρος»; *Orac.Sib.* III 80: ὀπτόταν θεὸς αἰθέρι ναίων οὐρανὸν εἰλίξῃ. La expresión οὐρανὸν εἰλίσσω aparece en varios oráculos más para expresar esta agencia divina sobre el movimiento de los astros (*cf.* VIII 233 y 413). En un himno solar y un oráculo también solar aparecen expresiones similares en contexto hexamétrico referidas al sol: ἀτέρμονα κόσμον ἐλίσσων (oráculo de Eón, de Alejandría, *cf.* Ps.Callisth. I 33); πολυεῖμονα κόσμον ἐλίσσων (Mesom. *h.* 2.25)¹⁰³. Estos dos últimos testimonios son importantes en tanto que han servido para respaldar la reconstrucción del v.25 de *h.Mag.* 9 a Helio: μέσον <τὸν> κόσμον ἐλίσσων. El empleo de τρέπω en el v.6 de nuestro himno es claramente una variante sobre este mismo tópico igual que en dos plegarias de *PGM* a la Osa Mayor se emplea στρέφω: «la fuerza más grande, establecida por el dios soberano para hacer girar con poderosa mano el sagrado eje -τὴν μεγίστην δύναμιν ... ὑπὸ κυρίου θεοῦ τεταγμένην ἐπὶ τῷ στρέφειν κραταιᾷ χειρὶ τὸν ἱερὸν πόλον» (*PGM* IV 1277), ἡ στρέφουσα τὸν ἄξωνα (IV 688).

Puede verse que entre los testimonios que se acaban de citar hay al menos cuatro procedentes de himnos solares en hexámetros donde el participio ἐλίσσων se sitúa al final del verso. Luego, en cuanto a la expresión πόλον ἀμφιελίσσων, hay varios referentes léxicos

¹⁰¹ Sobre estos epítetos en la tradición literaria y, en especial, en los himnos solares, *cf. supra, h.Mag.* 8, p.235.

¹⁰² La idea de que la órbita celeste posee un eje aparece ya en Platón (*Pl. Ti.* 40c).

¹⁰³ Sobre estos dos textos *cf.* Merkelbach 1990, pp. 74-75.

y formales. No obstante, el compositor de *h.Mag.* 14 añade un guiño poético con el empleo de ἀμφιελίσσων, de resonancias homéricas¹⁰⁴, en vez del simple ἐλίσσων, elevando el tono poético con el empleo de un epicismo.

(e) *Helio, origen y fin cíclico del cosmos.*

El v.4 alude a otro movimiento divino, en este caso el que un dios supremo genera como principio y fin de la creación, que aparece aquí ligada atribuida al sol, no sólo en su concepto de *cosmocrátor* y *cosmogenétor*, sino también por afinidad entre este ciclo de muerte y generación universal y la capacidad que las culturas mediterráneas asignaban a este astro de morir y renacer.

La idea de la divinidad como origen y fin de la *kínesis* cósmica, de la vida en definitiva, se encuentra en otros pasajes de *PGM*: ἀρχὴ καὶ τέλος τῆς ἀκινήτου φύσεως (*PGM* IV 1125 a un dios supremo innominado). Se trata de un tópico ligado a la descripción de la divinidad en términos de “divinidad suprema” a través del empleo de la paradoja que crea la oposición de los términos “principio” y “fin” o conceptos análogos (e.g. “creadora” y “destructora”, como aquí). Se encuentra presente en gran número de textos además de los textos mágicos: en la descripción del Eón hermético¹⁰⁵, de Φύσις en los tratados filosóficos¹⁰⁶, en los *Himnos Órficos*¹⁰⁷, en oráculos teológicos:

ἦτε φύει μάλα πάντα φύουσά τε πάντ' ἀναλύει (*Theos. Tub.* I.344 Beatrice, n°44)

En cuanto a los referentes léxicos, las expresiones empleadas en el v.4 no tienen paralelos exactos. No es frecuente que una divinidad sea exaltada como “final” del ciclo cósmico, pero

¹⁰⁴ El adjetivo ἀμφιέλισσα aparece al final del verso homérico en 19 ocasiones, pero como epíteto de las naves. No obstante, parece un buen referente formal para la ubicación del participio ἀμφιελίσσων dentro del hexámetro, *cfr.* Calvo 2006b, *ad loc.*

¹⁰⁵ E.g. «Αἰῶν –la eternidad– también es inmóvil, pues a ella regresa y en ella comienza todo movimiento» (*Asclepius* XXX 2-3).

¹⁰⁶ Además del testimonio citado, esta idea aparece también en filosofía. Marco Aurelio afirma que la naturaleza lo mismo que da todo, también lo toma llegado a su fin (*M.Ant.* X 14); Diógenes Laercio refiere que, según la doctrina estoica, la naturaleza devuelve a sí todas las cosas que nuevamente genera en un ciclo constante (*D.L.* VII 137).

¹⁰⁷ ἀρχὴ πάντων πάντων τε τελευτή (*h.Orph.* 4.2 a Urano, 15.7 a Zeus); σοὶ δ' ἀρχὴ τε τελευτή τ' ἐστὶ μέλουσα, (*h.Orph.* 34.15 a Apolo); la Naturaleza ἀύξιτρόφος πείρα πεπαινομένων τε λύτερα (*h.Orph.* 10.17); en la misma línea está *h.Mag.* 23.35 (= *PGM* IV 2833), dirigido a Hécate-Selene, denominada Φύσις en el v.33: ἀρχὴ καὶ τέλος εἶ, πάντων δὲ σὺ μούνη ἀνάσσεις/ἐκ σέο γὰρ πάντ' ἐστὶ καὶ εἶς <σ>, {αἰῶν<ι>ε}, πάντα τελευτᾷ.

sí como su fuente (idea especialmente frecuente en los oráculos teológicos¹⁰⁸). Γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα es una variante del tópico del πάντων γενέτωρ¹⁰⁹; expresiones similares, bajo distintas formas, son recurrentes en cualquier texto que hable de una divinidad suprema, desde el hermetismo a la doxología judeocristiana. En los textos mágicos abundan también por la tendencia de los mismos al *megateísmo*, esto es, a presentar a la divinidad invocada con un carácter supremo con el fin de exaltar su soberanía: τὸν ἀρχηγέτην πάσης γενέσεως (Eón, *PGM IV 1748*), γεννᾶς γὰρ σὺ πάντα (Hécate-Selene-Afrodita, *PGM IV 2550*), ὁ γεννῶν καὶ τρέφων καὶ αὔξων τὰ πάντα. (*Agatodemon* como *Cosmocrátor*, *PGM XII 244*), etc.

En cuanto a ἔξαναλύω, Calvo señala la épica homérica como referente formal para su empleo (donde ocuparía siempre el final del hexámetro), pero no como referente conceptual, ya que su significado en los textos homéricos es muy distinto¹¹⁰. No obstante, la acepción de “destruir” aparece ya en textos de época clásica; el verbo ἀναλύω aparece empleado en un verso que contiene este mismo motivo en un oráculo teológico (*loc.cit. supra*), luego su empleo en este verso tampoco es extraño.

(f) El gobierno de los elementos.

La mención de los elementos es otro motivo frecuentemente ligado a la doxología del dios supremo con el que se intenta expresar bien sea la unión del dios con la totalidad del cosmos, bien que la divinidad es el principio último de todo cuanto existe. En nuestro caso, ambas aparecen combinadas en un mismo verso: ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖ, ἃ τεταγμένα κοῖκι νόμοισι. Estilísticamente este motivo puede aparecer de dos formas: a través de la enumeración de los elementos (aire, tierra, agua y fuego¹¹¹), bien mediante una referencia general a los στοιχεῖα, como en el v.5¹¹².

La fórmula con la que se abre el verso (ἐκ σοῦ γὰρ) está tomada de los himnos órficos, como se ha visto a propósito de la edición de la misma¹¹³.

¹⁰⁸ *Cfr.* Suárez 2003, pp. 138-142.

¹⁰⁹ *E.g.* πάντων γενέτωρ σὺ πέφυκας (*h.Mag.* 17.5).

¹¹⁰ Calvo 2006b, p. 170.

¹¹¹ Generalmente cuatro, pero pueden aparecer también ampliados. Sobre este motivo en la forma de enumeración, *cfr. infra*. Para un catálogo exhaustivo, *cfr. supra h.Mag.* 11, pp. 376-377.

¹¹² *h.Mag.* 25.12-14 es un buen ejemplo de ambos tipos de presentación de este motivo: σῆ δυνάμει στοιχεῖα πέλει καὶ φύεθ' ἅπαντα / ἄερι καὶ γαίᾳ καὶ ὕδατι καὶ πυρὸς ἀτμῶ.

¹¹³ *Cfr. supra*, p. 454, n. 24.

(g) *El curso de las estaciones*

Aunque aquí los agentes del curso de las estaciones sean los elementos, en última instancia, estos están supeditados al dios, luego en el v.6 lo que tenemos es el motivo de la divinidad como principio motor del tiempo, más concretamente de las estaciones. Estas son aludidas a través del giro τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν, expresión que mezcla a partes iguales innovación y tradición. Τετράτροπον es un hápax que parece creación original del compositor de este himno (al menos no está atestiguado fuera de aquí), mientras εἰς ἐνιαυτόν tras diéresis bucólica para cerrar el verso se toma del hexámetro épico¹¹⁴.

Aunque el motivo de la agencia sobre el curso del año (o del tiempo en general) pueda aparecer en la descripción de cualquier dios supremo, en el pensamiento griego las estaciones y el sol se encuentran fuertemente unidos: el astro rey no solo las gobierna, sino que él mismo es, en su recorrido anual, su causa última. Incluso fuera del discurso cosmológico las Estaciones aparecen al servicio de Helio: habitan con él (Nonn. *D.* 9.487, 521), guardan su carro¹¹⁵ (Luc. *DDeor.* 10.1; Q.S. X 336), lo acompañan en su curso (Nonn. *D.* 2.271) o lo custodian (*ibid.* 177), etc. Los textos mágicos reflejan, como no podía ser de otra forma, un imaginario similar: en *PGM* IV 1051 las Estaciones cabalgan con Helio (χαίρέτωσάν σου αἰ Ὠραι, ἐν αἷς διῖππεύεις). En la hímica órfica, Helio es κρᾶσιν ἔχων ὠρῶν (*h.Orph.* 8.5) y ὠροτρόφε κοῦρε (*ibid.* v.10); también otras divinidades identificadas con Helio reciben epítetos en relación con las estaciones: σύνθρονε Ὠραις (*h.Orph.* 11.4 a Pan) y Apolo se encarga de su distribución en *h.Orph.* 34.21-23.

(h) τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα καὶ γαίης χάεός τε καὶ Ἄϊδος

En los vv.8-9 encontramos, de nuevo, un motivo frecuente de la epíklêsis heliaca (el del δέσποτα κόσμου) enunciado de una forma que, hasta donde me ha sido posible buscar, no tiene paralelos. Calvo señala que, aunque conceptualmente sí tenga referentes, tal y como aparece aquí expresada no tiene paralelos ni siquiera en los textos órficos¹¹⁶. Efectivamente el modelo formal parece estar tomado del tópico de la soberanía cósmica, en el que es frecuente un estilema (vinculado también a otros motivos como el de la Creación) que

¹¹⁴ *E.g.* *Il.* 19.32, 21.44; *Od.* 4.86, 526, 10.467, etc.; *h.Cer.* 399, *h.Ap.* 343; *Hes. Th.* 740, 795, etc.

¹¹⁵ En la *Ilíada* aparecen realizando esta misma función, pero para Zeus, *cfr. Il.* 8.432-435.

¹¹⁶ Calvo 2006b, p. 171.

enumera los elementos (o elementos y lugares del cosmos) como símbolo del dominio total de la divinidad (o de su total responsabilidad sobre la obra creadora). Este estilema suele presentar un marcado estilo και tanto en los textos mágicos:

- ἀέρι και γαία και ὕδατι και πυρὸς ἀτμῶ (h.Mag. I 14); ὁ τὰ πάντα κτίστης / ἄβυσσον, γῆν πῦρ <τε> ὕδωρ <τε και> ἀέρα και {πάλιν} αἴθρα<ν> (h.Mag. VI+II 81-82); ἐγὼ εἶμι ὁ ἐν οὐρανῶ σχολὴν ἔχων φοιτῶμενός τε ἐν ὕδατι και ἐν πυρὶ και ἐν ἀέρι και γῆ (PGM XIII 285 ss).

Como en los himnos órficos:

- ἐκ σοῦ γὰρ και γαῖα και οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεν / και πόντος πνοιαί τε (h.Orph. 14.10).

Y en los oráculos teológicos(Theos. Tub. Beatrice):

- Εἷς θεὸς οὐράνιος γενέτης, γαῖαν διατάσσων, /οὐράνιόν τε πόλον κατέχων δίνας τε θαλάσσης (I.233-234, -n°28.1-2); οὐρανὸν ἀμφιβαλὼν, πετάσας χθόνα, πόντον ἐλάσσας, μίξας ὕδατι πῦρ χθόνα τ' ἠέρι και πυρὶ γαῖαν (I. 304-306, -n°38.2-4); γενέτης μέγας, ἀρχὸς ἀπάντων (...) ἐν ᾧ τάδε πάντα κυκλοῦται/ πῦρ και ὕδωρ και γαῖα και αἰθήρ, νύξ τε και ἥμαρ (I.391-393, -n°51.2-4). El mismo estilema aparece ligado al poder del dios supremo, ante quien el cosmos completo tiembla: ὄν και γῆ τρομέει και οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεν / πόντος τ' ἠελίος τ' ἠδ' ἠέριον χάος αὐτό (I.153-154, -n°16.4-5), etc.

La innovación está en que, en lugar de los elementos, se enumeran los los tres planos cosmos: el uránico, el terreno y el ultraterreno.

(i) Helio *Psychopompós*, *the Underworld Sun* y el *Más Allá*.

El aspecto más más importante de este himno es, quizás, el del sol como soberano del Hades o, utilizando la terminología anglosajona, *the Underworld Sun*. Esta concepción del sol surge de la idea de que el sol detenta su regencia sobre el cielo y la tierra durante el día, pero al caer la noche, la luna y las estrellas son quienes gobiernan. Esto establece un periodo en el que este dios se ve desplazado de su esfera de poder, un periodo de ausencia que las culturas de la Antigüedad trataron de explicar de diversas formas. Una de ellas fue mediante su traslado a la esfera del *Más Allá*; en los distintos panteones del ámbito mediterráneo encontramos diversas deidades solares que ejercen allí su soberanía.

En Egipto, Osiris es una divinidad solar a quien el hecho de haber muerto a manos de su hermano Seth le abre el trono del *Inframundo*, encarnando la fase nocturna del sol. Al oca so se producía la muerte del astro. No obstante, era un estado de tránsito: igual que Osiris consiguió volver a la vida, cada noche el “sol muerto” egipcio iniciaba un viaje de retorno que culminaba al amanecer con un nuevo renacimiento¹¹⁷.

Nergal fue en origen una divinidad solar local de *Kutha* (lo que explicaría la etimología de su nombre y que sus símbolos sean el león y el gallo, animales fuertemente vinculados al imaginario solar)¹¹⁸, aunque en el panteón babilónico aparece ya como Señor del *Inframundo*. El desplazamiento desde el ámbito solar hacia la esfera de la muerte parece que pasó por diversos y complejos sincretismos y, sobre todo, una especialización de funciones en la que primero habría sido considerado una *hypóstasis* del sol (como les ocurre a muchas divinidades locales en otros panteones), la del sol invernal. Dado que se trata de un momento en el que su poder vital y nutricional se encuentra suspendido, la asociación con la idea del “sol muerto” no fue difícil, desde donde no tardó en ser ubicado en el *Más Allá*. En el panteón babilónico Nergal, que ya sólo conserva reminiscencias, en la etimología y simbolismo, del carácter solar original, encarna la idea de la muerte inflingida (la guerra, la plaga, la enfermedad). Como dios infernal, tiene también el control de los diversos demonios y potencias sobrenaturales que pueblan el mundo de los muertos.

A esta nómina podemos añadir el acadio Šamaš¹¹⁹ (en sumerio, Utu). De día reinaba sobre la tierra; su calor y su luz permitían la vida y hacía crecer la vegetación, mientras durante la noche reinaba en el *Más Allá*, lo que recuerda a Osiris en Egipto. Šamaš, no obstante, es una divinidad con importantes puntos de contacto con el griego Helio ya que, como este, era el garante de la verdad y la justicia, detentando un importante papel en los juramentos; en el *Código de Hammurabi* se le denomina “Gran Juez del Cielo y la Tierra” (xxiv 85-86). La asignación de esta clase de prerrogativas a las divinidades solares parece estar motivada por su posición privilegiada en el firmamento, desde la que pueden verlo todo (Helio era llamado, por ejemplo, Πανόπτης; por este motivo, otra forma estrechamente asociada a estas divinidades es, también, la de “ojo” celeste). En cuanto a sus prerrogativas en el *Más*

¹¹⁷ Pinch 2004, *s.v.* Osiris.

¹¹⁸ *Cfr.* Harrison 190, p.13 y Heffron 2016.

¹¹⁹ Sobre la figura del dios Šamaš, los distintos aspectos aquí mencionados y bibliografía actualizada especializada al respecto, *cfr.* Cingolo 2014 y Horry 2013.

Allá, como señor del mundo Terreno y Ultraterreno era guardián del acceso a este último, ubicado en el horizonte; también en los confines del mundo griego, el umbral que daba acceso al Hades estaba flanqueado por las “puertas de Helio”¹²⁰. Una importante prerrogativa de Šamaš en este papel era el control del intercambio de información entre el mundo de los vivos y de los muertos, motivo por el que estaba estrechamente ligado a aquellas formas de adivinación que se servían de la muerte, como la necromancia o la *extispicina*.

En el imaginario griego el fin del recorrido solar es bien distinto: se asociaba con el sueño y el descanso. Al caer la noche, Helio termina su labor y sus caballos se refrescan en el Océano, reposan en la cuadra de su palacio mientras él descansa¹²¹ o, como veíamos al hablar de los referentes conceptuales del v.1, mientras duerme, Helio es transportado en la “copa solar” de regreso a Oriente. Sin embargo, como ocurre con otros aspectos de la mitología griega, siempre hay testimonios disonantes que permiten entrever que estas, quizás, no eran las únicas dos tradiciones existentes. Algunos pasajes literarios muy antiguos parecen recoger la idea de que durante el ocaso el sol “se hundía” bajo tierra¹²², aunque ninguno habla de que, una vez allí, Helio desempeñara un papel concreto. Es decir, aunque pueda haber antecedentes de un viaje nocturno de carácter subterráneo, el mundo griego no desarrolló nunca un auténtico concepto de un Helio ctónico, aunque en época tardía algunas representaciones de Hades son sospechosas de reflejar un cierto sincretismo¹²³. No obstante, ciertos epítetos y motivos vinculados al imaginario de Hades son también válidos aplicados a Helio, mostrando posibles puntos de contacto¹²⁴; sin ir más lejos, en el *h.Mag.* 8 aparecen los epítetos κλυτόπωλος (v.2), epíteto homérico de Hades, y χρυσήνιος (v.6); como ὁ χρυσήνιος habría sido aclamado Hades en un himno de Píndaro según refiere

¹²⁰ Las “Puertas de Helio” se mencionan en el recorrido a vista de pájaro con el que se describe el viaje de las almas de los pretendientes hasta el Hades en *Od.*24.12. Así, estas puertas se encuentran más allá del océano, en el país de los sueños, en el cabo de Leucas, antes de descender al prado de asfódelos.

¹²¹ Sobre el fin del recorrido diario del sol en el Océano y la imagen de los caballos bebiendo o refrescándose en el océano, *cfr. h.Mag.* 8, pp.242-243.

¹²² ὦ φίλοι, οὐ γὰρ ἴδμεν ὅπη ζόφος οὐδ' ὅπη ἠώς, / οὐδ' ὅπη ἥλιος φασείμβροτος εἶς' ὑπὸ γαῖαν / οὐδ' ὅπη ἀννεῖται. (*Od.* 10.191). En *h.Merc.* 68, al ocaso Helios se sumerge en el océano, bajo tierra -Ἥλιος μὲν ἔδυνε κατὰ χθονὸς ὠκεανόν. Al describir el *Inframundo*, Hesíodo afirma que allí se encuentra la morada de Νύξ τε καὶ Ἡμέρη (donde se puede entender, sin problema, Helio y Selene), y que ambos se cruzan ἡ μὲν ἔσω καταβήσεται, ἡ δὲ θύραζε ἔρχεται (*Hes. Th.* 750). Esta idea podría aparecer también en *h.Orph.* 34.13-14: νυκτὸς ἐν ἡσυχίαισιν ὑπ' ἀστεροόμματον ὄρφνην / ρίζας νέρθε δέδορκα.

¹²³ Un estudio en Harrison 1908.

¹²⁴ Estos también son examinados en Kristensen 1960, p. 64ss.

Pausanias¹²⁵. Pero hay que tener cuidado con tomar estos como un rasgo de sincretismo, ya que, sencillamente, son epítetos especialmente adecuados a Helio y la magia tiene una fuerte tendencia a absorber y reutilizar todo recurso útil.

No obstante, a diferencia del mundo grecolatino propiamente dicho, en *PGM* el concepto de un Helio ctónico sí está claramente atestiguado; además del himno que ahora analizamos, al final del *h.Mag.* 1 (himno que contiene la versión Δ de nuestro himno), el mago conjura a Helio como τὸν φθείροντα μέχρις Ἰδαίου εἴσω (*PGM* I 345), el gobierno de Helio-Eón se extiende ἀπὸ γῆς τῆς ἐν μέσῳ κύτει τοῦ κόσμου ἄχρι τῶν περάτων τῆς ἀβύσσου (*PGM* IV 1120), ἀπὸ τοῦ στερεώματος μέχρις τοῦ βάθους τῆς γῆς (IV 1210). Si bien la identificación con Osiris es clara (y natural) en el contexto grecoegipcio en el sustrato cultural en el que se redactan los *PGM*, el *Underworld Sun* de *PGM* tiene también importantes cruces con el acadio Šamaš; de hecho, en *h.Mag.* 9.9 Helio es invocado como Σημεα, término bajo el que algunos editores identifican al dios acadio y que, según Fauth, no sería un testimonio aislado dentro de los textos mágicos¹²⁶. Helio se convierte así en una divinidad liminal que, como Hécate-Perséfone, se mueve libremente entre el mundo terreno y ultraterreno y, en consecuencia, regula sus accesos. Ambos tienen poder sobre los démones y espíritus que habitan en el *Más Allá*, pero, mientras Hécate-Perséfone aparece en los textos mágicos fuertemente especializada en la magia erótica (es decir, los demonios que envía sirven al mago de cara a hechizos eróticos), Helio es requerido con fines oraculares¹²⁷. En este aspecto es donde ubicamos al Helio *Psychopompós* de este himno, pero en un recorrido opuesto al de las divinidades *Psychopompós* del ámbito griego; en lugar de conducir las almas al Hades, las acompaña de retorno al mundo superior para que sirvan a los magos. Este aspecto no es sino una puerta a otras identificaciones:

αἰθέριον δρόμον εἰλίσσων ὑπὸ τάρταρα γαίης,
 πνεύματος ἠνίοχε, Ἡλίου ὀφθαλμέ, μέγιστε,
 παμφώνου γλώττης ἀρχηγέτα, λαμπάσι τέρπων
 τοὺς ὑπὸ τάρταρα γαίης {τε βροτοὺς} <τὸν> βίον ἐκτελέσαντας.¹²⁸

¹²⁵ Paus. IX 23.4

¹²⁶ *Cfr. supra*, p.275, n.27.

¹²⁷ Además de en el himno que ahora comentamos, que envíe un demon al mago es precisamente la petición que se le hace en la práctica del *h.Mag.* 8, texto donde veíamos que se le invoca como Šamaš. El análisis del contexto ritual de este himno es analizado *supra*, pp. 189-192.

¹²⁸ *PGM* V 407ss. Edición de Suárez de la Torre, E. *cf.* Suárez 2011.

Este pasaje no es parte de una *epiklêsis* de Helio, sino de Hermes en el *h.Mag.*25. El trasfondo solar es obvio, pero destacan sobre todo el primer y último verso por su parecido léxico y conceptual con nuestro himno.

Si bien el concepto divino del *h.Mag.* 14 puede considerarse sin lugar a dudas abiertamente sincrético y alejado de la imagen tradicionalmente helénica de Helio, el del *Más Allá* es muy griego. En nuestro texto, el νεκύων χῶρος «donde habitan los espíritus de los hombres que antes vieron la luz» se encuentra «en los abismos de la tierra», y no es un lugar único, sino que aparece dividido en dos espacios denominados Hades y Caos. Más allá de una posible endíadis metafórica, esta concepción bidimensional del *Inframundo* se encuentra ya en la cultura griega, donde este se dividía en Hades, donde moraban los espíritus de los difuntos, y, debajo o aún más allá, el Tártaro; Caos y Tártaro comparten una naturaleza dual, tanto aparecen como lugares primigenios de orden cosmológico, como forman parte de la topografía escatológica. En cualquier caso, la consideración de Caos como un espacio del Hades no es inusual¹²⁹.

Su ubicación bajo tierra (donde se sitúa el νεκύων χῶρος de nuestro himno) se remonta a los primeros textos griegos; en la *Ilíada* se describe como «un lugar tenebroso, muy lejano, donde más profundo es el abismo bajo la tierra; allí las férreas puertas y el bronceo umbral tan dentro del Hades están como el cielo dista de la tierra» (*Il.* 8. 13-16). Siguiendo la senda homérica, las descripciones de la topografía infernal de la *Teogonía* de Hesíodo perpetuaron a lo largo de toda la literatura la imagen del Hades como un espacio situado en los confines del mundo, en las profundidades de la tierra¹³⁰. Conaturales a esta abisalidad son las tinieblas; el Hades es la personificación misma de la oscuridad, que Hesíodo describe

¹²⁹ Caos como topónimo del *Más Allá* aparece en Pl. *Ax.* 371e (ἐπ' Ἐρεβος καὶ Χάος), pero esta denominación es más frecuente en época tardía, *cfr.* QS. 2.614, *AP.* 16.91.5, *etc.* y, sobre todo, en los autores latinos (*Ov. Met.* 10.33, 403; *Sen. Herc.f.* 1100, *Med.* 9, 740, *etc.*).

¹³⁰ «Allí, una tras otra están las fuentes y los límites de la tierra oscura, del tártaro sombrío, del mar estéril y del cielo estrellado, dolorosos y lóbregos, aborrecibles para los dioses. Allí hay puertas resplandecientes y un suelo bronceo, ajustado de modo inmovible por raíces perennes, formado espontáneamente; delante, apartados de todos los dioses, habitan los Titanes, más allá del abismo tenebroso (*Hes. Th.* 807ss.); «(los titanes se encuentran) hundidos bajo la tierra cuanto el cielo dista de esta, pues igual es la distancia que va de la tierra al Tártaro brumoso, porque un yunque bronceo estaría cayendo desde el cielo durante nueve noches y nueve días y al décimo llegaría a la tierra, y lo mismo a su vez de la tierra al tártaro brumoso (...). A su alrededor bronceo cerco recorre y en torno suyo una noche de triple grosor está vertida envolviendo la garganta de acceso. Por encima brotan las raíces de la tierra y el estéril mar. Allí están los Titanes, bajo brumosa oscuridad, ocultos por voluntad de Zeus que reúne las nubes, en un lugar lóbrego, límite de la ingente tierra (*Hes, Th.* 726ss).», traducción del griego de Suárez de la Torre, E., *cfr.* Suárez 2014a.

como «triple noche». En la mentalidad griega el *Inframundo* es, por definición, μέλαν, hasta el punto de que puede ser llamado también ζόφος o σκότος, conceptos que se reflejan en la toponimia (e.g. Ἦρεβος, “Oscuridad”). Incluso las tierras liminares que dan acceso al *Más Allá* son imaginadas, desde la épica homérica, como un lugar carente de luz¹³¹.

Dado que impera la oscuridad, sus habitantes no gozan ya del placer de la luz del sol¹³². Esta idea aparece ya en los poemas homéricos: «Jápeto y Crono se hallan sentados sin deleitarse con los rayos del Sol Hiperión ni con los vientos, sólo rodeados del profundo Tártaro» (*Il.* 8. 481); en la *Odisea*, para llegar a los muertos, Tiresias cree que Ulises “ha dejado la luz del sol”¹³³, metáfora de la muerte. En nuestro texto los δαίμονες ἀνθρώπων son οἱ πρὶν φάος εἰσπορόωντες, idea que también se encuentra en el citado pasaje del *h.Mag.* 25 a Hermes.

5. Recapitulación sobre fuentes y referentes textuales.

Sobre el cuerpo del himno podemos señalar los siguientes textos como referentes principales del compositor del *h.Mag.* 14 para el léxico y su empleo en el verso.

En primer lugar, la poesía épica. A los casos ya citados, pueden añadirse aún alguno más que no ha surgido a raíz del comentario, como ἡγεμονῆα (v.7), epicismo cuyo referente para el empleo tras diéresis bucólica podría ser el hexámetro tardío¹³⁴. La construcción ἀληθείην καταλέξας (v.15) es homérica¹³⁵ en sentido y empleo dentro del verso; también φάος εἰσπορόωντες tiene como referente los poemas homéricos (*cfr.* φάος εἰσποράσθαι *Il.*14.345), pero empleado de una forma distinta a como aparece allí, tanto en la forma como en significado, aunque siempre en la misma posición del verso, como ocurría con ἀμφιελίccων o ἔξαναλύεις. Sí aparece igual y en la misma posición del verso en un oráculo

¹³¹ En la *nékyia* de la *Odisea*, Odiseo navega hasta los confines del mundo hasta llegar a un paraje sobrenatural que le da acceso al *Más Allá*: «Entonces llegamos a los confines del Océano de corrientes profundas. Allí mora el pueblo de los cimerios entre niebla y nubes sin que nunca el sol los ilumine con el resplandor de sus rayos, ni cuando asciende al cielo estrellado ni cuando retorna del cielo a la tierra, porque la noche terrible impera sobre los miserables mortales. Allí llegó nuestro barco...» (*Od.* 11.13ss.).

¹³² Según un fragmento de Píndaro en el que se describe el País de los Bienaventurados, parece que entre otros privilegios, sus habitantes gozan del sol en contraposición a las almas del Hades, inmersas en una noche perpetua (*Pi.*, fr. 291 Maehler).

¹³³ *Od.* 11.93.

¹³⁴ *Opp. Cyneg.* 1.224, 2.48; *Man.* 1.36, 37, 72, etc.

¹³⁵ *Il.*24.407; *Od.* 16.226, 17.108, 21.212, 22.420.

sibilino, aunque en un contexto y con un sentido muy distintos¹³⁶. La *iunctura* κευθμῶνα γαίης se encuentra en Hesíodo (Hes. *Th.* 158), aunque no en referencia al Hades; donde sí lo hace es en un oráculo sibilino que se comentará má adelante. Este tipo de poesía se emplea como referente expresivo y también como modelo formal para construir el hexámetro, pero el poeta no se limita únicamente a calcar el léxico en el himno. Adapta los giros, los hace suyos y varía la forma o innova en cuanto a su significado.

La hímnic a órfica es otra importante fuente para el compositor de este himno, sobre todo los himnos de carácter solar (8 a Helio, 34 a Apolo, 66 a Hefesto, *etc.*), de los que toma muchas de las expresiones que emplea en la *epiklêsis*, como ya se ha visto. A estas podemos sumar δέσποτα κόσμου (v.10 y 26), tras diéresis bucólica (*cf.* *h.Orph.* 8.16); la fórmula κλῦθι, μάκαρ para abrir el verso ante triemímeres¹³⁷. Sobre esta se puede concretar aún más, ya que κλῦθι, μάκαρ, κλήζω σε (v.7) se emplea en el *h.Orph.* 66.10 a Hefesto, de fuertes connotaciones solares y en cuyo primer verso encontramos el sintagma ἀκάματον πῦρ, empleado aquí en el v.2.

Otro corpus de textos que ha aparecido repetidamente en este análisis ha sido el de los oráculos¹³⁸. De los oráculos sibilinos cabe destacar de forma especial un pasaje (*Orac.Sib.* VIII 413ss.), también en hexámetros, en el que habla el dios, donde confluyen las expresiones πόλον/κόσμον ἐλίσσω, γαίης κευθμῶνας ἔρχεσθαι para la catábasis del dios, donde hay que destacar además el empleo de la *iunctura* hesiódica κευθμῶνα γαίης en referencia al Hades, y el verbo ἀναλύω vinculado a la idea de muerte:

... κάγώ ποτε δώσω
καρπούς ἀθανάτους, καὶ φῶς αἰώνιον ἔξεις (410)
καὶ ζωὴν ἀμάραντον, ὅταν πυρὶ πάντας ἐλέγξω.
χωνεύσω γὰρ ἅπαντα καὶ εἰς καθαρὸν διαλέξω,
οὐρανὸν εἰλίξω, γαίης κευθμῶνας ἀνοίξω,
καὶ τότ' ἀναστήσω νεκροὺς μοῖραν ἀναλύσας.

¹³⁶ πάντες δὲ τότ' εἰσόψονται ἑαυτοὺς / νήδυμον ἡελίου τερπνὸν φάος εἰσορόωντες. / ὃ μακαριστός, ἐκεῖνον ὃς ἐς χρόνον ἔσσειται ἀνήρ. «Y entonces todos se verán a sí mismos, al ver la luz, dulce regalo del sol. ¡Dichoso aquel que viva en aquel tiempo!» (*Orac.Sib.* IV.191).

¹³⁷ *h.Orph.* 30.8, 34.27, 39.9, 50.1, 66.10 y 83.6. Aunque esta aparece también en el *h.Mag.* 7.8 a Apolo, dado que se emplea también en el *h.Orph.*34 a Apolo, cuya influencia se ve también en otros rasgos de dicho himno, lo más probable es que este lo tomara de la hímnic a órfica.

¹³⁸ Sobre el empleo de fuentes oraculares y oráculos teológicos en la hímnic a mágica, *cf. infra*, pp.497-98 en este mismo himno y, sobre el empleo de literatura oracular en general como fuente para la composición de los himnos mágicos, pp.561ss.

El segundo corpus oracular, pero no por ello de menos importancia, es de los los oráculos teológicos¹³⁹, buena cantidad de los cuales se conoce gracias obras que los compilaron con distintos fines, como el *De philosophia ex oraculis haurienda* de Porfirio o la citada *Teosofía*. Ambas han aparecido como fuente de un oráculo que presentaba concordancias con el v.1 y 3 de nuestro himno y también en referencia al estilema del elenco de elementos. Pero su conexión con nuestro texto podría ser aún más profunda, ya que la imagen que estos oráculos transmiten de Zeus¹⁴⁰, como una divinidad hiperuránica de rasgos solares simbolizados a través del fuego, la llama y la luz (φλογμὸς ἀπειρέσιος I.2.2; ἐν πυρὶ ναίωv I.2.15; πυρσοῖο θεὸς I.2.22; ὑπερουρανίου πυρὸς ἄφθιτος αἰωομένη φλόξ I.3.1.), ἄφθιτος, αὐτογένεθλος, señor del cosmos (οὐρανοῦ τύραννον I.1.5), principio y fin de sí mismo (αὐτὸν ἐν αὐτῷ ἔόντα καὶ ἐξ ἑνὸς εἰς ἕν ἰόντα) y de todo (πνοιῆς ἢ πάντα πέριξ βoτρυδὸν ἔσχει I.5.4), señor del cielo, la tierra y el mar (*cfr. supra*), responsable de las estaciones y garante del movimiento cíclico del cosmos (ὄς κύκλα δίνης / οὐρανίης θεσμοῖσιν ὀρίσματο καὶ διέκρινεν / ὥραις καὶ καιροῖς ἰσοζυγέοντα τάλαντα I.35.1-3; ἐν ᾧ τάδε πάντα κυκλοῦται / πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ αἰθήρ, νύξ τε καὶ ἡμῆρ I.51.1-2) no es muy distinto del Helio de este himno. Este tipo de literatura podría estar detrás de la *epiklêsis* de versos como el v.25, (*cfr. infra*).

Por otra parte, también han aparecido otros himnos mágicos, como el 15 o el 23¹⁴¹, pero, tras valorarlos, se ha llegado siempre a una duda razonable en torno a la dirección de esta intertextualidad. Dado que estamos ante un texto cuya multiplicidad de versiones conservadas denota no sólo que se trata de un texto de amplia transmisión a sus espaldas, sino también de gran difusión entre los magos de *PGM*, es lógico pensar que este himno sirviera a su vez de inspiración para otros compositores. Es decir, este himno constata que los magos

¹³⁹ Recordemos que este tipo de oráculos se suponen pronunciados por Apolo (o autoridades oraculares similares: Serapis, Orfeo, la Sibila, *etc.*); el dios emisor, en el papel de teólogo, responde a las dudas de los hombres sobre la divinidad dibujando un nuevo sistema religioso de carácter henoteista en el que Zeus suele desarrollar el papel de divinidad suprema, única y verdadera (el resto de entidades divinas no son “θεοί”, sino entidades supeditadas a Zeus denominadas siempre μάκαρες o ἀθάνατοι).

¹⁴⁰ Un excelente análisis de la concepción de la divinidad en los oráculos teológicos de la *Teosofía* en Suárez 2003.

¹⁴¹ Un resumen de la intertextualidad con el mismo *supra*, en el comentario del v.22, a propósito de νήματα Μοιράων.

grecoegipcios contaban con su propia literatura, que se movía de forma interna pero con bastante difusión dentro de estos círculos.

6. *La clausura: vv.25-28.*

Este último pasaje del himno, formado por el v.25 y los vv.26-28, transmitidos únicamente en B, es básicamente una invocación clética de carácter propiciatorio. Tres cuestiones surgen a propósito del mismo: en primer lugar, (i) no es posible saber si los vv.26-28 son una expansión *ad hoc* del v.25 o B es el único testimonio que transmite completa esta invocación, lo que sí es cierto es que los cuatro versos poseen el mismo estilo. Tampoco es posible saber a ciencia cierta (ii) si el v.25 (y quizás los vv.26-28) formaban parte de este himno desde su composición o se añadieron en un momento de su transmisión, o (iii) si estos versos son del mismo compositor del *h.Mag.* 14 o se tomaron de otra composición¹⁴².

El énfasis en el aspecto lumínico solar, con reiteración de semantemas vinculados a la esfera heliaca como *πυρ-, *χρυσο- y *φαεσ-/φαοσ-, confirman que estamos ante una *epiklêsis* solar. De hecho, léxicamente, esta *epiklêsis* es más “solar” incluso que la que encontramos en el *h.Mag.* 14 propiamente dicho. El carácter autoengendrado, primigenio y cosmocrátor son también *loci communes* de la *epiklêsis* heliaca de acuerdo a la concepción del sol como dios que manejan los compositores de *PGM*, por lo que, si esta clausura no fue compuesta por el mismo autor que el *h.Mag.* 14, desde luego fue añadida por su adecuación.

Ninguno de los cuatro versos (ni siquiera el 25) está atestiguado con independencia al *h.Mag.* 14, pero, por separado, sí encontramos testimonios de alguno de sus componentes. Además de este himno, la invocación ἰλαθί μοι, προπάτωρ así como el epíteto αὐτογένεθλος, se emplean en el *h.Mag.* 15 (vv. 5 y 8 respectivamente). Por otro lado, προπάτωρ y κόσμου πάτερ son relativamente frecuentes dentro y fuera de *PGM* por lo que no es posible rastrear sus fuentes. También ἄφθιτος se emplea con cierta frecuencia en *PGM*; aparece en el v.10 de este mismo himno y en *h.Mag.* 7.9 a Apolo sin que sea posible determinar de dónde lo toman los compositores de los himnos mágicos. Δέσποτα κόσμου,

¹⁴² Calvo, por ejemplo, pone en duda la autoría común, *cf.* Calvo 2006b, p. 175. Por mi parte, me encuentro bastante dubitativa ya que como se verá en el análisis de este pasaje, el estilo es muy distinto al del himno, pero no las fuentes y referentes manejadas por el autor. ἄφθιτος y δέσποτα κόσμου (v.10) se emplean en la misma posición del verso que en

que aparece también en el v.10, es una variación sobre el tópico del “soberano universal”, motivo que aparece repetidamente en los textos mágicos bajo gran variedad de formas¹⁴³. Esta expresión tiene un antecedente claro en la himnica solar: el *h.Orph.*8.16 a Helio donde se utiliza en la misma posición del verso. Que en *h.Mag.* 14 aparezcan en el v.10 y en el 26 no es significativo precisamente por la importancia de este referente, de manejo común entre los compositores de himnos mágicos. Φαεσίμβροτος (tampoco atestiguado en *PGM*) es un repetido epíteto de Helio de origen homérico¹⁴⁴ del que también se hacen eco los himnos órficos¹⁴⁵. Πυρφόρος no está atestiguado en *PGM* ni en los textos órficos; es de extracción literario poética, usual en la poesía como epíteto de distintos dioses, desde Zeus (*S. Ph.* 1198) a Ártemis (*S. OT.* 206), Demeter (*E. Suppl.* 260), etc. pero no tiene antecedentes como epíteto de Helio (el referente más cercano podría ser *Ar. Th.* 1050, que lo emplea como epíteto de los astros). Lo mismo ocurre con χρυσεόκυκλος, epíteto de Selene en *E. Ph.*176; el texto de Eurípides es el único testimonio que nos ha llegado de este compuesto, luego podría ser la fuente. δαῖμον ἀκοιμήτου πυρός no tiene paralelos ni dentro ni fuera de *PGM*, pero parece una conuinación de varias ideas. En primer lugar una variación de la expresión ἀκάματον πῦρ y el tópico del sol “señor del fuego”¹⁴⁶ o el sol como esencia del fuego¹⁴⁷, expresado con ese δαῖμον, calificativo frecuente de los dioses en la himnica órfica¹⁴⁸.

Si bien estas son las fuentes textuales, la concepción divina de estos cuatro versos encuentra paralelos en los oráculos teológicos, muy próximos, incluso léxicamente, a estos cuatro versos. El paralelo parece especialmente intenso en relación al v.25, en cualquiera de sus tres versiones:

- ἰλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου πάτερ αὐτογένεθλε (A)
- ἰλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου θάλος, αὐτολόχευτε (B)
- ἰλαθί μοι, προπάτωρ, προγενέστερε, αὐτογένεθλε (Δ)
- αὐτοφανής, ἀλόχευτος, ἀσώματος ἠδέ τ' ἄυλος (*Theos.Tub.* I.163 Beatrice, -n°18.1)

¹⁴³ Cfr. *h.Mag.* 8, p.233.

¹⁴⁴ *Od.* 10.138, 191; *Hes. Th.* 958, etc.

¹⁴⁵ *h.Orph.* 34.8 a Apolo y 66.2 a Efesto.

¹⁴⁶ Se trata de un motivo expresado bajo diversas variantes de πυρὸς ταμίης; para un estudio de este tópico y sus formas en la himnica heliaca y *PGM*, cfr. *supra h.Mag.* 8, p.232.

¹⁴⁷ e.g. φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή *h.Mag.* 15.1

¹⁴⁸ En los himnos solares, por ejemplo, podemos encontrar φωσφόρε δαῖμον (*h.Orph.*34.5 a Apolo) y φαεσίμβροτε δαῖμον (*h.Orph.*66.2 a Efesto).

- Αὐτὸς ἄναξ πάντων, αὐτόσπορος, αὐτογένεθλος (*Theos.Tub* I.304 Beatrice, - n°38.1)

Sin olvidar el repetido verso del oráculo de Enoanda: αὐτοφυής, ἀδίδακτος, ἀμήτωρ, ἀστυφέλικτος (*SEG* 27.933,3 = *Theos.Tub* I.27 Beatrice, -n°2.14; *h.Mag.* 9.25, etc.). αὐτογένεθλος αὐτολόχευτος, de hecho, son dos epítetos muy repetidos en relación a la definición divina en los oráculos de la *Teosofia*. El v.29 (φέγγος ἀπ' ἀκτίνων καθαρὸν πέμπων ἐπὶ γαῖαν), para el que no hay referentes claros, es similar a λαμπρὸς παμφαίνων τε ἀπ' οὐρανόθεν προφανεῖται / σῆμα μέγ' ἀγγέλων θνητοῖς μερόππεσσι βροτοῖσι (*Theos.Tub.* III.133-134 Beatrice, -n°17.4-5 = *Orac.Sib.* I 323a-c + 324ss.).

Podemos ahora añadir sobre la clausura que el léxico es en su mayoría de extracción no mágica (y si está atestiguado en otros pasajes de *PGM* o bien es porque es de uso común o existe la duda de si se tomó de nuestro himno, como ocurre con respecto al *h.Mag.* 15) y carácter poético-literario, con fuerte influencia de la himnica órfica, pero quizás también de la literatura oracular. Uno de sus rasgos más destacables es la búsqueda de originalidad expresiva, bien mediante expresiones de nueva creación, bien mediante el empleo de léxico infrecuente o único, como χρυσεόκυκλος. En este sentido, el estilo y fuentes del v.25 son coherentes con las de los vv.26-28, por lo que, personalmente, me inclino hacia una autoría común.

La *epiklêsis*, aunque formalmente es muy similar a otras muchas de *PGM*, con el característico estilo de versos formados por una secuencia de epítetos en asíndeton, los rasgos estilísticos del léxico, la estructura cuatrimembre del verso y la estructura prosódica (con fuerte predominio del dáctilo, gusto por los polisílabos finales y la coincidencia de pie-palabra, con escasa variedad métrica – los vv.25-26, 27-28 tienen la misma estructura) recuerdan fuertemente a de *h.Mag.* 8.1-6, otro pasaje sospechoso de haber sido producido en un contexto externo a los himnos mágicos. Hay que añadir un argumento más: los epítetos están oragnizados, no se trata de una secuencia aleatoria. El primer verso, en las tres versiones que tenemos de él, incide en el carácter primigenio de la divinidad; en el segundo verso se introduce el elemento lumínico-solar con una serie de epítetos unidos, además, por la aliteración en la que acaba por producirse la concatenación fonética de los dos últimos: πυρφόρε, χρυσοφαῖ, φαεσίμβροτε. En cuanto a si el compositor es el mismo del *h.Mag.* 14, me encuentro dubitativa. El estilo es muy distinto al del himno; aunque ἄφθιτος y δέσποτα κόσμου aparecen en el v.10 en la misma posición en el verso no puede descartarse

el empleo de fuentes comunes. En cualquier caso, los rasgos de este pasaje nos hablan de un autor de cierta formación.

Conclusiones:

El himno 14 está dirigido a Helio, cuyo nombre aparece en el v.2, con la finalidad de que el dios, cuando al anochecer descienda al *Más Allá*, envíe al mago un *daimon* desde el mundo de los muertos que le sirva en su consulta. El aspecto aquí recogido de la divinidad solar, que no es propio de la cultura griega, pero sí tiene paralelos en el mundo oriental, convive en nuestro texto con una imagen del cosmos y del Más Allá plenamente helénicas, lo que es un buen reflejo del magma sicrético en el que se forman y desenvuelven los compositores de estos textos. Por la finalidad y otros rasgos estilísticos y argumentales, se trata de un texto producido en un contexto mágico para una finalidad claramente mágica.

No obstante, el rasgo más llamativo de este texto es haber sobrevivido en cuatro versiones que nos han llegado a través de tres papiros distintos. Todas ellas presentan múltiples variantes textuales y alteraciones que, por un lado, indican que nos encontramos ante un texto que en el momento de su transcripción muy vivo, con una notable etapa de transmisión a sus espaldas, y, por otro, nos hablan de la forma en que los himnos mágicos eran tratados a lo largo de la misma, como patrimonio de una colectividad que los alteraba a voluntad y dentro de la cual circulaban de forma interna. No obstante, las cuatro versiones conservan aún un texto en el que es posible reconocer una estructura original e, incluso, reconstruir el arquetipo, que es lo que hemos tratado de hacer aquí, revelando un himno con una estructura muy cuidada, gran complejidad conceptual y una métrica más lograda de lo que viene siendo habitual en esta clase de composiciones, aún tras el efecto de las vicisitudes de la transmisión. En cuanto a las cuatro versiones, ninguna es mejor o se encuentra más cerca del original que el resto; todas, en mayor o menor medida, muestran alteraciones que afectan al texto y el orden de los versos y todas, a su vez, todas se han revelado fundamentales para el conocimiento del prototexto.

Edición individualizada de las cuatro versiones de *h.Mag.14*.

1. Edición semidiplomática.

BETA (PGMIV 436-461)

- 437 αεροφοιτητων ανεμων εποχουμενον αυραις
Ηλιε χρυσοκομα διεπτον φλογος ακαματων πυρ
αιθεριαισι τριβαις μεγαν πολον αμφιελισσων
440 γεννων αυτος απαντα απερ παλιν εξαναλυεις
εξ ου γαρ στοιχεια παντα τεταγμενα σοισι νομοισι
κοσμον απαντα τρεπων τετραπτον εις ενιαυτον
γαιης τε χαοιο και αιδαο ενθα νεμονται
δαιμονες ανθρωπων οι πριν φαος εισοροντες
κλυθι μακαρ σε γαρ κληζω τον ουρανου ηγεμονηα
445 και δη νυν λιτομαι σε μακαρ αφθιτε δεσποτα κοσμου
ην γαιης κευθμονα μολης νεκυων επι χωρων
πεμψον δαιμονα τουτον τη Δ μεσαταισι ωραις
ουπερ απο σκηνουσ κατε^{χ^ω} τοτε λιψανον εν χερσιν εμαις
νυκτος ελευσομενον προσταγμασι της επαναγκαις
450 ην οσα θελω εν φρεσιν εμαις παντα μοι εκτελεση
πραυν μειλιχιον μηδ' αντια μοι φρονεοντα
μηδε συ μηνισης κρατεραις επ εμαις επαοιδαις
ταυτα γαρ αυτος εταξας εν ανθρωποισι δαηναι
νηματα μοιραων και καις υποθημοσυνηισι
455 κληζω δ' ουνομα συν ωρ ων μοιρων εισαριθμον
αχαϊφω θωθω φιαχα αιη ηια ιαη ηια
θωθω φιαχα : ιλαθι μοι προπατωρ κοσμου
θαλος αυτολοχευτε πορφυρε χρυσοφαη ~~κοσμου~~
~~θαλος αυτολοχευτε~~ φαεσιμβροτε δεσποτα κοσμου
460 δειμον ακοιμητου πυρος αφθιτε χρυσεοκυκλε
φεγγος απ ακτινων καθαρων πεμψων επι γαιαν
πεμψον τον δαιμονα ονπερ εξητησαμην τη Δ· κδ

GAMMA (PGMVIII 71-84)

- 74 Δυνοντα αεροφοι[[δα]]^{τα}των ανεμων επωχουμενος
σαυραις σ χρυσοκομα διρπων φλογος ακαματων
φωσ αιθεριοισ τροπαισ μεγασ μεγασ πολον αμφισ ε
λαων γενων αυτος απατα οπερ παλιν εξαναλυεις
εξ ου γαρ πεφυγε στοιχεια τεταγμενα σοισι νομοισι·
κοσμον απαν τρεπουσι τετρατροπον εις ενιαυτον
80 ην γεησ κευθμωνα μολεσ νεκυων ενι χωρω
πεμψον μαντιν εξ αδυτων τον αληθεα λιτομε σε·
λαμψουη . : σουμαρτα: βαριβας: δαρδαλαμ: . ορβηξ κύριε
εκπεμψον τον ιερον δαιμονα ανουθ: ανουθ: σαλβανα
χαμβρη: βρηιθ: ηδη β' ταχυ β' εν τη νυκτι ταυτη ελθε

ALFA (PGMIV 1957-1989)

\ αυραι/

- ανεμοφοιτητετων ανεμων εποχουμενος αυραι
ηλιε χρυσοκομα διεπων πυρος ακαματον πυρ
αιθεριοις τριβοις μεγαν πολον αμφιελισσων
1955 γεννων αυτος απαντ' απερ παλιν εξαναλυεις
εξ ου γαρ στοιχει α τεταγμενα σοις νομοις
κοσμον απαντα τρεφουσιν τετραπον ες ενιαυ^{τον}
κλυθι μακαρ κληζω σε τον ουρανου ηγεμονηα
γαιης τε χαεος τε και αιιδεος ενθα νεμονται
1960 δαιμονες ανθρωπων οι πριν φαος εισορω^{τε}
και νυν δη σε λιτομαι μακαρ αφθιτε δεσποτα^{κοσμου}
ην γαιης κευθμωνα μολης νεκυων τ' ενι χωρω
πεμψον δαιμονα τουτον οπως μεσασιν^εωρεσσιν^{αι}
νυκτος ελευσομενον προσταγμασι της υπ αναγκης
1965 ουπερ απο κεφαλης σκηνους κατεχω τοδε
και φρασατο μοι τω Δ οσα θελω γνωμασιν
ιν' αληθειη καταλεξη πραυς μειλι
χιος μηδ' αντια μοι φρονεοιτο
μηδε συ μηνισης επ εμαις ιερασι
1970 επωδαις : αλλα φυλαξον απαν μου
δεμας αρτιον εις φαος ελθειν
και μοι μηνυσατω ο Δ το τι η ποθεν
η δυναται μοι νυν εις υπηρεσιαν
και τον χρονον ον παρεδρευει
1975 ταυτα γαρ αυτος εδωκας αναξ εν
ανθρωποισι δαηναι· οτι επικαλου
μαι τετραμερες σου τουνομα
χθεθω ινι λαϊλαμ· ιαω· ζουχε
πιπτοιη· κληζω δ' ουνομα σου
1980 ωρων μοιρων εις αριθμον·
αχαϊ φωθω θω· αιη· αιη· αι·
ιαη· αιη· ιαω· θωθω φιαχα·
γρ' λς ιλαθι μοι προπατωρ
κοσμου πατερ αυτογεγεθλε

DELTA (PGMI 315-326)

- 315 κλυθι μακαρ κληζω σε τον ουρανου ηγεμονηα
και γαιης χαεος τε και αιιδος ενθα νεμονται
πεμψον δαιμονα τουτον εμαις ιερασι επασιδαις
νυκτος ελαυνομενον προσταγμασι της επαναγκης
ουπερ απο σκηνους εστι τοδε και φρασσατω μοι
320 οσα θελω· γνωμησιν αληθειην καταλεξασ
πρηυν μειλικιον μηδ' αντια μη φρονεοντα
μηδε συ μηνισης επ εμαις ιερασι επασιδαις
αλλα φυλαξον απαν δεμας αρκιον ες φαος ελθειν
ταυτα γαρ αυτος εδασεν εν ανθρωποισι δαηναι
325 κληζω δ' ουνομα σου μοισαις αυταις εις αριθμον
αχαϊφωθωθω αιηιαηια αιηιαηια
θωθω φιαχα

2. Edición crítica.

BETA	ALFA
<p>ἀεροφοιτήτων ἀνέμων ἐποχοῦμενον αὔραις, Ἴηλε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς ἀκάματον πῦρ, αἰθερίαισι τριβαΐς μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων, (440)γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα, ἄπερ πάλιν ἐξαναλύεις· ἐξ οὗ γὰρ στοιχεῖα πάντα τεταγμένα σοῖσι νόμοισι, κόσμον ἅπαντα τρέπων τετρά<τρο>πον εἰς ἐνιαυτόν.</p> <p>[κλυθῖ, μάκαρ· σὲ γὰρ κλήζω, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα,] γαίης τε χάσιο καὶ Ἄϊδαο, ἔνθα νέμονται δαίμονες ἀνθρώπων οἱ πρὶν φάος εἰσορόωντες [[κλυθῖ, μάκαρ· σὲ γὰρ κλήζω, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα,]] καὶ δὴ νῦν λίτομαί σε, μάκαρ, ἄφθιτε, δέσποτα κόσμου· ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης νεκῶν ἐπὶ χωρῶν, πέμψον δαίμονα τοῦτον τῆ δ(εῖνα) μεσάταισι ὥραις, οὔπερ ἀπὸ σκίηνους κατέχω τότε λείμνον ἐν χειρῶν ἐμαῖς, νυκτὸς, ἐλευσόμενον προστάγμασι σῆς ἐπανόγκης, ἴν' ὅσα θέλω ἐν φρεσὶν ἐμαῖς, πάντα μοι ἐκτελέσῃ, πραῦν, μειλίχιον μῆδ' ἀντία μοι φρονέοντα.</p> <p>μηδὲ σὺ μηνίσης κρατεραῖς ἐπ' ἐμαῖς ἐπαοιδαῖς·</p> <p>ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι νήματα Μοιράων, καὶ σαῖς ὑποθημοσύνησι.</p> <p>κλήζω δ' οὔνομα σόν, ἼΩρ', ὄν Μοιρῶν ισάριθμον· αχαῖφω θωθω φιαχα αἶη ἦια ιαη· ἦια θωθω φιαχα·</p> <p>Ἰλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου θάλος, αὐτολόχευτε, πυρφόρε, χρυσοφαῖη, φασίμβροτε, δέσποτα κόσμου, δαῖμον ἀκοιμήτου πυρός, ἄφθιτε, χρυσεόκυκλε, φέγγος ἀπ' ἀκτίνων καθαρὸν πέμψον ἐπὶ γαίαν· πέμψον τὸν δαίμονα, ὄνπερ ἐξητησάμην, τῆ δ(εῖνα) κο(ινόν).</p>	<p>ἀνεμοφοιτήτων ἀνέμων ἐποχοῦμενος αὔραις, Ἴηλε χρυσοκόμα, διέπων πυρὸς ἀκάματον πῦρ, αἰθερίοισι τρίβοισι μέγαν πόλον ἀμφιελίσσων, γεννῶν αὐτὸς ἅπαντ', ἄπερ πάλιν ἐξαναλύεις. ἐξ οὗ γὰρ στοιχεῖτ', ἃ τεταγμένα σοῖσι νόμοισι κόσμον ἅπαντα τρέφουσιν τετρά<τρο>πον εἰς ἐνιαυτόν.</p> <p>κλυθῖ, μάκαρ· κλήζω σε, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα γαίης τε χάσιος τε καὶ Ἄϊδεος, ἔνθα νέμονται δαίμονες ἀνθρώπων, οἱ πρὶν φάος εἰσορόωντες.</p> <p>καὶ νῦν δὴ σε λίτομαι, μάκαρ, ἄφθιτε, δέσποτα κόσμου· ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης νεκῶν τ' ἐνὶ χώρῳ, πέμψον δαίμονα τοῦτον ὅπως μεσάταισιν ἐν ὥραις νυκτὸς ἐλευσόμενον προστάγμασι σοῖς, ὑπ' ἀνάγκης, οὔπερ ἀπὸ {κεφαλῆς} σκίηνους κατέχω τότε καὶ φρασάτω μοι, {τῷ δ(εῖνα)} ὅσα θέλω γνώμασιν, ἴν' ἀληθεῖη καταλέξῃ, πραῦς, μειλίχιος μῆδ' ἀντία μοι φρονέοιτο.</p> <p>μηδὲ σὺ μηνίσης ἐπ' ἐμαῖς ἱεραῖσιν ἐφοδαῖς. ἀλλὰ φύλαξον ἅπαν μου δέμας ἄρτιον εἰς φάος ἐλθεῖν. καί μοι μηνυάτω {ὁ δ(εῖνα)} τὸ τίς ἦ πόθεν, ἢ δύναται μοι νῦν ἐς ὑπηρεσίαν, καὶ τὸν χρόνον ὃν παρεδρεῦει</p> <p>ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔδωκε, ἄναξ, ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι· ὅτι ἐπικαλοῦμαι τετραμερές σου τοῦνομα· χθεθω ινι λαίλαμ· Ἰάω· ζουχε πιπτοη·</p> <p>κλήζω δ' οὔνομα σόν, ἼΩρ', ὄν Μοιρῶν ισάριθμον· αχαῖ φωθωθω· αιη· ιαη· αἶ· ιαη· αἶη· Ἰάω· θωθω φιαχα·</p> <p>Ἰλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου πάτερ αὐτογένεθλε.</p>

DELTA	GAMMA
<p>κλήθι, μάκαρ, κλήζω σε, τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα καὶ γαίης, χάεός τε καὶ Ἄϊδος, ἔνθα νέμονται·</p> <p>πέμπων δαίμονα τοῦτον ἔμαϊς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς νυκτὸς ἐλαυνόμενον προστάγμασι σῆς ἐπανάγκης οὐπερ ἀπὸ σκήνουε ἐστὶ τόδε, καὶ φρασάτω μοι, ὄσσα θέλω γνώμησιν, ἀληθείην καταλέξας, πρηῦν, μειλίχιον μηδ' ἄντία μοι φρονέοντα.</p> <p>μηδὲ σὺ μηνίης ἐπ' ἔμαϊς ἱεραῖς ἐπαιδαῖς, ἀλλὰ φύλαξον ἅπαν δέμας ἄρτιον ἐς φάος ἐλθεῖν·</p> <p>ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι.</p> <p>κλήζω δ' οὖνομα σὸν Μοίραις αὐταῖς ἰσάριθμον· αχαῖφω θωθω αἶη ἰσηῖα αἶη αἶη ἰαω θωθω φιαχα.</p> <p>Ἰλαθί μοι, προπάτωρ, προγενέστερε, αὐτογένεθλε· ὀρκίζω τὸ πῦρ τὸ φανὲν πρῶτον ἐν ἀβύσσῳ, ὀρκίζω τὴν σὴν δύναιμιν, τὴν πᾶσι μεγίστην, ὀρκίζω τὸν φθείροντα μέχρις Ἄϊδος εἶσω, ἵνα ἀπέλθῃς εἰς τὰ ἴδια πρυμνήσια καὶ μὴ με βλάβῃς, ἀλλ' εὐμενῆς γενεῦ διὰ παντός.</p>	<p>Ἀεροφοι[[δ]]τάτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις, Ἦλιε χρυσοκόμα, διέπων φλογὸς ἀκάματον φῶς, αἰθερίας τροπαῖς μέγας μέγας πόλον ἀμφὶς ἐλάων, γεν<ν>ᾶν αὐτὸς ἅπα<ν>τα, ὄπερ πάλιν ἐξαναλύεις· ἐξ οὗ γὰρ πέφυγε στοιχεῖα τεταγμένα σοῖσι νόμοισι, κόσμον ἅπαν<τα> τρέπουσι τετράτροπον εἰς ἐνιαυτόν.</p> <p>ἦν γαίης κευθμῶνα μόλης, νεκῶν ἐνὶ χώρῳ, πέμπων μάντιν ἐξ ἀδύτων τὸν ἀληθέα, λίτομαί σε λαμπουηρ: σουμαρτα: βαριβας: δαρδαλαμ: [φ]ορβηξ, κύριε, ἔκπεμψον τὸν ἱερὸν δαίμονα Ἀνοῦθ: Ἀνοῦθ: σαλβανα: χαμβρη: βρηιθ: ἦδη, ἦδη, ταχύ, ταχύ· ἐν τῇ νυκτὶ ταύτῃ ἐλθέ</p>

Parte III
Análisis comparativo.

1. Questioni relative alla “paternità” degli inni magici.

1.1. “Livelli di paternità” e tipi di composizione.

Attraverso il lavoro di edizione e analisi degli inni studiati abbiamo potuto verificare che questi testi mostrano spesso tratti di trasmissione; l'esempio più chiaro sarebbe l'esistenza di versioni con varianti. Altri fenomeni attestati relazionati con il processo di trasmissione sono la presenza di glosse all'interno del testo, errori dello scriba dovuti a un processo di lettura-copia, trasposizione di parole o versi, corruzioni, troncamenti, correzioni, ecc. A tal fine è stato fondamentale lo studio diretto del testo papiraceo attraverso il quale si avvertono, in alcuni testi, differenti stadi o momenti nel processo di composizione fino ad arrivare alla forma definitiva consegnata nel papiro. Questi “livelli di paternità” sono:

- a) Il “primo autore”, cioè, il compositore originale del poema. Dalla complessità di alcuni di questi inni è evidente l'esistenza di questa categoria come prima mente creatrice e organizzatrice. Tuttavia, dato che non era rilevante per i maghi, non è stata preservata. Colpisce il fatto che non si attribuisca neppure una paternità mitico-autoritativa come si fa nelle ricette, cioè, mediante la sua ascrizione a una figura mitica (Orfeo, Mosè, ecc.). Ciò nonostante, perfino quando non è possibile individualizzare questo primo autore essendo sfumata la sua identità attraverso le successive modifiche fatte nel processo di trasmissione, è possibile notare ancora alcune delle sue caratteristiche mediante i tratti “marcati” del testo: lo stile, il livello culturale delle fonti impiegate, la sua ascrizione a un contesto magico secondo i tratti dello stile dell'inno, ecc.

Nel caso del catalogo angelico sul quale si sono formati gli inni 1c e 9 potrebbe essere che questa paternità non esista, poiché ciò che abbiamo sembra derivato dalla modifica successiva (per addizione) di un elemento radice che potrebbe avere un carattere popolare¹.

- b) I “trasmettitori”; ovvero tutti coloro che sono intervenuti nella trasmissione del testo. Come già indicato, fanno parte della sua paternità mediante le piccole modifiche

¹ Il catalogo angelico di quattro angeli segnalato da Smith (1996), *cfr.* inni 1c e 9.

introdotte nella tradizione testuale, di solito per adattare l'inno a un nuovo contesto pragmatico o per rinforzare il suo "potere magico" quando questo sembra insufficiente. Per quanto riguarda questa categoria, ci sono casi molto interessanti come quello dell'*h.Mag.* 14Γ, in cui un trasmettitore più avvezzo alla conoscenza degli inni magici, ha corretto la versione del papiro come seconda mano.

- c) L'"ultimo redattore" è lo scriba del papiro, l'ultimo che è intervenuto nel testo per adattarlo alla pratica in cui è stato trasmesso. Sebbene non sia distinguibile dagli altri trasmettitori perché non possiamo avere certezza sulla forma del testo prima della versione papiracea che abbiamo (fatta eccezione degli inni corredati da più di una), la sua differenziazione dal "primo autore" è sicura quando nel testo si osservano tratti di trasmissione. In ogni modo, l'esame di quest'ultimo stadio della composizione ci permette, ad esempio, di notare se c'era nozione della natura metrica dell'inno (mediante la sua distinzione del resto del testo o la separazione dei versi mediante l'uso di punteggiatura o punto a capo).

In riferimento ai tipi di procedura creativa, nei testi esaminati se ne possono distinguere principalmente tre:

- i) La composizione "originale", in cui l'autore, fino a dove possiamo sapere, ha creato un inno nuovo, se mi si permette l'anacronismo, inedito. Anche se nessun autore crea *ex nihilo* (tutti si servono di referenti testuali come fonte d'ispirazione e fonte lessicale), in questo caso il computo del testo copiato di una fonte identificabile non supera quello originale.
- ii) L'autore "rielaboratore"² ovvero colui che si serve di uno o più materiali metrici già esistenti, ma che li modifica per adattarli sia al nuovo contesto che tra loro, di solito, componendo anche versi di collegamento, incipit o clausura. In sostanza, colui che, anche se utilizza una gran parte di materiale già esistente, alla fine compone un poema nuovo. Un esempio chiaro sarebbe l'inno 9 o anche l'*h.Mag.* 8 (non l'autore dei versi 1-

² Avrei potuto usare anche il nome di "armonizzatore" (di fatto, mi piace di più) ma poiché questa dicitura è stata utilizzata da Suárez per la paternità dei papiri magici (*cf. supra*, p.18) non ho voluto creare confusione.

14 ma colui che prende questo materiale poetico e compone la chiusura; forse lo stesso dell'*h.Mag.* 7).

- iii) L'autore "compilatore", come il "rielaboratore", si serve di uno o più materiali metrici già esistenti, ma, diversamente dal primo, non li armonizza né tra loro né con il contesto. Di conseguenza, questi inni contengono incongruenze sia con la pratica (ad esempio, divergenza di scopi) sia tra loro. Un'altra caratteristica di questo terzo tipo è che, di solito, se si aggiunge un elemento qualsiasi (*epiklêsis*, *petitio*, chiusura), questo non viene integrato al poema, cioè, non è versificato, ma unicamente aggiunto in prosa. Sarebbe il caso dell'*h.Mag.* 4. Un esempio estremo lo ritroviamo in *PGM VI+II* 40-57. Si potrebbe pensare anche all'*h.Mag.* 1, per la mescolanza di passaggi di diversa forma metrica, ma la soppressione intenzionata di versi nell'ultimo passaggio (*h.Mag.*14Δ) fa pensare di più a un rielaboratore per il quale il messaggio sarebbe stato più importante della forma.

1.2. Classificazione degli inni esaminati in base al loro "carattere magico".

Come già anticipato nell'introduzione di questo studio, agli inizi del XX secolo i redattori dei papiri magici venivano considerati autori mediocri senza ingegno creativo che semplicemente si appropriavano di inni letterario-religiosi, ma questa immagine ha subito una profonda revisione negli ultimi anni grazie alla nascita del concetto così detto "learned magician": una persona che dominava varie lingue, competente sia nel lavoro degli *scriptoria* antichi sia nella tradizione religioso-letteraria greca ed egiziana, non solo poetica, ma anche scientifica, religiosa e magica, che, in alcuni casi, era stata formata addirittura in un contesto templario. Pertanto, il livello poetico e l'apparente mancanza di coazione, *nomina barbara* e ᾠσμηα ὀνόματα in alcuni inni non sono argomenti sufficienti per considerare che un inno «non è stato prodotto dai maghi dei papiri magici».

Una revisione degli inni magici ha rivelato che la forma più efficace di confrontarsi con il problema del loro contesto di produzione è la ricerca di tratti magici "marcati". Questi sono: (a) una richiesta non compatibile con la religione (riguardo una vittima, l'invio di un demone, la coazione della divinità a fare quello che il mago vuole, ecc.); (b) argomenti propriamente magici (scongiuro, parole magiche, minaccia, *historiola*, argomenti fallaci,

argomenti ἐγώ εἶμι, ecc.); (c) altri elementi di tradizione magica (formule, motivi, credenze); (d) tratti stilistici della lingua magica (ripetizione a qualche livello, specificazione, precisione).

Riguardo alla presenza o assenza di questi tratti “marcati”, gli inni esaminati si possono classificare come:

1. “Non concludenti”: mancano argomenti sia in un senso che in un altro che consentano una valutazione realizzata nel modo dovuto.
2. Inni magici.
 - a. Inni “marcatamente” magici: presentano tratti magici di vario tipo.
 - b. Inni magici “impropri”: i tratti magici sono attenuati o addirittura consapevolmente evitati, ma non inesistenti. Per le loro caratteristiche *cfr. infra*, pp.529ss.
3. Inni privi di tratti magici marcati. Questi sono gli unici che potrebbero essere stati composti in origine con un scopo (religioso o letterario) non vincolato a una pratica magica. Pur tuttavia, la carenza di tratti magici marcati non significa che non potrebbero essere stati composti da un mago nel suo ruolo di sacerdote o persona colta.

Contesto di produzione:

<i>h.Mag.</i> 1. a	Non concludente a causa della scarsa estensione.
<i>h.Mag.</i> 1. b	Magico o magico improprio poiché sia le idee espresse sia la loro forma presentano dei parallelismi con altri inni magici apollinei. Neanche la richiesta sembra propria di un inno composto per un contesto religioso.
<i>h.Mag.</i> 1. c	Magico
<i>h.Mag.</i> 2	Magico improprio
<i>h.Mag.</i> 3A	Magico
<i>h.Mag.</i> 4	Magico
<i>h.Mag.</i> 5	Magico improprio
<i>h.Mag.</i> 3B	Magico
<i>h.Mag.</i> 6	Non concludente, ma potrebbe essere magico improprio.
<i>h.Mag.</i> 7	Magico improprio.
<i>h.Mag.</i> 8	vv.1-14 privi di tratti magici marcati. vv. 15ss. magici CONCLUSIONE: il rielaboratore sarebbe un mago, ma la paternità dei vv.1-14 avrebbe probabilmente un'intenzione principalmente letteraria.
<i>h.Mag.</i> 9	Proemio: Magico (l'analisi ha rivelato che, anche se di qualità superiore ad altri inni magici e con un chiaro scopo poetico sia per quanto riguarda la forma che le fonti, i motivi su cui il poeta lavora sono magici). Corpo: magico. CONCLUSIONE: magico.
<i>h.Mag.</i> 10	vv.1-23: privi di tratti magici marcati Chiusura: magico CONCLUSIONE: il rielaboratore sarebbe un mago, ma la paternità dei vv.1-

	23 non presenta tratti magici. Non sembrano avere uno scopo al di là della celebrazione del dio e la composizione di un inno secondo lo stile del peana postpindarico.
<i>h.Mag.</i> 11	assenti tratti magici marcati
<i>h.Mag.</i> 14	Magico
<i>h.Mag.</i> 15	Magico
<i>h.Mag.</i> 27	assenti tratti magici marcati

2. Questioni relative alla struttura e allo stile degli inni esaminati.

2.1. I tratti stilistici dell'Inno magico.

Dopo l'esame dei testi pubblicati, possiamo segnalare le seguenti caratteristiche stilistiche comuni all'Inno magico, alcuni dei cui tratti essenziali erano già stati anticipati nell'introduzione dato che c'era bisogno di tenerli presente al momento dell'edizione come criteri stilistici fondamentali del *lógos* magico:

- Il rituale magico gira intorno al mondo privato dell'individuo; l'intermediario (il sacerdote) e la comunità sono eliminati dal rituale la cui comunicazione si produce di forma diretta tra l'orante e la divinità. Di conseguenza, troviamo *Du-Stil* in cui l'ἔγω è identificabile con il mago e il σὺ con il dio. L'individualizzazione del rituale comporta, di solito, l'impiego del singolare e anche la domanda procura benefici a una sola persona (si tratta del denominato "egoismo magico").
- La ripetizione come tratto stilistico fondamentale della lingua della magia. Ricordiamo che nel discorso magico, oltre all'evidente scopo estetico, questa serve per rinforzare la "potenza" magica del *lógos*. Data la sua importanza, la ripetizione si trova alla base di quasi tutte le figure retoriche; d'altra parte, le più frequenti saranno quelle che giocano con gli effetti fonici ottenuti mediante la ripetizione di fonemi, sillabe, parole o qualsiasi tipo di struttura superiore riguardante tutti i livelli del testo (fonetico, lessico-sintattico e sintattico-strutturale).

- Nonostante, a differenza della preghiera magica, l'inno non presenti tratti di un "formulario fisso"³ al di là delle forme verbali impiegate per esprimere l'azione rituale (invocare, scongiurare, pregare, ecc.), si potrebbe comunque parlare di un'espressione codificata riguardo ai *loci* comuni e ai motivi (fatto che ci permette di identificarli) poiché l'analisi comparativa rivela che questi vengono espressi sempre con una forma molto simile sia a livello lessicale che concettuale.
- Di solito, la longitudine massima del periodo sintattico, ovvero delle proposizioni, è un verso ed è eccezionale che una frase continui nel verso successivo. Perciò, l'impiego dell'*enjambement* è raro. Questa caratteristica stilistica e strutturale comporta l'indipendenza sintattica di ogni verso e quindi una struttura propensa alla modificazione in cui è facile omettere o aggiungere versi senza che questo incida sul messaggio generale dell'inno. Gli effetti sulla trasmissione del testo si vedono bene tra l'*h.Mag.* 1c e 9 e le versioni dell'inno 14.
- Stile fortemente deittico dovuto all'enfasi nella deissi personale, temporale e anche in quelle attinenti al dove, che e come. È stato già segnalato che questa è una conseguenza della necessità di specificazione per evitare l'inefficacia della domanda. Per quanto riguarda le differenze con la preghiera magica, la deissi personale dell'inno comprende unicamente pronomi; non si specifica mai il nome e matronimico dell'orante⁴. La ragione più ovvia è la metrica, quindi, quando compare, è frutto di una addizione (e.g. *h.Mag.* 14B).
- Gli inni magici, così come gli orfici, si caratterizzano per la profusione di *epiklêsis* divina.

Quest'ultima merita un esame individuale.

³ Intendiamo per "formulario fisso" l'espressione di un'idea sempre mediante l'uso della medesima forma. Nella preghiera l'uso di un formulario fisso si applica anche alla deissi temporale che prevede differenti formule: ἤδη, ἤδη, ταχύ, ταχύ; ἐν τῇ σήμερον ἡμέρᾳ, ecc.; per esprimere dove e quando è frequente anche il ricorso alla seguente formula: τὸν τόπον τοῦτον, τὴν ὥραν ταύτην. La formula τὸ δεῖνα πρᾶγμα compare spesso nella *petitio*.

⁴ E.g. ἄγε τὴν δεῖνα τῆς δεῖνα πρὸς ἐμέ, τὸν δεῖνα τῆς δεῖνα (*PGM* IV 1580).

2.2. L'*epiklêsis* negli inni magici.

Intendiamo per *epiklêsis* l'insieme di teonimi, eponimi (ἑπώνυμον) e proposizioni descrittive attraverso i quali si identifica la divinità invocata. Mediante l'*epiklêsis* il mago cerca di attirare la divinità, non tanto con un'intenzione coattiva quanto piuttosto argomentativa⁵. Sebbene il nome divino possa servire per obbligare il dio a obbedire o a comparire davanti al mago, più spesso si utilizza per un'evocazione *totale* della divinità. Di fatto, la sua conoscenza è una credenziale arguita dai maghi come giustificazione della sua richiesta⁶. Ovvero, attraverso la citazione di tutti i nomi (o possibili nomi, da qui la profusione) che il mago conosce e la descrizione dei suoi poteri e simboli, il mago garantisce che nessun aspetto divino sfugga al suo controllo. È evidente che qui interagiscono sia la necessità di specificazione sia l'ampia concezione degli *nomina divina* della magia⁷ e che non solo si includono teonimi, titoli cultuali ed epiteti tradizionali della divinità (e divinità associate per sincretismo), ma anche qualche epiteto inerente, *simbola*, forme, *nomina magica*, *barbara*, combinazioni vocaliche o ἄσμεα ὀνόματα. Ciò è un riflesso della tendenza enoteistico-sincretica della magia, ma anche della credenza nell'incapacità dell'uomo corrente di conoscere il nome vero della divinità, segreto e nascosto agli occhi profani⁸. A tal fine, attraverso i giochi di combinazioni vocaliche o ἄσμεα ὀνόματα che il mago cambia mano a mano e affidandosi al caso egli prova a scoprire questo nome sconosciuto⁹.

Dunque, nel *lógos* magico il nome divino è un argomento a sé, caratteristica che condivide con gli inni religiosi, come gli orfici¹⁰, e con quelli letterario-religiosi tardi¹¹. Di conseguenza, da una parte, l'*epiklêsis* si può aggiungere all'invocazione, alla *petitio* o alla chiusura per rinforzare l'inno e, pertanto, non ha un luogo strutturale proprio o definito.

⁵ Si era soliti pensare che nella magia l'enunciazione del nome servisse per costringere il dio; Graf (1991: 192ss) è stato il primo ad aver approfondito il carattere argomentale di questa risorsa andando oltre la coercizione.

⁶ Il suo carattere argomentale-giustificativo si può vedere in *PGM III 633* ὅτι οἶδ σου τὰ ἅγια ὀνόματα; *PGM IV 1266* [τοῦτον ἔστι] ὄνομα τὸ μηδενὶ ταχέως γινωσόμενον.

⁷ Tardieu-Zago 2013 è una raccolta completa di studi su questa questione, alla quale si può aggiungere Addey 2011.

⁸ *PGM I 217*, *IV 1610*, *VIII 147*, ecc.

⁹ *Cfr.* Dornseiff 1926²; Waegeman 1987.

¹⁰ Ricciardelli 2000, p. xxxiii; Morand 2001, pp.40ss.

¹¹ Ad esempio, gli inni composti da Nonno (*D. 40.369-410* e *44.191-216*) che seguono il modello orfico, *cfr.* Otlewska-Jung 2014.

Dall'altra, l'inno può essere semplicemente integrato da una *epiklêsis* e una *petitio*, essendo l'invocazione dei nomi divini argomento sufficiente perché il mago si giustifichi.

L'enunciazione della *epiklêsis* divina è direttamente connessa a un tipo specifico di formule che servono a tale proposito, ovvero, all'enunciazione ed enumerazione del nome divino. Queste sono le formule che denomineremo "appellativo-impressive"¹² costituite da *verba dicendi* (καλέω, φράζω, κλήζω¹³). Καλέω presenta antecedenti sia in Saffo (*fr.*1.16) che negli inni orfici¹⁴. Per quanto riguarda κλήζω, formula di lode nella lingua sacra letterario-religiosa, questa sperimenta una neutralizzazione del suo valore encomiastico nel contesto magico e diventa un semplice verbo con valore equivalente a λέγω¹⁵, come dimostrato dal suo utilizzo interscambiabile¹⁶.

L'*epiklêsis* può avere forma di:

- (a) Sostantivi e aggettivi (semplici o composti), accompagnati o meno da complementi, attraverso i quali la divinità è nominata o qualificata. Di solito questi compaiono sotto forma di elenco asindetico di epiteti superiori a tre (la struttura trimembre, invece, è raramente superata nella letteratura letterario-religiosa classica o nel modello classico). *E.g.*:

χαῖρε, πυρὸς ταμία, τηλεσκόπε, κοίρανε κόσμου,
Ἥελιε κλυτόπωλε, Διὸς γαιήοχον ὄμμα,
παμφαές, ὑψικέλευθα, δι[πετέ]ς, οὐρανοφοῖτα,
αἰγλήεις, ἀκίχητε, παλαιγενές, ἀστυφέλικτε,
χρυσομίτρι, φαλεροῦχε, πυρισθενές, αἰολοθώρηξ,
πωτήεις, ἀκάμας, χρυσήνιε, χρυσοκέλευθα· (*h.Mag.* 9.1-6)

- (b) Proposizioni predicative, di relativo o di participio; in alcuni casi si possono trovare anche proposizioni principali. Riesenfeld distingue tra *predicazione dinamica*, che descrive gli atti realizzati dal dio, e *predicazione essenziale*, in cui si definisce la natura divina o se ne descrivono i poteri o le sfere di azione¹⁷. Per Riesenfeld, la *predicazione essenziale* sarebbe di influenza orientale dato che non è propria degli

¹² Suárez et alii. (in stampa), pp. 218-219.

¹³ Inoltre, nella preghiera magica si vedono anche ἐπικαλοῦμαι, παρακαλέω, ὀνομάζω e λέγω.

¹⁴ Con καλέω/καλῶ cominciano gli *h.Orph.* 6, 11, 22, 33, 42, 53, 64,71, 74, 77, 79 y 83.

¹⁵ *Loc.cit. supra* n.12.

¹⁶ λέγω/κλήζω + τὰ ὀνόματα σου/σον + nomina, "invoco, pronuncio i tuoi nomi, NN"; λέγω/κλήζω + σε + nomina, "ti invoco, NN.", *cfr.* Suárez et al. (in stampa), p. 219.

¹⁷ *Cfr.* Riesenfeld 1946, pp.157-158.

inni greci classici; al suo posto troviamo epiteti¹⁸. D'altra parte, la *dinamica* è più comune nell'inno greco (dovuto all'importanza del relato mitico nell'inno tradizionale) che in quello orientale¹⁹. Queste proposizioni di solito occupano un verso, e solo eccezionalmente continuano nel successivo. *E.g.*:

καὶ σὲ τὸν οὐράνιον κόσμον κατέχοντα, Μιχαήλ,
καὶ σὲ καλῶ, Γαβριήλ, πρωτάγγελε, δεῦρ' ἀπ' Ὀλύμπου,
ἀντολῆς Ἀβρασάξ κεχαρημένος, ἴλαος ἔλθοις,
ὅς δύσιν ἀντολίθηεν ἐπισκοπιάζει[ς, Ἀ]δωναί· (*h.Mag.* 1c.2-5)

2.3. Osservazioni sulla struttura degli inni magici.

Se c'è una caratteristica riconoscibile in tutti gli inni magici, questa è l'eterogeneità. Come evidenziato precedentemente nell'analisi individuale, non esistono due inni magici uguali (fatta eccezione per gli inni con varianti) né un "tipo" riconoscibile, come nel caso degli inni orfici o omerici. Nonostante, d'accordo allo schema tripartito in cui di solito si divide l'inno greco letterario-religioso, i tre momenti chiave dell'inno magico sono gli stessi, sebbene bisogna puntualizzare i seguenti aspetti:

- L'invocazione è, dal punto di vista funzionale, la parte in cui l'orante si mette in contatto con la divinità tramite i suoi nomi e le formule di invocazione. La denominazione "*epiklêsis*", sostenuta da Riesenfeld²⁰ e Tissi²¹ per gli inni magici non risulta funzionale in quanto riveste un carattere più argomentale piuttosto che strutturale, dunque non è necessariamente connessa all'invocazione.
- Tenendo presente le differenze tra l'inno religioso-letterario e l'inno magico in riferimento alla parte in cui il mago giustifica la sua richiesta, le diciture di *sanctio* (Zielinski²²) o *argumentum* (Bremer²³) sono più consone rispetto a *pars epica* (Ausfeld²⁴), poiché negli inni magici di solito mancano gli sviluppi mitici sotto forma di *diégêsis*, o

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Cfr.* Barucq-Dumas 1980, p. 30ss; Assmann 1999, pp.56ss.

²⁰ Riesenfeld 1946, p.154.

²¹ Tissi 2015, p. 157.

²² Zielinski, (1921), *Religia starzytnej Grecji*, Warsaw.

²³ Bremer 1981, p. 196, n.15.

²⁴ Ausfeld 1903, p. 505ss.

eulogia (Norden²⁵), usata da Tissi²⁶ per gli inni magici, che suppone che gli argomenti acquistino forma di lode. Questa, sebbene presente in alcuni inni, è più spesso sostituita da altri tipi di argomenti propri della magia che non hanno nulla a che fare con un approccio celebrativo del dio.

- Per quanto riguarda la parte in cui l'orante espone la sua richiesta, la diversità di atteggiamento e dei registri delle formule (dalla preghiera propiziatoria all'esigenza coercitiva), come nel caso del argomento richiede un termine neutrale, di carattere inclusivo, che non comporti una disposizione pia. Per questo, motivo nel presente studio si è optato per la voce "*petitio*"²⁷.

Oltre a questi tre momenti chiave, l'inno può presentare, all'inizio e alla fine, un proemio o una chiusura, ma le due risorse stilistiche sono facoltative.

Come si può vedere, non ho parlato di "prima", "seconda" o "terza" parte, come si è soliti fare in un'analisi strutturale degli inni letterario-religiosi²⁸ perché, a differenza di questi ultimi, gli inni magici mostrano una grande libertà organizzativa. Questa, deriva dall'inesistenza di un modello formale (diciamo "di *corpus*") che impone delle restrizioni stilistiche. Così, le tre parti distinte non si trovano sempre nella stessa sequenza e possono essere amplificate (tramite proemi, chiusure e sviluppi interni), omesse o duplicate a volontà.

I riferimenti al momento performativo non sono frequenti giacché la assenza di concrezioni contestuali rende l'inno più versatile, ma si possono trovare²⁹.

(a) Il PROEMIO.

Negli inni esaminati si possono segnalare due tipi di *proemia*.

Il primo corrisponderebbe alla richiesta di *eufemia* rituale e lo troviamo nell'inno 9 sul motivo dell'*eufemia* naturale. Questo tipo ha referenti nell'inno religioso-letterario greco³⁰.

²⁵ Norden 1913, p. 149.

²⁶ Tissi 2015.

²⁷ Altre diciture utilizzate sono εὐχή (Tissi, 2015: 158); Riesenfeld (1946) non si occupa della *petitio*.

²⁸ Cfr. quello di Bremer-Furley 2001, vol. I. p.50ss.

²⁹ Nell'inno 2 il mago fa riferimento al ramo di alloro e ai "sandali sacri" che porta sotto forma argomentale, nei due inni non commentati qua a Ecate il mago nella *petitio* fa riferimento all'offerta che sta realizzando ἐλθ' ἐπ' ἐμαῖς θυσίαις καί μοι τόδε πρᾶγμα ποιήσον (XVIII 55 = XX 37)

Un'altra forma proemiale è quella del *χαίρεισμός*³¹ (presente negli inni 8 e 15). La formula di saluto *χαῖρε* (*cfr. infra*) non comprende una richiesta (come nel caso dei *verba invocandi o audiendi* dell'invocazione), ma si "saluta" la divinità solo nominandola, ovvero, riconoscendo la sua presenza (motivo per cui appare solo in pratiche in cui la divinità è presente davanti al mago); l'invocazione dell'inno comincia dopo questo saluto. Gli antecedenti del *χαίρεισμός* magico sono vari; da una parte la tendenza a cominciare un inno mediante la formula *χαῖρε* si attesta negli inni religioso-letterari contemporanea agli inni magici, però, dall'altra, nel suo utilizzo nel rituale magico si percepisce una specializzazione che potrebbe avere radici egiziane³².

(b) L'INVOCAZIONE.

La forma in cui gli inni greci cominciano ha attirato l'attenzione dell'esperto in innologia greca W. Race³³, che ha studiato questo momento dell'inno secondo due categorie (rapsodiche e culturali) identificando una serie di stereotipi formulari: negli inni rapsodici il poeta apre l'inno dichiarando la sua intenzione di cantare in onore di X o richiamando l'aiuto delle Muse per questa missione³⁴; invece, per quanto riguarda agli inni culturali, questi si rivolgono direttamente alla divinità mediante un'*epiklêsis* e *verba invocandi* (*κλῦθι, ἐλθέ*) o *precandi* (*εὔχομαι, λίσσομαι*). Secondo Race, «in rhapsodic hymns the primary intention is to tell about the god, compound a poem (...); in a cultic hymn, in contrast, the request is so important that the poetic intention in order to dispose the god favorably to it»³⁵. Senza entrare nel dibattito sulla corrispondenza tra la classificazione di Race e la finalità degli inni, osserviamo la seguente scheda di incipit degli inni magici esaminati:

	INCIPIIT
<i>h.Mag.</i> 1. a	Ἄναξ Ἀπόλλων, ἐλθέ σὺν Παιήονι,
<i>h.Mag.</i> 1. b	Δέσποτα, Παρνάσιον λίπ' ὄρος καὶ Δελφίδα Πυθῶ
<i>h.Mag.</i> 1. c	ἄγγελε πρῶτε τοῦ Ζηνὸς μέγαλοιο, Ἴάω
<i>h.Mag.</i> 2	Φοῖβε, μαντοσύναισιν ἐπίρροθος ἔρχεο χαίρων,

³⁰ *Cfr. supra* inno 9, pp.294ss.

³¹ Sul *χαίρεισμός* e la formula *χαῖρε* nella magia, *cfr.* Blanco 2015a (in Appendice 2).

³² *Cfr. op.cit. supra*, n.28.

³³ Race 1992, 1995.

³⁴ Al primo tipo appartengono gli incipit che cominciano con *ἄρχομαι* + *verba laudandi*, e.g. Δήμητρ' ἠΰκομον σεμνήν θεὰν ἄρχομ' αἰεΐδειν, (*h.Hom. in Cer.* 1); al secondo tipo, gli inni che cominciano con una *invocatio Musarum* come i poemi omerici: Μῆνιν αἰεΐδε θεὰ ... (*Il.1.1*), Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα ... (*Od.1.1*), e.g. Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης (*h.Hom. in Ven.* 1).

³⁵ Race 1992, pp. 19-20.

<i>h.Mag.</i> 3	Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
<i>h.Mag.</i> 4	χαῖρε, πυρὸς ταμία, τηλεσκόπε, κοίρανε κόσμου
<i>h.Mag.</i> 5	Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
<i>h.Mag.</i> 6	- - - - π]ανυπέρτατ' εὐὶ ἐπ[ι παιάν
<i>h.Mag.</i> 7	κλυθί μευ, ἀργυρό[τοξ'] ὃς Χρύσην ἀμφιβέ[βηκ]ας
<i>h.Mag.</i> 8	Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος,
<i>h.Mag.</i> 9	Σημέα βασιλεῦ, κόσμου [γενέτω]ρ, ἐμοὶ ἴλαος ἔ[λθοις
<i>h.Mag.</i> 10	Μέλω σέ, μάκαρ, [ῶ Κολοφ]ώνιε χρησμώδ[ις τε
<i>h.Mag.</i> 11	- - - >, παντὸς κτίστα, θεῶν θεέ, κοίρανε < - - -
<i>h.Mag.</i> 14	ἀεροφοιτήτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις,
<i>h.Mag.</i> 15	Χαῖρε, δράκων, ἀκμαῖέ {δε} λέων, φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή,
<i>h.Mag.</i> 27	Τίς μορφᾶς ζώων ἔπλασε<v>; τίς δ' εὔρε κελεύθους

Dal quadro si osserva che il modello predominante negli inni magici è quello degli inni culturali. Soltanto l'inno 10, presenterebbe l'inizio tipico degli inni rapsodici.

Per quanto riguarda le caratteristiche stilistiche di questa parte si possono segnalare:

- Dall'inizio del dialogo l'orante si rivolge sempre direttamente al dio in seconda persona (*Du-Stil*). L'invocazione iniziale di solito consiste nel nome del dio al vocativo in uno dei due primi versi, accompagnato da *epiklêsis* addizionale più o meno profusa, con o senza *verba invocandi*. Eccezionali sono gli inni 27 e 11, in cui non si trova nessun teonimo principale³⁶, e il 15, nel quale l'unica *hypostasis* riconoscibile (Κάνθαρος) si trova al verso 5.
- Un altro tratto che richiama la nostra attenzione è la mancanza di riferimenti alle sedi del dio. Questa caratteristica, che si trova anche negli inni orfici e negli oracoli teologici, come indica Tissi³⁷, è dovuta al carattere sovralocale di questi testi il cui messaggio non è più connesso a un luogo concreto, ma ha un valore assoluto, funzionante ovunque. Ciò è vincolato alla delocalizzazione dell'apparato magico e al "processo di miniaturizzazione" della magia segnalati all'introduzione di questo studio. Tuttavia, forse per convenzione e tradizione, le sedi del dio sono ancora menzionate negli inni ad Apollo. In questi inni, il dio è "delocalizzato" dal mago il quale gli chiede di lasciare la sua sede e di comparire nella pratica magica³⁸. In un certo senso, si potrebbe anche pensare a una reinterpretazione di questo passaggio del discorso

³⁶ Nell'inno 11 abbiamo Πάν e nel 27 Αἰὼν, ma non è sicuro si tratti del teonimo principale o di eponimi addizionali.

³⁷ Tissi 2015, pp. 157, n.45.

³⁸ *Cfr. h.Mag.* 1b.1: Δέσποτα, Παρνάσιον λίπ' ὄρος καὶ Δελφίδα Πυθῶ.

religioso: mentre nella preghiera e nell'inno religioso l'enumerazione della sede ha un valore argomentale per l'orante (che dimostra in questo modo la sua conoscenza della divinità con il proposito di provare la sua pietà)³⁹, nel caso di divinità fortemente legate a uno spazio culturale, come per esempio Apollo a Delfi, queste sedi si riconoscono come lo spazio "usuale" abitato dal dio e dal quale il mago deve richiamarlo per farlo apparire. Nel caso di dei non collegati per la tradizione a un luogo specifico di culto (ad esempio, dei astrali come Ecate-Selene o Elio) la menzione delle sedi non compare. Inoltre, nel caso di Apollo, sia Delfi che Colofone, sono sedi oracolari, ovvero, vincolate a un aspetto specifico della divinità, quindi, la sua menzione può essere collegata all'"evocazione totale" della divinità.

Le formule presenti nell'invocazione sono:

- *Formulae* appellativo-impressive costituite da *verba dicendi* (καλέω, φράζω, κλήζω)⁴⁰.
- *Verba audiendi* (ἐπάκουσόν μου, κλῦθι, κλύε, μὴ παρακούσης), tutti presi dalla *lingua sacra greca*⁴¹.
- *Verba veniendi* (ἔλθέ, δεῦρό μοι, ἄγε, μόλε, ἴθι, ἔρχεο), anche questi presi dalla *lingua sacra greca*⁴².
- Nonostante la sua frequenza nell'inno letterario-religioso, negli inni magici troviamo una sola *formula laudandi*, all'inizio dell'inno 10. Il fatto che si trovi in un inno fortemente legato alla tradizione poetica dei peani ad Apollo invita a pensare che si tratti di un'emulazione di detta tradizione. La mancanza di queste formule negli inni magici è direttamente connessa alla natura dell'atto comunicativo magico: mentre nell'atto religioso il raggiungimento della χάρις è centrale⁴³, nella magia non è imprescindibile. Anche se può apparire come rafforzativo nel discorso magico, sia in prosa sia in verso, questo tipo di formula è stata sostituita da altre più pratiche, come i

³⁹ Bremer-Furley 2001, vol I, p.56ss.

⁴⁰ *Cfr. supra.*

⁴¹ Suárez et al. (in stampa), p. 219. Per quanto riguarda il suo utilizzo nella lingua religiosa greca *cf.* Adami 1901, p. 221 e Ausfeld 1903, p.516 e Pulleyn 1997, pp.134-136 per κλῦθι.

⁴² Suárez et al. (in stampa), p. 220. Per quanto riguarda il suo utilizzo nella lingua religiosa greca *cf.* Adami 1901, p.221 e Ausfeld 1903, pp.516.

⁴³ Pulleyn 1997, pp.16ss.

*verba dicendi*⁴⁴. Come è già stato segnalato (*cf. supra*), nel contesto magico κλήζω sperimenta addirittura una risemantizzazione che consiste nella neutralizzazione del suo valore di lode.

Si osserva anche la presenza di topici o motivi legati all'invocazione di alcune divinità:

- Apollo: l'alloro per la sua connessione simbolica al dio (l'alloro è ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος), il Parnaso o Delfi come sede del dio.
- Dafne: se negli inni ad Apollo di solito si parla dell'alloro come simbolo apollineo, negli inni a Dafne si parla del suo rapporto con il dio.
- Elio: il ciclo giornaliero del sole Est-Ovest, dall'alba al tramonto, che può essere scambiato per il suo percorso notturno (in direzione opposta).

Connessi a questi, alcuni inni contengono anche sviluppi di carattere descrittivo, come l'inno 4 (*excursus* poetico sul ciclo giornaliero del sole); il 2 probabilmente ne conteneva uno sul mito di Dafne e Apollo. L'inno 10 è possibile che ne contenesse vari, ma il deteriorato stato di conservazione non permette di apprezzarne né l'estensione né il contenuto esatto.

(c) L'ARGOMENTO.

Negli inni esaminati compare il seguente elenco di argomenti, che possono trovarsi individualizzati come una parte strutturale dell'inno (di solito, prima o dopo la domanda) o sintatticamente integrati nella *petitio*, in forma di proposizione causale o condizionale (come nel caso degli inni 2 e 5):

- *Epiklêsis* argomentale. Oltre alla presenza negli inni cletici, nei quali svolge sia la funzione di invocazione che di argomento, l'*epiklêsis* argomentale compare anche in:

κλήζω δ' οὖνομα cὸν Μοίραις αὐταῖς ἰcάριθμον·
αχαιφω θωθω αιη ιαη αι· ια ηαι ηια ωθωθ ωφιαχα (*h.Mag.* 14.24-25).
ὄτι δισύλλαβος εἶ, ΑΗ, καὶ πρωτοφανῆς εἶ,
νεῦσον ἐμοί, λίτομαι, ὄτι σύμβολα μυστικὰ φράζω (*h.Mag.*15.6-7)

⁴⁴ Suárez et al. (in stampa), pp. 218-219.

- *Hypomnēsis* o rimembranza di un'occasione previa in cui la divinità prestò aiuto all'orante: per esempio Saffo nel *fr.1* o Crise in *Il.* 1.37-42. Negli inni esaminati, questo argomento compare nella variante *da quia dedi* nell'*h.Mag.* 7, dove il compositore ha impiegato precisamente il citato passaggio dell'*Iliade* per articolare la sua richiesta oracolare. In altre parole, in questo caso il rapporto dono-scambio dell'argomento si basa su un dono finto che l'orante in realtà non ha mai fatto. Invece, questo si sostiene su un altro punto fermo del pensiero magico: l'ingenuità della divinità⁴⁵. Nell'inno 3 la *hypomnēsis* presenta la forma di un argomento *fac quia fecisti* non mitico in cui l'orante rammenta l'usuale attività profetica del dio a Delfi, quindi gli richiede "qua" e "ora" lo stesso servizio. Qui, la fallacia si produce nello spostamento del contesto oracolare da un spazio religiosamente sanzionato al rituale magico. Tuttavia, l'argomentazione non è sempre fallace; in due inni non esaminati nel nostro studio (*h.Mag.* 20 e 23) il mago invoca Ecate a cambio di offerte che effettivamente sta realizzando. In ogni modo, questo tipo di argomento non è così frequente nella magia come nella religione. Tissi giustifica la mancanza di *hypomnēsis* del primo tipo con la «mancanza d'interesse in ambito magico verso i rapporti merito-grazia tra invocante-invocato»⁴⁶, la seconda è spiegata da Riesenfeld «du fait que la mythologie égyptienne manquait de récits épiques concernant l'action des dieux parmi les hommes»⁴⁷. Si potrebbe aggiungere anche la mancanza di legittimità "religiosa" sia dell'offerta che del contesto (e della richiesta nel caso di quella magia che cerca di colpire una *vittima*) della pratica magica, che obbliga il mago a fare uso della fallacia (e addirittura di mezzi apotropaici per proteggersi dalla divinità) per giustificarsi.
- L'*hypomnēsis*, mediante diegesi mitica con funzione argomentale può acquistare una forma specifica dell'ambito magico: la *historiola*⁴⁸, ricorso di origine orientale. Questo non compare negli inni esaminati⁴⁹.

⁴⁵ Nella magia, infatti, non esiste il dubbio che la divinità possa non credere al mago.

⁴⁶ Tissi 2015, p. 158.

⁴⁷ Riesenfeld 1946, p. 158.

⁴⁸ Questa risorsa coniuga l'argomentazione *fac quia fecisti* e l'argomento di natura simpatica denominato *similia similibus*. Nell'*historiola* il mago espone un precedente mitico descrivendo l'intervento della divinità. Non si tratta necessariamente di un mito conosciuto poiché a volte sembra che vi siano dei miti creati *ad hoc*. L'esistenza di qualche similitudine tra la narrazione e

- Ad eccezione di questi casi, la diegesi mitica⁵⁰, che nella tripartizione di Ausfeld⁵¹ conformerebbe la *pars epica*, è assente degli inni magici con una propria funzione argomentativa. Questa mancanza non è esclusiva degli inni magici, ma viene condivisa anche dagli inni orifici. Il mito, se compare, è ridotto a epiteti referenziali di carattere allusivo come parte di quello che abbiamo denominato “evocazione totale” del dio. È questo il caso di Πυθολετοκτυπος nell’inno 10.2. Al mito di Dafne ci rimanda la contrapposizione nello stesso verso di Δάφνη παρθενική e Φοίβοιο εταίρη (*h.Mag.* 5.2). Vincolato non al mito, ma sempre all’attività divina, lo stesso procedimento si impiega negli inni solari in riferimento al ciclo solare: δέσποτα ἀν[τολής], Τίταν πυρόεις, ἀνατείλας δ[υνάστη]ς (*h.Mag.* 9.13) ο δύνοντα καὶ ἀντέλλοντ’ Ἐλωαῖον (*h.Mag.* 1c.13). In modo leggermente più ampio e con un valore ugualmente referenziale, il v.1 dell’inno 14 (ἀεροφοιτήτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὔραις) ci rinvia al mito del viaggio notturno del sole. Questo modo di inserire il mito nell’inno si ritrova anche nella tradizione egizia, nella quale il mito sotto forma narrativa non è comune. Assmann utilizza il termine “icona”⁵² per esprimere la forma in cui il mito compare in questi componimenti; non sviluppato attraverso una narrazione, ma legato a una serie di simboli (che lo studioso denomina “immagini”) che rinviano al mito o all’intervento del dio⁵³.
- Argomenti di autorità, ovvero, argomenti in cui la giustificazione della richiesta si basa sulla autorità che si attribuisce il mago, come negli argomenti tipo ἐγὼ εἶμι X ο ὄνομά μοι X in cui il mago afferma di essere un altro dio, un μύστης⁵⁴, il suo σύμμαχος⁵⁵, ecc. e quindi essere legittimato a rivolgersi alla divinità. Anche questo sarebbe un

l’atto rituale stabilisce un nesso tra i due per cui l’azione divina nel mito ha effetto sulla realtà dell’orante, *cfr.* Frankfurter 1995, Eliade 1963.

⁴⁹ La riedizione dell’inno 10 ha rifiutato l’esistenza di un argomento di questo tipo.

⁵⁰ Negli inni letterario-religiosi la *diégésis* può sviluppare la nascita del dio, un episodio di epifania o qualche altro connesso alla funzionalità dell’inno in questione. Può servire anche per provare la supremazia divina (Apollo contro Pitone, Orus contro Seth), ecc. Sulla la *diégésis* negli inni letterario-religiosi *cfr.* Bremer-Furley 2001, vol. I, p.58; Race 1990, p. 86.

⁵¹ *Cfr. supra*, n.22

⁵² Assmann 1995, pp.38ss.

⁵³ Assmann 1995, p. 41.

⁵⁴ *h.Mag.* 19.7

⁵⁵ *h.Mag.* 12.2

argomento di probabile origine orientale⁵⁶. Negli inni esaminati, a eccezione di εἶμι δαίμων ἔξοχ' ἄρ[ιστον (*h.Mag.* 9.30), non troviamo espressa in forma esplicita la formula ἐγώ εἶμι, ma questo argomento comunque compare nella “presentazione pia” dell’orante come un sacerdote⁵⁷ o un supplicante⁵⁸. Anche se il danneggiato stato del testo non ci consente di sapere se l’orante si definiva in una forma concreta nell’*h.Mag.* 2, in ogni caso i simboli che porta -ίκετηρία e ἱερὰ πεδίλα- lo caratterizzano come tale⁵⁹. La menzione di questi simboli all’interno del discorso insieme a un lessico preso dalla lingua sacra religiosa, l’enfasi nella pietà del orante e la sua presentazione come sacerdote o supplice appartengono a un processo di carattere argomentale che abbiamo denominato “costruzione letteraria del orante”⁶⁰ e che ci rimanda alla contrapposizione tra quello che il mago dice di fare e quello che veramente fa. Lo stesso procedimento si riconosce nell’inno 4 grazie all’utilizzo della preghiera di Crise. Attraverso questa il mago assume anche la personalità del sacerdote (o, al meno, di un orante pio).

Un’altra forma di argomento d’autorità compare nell’inno 14 in cui il mago giustifica il suo procedimento “poiché la divinità è chi ha insegnato agli uomini”: ταῦτα γὰρ αὐτὸς ἔταξας, ἐν ἀνθρώποισι δαῖναι / νήματα Μοιράων ταῖς σαῖς ὑποθημοσύνησι (*h.Mag.* 14.21-22). In questo caso la giustificazione ricade sul proprio dio.

- Scongiuro. Le formule di scongiuro come ὀρκίζω appartengono alla categoria degli “atti linguistici”, ovvero, enunciati con un risultato diretto nella realtà dell’orante (carattere perlocutivo). Nella magia esiste l’idea che le formule del tipo ὀρκίζω hanno un potere intrinseco grazie al quale riescono a fare in modo che gli esseri divini obbediscano. Quindi, quando il mago “scongiura” il nome di un dio (*e.g.* ὀρκίζω δύνοντα καὶ ἀντέλλοντ’ Ἐλωαῖον 1c.13) questo dio appare immediatamente davanti a lui. In questa seconda forma, lo scongiuro si trova a metà strada tra un tipo specifico di argomento e un uso argomentale dell’invocazione.

⁵⁶ Sull’argomento ἐγώ εἶμι *cf.* Norden 1913, pp.186-201. Anche sono studi fondamentali Schweizer, E. (1939) *Ego eimi*, Gottingen; Bergman, J. (1968) “Ich bin Isis”, *Acta Univeritatis Upsaliensis. Historia Religionum* 3, pp.349-360.

⁵⁷ ἐλ[θ]ῆ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῷ] σῶ προφήτη (*h.Mag.* 10.25).

⁵⁸ μαντοσύνην ἀπ’ ἀμβροσίου στομάτοιο / ἔννεπε σῶ ἱκέτη (*h.Mag.* 7.11).

⁵⁹ [... εὐχο]μένω ἱεροῖσι πε[δί]λοις / [... θαλ]λὸν ἐμαῖς μετ[ὰ χε]ρσὶν ἔχοντι / [... π]έμψον μάντευμ[ά τ]ε σεμνόν (*h.Mag.* 2.9-10)

⁶⁰ *Cfr. supra*, pp.131ss.

(d) *PETITIO*.

Nella *petitio* si osservano le seguenti caratteristiche:

- La concordanza col *Du-Stil* generale e l'assenza di intermediario nella comunicazione orante-divinità, la domanda riguarda unicamente l'orante.
- La richiesta, qualunque essa sia, va sempre accompagnata dall'*epiklêsis* argomentativa come rafforzativo. In quanto parte di essa, nella *petitio* è molto frequente anche l'inserimento di parole magiche.
- Al posto di un'*epiklêsis* argomentativa (o in aggiunta), ne possiamo trovare una di carattere propiziatorio (oltre a un'intera domanda secondaria propiziatoria), per garantire l'arrivo della divinità e il compimento della *petitio* di buon grado:
 - ἐλ[θ]ῆ ἰλαρὸς καὶ ἐπήκοος τ[ῶ] σῶ προφήτη (10.24, chiusura aggiunta dal rielaboratore)
 - ἰλαθί μοι, προπάτωρ, καί μοι σθένος αὐτὸς ὀπάζοις. (11.8)
 - Φοῖβε, μαντοσύναισιν ἐπίρροθος ἔρχεο χαίρων, (3.1)
 - Σημέα βασιλεῦ, κόσμου [γενέτω]ρ, ἐμοὶ ἴλαος ἔ[λ]θοις (9.9)
 - ἀντολίης χαίρων, θεὸς ἴλαος ἔσ<σ>ο, Ἀβρασά[ξ], (9.16)
 - φρακάτω μοι / ὄσσα θέλω ... πραῦν, μειλίχιον μηδ' ἀντία μοι φρονέοντα (14.14-16)
- Un'altra caratteristica magica è l'insistenza nell'urgenza della *petitio* (urgenza che mancherebbe negli inni con scongiuro, poiché si intende che questo avrebbe di per sé un risultato immediato). Questa premura, espressa di solito nella preghiera attraverso la caratteristica formula ἤδη, ἤδη, ταχύ, ταχύ, nell'inno adotta una ricca gamma di forme:
 - ἐλθὲ τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν (7. 5)
 - μαντοσύνην (...) / ἔννεπε (...) θᾶπτον, Ἄπολλον (7. 10-11)
 - δεῦρο τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν, Ἰήιε κισσεοχαίτα. / μολπήν ἔννεπε, Φοῖβε (8.16-17)
 - καὶ νῦν μοι σπεύσειας ἔχων θεσπίσματ' ἀληθῆ. (6.6)
 - δεῦρό μοι, ἔρχε[ο θ]ᾶσσον. ἔπειγέ μοι ἀείσασθαι / θεσμούς θεσπ[εσί]ους (5. 4-5)
- La *petitio* è legata anche a una precisione del momento e del luogo, e può essere semplicemente enunciata mediante δεῦρο:

- δεῦρ' ἄγε, θεσπίζω[ν], μαντεύεο νυκτὸς ἐ[ν ὧ]ρη. (3.3)
- ἔπειγέ μοι ἀείσασθαι / θεσμούςς ... νυκτὶ δ' ἐνὶ δνοφερῇ. (2.3-4)

Questo tipo di esattezze sono molto comuni nella preghiera attraverso un formulario fisso che comprende formule come ἐν τῇ σήμερον ἡμέρᾳ (PGM I 262; III, 51, 73, 568, ecc.), ἐν τῇ νυκτὶ ταύτῃ (IV 1425, 1581, ecc.; VII 479, 853; VIII 84, ecc.).

- Negli inni di finalità mantica si aggiunge di solito anche una richiesta di verità o chiarezza:

- φρακάτω μοι / ὄσσα θέλω γνώμησιν, ἀληθείην καταλέξασ (14.14-15)
- ἔχων θεσπίσματ' ἀληθῆ. (3.3)
- ... πέ]μψον μάντευμ[ά τ]ε σεμνόν, / [... λογοισ]ι σαφηνέσι φοιβή[σα]σα. (2.12)

Riguardo all'inno religioso-letterario, dove la χάρις è fondamentale⁶¹, in quello magico si constata la mancanza di un momento di ringraziamento⁶² che, seppure assente nell'inno e nella preghiera magica, è invece presente nel rito. La preghiera e l'inno si pronunciano prima che la divinità porti a termine l'incarico del mago, quindi l'orante non ringrazia anticipatamente visto che la divinità potrebbe anche non rispettare i suoi impegni. Così, il ringraziamento alla divinità si scinde dal *lógos* principale per avere il proprio spazio rituale: l'*apolysis*. Quando la divinità ha compiuto la sua missione, il mago lo libera mediante un *lógos* specifico (l'*apolysis*) e anche il ringraziamento di solito si realizza in un momento determinato⁶³.

(e) La CHIUSURA.

Alla fine di alcuni inni magici si può trovare la ripetizione molto sintetica della domanda accompagnata dall'*epiklêsis* argomentale o unicamente l'*epiklêsis* argomentale, come negli inni 14 e 2. Si tratta dell'integrazione di un ultimo procedimento argomentale che ha lo

⁶¹ Bremer-Furley 2001, vol.I, p.61.

⁶² Questo compare solo negli inni 23.45 e 20.34 a Ecate secondo il modello innico tradizionale, cfr. Blanco 2015a, pp. 118-121 (in Appendice 2).

⁶³ ...καὶ τότε ἀπόλυσον εὐχαριστῶν τῷ θεῷ. (PGM III 195); Ἀπόλυσ[ις]. σπ[εύ]σεις, ὧ ἀεροδρόμε Πύ[θει] Παϊάν, / ἄν[α]χώρει [ε]ἰς τοὺς σους ο[ύρ]ανους / κα[τα]λιπῶ[ν] ἡμῖν ὑγίεια[ν μ]ετὰ πάσης εὐχα[ριστίας]. (PGM III 258ss., *apolysis* dell'inno 10.); Ἀπόλυσ[ις] · εὐχαριστῶ σοι, κύριε Βαῖνχωωχ, ὁ ὢν Βαλσάμης· χῶρει, χῶρει, (IV 1057); ἀπόλυσις· ἐ[ύ]χαριστῶ ὑμῖν ... (LXII 36).

scopo di rinforzare la *petitio*. Le due chiusure citate sono sospette di essere addizioni; la loro natura spuria è evidente quando non possiedono forma metrica.

Riporto qui di seguito una scheda riassuntiva dei diversi casi strutturali degli inni non troncati:

Struttura

<i>h.Mag.</i> 1	{INV + PET + INV + {INV + ARG + PET}} + {INV + PET + ARG}
<i>h.Mag.</i> 1. a	INV + PET
<i>h.Mag.</i> 1. c	INV + ARG + PET
<i>h.Mag.</i> 2	INV + PET {ARG + PET} + chiusura {epikl. arg.}
<i>h.Mag.</i> 3A	INV arg + PET {PET + INV arg + PET}
<i>h.Mag.</i> 4	INV + ARG + PET
<i>h.Mag.</i> 5	INV arg + PET
<i>h.Mag.</i> 3B	PET + INV arg + PET
<i>h.Mag.</i> 7	{INV + PET} + {INV + PET}
<i>h.Mag.</i> 8	INV arg + PET
<i>h.Mag.</i> 9	proemio + INV + ARG performativo
<i>h.Mag.</i> 10	{INV}
<i>h.Mag.</i> 14	INV + PET + ARG + chiusura
	*le varianti, con l'eccezione di Γ, mantengono questa struttura modello, ma con ampliamenti e omissioni all'interno delle diverse parti costituenti
<i>h.Mag.</i> 15	INV arg. + PET

La finalità cletica ci propone un confronto con un problema strutturale: negli inni cletici l'unica finalità è che la divinità si presenti quando viene invocata dall'orante. Questi inni, dunque, sono composti unicamente di un'invocazione. I *verba invocandi, veniendi* e *verba audiendi* corrisponderebbero, pertanto, alla *petitio*. In questi inni ci troviamo di fronte all'EPIKLÊSI + INV invece che all'INV + PET, ma la mescolanza di *epiklêsis* argomentale e *verba* cletici è così profusa che non è possibile definire una struttura, come succede nel corpo dell'inno 10. L'inno 9 {proemio + INV + ARG performativo}, come scongiuro, è un sottotipo speciale all'interno di questa categoria poiché l'argomento sotto forma di scongiuro gli conferisce un carattere cletico performativo. In questo caso la semplice formulazione orale dell'argomento ottiene un risultato equivalente a un'invocazione.

Fra gli inni analizzati in questo studio probabilmente quello con la struttura più anomala è il 3. Qui la richiesta oracolare si manifesta già nel primo verso incrociata con un'*epiklêsis*, sarebbe quindi carente di un vero e proprio momento di invocazione (motivo per il quale si

è aggiunto una in 3A). *L'h.Mag.* 14Γ presenterebbe una conservazione parziale del materiale innico, di cui si preserva unicamente l'invocazione, ma il *lógos* in sé risulterebbe completo grazie all'addizione di una *petitio* in prosa.

Gli inni troncati, ovvero quelli ai quali sembra che manchino dei componimenti sono l'1b, di cui abbiamo solo due versi dell'invocazione (probabilmente) iniziale e l'inno 6, che contiene tre versi con l'argomento e la *petitio* di qualche inno ad Apollo. L'inno 10, anche se fosse cletico, conclude nel momento della celebrazione dell'epifania divina a Delfi, quindi sembra mancare una vera chiusura. La *petitio* originale è stata sostituita da una domanda non metrica nel contesto della pratica magica in cui è trasmesso.

Non è dimostrabile che l'inno 1a sia privo di qualche passaggio. Se si trattasse di un verso preso da un'invocazione letteraria, sarebbe mutilo, ma nel caso in cui fosse una formula di carattere giatromagico, potrebbe essere compiuto in quanto composto da un'invocazione e da una *petitio* cletica, con un valore possibilmente performativo simile ad altre formule magiche in giambi raccolte da Faraone⁶⁴. Lo stesso succede con gli inni 11 e 27 al *Megas Theos*, che hanno in comune il fatto di essere passaggi di lode completamente privi di *formulae invocandi*. Se, dunque, fossero degli inni sarebbero mutili, ma vi è anche la possibilità che si tratti di testi dossologici. Se così fosse, allora sarebbero completi (*cf. infra*).

Come si può vedere, le parti più spesso utilizzate dai maghi sono quasi sempre di carattere cletico, come nel caso di autori "rielaboratori" e "compilatori": nell'inno 1 si riutilizzano due invocazioni appartenenti a diverse composizioni (*h.Mag.* 1a y b), nell'inno 9 i versi 1-14, contenenti un'*epiklêsis* e un sviluppo narrativo-descrittivo, non sono attribuibili alla stessa paternità della *petitio*. Non sorprende che le invocazioni, a causa della loro importanza nella magia e della versatilità formale, siano i componimenti più adatti alla riutilizzazione.

⁶⁴ *Cfr. supra*, inno 1a, pp.49ss.

2.4. Considerazioni sulla metrica degli inni magici.

L'analisi prosodica rivela diversi gradi di correzione o, da un altro punto di vista, diversi tipi di errori. Da una parte abbiamo quelli attribuibili alla trasmissione testuale (lo scambio di parole per sinonimi che non hanno la stessa scansione, trasposizioni, perdita e altri tipi di corruzioni testuali). Tali errori sono correggibili e, di solito, è possibile recuperare la struttura prosodica originale. Dall'altra parte ci sono quegli errori che non lasciano intravedere nessuna corruzione testuale; in questi casi non è possibile sapere se l'errore prosodico si è prodotto nella trasmissione del testo o vi era già all'origine. Riguardo a questi ultimi, nell'introduzione era stato fatto un esplicito avvertimento sul pericolo di operare sotto l'idea prestabilita dell'esistenza di un "archetipo corretto".

Per quanto riguarda i casi in cui è dimostrabile che gli errori erano volontari, questi dimostrano quanto già anticipato nell'introduzione: la metrica può essere spostata a un secondo piano quando il messaggio è più importante di un esametro perfetto. Difatti, l'analisi prosodica degli inni magici mostra un abbondante numero di inni che contengono esametri "irregolari" per questo motivo:

- Forme dattiliche ipometriche, come la pentapodia dattilica: in αὐτὸς, ἄναξ σκηπτοῦχος, ἰήιε Παιάν (7.3) il carattere ipometrico deriva dall'inclusione del *epitegma* ἰήιε Παιάν. Pentapodie ci sono anche nell' *h.Mag.* 10: στ[εῦ]σεις, ᾧ ἄεροδρόμε Πύ[θιε] Παιάν (*h.Mag.* 10 fr.B); incorretta e quella del v.20 (Μουσ<ά>ων. Δ[ά]φνης σὺ κλάδ[ους] Φοῖβε σείεις), ma sembra non manchi nulla e che non vi sia stato nessun tipo di corruzione anzi, sul piano espressivo pare che segua la tradizione del peana.
- Esametri ipermetrici. Ve ne sono diversi nell'inno 9 e nell'1c a causa dell'introduzione, alla fine dell'esametro, del nome della divinità di cui si parla. Questo nome, nucleo del verso, si inserisce indipendentemente dalla sua scansione o dal numero di sillabe.
- Non è raro, inoltre, trovare versi in cui mancano o avanzano sillabe, ma che potrebbero essere stati composti con una precisa "intenzione esametrica", (non si tratta di esametri cataletti o acataletti, bensì di esametri imperfetti): nel verso 7.10, la presenza del verbo στῆθι, la cui analisi comparativa mostra la sua tradizione come formula magica, causa

un primo piede giambico. Nel verso 9.9 il motivo dell'irregolarità metrica è il teonimo Σημέα (Šamaš), nonostante l'elemento nucleare del verso.

Gli inni magici non sono gli unici casi di poemi esametrici che presentano versi che rompono la regolarità κατὰ στίχον che ci si aspetterebbe. Le lamelle orfiche, ovviate le differenze funzionali, sono un altro esempio di testi in cui, a volte, si trovano forme ipometriche o ipermetriche come ettametri dattilici. A questo proposito, Giangrande risolve il dibattito aperto sulla loro natura, volontaria o involontaria, affermando che quando il verso è corretto e il testo coerente non si può scartare siano intenzionale⁶⁵. Come abbiamo visto in precedenza, questa intenzionalità è provata nel caso di molti versi degli inni magici anche quando il verso, dal punto di vista metrico, non è corretto.

Per quanto riguarda la regolarità metrica, gli inni con esametri più irregolari (per diversi motivi) sono l'1c e il 9, l'inno 7 e l'inno 11. Gli altri, dal punto di vista prosodico, sono abbastanza regolari (con qualche errore frutto della trasmissione) sebbene vi siano sporadiche violazioni delle leggi metriche (come quella di Meyer) e dei ponti prosodici. Più interessante è la constatazione di due tipi di inni riguardo alla struttura prosodica. Da una parte ci sono degli inni in cui si percepisce una preferenza per l'impiego della struttura dattilica; qui abbondano i versi olodattili e i versi con il quinto piede dattilico. In generale, il numero di spondei è drasticamente ridotto a uno (nel quinto piede). Di conseguenza, anche la varietà strutturale degli esametri viene limitata. In contrapposizione, vi è un altro gruppo che fa un uso variato sia del dattilo che dello spondeo, ovvero della prosodia più tradizionale.

Il predominio dattilico in questo contesto potrebbe essere interpretato come una tendenza poetica in auge nell'Egitto dell'epoca Imperiale⁶⁶. Ci troviamo di fronte al culmine di un processo iniziato con Callimaco, i cui parametri metrici sono applicati ogni volta in maniera più rigorosa, fino ad arrivare all'esametro nonniano. Questo stile è caratterizzato⁶⁷ dal

⁶⁵ Cfr. Giangrande 1991, pp.81-84 e 1993, p.236.

⁶⁶ Un abozzo molto sintetico, ma con un'ampia bibliografia specifica, in Miguèlez Caveró 2008, pp. 106-114. La coincidenza formale di molti autori che dal punto di vista metrico, mostrano un esametro con caratteristiche simili, ha fatto sorgere l'idea dell'appartenenza a una scuola poetica (la cosiddetta "scuola di Panopoli", di cui il massimo esponente sarebbe Nonno), ma Miguèlez Caveró e altri studiosi discutono se si tratti di una "scuola" oppure di una tendenza condivisa tra autori tra i quali non si stabilisce, per forza, una relazione di dipendenza maestro-allievo.

⁶⁷ Miguèlez Caveró 2008, pp.106-112.

predominio del dattilo e dalla conseguente riduzione del numero di varianti dell'esametro (Omero 32, Callimaco 20, Trophiodoro 17, Nonno 9)⁶⁸. Vengono evitati gli spondei consecutivi e la loro riduzione favorisce l'impiego di parole dal ritmo dattilico. La cesura e il fine di parola diventano più rigide rispetto all'esametro delle epoche precedenti mentre il verso tende a essere diviso in due per cesura trocaica o pentemimere. Si evitano anche quei fenomeni prosodici normali nella poesia omerica (iato, allungamento, elisione, *correptio*, ecc.) e l'esametro diventa un'unità che s'impone anche a livello sintattico. A sua volta l'enjambement si evita. Abbiamo già segnalato questa caratteristica in merito agli inni magici, e anche se per motivi diversi, possiamo affermare che questa tendenza prosodica si adatta bene al loro stile.

Formalmente, il risultato è un esametro molto uniforme o, da un altro punto di vista, regolare. Tuttavia, dal punto di vista tecnico, la regolarità non implica in nessun modo semplicità. L'alta rigidità, le numerose regole relative a cesure, ponti, iati, ecc., non fanno altro che accentuare la difficoltà formale di questo tipo di poesia. Perciò, Miguélez Caveró sottolinea il fatto che «fashionable poetry was difficult to compose, especially its metrics, and it was not within everybody's reach. (...) Though not all of these poets reached an extraordinary level, their efforts should not be trivialised»⁶⁹.

L'esametro greco evolve così fino a una forma chiaramente riconoscibile dal ritmo in un processo parallelo (e simultaneo) alla perdita della nozione quantitativa, che viene sostituita dall'accento. Ciò spiegherebbe, in un certo modo, l'evoluzione fino a un esametro con un numero di sillabe più fisso e con minore peso dei fenomeni quantitativi⁷⁰. La monotona regolarità di questa poesia potrebbe aver attirato l'attenzione dei maghi poiché favoriva la sensazione di salmodia, che nell'inno magico si vede rafforzata da diversi fenomeni fonetici, strutturali e lessici.

Queste caratteristiche hanno conseguenze che vanno al di là della prosodia. La riduzione del numero di pause favorisce l'impiego di polisillabi, aggettivi, nomi composti (dalla tradizione poetica o di nuova creazione) e verbi multi-prefissati⁷¹; questo si nota anche negli inni magici. L'aumento della longitudine delle parole, a sua volta, rende più frequente il *versus*

⁶⁸ *Ibid*, p. 108.

⁶⁹ Miguélez Caveró 2008, p.101.

⁷⁰ *Ibid*, p. 109

⁷¹ *Ibid*, pp. 114-125

tetracolos (il verso composto da quattro elementi nucleari) molto utilizzato dai poeti tardi⁷². Questo tipo di verso attira l'attenzione sui singoli elementi, che brillano di luce propria. Probabilmente questa è una delle ragioni per cui viene utilizzato negli inni magici, soprattutto per l'*epiklêsis*, poiché si tratta di una forma che si adatta molto a elenchi di epiteti:

- ἴλαθί μοι, προπάτωρ, κόσμου πάτερ, αὐτογένεθλε.
πυρφόρε, χρυσοφαῖ, φαεσίμβροτε, δέσποτα κόσμου, (14.25-26)
- χρυσοφαῖ, λαῖλ[α]ψ καὶ Πυθολέτα μεσεγκριφι,
πευχρη νυκτε[ρόφ]οιτε σεσεγγεν βαρφαραγης
καὶ ἀρβήθ, ὦ πολ[ύ]μορφε, φιλέμαγε, Ἄρβαθιαῶ (4.3, 5-6)

Ma non solo: ἀεροφοιτήτων ἀνέμων ἐποχούμενος αὖραις (14.1). Sicuramente, un altro inno con abbondante presenza di *tetracoli* è il 2; anche se abbiamo perso il testo più o meno fino alla fine del primo emistichio, nella quasi totalità di loro non ci starebbe più d'una parola, come in 2.5: Παρνησοῦ κορυφ]ῆσι πολυπτύχου, ὑψηλοῖο.

Il fatto che i versi 1-14 dell'inno 8 seguano in maniera evidente tutte le caratteristiche stabilite dagli studiosi in merito a questa tendenza poetica, sia a livello prosodico che lessico e concettuale, rafforza la tesi che considera questo passaggio un frammento di carattere letterario.

⁷² *Ibid.* p.112; Basset 1919.

3. Esame comparativo degli inni studiati riguardo la divinità destinataria.

3.1. Dafne nel papiro VI+II

Dafne compare come destinataria di due inni magici (inni 2 e 5)⁷³ all'interno della richiesta di oracoli notturni con cui inizia *PGM VI+II*. In questi due inni si gioca con l'ambiguità del termine δάφνη riguardo la sua doppia natura, antropomorfica (come fanciulla amata da Apollo) e vegetale (l'alloro).

In questi due inni, la Dafne antropomorfica mantiene i tratti essenziali del personaggio conosciuto nel mito: la sua verginità (Δάφνη παρθενική 5.2, παρθέν[ε] Δ[άφ]νη 2.8) e il rapporto erotico con Apollo (questo è esplicita in 5.2 Φοίβοιο ἑταίρε, ma si deduce dal contenuto del verso 7 dell'inno 2)⁷⁴, nello stesso tempo in cui la si invoca come albero sacro ad Apollo (ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος). Il cambiamento più notevole, quindi, è l'acquisizione della capacità mantica, evidente sia nelle sue fattezze antropomorfe (2.12, ma si vede anche dal fatto che è invocata nel rito oracolare) sia in quelle vegetali (2.1, 5.1, 7.1). Di fatto, nell'inno 7 (vv.2 ἦς ποτε γευσάμενος πετάλων ἀνέφηεν ἀ[οι]δάς) Apollo inizia a vaticinare solo dopo avere assaggiato l'alloro.

L'alloro, come pianta consacrata ad Apollo, è ben attestato sia nella sua iconografia⁷⁵ che nel suo culto⁷⁶, con molteplici funzioni: dunque, il contesto oracolare di Delfi non poteva essere un'eccezione. Secondo il mito, Apollo fu purificato là dopo aver ucciso a Pitone⁷⁷, e dai tragici si attesta la credenza dell'esistenza di un alloro nell'*adyton* di Delfi⁷⁸ che il dio (o la

⁷³ L'inno 7, sebbene utilizzi lo stesso incipit, non è diretto a Dafne ma ad Apollo.

⁷⁴ S. Johnston ha segnalato che questi due sono i tratti fondamentali del personaggio di Dafne, sebbene, in quanto opposti, si scontreranno. L'impegno di Dafne nel mantenere la castità è il motore del conflitto tragico del suo mito, *cfr.* Johnston 2008, pp.42-43.

⁷⁵ *LIMC s.v.* Apollon

⁷⁶ Amandry 1950, pp.126-134; Ogle 1910.

⁷⁷ Ael. *VH* 3.1; Plut. *Quest.* 12, *de defect.or.* 15; Tert. *De cor.mil.* 7. Questo mito era ripresentato ogni otto anni durante la festività delfica del *Setterion*, *cfr.* Paus. X 7.8 ; Plu. *Mor.* 418 a-b; Ael. *VH* III .1; *cfr.* Fontenrose 1959, pp.577ss. y Suárez 1998a.

⁷⁸ Eur. *Ifig. T.* 1245-1246; *Andr.*1115, *ecc.* Nonostante ciò, già in *h.Hom. Apol.* 392-396 Apollo proferisce i suoi oracoli ἐκ δάφνης.

Pizia nella sua estasi) scuote nell'atto di profetizzare⁷⁹; questa credenza compare nell'inno 10.20 (Δ[ά]φνης σὺ κλάδ[ους] Φοῖβε σείεις). In epoca ellenistica diverse fonti attestano un mutamento nella tradizione: l'alloro smette di essere un elemento in più del rito oracolare (un simbolo apollineo, un simbolo dell'epifania divina) per diventare lo strumento fondamentale della Pizia⁸⁰; in questo contesto dobbiamo collocare la credenza secondo cui la Pizia entrava in trance dopo aver masticato dell'alloro⁸¹, che nell'inno magico 7 vedevamo estesa allo stesso Apollo. Quindi dalle testimonianze si evince l'evoluzione dell'alloro da un ruolo strumentale all'idea che sia una pianta "divinatoria" di per sé⁸².

L'acquisizione di un potere mantico da parte dell'alloro nel contesto delfico genera un paradosso con il personaggio mitico di Dafne, nel quale è assente. Perciò si determina la necessità di una rielaborazione del mito di base eziologica al fine di integrare questa proprietà anche in questa⁸³. Gli autori tardi cominciano così a introdurre modifiche nel mito⁸⁴, soprattutto attraverso l'avvicinamento della sua protagonista al tipo della "vergine profetica"⁸⁵ (Cassandra, Manto, ecc.), strettamente legato al mito apollineo, processo con il quale finirà confusa e scambiata con queste⁸⁶, ma anche con la Pizia⁸⁷. Questo fenomeno di sincretismo si deve integrare in uno più ampio che affianca alla figura della Pizia la Sibilla, Manto e Cassandra, le cui personalità individuali sembrano sfumare in epoca tarda nel tipo della "vergine profetica"⁸⁸.

⁷⁹ Arist. *Plut.* 213; Aristonous, *Ap.* 9-10.

⁸⁰ Callimaco annuncia che parlerà più chiaramente se la risposta procedesse del alloro pitico Calim. *Del.* 94); la Pizia predice grazie all'alloro e si sdraia sotto questo Cal. *Iam.* 4,26-27; La Pizia dà vaticini "col tripode e l'alloro" Lucr. 1.739; la Pizia brucia alloro e farina nel tripode (Plut. *de Phyt. Or.* 6.397a).

⁸¹ Luciano, *bis acc.* 1

⁸² Δάφνη, μαντοσύνης φυτὸν (2, 5 y 7); Φοῖβω Ζεὺς ἐπένευσεν ἔχειν μαντώδεα δάφνην (Nonn. *D.* 12.110).

⁸³ Per uno studio dettagliato e bibliografia dell'evoluzione di questo processo, *cfr.* Blanco 2015b.

⁸⁴ Dafne appare come sacerdotessa di Gea a Delfi prima dell'arrivo di Apollo (la sottomissione di Dafne ad Apollo quindi sarebbe il trasferimento del suo potere oracolare da un dio a un altro, *cfr.* Paus. X.5.5).

⁸⁵ Tipo studiato da S. Mazzoldi in Mazzoldi 2002a e 2002b, pp. 99-114.

⁸⁶ La figlia di Tiresia (Manto) si chiama Dafne, *cfr.* D.S., IV.66.5-6.

⁸⁷ *E.g.* il nome della figlia del Ladonte in Stacio è Pizia (invece Dafne), *cfr.* Stat. *Teb.* 4.289-90. In generale, fenomeno studiato da M. Monaca in Monaca 2008.

⁸⁸ Fenomeno molto ben studiato in relazione alle sacerdotesse oracolari, *cfr.* Suárez 2002, e in relazione a Cassandra, *cfr.* Mazzoldi *op.cit. supra* n. 85.

Nell'utilizzo dell'alloro nella magia si attestano in parte le funzioni tradizionali che aveva anche nella religione greca (valore purificatorio, valore strumentale); la sua presenza, come è ovvio, è intensa soprattutto nei riti vincolati ad Apollo, come si può vedere dell'analisi del contesto rituale di *PGM VI+II* e di altri riti rivolti a questo dio⁸⁹. Nonostante ciò, indipendentemente del suo vincolo ad Apollo, l'alloro rimane fondamentale in un tipo concreto di rituale oracolare: l'oniromanzia. Questa è la finalità del rito che include gli inni 2 e 5 (di fatto, proprio nell'inno 5 si chiedono vaticini "nella notte", v.5), e anche l'inno 7. Nell'analisi del sopracitato contesto rituale ricordiamo che il mago utilizzava due rami di alloro (o due insiemi di rami nel caso dell'inno 7), tutti con le foglie iscritte con simboli magici⁹⁰. Con una elabora una corona e con l'altra un ramo; una terza rama di alloro era avvolta con una tavoletta di piombo e lasciata sotto la testa quando ci si sdraiava nel letto prima di dormire. La corona e il ramo d'alloro sotto la testa (questa volta avvolto nel lino) compaiono nella oniromanzia di *PGM VII 795-845* (a Zizaubio) e anche in *PGM VII 1010*; nella oniromanzia di *VII 665* il rituale è lo stesso ma con l'ulivo invece dell'alloro. In *PGM V 446-457* in una richiesta oniromantica a Serapi il mago posa un ramo di alloro sul fuoco della lampada prima di andare a letto. Fabio Planciade Fulgenzio (V-VI d.C.) riferisce che i redattori di trattati di onirocritica Antifonte, Filocoro, Ateomon e Serapion Ascalonite⁹¹ raccomandavano di mettere l'alloro sotto il capo prima di andare a dormire per ottenere *vera somnia*⁹². Il vincolo tra l'alloro e il sonno è dovuto essere abbastanza forte nel pensiero popolare dell'antichità, giacché anche nella magia iatromagica è testimoniata la pratica di avvolgere alloro e metterlo sotto la testa, in questo caso non per sognare, ma semplicemente per combattere l'insonnia⁹³.

Questo rapporto spiega la presenza e l'invocazione di Dafne all'interno di una pratica oniromantica in *PGM VI+II*. Sebbene i due inni conservati non sembrano composti dal

⁸⁹ Nella *prognosi* di *PGM III 285*, la tavola che serve come altare deve essere di legno di alloro, come la statuetta del dio che serve alla pratica. In suo onore si brucia alloro e coronato da alloro si presenta il dio.

⁹⁰ *Cfr. supra*, pp.105-107.

⁹¹ Antifonte di Atena (s. V a.C.), Filocoro di Atena (s. IV/III a.C.), Artemon di Mileto (I d.C.), per Serapion non c'è una datazione precisa, ma sicuramente è anteriore al secolo II d.C., *cfr. Vinagre 1992*, p.70.

⁹² *At vero amica Apollinis [Dafne] ob hac re vocitata est, quia illi qui de somniorum interpretatione scripserunt ut Antiphon, Filocorus et Artemon et Serapion Ascalonites promittant in libris suis quod laurum si dormentibus ad caput posueris, vera somnia esse visuros.* (Fulg. *Mythologiae* 1.14)

⁹³ *SM II 74*, 96.51 e Delatte 1932, p. 90.

redattore della pratica, è abbastanza verosimile che il suo contesto d'utilizzo originale fosse un rituale magico molto simile. Non abbiamo nessun'altra testimonianza di *lógoi* diretti a Dafne, ma dopo quelle citate non stupisce il fatto che nel contesto di un rituale in cui l'alloro è l'elemento centrale le si dirigano invocazioni specifiche. Non sarebbe l'unico caso di elementi vegetali "divinizzati" nei papiri magici: in *PGM IV 1498ss.* si descrive un *amatorium* che gira intorno alla bruciatura di mirra, in *XXXVI 335ss.* il procedimento è gettare mirra nel bagno della persona desiderata. In tutti e due, durante il rituale la mirra (*σμύρνα*) è invocata in aiuto del mago come elemento semi personificato. Quindi, è possibile che nuovi papiri magici possano riportare nuove invocazioni a Dafne.

3.2. Gli inni magici della sfera apollinea. Profilo d'un sottotipo.

Gli inni magici 1a, 1b, 3A e B, 4, 6, 7 e 10 hanno come divinità destinataria Apollo. A questi possiamo aggiungere 8.15-17 e gli inni 2 e 5 a Dafne, entità direttamente vincolata ad Apollo, i cui inni presentano gli stessi tratti stilistici di quelli ad Apollo. D'altra parte, 1a, 1b, 3A e B e 6 sono inni mutili di cui rimangono solo passaggi (invocazioni, argomenti, ecc.).

All'interno di questi c'è un importante gruppo (1b, 2, 3A e B, 5, 6 e 7) che appartiene alla categoria degli inni magici impropri, gruppo che si andrà ora ad approfondire. La domanda non lascia dubbi sulla sua composizione per un utilizzo magico: il dio è invocato a una consulta oracolare non circoscritta a un contesto religiosamente sanzionato (un santuario oracolare) e riguarda direttamente l'orante, senza la mediazione di un sacerdote. Nonostante ciò, dal punto di vista esterno (forma, stile, tono, ecc.) questo gruppo di inni si allontana abbastanza dalle caratteristiche in precedenza descritte a proposito degli inni magici.

(a) Questi inni compartono i seguenti tratti:

- La presenza di *nomina magica* e *barbara* all'interno dell'inno è assente o scarsa (*h.Mag.* 2). Di solito, questa si trova in addizioni posteriori non attribuibili al testo originale (addizioni non metriche, *cfr. h.Mag.* 3A, 4, 5, 10). Gli epiteti del dio (o dea, nel caso

di Dafne) sono quelli stabiliti dalla tradizione letterario-poetica, o, se sono di nuova creazione, li emulano e si adeguano a un'immagine "classica" della divinità.

- Anche lo stile evita quello che sarebbe proprio della lingua magica:
 - *Variatio* invece dello stile ripetitivo della lingua magica.
 - Il compositore evita le espressioni formulari stabilite nella lingua magica (si nota soprattutto nella deissi temporale e nella forma di esprimere l'urgenza della preghiera).
 - Assenza di lunghi elenchi di epiteti secondo lo stile orfico o proposizioni predicative. Tende a un stilo più descrittivo.
 - Emulazione di motivi e stilemi del peana (nella sua forma post pindarica).
 - In connessione diretta con questi ultimi, l'eventuale apparizione di un plurale collettivo.

Insistenza nella caratterizzazione pia dell'orante attraverso molteplici espedienti che rimandano questi inni, per tono e contenuto, agli inni letterario religiosi e che allo stesso tempo li distinguono tra gli altri inni come "poco magici":

- Oltre alla mancanza di *nomina magica* nell'*epiklêsis*, non si trovano formule magiche per l'invocazione del dio (ὀρκίζω, ἐπικαλοῦμαι, λέγω).
- Questo implica che l'*epiklêsis* non è apertamente utilizzata come argomento per comunicare con il dio. Il suo carattere argomentativo rimane implicito, mai esplicito.
- Le formule impiegate nel rapporto con il dio sono quelle appartenenti alla lingua sacra religiosa (con la sola eccezione di στήθι 7.10): κλυθι, κλύε; ἔλθε, ἔρχεο, ἄγε, ἴθι, δεῦρο, μόλε.
- Addirittura troviamo l'unica formula pienamente laudatoria degli inni magici esaminati (μέλπω σέ 10.1).
- Come argomento esplicito della richiesta, invece, troviamo l'insistenza sull'atteggiamento pio dell'orante e sul suo discorso, e una presentazione dell'orante come supplice o sacerdote, rinforzata attraverso l'impiego di simboli religiosi (abbigliamento sacerdotale, ἱκετηρία) sia nel rito sia nel testo:
 - ἐν Κολοφῶνι ναίων, ἱερῆς ἐπάκουσον αἰοιδῆς. (7.4)
 - μαντοσύνην (...) ἔννεπε σῶ ἱκέτη (7.10-11)

- nell'inno 2.9-11 è possibile ricostruire un argomento tipo μάντευμα πέμψον μοὶ εὐχομένῳ.

Questi elementi argomentativi, che hanno più un carattere propiziatorio che coercitivo, sono da correlare con quelli che si trovano spesso nelle richieste degli inni orfici, *e.g.*:

- κλύουσα ἱκετηρίδα φωνῆν / ἔλθοις εὐμενέουσα, (3.13-14)
- σῶζουσα νέους ἱκέτας σέο, κούρη. (9.13)
- ἔρχεο γηθόσυνος, κεχαρημένη εὐσεβίησιν. (27.14)
- κλῦθί μου εὐχομένου (28.11)
- ἔλθοιτ' εὐμενέοντες ἐπ' εὐφήμοισι λόγοισι, (31.6)

(b) Nonostante ciò, un studio più approfondito rivela l'esistenza di tratti magici:

- La somma degli epiteti nel computo globale dell'inno di solito rivela lo straordinario peso dell'*epiklêsis*, il cui carattere argomentativo, abbiamo segnalato, rimane implicito.
- Nonostante la *variatio*, non si può nascondere l'enfasi su idee e campi semantici concreti di solito relativi alla sfera oracolare. Vale a dire che la ripetizione sparisce a livello stilistico, ma rimane a livello concettuale.
- C'è deissi, sia personale, spaziale e temporale. Cioè, nonostante gli sforzi del compositore per non esprimersi attraverso forme propriamente magiche, l'importanza che ha questo aspetto nella magia è ancora evidente.
- Insistenza sull'urgenza del compimento della richiesta dell'orante.
- La caratterizzazione pia è solo argomentativa, invero il contesto e il proposito sono magici. Si tratterebbe di una forma particolare rispetto agli inni della sfera apollinea di argomento magico ἐγὼ εἶμι.
- Altro tratto puramente formale è la collettività; la sua insussistenza reale nel rito si evince della *petitio*, nella quale sparisce e compare un unico orante.

Per quanto riguarda i motivi per i quali 1a, 4 e 10 rimangono fuori da questo gruppo, è fondamentale il fatto che tutti e tre sono testi o non concludenti o privi di tratti magici, cioè eccezioni non già all'interno degli inni apollinei, ma all'interno degli inni magici:

- 1a è un trimetro giambico, la cui invocazione ad Asclepio denota una finalità vincolata all'ambito medico, quindi sia per la forma sia per la finalità non appartiene alla stessa sfera degli altri.
- L'inno 4 (la Preghiera di Crise) è in realtà un passaggio dell'*Iliade* che contiene una preghiera alla quale si è aggiunta una *epiklêsis* magica non metrica, senza uno specifico rapporto con Apollo. Il testo non è stato modificato in alcun modo, quindi i tratti stilistico-poetici sono originali. Il suo valore come inno magico non è tanto il contenuto o forma, ma l'uso del poema omerico e la risemantizzazione di questa preghiera all'interno del rituale magico.
- L'inno 10 è un inno cletico ad Apollo di forte carattere laudatorio; di fatto, sembra celebrare l'epifania del dio in chiave delfica prendendo come modello il peana. La carenza di tratti magici marcati e di una richiesta esplicita non ci permette di apprezzare del tutto la sua finalità. Rimane così aperta la questione del suo contesto di produzione che potrebbe non essere magico (il prodotto di un poeta dilettante?).

Alla fine dell'analisi dei materiali innici del papiro VI+II si è esposta già la questione dell'esistenza di una "tradizione" particolare di inni magici in relazione ad Apollo, che si riafferma con l'esame dei suoi tratti stilistici, molto diversi dagli altri inni magici. L'analisi del lessico rivela un'espressione che, anche se non è formulare, si nota ristretta a parametri concreti, ovvero codificata attraverso convenzioni che stabiliscono un stretto rapporto con la tradizione di inni religioso-letterari come il peana. Per quanto riguarda gli inni del papiro VI+II, abbiamo concluso che almeno 2, 5 e 3A y B e 6 costituirebbero il gruppo "più antico" a partire dal quale sarebbero stati composti 7 e 8.15-19 (motivo per cui questi presentano similitudini stilistiche e lessicali). A questo insieme possiamo aggiungere 1b, fondamentale in quanto attesta le stesse caratteristiche in un inno non appartenenti al papiro VI+II. Anche l'emulazione di questi tratti per l'autore di 7 e 8.15-19 è significativa. Questi potrebbe avrebbe potuto comporre inni ad Apollo con tratti magici più marcati, ma sceglie di non farlo e preferisce uno stile che riconosce, grazie al suo impiego, più adeguato ad Apollo. Quindi, anche se è pericoloso parlare di una "tradizione" di inni magici con tratti propri in relazione ad Apollo solo con i testi che abbiamo, questa proposta rimane aperta alla futura scoperta di nuovi testi.

3.3. Apollo ed Elio negli inni magici.

Lasciando da parte le questioni sull'origine di Apollo, che mi porterebbero troppo lontano, è chiaro che il dio dell'*Iliade* è una divinità ben definita e differenziata da Elio, il sole inteso come personificazione dell'astro. Nei poemi omerici Apollo è vincolato alla guarigione attraverso un rapporto ambiguo con la malattia (ha la capacità di causare piaghe ma anche di farle cessare), all'ispirazione (sia oracolare che poetica) e alla musica. Sebbene sia denominato Φοῖβος⁹⁴, "Splendente", Apollo non si identifica ancora con il sole⁹⁵. Non c'è consenso su quando e dove Apollo sia riconosciuto come una divinità solare per prima volta⁹⁶, ma in qualche modo questo processo potrebbe essere stato abbastanza antico e naturale, se prendiamo in considerazione i tratti solari già presenti in lui. A partire da fine di VI / inizio V secolo a.C.⁹⁷ si comincia a osservare nella letteratura e nell'iconografia greca l'attribuzione di simboli solari ad Apollo, o apollinei a Elio, l'identificazione di uno con l'altro e, infine, l'inizio di uno spostamento di uno verso la sfera dell'altro che porterà alla loro fusione. Questo fenomeno potrebbe avere radici nella speculazione filosofica presocratica, con continuazione ininterrotta nel pensiero stoico fino ai neoplatonici⁹⁸. Il sincretismo totale si generalizza in epoca romana, momento in cui già non è possibile distinguere tra essi. Apollo ed Elio sono diventati due nomi della stessa divinità⁹⁹.

Quindi nell'epoca in cui si colloca l'origine degli inni magici (intorno al II/III d.C.) la fusione di Elio e Apollo è una realtà ben consolidata già da diversi secoli, come è attestato negli inni contemporanei. Negli inni orfici, composti intorno al II/III secolo d.C. (data più

⁹⁴ Sobre la etimología de este epíteto, *cf.* Ruipérez. *Etymológica: Φοῖβος Ἀπόλλων*.

⁹⁵ Anche l'iconografia di Didima rivela che nel culto di Apollo Didimeo potrebbero esserci pure tratti solari molto antichi, nello specifico l'apparizione del leone (simbolo solare per eccellenza) e delle stelle (o del sole) nella sua rappresentazione iconografica già in monete del VI a.C. secolo. Fontenrose (1988: 113) attribuisce ciò all'influenza del culto solare nell'estremo est dell'Egeo.

⁹⁶ Sulla natura solare di Apollo e il processo storico di sincretismo con Elio, *cf.* Boyance 1966; Mureau 1996.

⁹⁷ Le testimonianze letterarie più antiche sono le tragedie di Eschilo, dove ci sono vari passaggi in cui è possibile vedere l'identificazione di Apollo ed Elio: in *Suplic.* 212-113 quando il coro invoca αὐγὰς ἡλίου σωτηρίου, Danao risponde ἀγνόν γ' Ἀπόλλω, φυγάδ' ἀπ' οὐρανοῦ θεόν; simile in *Sept.* 858-860.

⁹⁸ *cf.* Boyance 1966, pp.156ss.

⁹⁹ Per Fontenrose (1988: 113-114) il II secolo a.C. sarebbe la data più temprana per l'instaurazione definitiva di questo fenomeno nei principali santuari apollinei, momento in cui le testimonianze attestano la generalizzazione della designazione del dio nelle consulte oracolari e nelle iscrizioni come Apollo-Elio.

o meno contemporanea a quella che si stabilisce per gli inni magici), Apollo (inno 34)¹⁰⁰ presenta tutti gli aspetti tradizionali, ma quello che ha più rilievo è la sua qualità di dio solare, dio che con l'armonia della musica distingue tra le stagioni e determina il destino degli esseri viventi. In questo inno l'*epiklêsis* che riceve Apollo è la stessa o molto simile a quella che si trova nell'inno 8 a Elio¹⁰¹. Mesomede ci offre un'altra testimonianza: nel suo inno 2 a Elio, questo è invocato come segue (v.5-9 Bremer-Furley):

μέλλει γὰρ πορτ' ἡμᾶς βαίνειν / Φοῖβος ἀκερσεκόμας εὐχαίτας.
 χιονοβλεφάρου πάτερ Ἀοῦς, / ῥοδόεσσαν, ὃς ἄντυγα πῶλων
 πτανοῖς ὑπ' ἔχνεσσι διώκεις (...)

Nel contesto apertamente sincretico della magia si spererebbe di trovare un Apollo-Elio dai tratti simili, ma quando esaminiamo l'*epiklêsis* degli inni della sfera apollinea stupisce la scarsa presenza di sincretismo eliaco, e addirittura di qualsiasi altro tipo di sincretismo:

- **1a** : Apollo nella sfera medica in compagnia di Asclepio. *Epiklêsis*: Ἄναξ Ἀπόλλων.
- **1b** : Apollo dio oracolare di Delfi (v.1). *Epiklêsis*: Δέσποτα
- **2** : alloro come pianta sacra ad Apollo (v.1), Apollo coronato da alloro (v.2), i capelli di Apollo (v.3), Apollo *Daphneforos* (v.4), Apollo dio oracolare di Delfi (vv.5-6), Apollo sofferente per Dafne (v.7). *Epiklêsis*: Ἀπόλλων, Φοῖβος, μεγαλόστονος.
- **3A y B**: Apollo dio oracolare. *Epiklêsis*: Φοῖβος, ἐπίρροθος, Λητοῖδης, ἐκάεργος, θεοπρόπος. **vv.1-3 di 3A (addizione)**: πανυπέρτατος, χρυσοκόμης (apollineo per tradizione poetica), πολυώνυμος, Ἄκρακαναρβα e combinazioni vocaliche.
- **4 . Preghiera di Crise** : Apollo protettore. *Epiklêsis*: ἀργυρότοξος, signore di Crisia, Cilla e Tenedo, Σμινθεῦς.
vv. 2-6 (addizione): epiteti di carattere generale (applicabili a qualsiasi divinità): τύραννε, πολύμορφε; nomina magica: Ἰαῶθ, Σαβαῶθ, Μελιοῦχος, Ἄρβαθιαω, ἀρβήθ (?), μεσεγκριφι, πευχρη, σεσεγγεν βαρφαραγης; epiteti attribuibili ad Apollo per tradizione o trasfondo: Λητωῖς, Πυθολέτα; epiteti magici: φιλέμαγος, νυκτερόφοιτος (come dio che porta sogni oracolari si muove nella notte); epiteti solari: χρυσοφαῆ, λαῖλαψ.
- **5** : alloro come pianta sacra ad Apollo (v.1), Apollo e Dafne (v.7), Apollo dio oracolare (vv.4-5). *Epiklêsis*: Ἀπόλλων, Φοῖβος
- **6** : Apollo *Dafneforos* (v.1), Apollo dio oracolare di Delfi (v.2), Apollo dio oracolare (v.3). *Epiklêsis*: non c'è.

¹⁰⁰ Cfr. Appendice 1, pp.573.

¹⁰¹ Cfr. *ibid.*

- **7** : alloro come pianta sacra ad Apollo (v.1), Apollo dio dell'ispirazione (oracolare?, v.2), Apollo dio di Colofone (v.4), Apollo signore della musica e del canto (v.7), Apollo dio oracolare (*passim*). *Epiklêsis*: Ἀπόλλων, Παιάν, ἄναξ μολπῆς, μολπῆς κύδιμ' ἀνάκτωρ; βαρύμηνης, κραταιόφρων potrebbero fare riferimento all'Apollo vendicatore dell'*Iliade*; epiteti di carattere generale: ἄναξ σκηπτοῦχος, μάκαρ; tratti solari: ἔλθε τάχος δ' ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν (v.5), Τιτάν (v.8).
- **10** : Apollo dio oracolare (*passim*), Apollo dio oracolare a Delfi (v.9-10, 18-22), Apollo celebrato a Delfi (vv.19-21). *Epiklêsis*: Παιάν, ὄρπηξ Λ[ητώ]ε, Σμινθεῦς, Λυκεῖος, Δῆλιος; epiteti di carattere generale: ἄν]αξ λαῶν, αὐτοκράτ[ωρ]; Apollo oracolare: Κολοφώνιος, Δωδώνεϋς, χρησμώδης, πάνσοφος, Μάντι; Apollo nel mito: Πυθολετοκτυπος; la musica e il canto: κ]ελάδοιο (signore del canto?, v.4), Apollo in rapporto con le Muse v.19-20.
vv.23-24 (addizione): Α[...]ειχωχω, οὐροδρόμε, χθ[...]ιχθων, φώσφω[ρ].

Come si può vedere, unicamente l'inno 7 contiene *epiklêsis* di carattere solare non allegate con posteriorità alla composizione, ma di numero visibilmente ridotto in comparazione con inni contemporanei come quelli orfici. Nell'inno 10 anche ci sono tratti solari, ma nella chiusura magica non esametrica aggiunta alla fine dell'inno. Lo stesso succede con l'inno 4, dove troviamo sincretismo magico solo nella *epiklêsis* composta per la *Pregghiera di Crise*, e pure nella *epiklêsis* magica aggiunta a 3A, tutte addizioni posteriori. Questo ci lascia un Apollo ridotto all'ambito dell'ispirazione, sia musicale che oracolare, alla medicina, vincolato a santuari tradizionalmente oracolari ma sopra tutto a Delfi, cioè un Apollo fortemente classico, quasi omerico, ed evidentemente artificiale nell'epoca di composizione degli inni.

Gli inni a Elio qui studiati sono molto più eterogenei rispetto a quelli apollinei, ma ci permettono ugualmente di trarre risultati interessanti:

- L'**inno 8** è una composizione eterogenea formata da 14 versi (probabilmente di composizione non magica) in cui la *epiklêsis* è esclusivamente solare:

χαῖρε , πυρὸς ταμία, τηλεσκόπε, κοίρανε κόσμου, / Ἥελιε κλυτόπωλε, Διὸς
 γαίηοχον ὄμμα, / παμφαές, ὑψικέλευθα, δι[πτετέ]ς, οὐρανοφοῖτα, / αἰγλήεις,
 ἀκίχητε, παλαιγενές, ἀστυφέλικτε, / χρυσομίτρη, φαλεροῦχε, πυρισθενές,
 αἰολοθώρηξ, / πωτήεις, ἀκάμας, χρυσήνιε, χρυσοκέλευθα / πάντας δ' εἰσορόων
 <τε> καὶ ἀμφιθέων καὶ ἀκούων· (vv.1-7)

Si può notare che nessuno degli epiteti è attribuibile ad Apollo o identificabile con lui. Questa sensazione di “separazione” si intensifica nella *petitio*, cinque versi in cui il mago invoca Apollo “e anche te, signore del fuoco”, cioè l’uno e l’altro, non un Apollo-Elio.

- **9** : Elio è invocato mediante molteplici nomi (nessuno vincolato ad Apollo!) di divinità di marcati tratti solari (il greco Titan, l’egizio *Kephri* e l’asirio Šamaš, e dopo scongiurato come Miguel, Iaô, Sabaoth, Adonai, ecc.). Non c’è *epiklêsis* identificabile o attribuibile ad Apollo. Di fatto, Apollo ed Elio sono chiaramente differenziati dato che Apollo è chiamato come garante dell’arrivo di Elio, come se fosse al di sopra di questo.
- **15** : inno di forte carattere egizio rivolto a una divinità solare invocata come Κάνθαρος, traduzione letterale greca dell’egizio *Kephri*. Qua il mago si rivolge al dio attraverso simboli invece che nomi o titoli, tutti quanti di carattere solare nella tradizione egizia.

Dunque, dall’esame degli inni solari possiamo trarre due conclusioni: la prima è che neppure negli inni solari troviamo un Apollo-Elio; la seconda, che Elio si mostra apertamente più sincretico che Apollo. Mentre Apollo è semplicemente Apollo (solo in casi molto concreti riceve altri nomi e solo nell’inno 7 questo nome *-Titano-* compare all’interno dell’inno e non di una forma aggiunta successivamente), il sole è riconosciuto sotto nomi appartenenti a divinità solari di differenti pantheon (il greco Elio, l’egizio *Kephri*, l’asirio Šamaš, gli ebrei Iaô, ecc.), che compaiono negli inni come nomi diversi di una divinità πολυώνυμος:

Σημέα βασιλεῦ, κόσμου [γενέτω]ρ, ἐμοὶ ἴλαος ἔ[λθοις,
 Κάν[θαρε, χ]ρυσοκόμην, κλ[ήζω σε τὸν] ἀθάνατόν <πῦρ>,
 Κάν[θαρε, π]ᾶσι θεοῖσι καὶ [ἀνθρώ]ποις μέγα θα[ῦμα,
 [- ∞ -] . πο[-] ἐπὶ σ[- ∞]ῖνον πυρεσ[- ∞]
 δέσποτα ἀν[τολής], Τίταν πυρόεις, ἀνατείλας δ[υνάστη]ς (*h.Mag.* 9.9-12)

Con lo scopo di approfondire questo fenomeno, ho voluto ampliare la ricerca esaminando anche i rituali di *PGM* in cui compare Apollo o qualsiasi epiteto identificabile con lui:

- (a) Nella Ἀπολλωνιακὴ ἐπίκλησις di *PGM* I 296ss. il mago rivolge alla divinità l’inno 1 (con tutti i suoi materiali), in cui il dio è invocato attraverso due frammenti di inni apollinei sotto il nome di Apollo (1a y b), un altro frammento innico in cui si scongiurano diverse entità divine (Abraxax, Sabaoth, Iaô, Adonai, Miguel, Gabriel) di tratti fortemente solari che il mago

considera *hypostasi* solari (1c). *H.Mag.* 10Δ proverebbe che questo Apollo-Elio πολυώνυμος è, a sua volta, sottoposto a un dio *Cosmocrator* superiore.

- (b) Nella Ἀπόλλωνος αὐτοπτος di VII 735, il mago parla in definitiva di Apollo (nella dicitura iniziale e nella l.735), ma lo invoca come Ἥλιος φεγγάρχης.
- (c) Nella ricetta che include la pronuncia degli inni 2-6 (ad Apollo e Dafne) il mago si rivolge sia al sole sia alla luna: cioè, Apollo è stato identificato con il sole e Dafne con la luna, sebbene nei *lógoi* la divinità che vediamo è un Apollo senza tratti solari (*cf. infra*) tanto negli inni quanto nelle parti in prosa.
- (d) Nella prassi degli inni 7 (ad Apollo) e 8 (a Elio) non c'è dubbio che il mago si rivolga alla stessa divinità, nonostante lo faccia prima attraverso un inno ad Apollo nella sua natura oracolare, e dopo ad Elio. Già abbiamo visto che nell'inno 8 non si può parlare di sincretismo né di identificazione tra le due divinità. Quindi, finora sembra che il mago distingue tra l'uno e l'altro. Segue una preghiera magica in prosa, di forte connotazione egizia, in cui il sole è invocato con nomi e *epiklêsis* diversi, che si chiude con una sequenza di variazioni vocaliche magiche combinate con epiteti di Apollo. Quindi, il compositore della preghiera identifica apertamente l'uno con l'altro.
- (e) Quella degli inni 9 e 10 è una pratica oracolare in cui il mago si rivolge prima a Elio (Ἔστι δὲ ἡ σύστασις τῆς πράξεως ἥδε πρὸς Ἥλιον, l.197) mediante l'inno 9, in cui abbiamo visto che neppure c'è sincretismo tra Apollo ed Elio. Dopo l'inno 9, il redattore riporta l'inno 10, indicato come "questo è l'inno" -ἔστ[ι καὶ] ἕμ[ν]ος. L'inno 10 è un inno cletico in cui s'invoca un Apollo senza tratti solari (*cf. supra*) come divinità oracolare di Delfi.
- (f) Nella γνωστικὴ πρᾶξις di III 285ss. una potenza divina è chiamata per pronunciare oracoli veraci "per ordine dello spirito santo, l'angelo Febo"¹⁰². Nella pratica non ricompare il nome di Apollo (né nessun soprannome o epiteto identificabile con lui), ma il mago invece si rivolge a un'altra divinità innominata.

Dunque, la conclusione principale che si deduce da questa eterogeneità è che l'identificazione di Apollo ed Elio nei papiri magici non è uniforme, ma sembra variare con le persone e realizzarsi mediante processi diversi che possiamo classificare in quattro tipi essenziali (anche se i livelli di paternità nei testi complicano il lavoro di distinzione):

¹⁰² διατέλει ἀψευδῶς, κύριε, [ἕπ]αρ πάσης πρά[ξεω]ς πρὸς ἐπιταγὴν ἀγίου πνεύματος, ἀγ[γέλ]ου Φοῖβου <υ> (*PGM* III 289-90).

- i. Per il redattore di (a), compositore anche dell'inno 1, Apollo ed Elio rappresentano due nomi della stessa divinità. Non si distinguono aspetti individuali; Apollo ed Elio si trovano fusi. In questo caso il sincretismo sarebbe quello che vedevamo nell'inno orfico 34. Questo sarebbe anche il caso del mago redattore della preghiera in prosa all'interno della quale s'inserisce l'inno 8.
- ii. In (c) il mago si dirige al Sole sotto il nome di Apollo e in (b) ad Apollo con il nome di Elio. Nonostante questo, nei *lógoi* impiegati non c'è un Apollo-Elio, quindi non sembra corretto parlare di fusione sincretica. Questo fenomeno è comunque senza dubbio prodotto dell'identificazione di uno con l'altro.
- iii. Anche se il mago identifica Apollo ed Elio come una stessa divinità, non si rivolge a essa come Apollo-Elio, ma prima come Apollo, identificato con l'aspetto oracolare, e poi come Elio, personificazione del sole. Tutti e due sono chiaramente differenziati per nomi, caratteristiche, attributi e sfere di potere. Non c'è spostamento di uno verso ambiti dell'altro, anche se Apollo può avere qualche tratto solare nella sua *epiklêsis*. Sembra, per tanto, che Apollo ed Elio siano visti come *hypóstasis* differenziate della stessa divinità. Sarebbe il caso di (d) ed (e). Questa forma di sincretismo non è greca ma egiziana¹⁰³.

La religione egizia, attraverso un lungo processo storico, riuscì a intendere il divino come una realtà unitaria nella sua essenza, con la capacità di manifestarsi in forme molteplici nelle proprie rappresentazioni: anche se la divinità era una si rivelava attraverso una molteplicità di dei distinguibili tra loro. Assmann propone l'esempio di Ra-Horajti-Atum: non sono tre dei che hanno sofferto una *reductio ad unum* attraverso un processo di sincretismo, ma un unico dio che ha la capacità di manifestarsi sotto tre forme diverse, ognuna con le proprie prerogative, dipendendo del momento del dia (mattina, mezzogiorno, tramonto)¹⁰⁴.

¹⁰³ Nel mondo egizio, i diversi dei personificano aspetti determinati dello divino o la natura in modo che, inoltre dopo il loro sincretismo, conservano una individualità chiaramente definita. «The fact that many of the divine names can be given definite semantic significance points to the origin of at least some of the gods not as personal deities but rather as embodiments of specific aspects of the power of the divine or nature» (Tobin, 1989: 37-38). Da questa prospettiva si capisce che Apollo ed Elio siano stati capiti come la personificazione del potere oracolare (Apollo) e il aspetto solare (Elio) di una divinità unica, ma allo stesso tempo chiaramente diversi l'uno dall'altro.

¹⁰⁴ Cfr. Assmann 1975, p. 48.

Solo in questo modo si spiega la distinzione tra Apollo ed Elio negli inni magici e il fatto che questa distinzione si trovi all'interno di pratiche in cui il mago si rivolge a un'unica divinità. L'esperienza religiosa egizia si rivela così fondamentale per comprendere la mentalità soggiacente a molti testi magici. Si spiega così anche come gli inni apollinei, in mani di trasmettitori con un pensiero sincretico diverso, abbiano sofferto aggiunte che cercano di riempire il “*bucco solare*” di queste composizioni.

- iv. Per ultimo abbiamo il caso dell'inno 9 in cui Elio è scongiurato attraverso il potere di Apollo, cosa che potrebbe succedere anche in (f); tutti e due si trovano nel *Papiro Mimaut*. Questa è una forma diversa di conciliare la tendenza enoteista dell'epoca con il pantheon politeista senza passare per un processo sincretico. In questa riorganizzazione gerarchica di solito Apollo compare come ἄγγελος di una divinità solare suprema (qualsiasi sia il suo nome)¹⁰⁵; questa sarebbe la forma in cui si trova nei neoplatonici¹⁰⁶ o negli oracoli teologici. Nonostante ciò, sembra che nel pensiero individuale del redattore di *PGM III* la riorganizzazione sia stata diversa, e che Apollo sia stato una divinità superiore a Elio.

3.4. Acclamazione divina e *megateismo* negli inni magici.

Oltre al marcato carattere sincretico degli inni solari (8, 9, 10 e 15) appena citati, in questi inni la divinità, per il suo carattere solare, si trova specialmente vincolata alla luce, al fulgore, al fuoco e all'oro (che ricorda il sole per il suo colore e per l'aspetto splendente). In connessione con queste sfere, riceve allora epiteti che riguardano questi ambiti lessicali attraverso suoi semantemi¹⁰⁷. Come personificazione del sole, Elio è una divinità astrale, uranica¹⁰⁸, che governa anche l'alba e il tramonto¹⁰⁹, tratti pure ricorrenti nella sua *epiklêsis*;

¹⁰⁵ Suárez 2003, p. 142.

¹⁰⁶ E.g. inno 1 di Proclo.

¹⁰⁷ χρυσοκόμης (9.10, 14.2), χρυσοφαῖς (14.26B), χρυσεόκυκλος (14.27B), χρυσήνιος (8.6), χρυσοκέλευθος (8.6), χρυσομίτρης (8.5), πυρισθενός (8.5), πυρφόρος (14.26B), πυροίεις (9.13), φαεσίμβροτος (14.26B), παμφαῖς (8.3).

¹⁰⁸ A questo ambito appartengono gli epiteti che rimandano al suo movimento nel firmamento o che si riferiscono a una sua localizzazione celeste: ὑψικέλευθος, διπτετές, οὐρανοφοῖτης (8.3), πωτήεις (8.6)

¹⁰⁹ δέσποτα ἀγ[τολίης] ... ἀνατείλας δ[υνάστη]ς 9.13

il suo percorso giornaliero e annuale è fondamentale nella sua descrizione (8.8-14), ma anche per comprenderne il ruolo di garante del tempo, di cui appare come origine e reggente (14.6). Come elemento e simbolo solare, il fuoco ha un ruolo nodale, perciò nei suoi inni sono sempre presenti epiteti del tipo πυρὸς ταμία, che insistono sulla sua sovranità su questo elemento¹¹⁰. Finora possiamo considerare che tutti i dati tratti sono in consonanza con il profilo della personificazione del sole come astro, ma a questi dobbiamo aggiungere quelli che fanno del sole (qualsiasi sia il suo nome -Elio, *Kephri*, *Šamaš*, Orus, ecc.) una divinità suprema.

In questo senso, il sole appare dunque una divinità primigenia¹¹¹, autoconcepita¹¹², generatrice della totalità del cosmo¹¹³, signore di questo¹¹⁴ con potere su tutti i suoi piani¹¹⁵, dal quale tutto sorge e a cui tutto tende (9.19, 14.4), origine di tutti i suoi elementi costitutivi, che governa¹¹⁶. Questi tratti compaiono anche nella *epiklêsis* dello scongiuro angelico di 1c e 9.14-26¹¹⁷, nel quale, ricordiamo, diverse entità magiche ed ebraiche sono invocate come manifestazioni del dio cui ci si rivolge.

Quindi la divinità che si profila è un dio solare πολυώνυμος, uranico e supremo (in base a come è descritto negli inni), da cui tutto procede e che tutto governa, non concepito e dunque eterno. Così, tra la pletora di epiteti che riceve, il sole è acclamato come ἄφθιτος (14.10, 14.28B), βασιλεύς (9.9), πᾶσι θεοῖσι καὶ [ἀνθρώ]ποις μέγα θαῦμα (9.11). Nell' inno 9.21 si dice: παντοκράτωρ θεὸς ἔστι, σὺ δ' ἀθάνατοισι μέγ[ιστος], la cui prima parte -παντοκράτωρ θεὸς ἔστι- era una chiara allusione al dio cristiano. La sua supremazia nel governo del cosmo come reggente supremo si manifesta anche in κόσμος ἐὼν κόσμον μόνος ἀθανάτων ἐ[φοδε]ύεις, (9.24).

¹¹⁰ διέπων φλογὸς ἀκάματον πῦρ (14.2), δαῖμον ἀκοιμήτου πυρός (14.27B), φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή (15.1), κύκλον ἄγων σπορίμου πυρός (15.5), forse ἀθάνατόν <πῦρ> (9.10), πυρὸς ταμία (8.1), πυρὸς μεδέων (8.18).

¹¹¹ προπάτωρ 14.25, 15.9 προγενέστερος 14.25Δ, πρωτοφανής 15.6

¹¹² αὐτογένεθλος 14.24A, 15.5; αὐτολόχευτος 14.25B

¹¹³ γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα 14.4, κόσμου πάτερ 14.25, κόσμου [γενέτω]ρ 9.9

¹¹⁴ δέσποτα κόσμου 14.10, 14.25B, κοίρανε κόσμου 8.1

¹¹⁵ τὸν οὐρανοῦ ἡγεμονῆα /καὶ γαίης χάεός τε καὶ Ἄϊδος 14.7-8

¹¹⁶ ἐκ σοῦ γὰρ στοιχεῖ', ἃ τεταγμένα σοῖσι νόμοισι 14.5

¹¹⁷ τὸν οὐράγιον κόσμον κατέχοντα, Μ[ιχαήλ] 1c.2, 9.15; ἀντολῆς Ἀβραασάξ κεχαρημένος 1c.4 / ἀντολῆς χαίρων, Ἀβραασάξ 9.16; ἄναξ κόσμοιο Σα[βρώθ] (9.22); ὃς δύσιν ἀντολήσιν ἐπισκοπιάζεις, Ἄδωνα[ί] (1c.5, 9.23), φύσιν αὐτοφυῆ, κράτιστον Ἄδωναῖον (1c.12), δύνοντα καὶ ἀντέλλοντ' Ἐλωαῖον (1c.13).

Nonostante tutto, non è l'unico tipo di inno in cui si tratteggia una divinità con queste caratteristiche. Nell'inno 25¹¹⁸, Hermes, oltre agli epiteti vincolati alla sua immagine tradizionale nella religione greca, è invocato come Ἡλίου ὀφθαλμέ (25B.5) e ἡλίου ἡνίοχος (25A.5), κοσμοκράτωρ (25.1), πανδαμάτωρ, ἀδάμαστος (25Γ.11), signore del destino (25.10Γ, 8A–B), degli elementi¹¹⁹, signore dell'alba e dell'ocaso¹²⁰, timoniere del cosmo (25Γ.15), κόσμος γὰρ κόσμου γεγαῶς (25Γ.17). Calvo ritiene che nella magia esistano due figure preminenti, Elio e Selene, che compaiono come divinità supreme e con le quali alla fine si identificano per enoteismo sincretico tutte le altre: gli dei maschili assimilano tratti solari, e le dee si assimilano a Hecate–Selene¹²¹. Anche se nel caso di questo inno a Hermes potrebbe trattarsi di tale fenomeno, ci sono inni magici senza connessione con la sfera solare in cui troviamo un'esaltazione della divinità come sovrana su tutte le altre e come la più potente in termini molto simili, addirittura uguali. Ad esempio, Tifone–Seth, nel inno 12 è evocato come τῆς ἄνω σκηπτουχίας σκηπτοῦχε καὶ δυνάστα, θεὲ θεῶν, ἄναξ (vv.1–2) e di nuovo ἄναξ θεῶν (v.18); nell'inno 13 (un scongiuro metrico) Tifone–Seth è τὸν πρῶτα θεῶν ὄπλον διέποντα (v.1), τὸν ἐπ' οὐρανίων σκῆπτρον βασιλῆιον ἔχοντα (v.2), τὸν ἄνω μέσον τῶν ἄστρον τυφῶνα δυνάστην (v.3), τὸν ἐπὶ τῷ στερεώματι δεινὸν ἄνακτα (v.4), Μοιρῶν βασιλῆιον ἔχοντα (v.10) e παντοκράτωρ (v.11). Gli inni 11 e 27¹²² si rivolgono a una divinità che non porta un teonimo riconoscibile, che è celebrata¹²³ non tanto attraverso epiteti, ma soprattutto acclamandola attraverso i suoi poteri. Mediante questa lode si profila nell'inno 15 un dio παντὸς κτίστα (v.1 e 4), θεῶν θεέ, κοίρανος (κόσμου?) (15.1), che ha “diviso” il cosmo (messo ordine nel Chaos originale indeterminato?, v.2), primigenio (πρῶτος δ' ἐξεφάνης ἐκ πρωτογόνου, v.3), signore degli elementi (v.5), e gli astri (v.6), i cui le servono come δορύφοροι (vv.7–8). Nell'inno 27, questo Αἰὼν Αἰῶνα (v.5), Αἰώνων βασιλεύς (v.7), che ha creato gli esseri viventi (v.1) e i frutti (v.3), il sole e la luna (v.2), il giorno e la notte (v.2) e le stazioni (v.3), che governa gli elementi (vv.12–14), è acclamato come εἷς θεὸς ἀθάνατος, πάντων γενέτωρ (v.5) e κύριος παντοκράτωρ (v.11).

¹¹⁸ *cf.* Appendice 2 (gli inni magici *in ed.* Pr).

¹¹⁹ Στοιχείων σὺ κρατεῖς, πυρός, αἰρός, ὕδατος αἴης (25Γ. 15)

¹²⁰ σ[ο]ὶ δ' ἡὼς ἀνέ[τ]ειλε, θοῇ δ' ἐπελά[σ]σατό σοι νύξ (25Γ.13)

¹²¹ Calvo 2006, p.45ss.

¹²² Un esame comparativo di questi due inni *infra*.

¹²³ Il tratto più caratteristico di questi due inni è il tono di lode che insieme ad altre caratteristiche fa sospettare che siano stati tratti da un contesto religioso, *cf. infra*.

In tutti questi inni la divinità è μέγιστος, κοσμοκράτωρ, παντοκράτωρ e sovrana sopra tutte le altre. Anche se in forma molto più ridotta, inoltre, Apollo è chiamato πανυπέρτατος (3A.1), τύραννος (4.5), ἄναξ σκηπτοῦχος (7.3), αὐτοκράτωρ (10.7) e πάνσοφος (10.2). Nonostante ciò, non in tutti i casi si riconoscono tratti solari o un sincretismo con Elio, quindi possiamo ripresentare adesso i motivi dell’elogio della divinità in questi termini (ma anche le caratteristiche che presenta Elio nel inno 10 e quelle della divinità degli inni 11 e 27).

3.4.1. La *koiné* teologica della descrizione della divinità.

La divinità profilata nelle testimonianze appena citate (sovrana, suprema, iper-uranica, pantocratore e cosmocratore), con o senza tratti solari, si trova in quasi tutti i sistemi di pensiero religioso del mondo contemporaneo ai papiri magici: l’orfismo¹²⁴, lo gnosticismo¹²⁵, il culto al *Theos Hypsistos*¹²⁶, gli oracoli caldaici¹²⁷, gli oracoli teologici¹²⁸, Aiôn e la divinità suprema nell’ermetismo¹²⁹, il cristianismo, l’ebraismo¹³⁰... In qualsiasi testo procedente da questi sistemi che parli della divinità troviamo espressioni molto simili o equivalenti a quelli che sono state qui segnalate; questo fenomeno, a cui Athanassiadi si riferisce come “*koiné* teologica”¹³¹, spiega in parte perché gli inni magici stabiliscono connessioni con quasi tutti i sistemi citati.

¹²⁴ Anche la divinità orfica suprema e è πολυώνυμος, nata da sé stessa (αὐτογενής fr.377F.8), vincolata al fuoco (ἀκαμάτου πυρὸς ὀρμή fr.31F.5 Bernabé; θρόνω πυρόεντι *Orphicorum fragmenta* 248.9 Kern). Uguali concetti si possono trovare negli inni orfici, e.g. *h.Orph.*8, 10, 15, 34, ecc.

¹²⁵ Sui tratti della divinità nel gnosticismo *cf.* Dillon 1999, pp.72ss.

¹²⁶ Mitchell 1999; 2010, pp. 171-174.

¹²⁷ Athanassiadi 1999, pp.166ss.

¹²⁸ La divinità profilata in questi testi è quella di un dio dai tratti solari, vincolato al fuoco, la fiamma e la luce (φλογμός ἀπειρέσιος I.15; ἐν πυρὶ ναίων I.28; πυρσοῖο θεὸς I.22; ὑπερουρανίου πυρὸς ἄφθιτος αἰωομένη φλόξ I.42.), ἄφθιτος, signore del cosmo (οὐρανοῦ τύραννον I.6), non concepito ma sorto da sé stesso (αὐτοφυής, ἀμήτωρ I.27), principio e fine di sé stesso (αὐτὸν ἐν αὐτῷ ἑόντα καὶ ἐξ ἑνὸς εἰς ἑν ἰόντα) e del cosmo (πνοιῆς ἢ πάντα πέριξ βοτρυδὸν ἔτχει I.56), il cui governo si simbolizza attraverso il dominio degli elementi, garante del tempo e le stazioni (ὄς κύκλα δίνης / οὐρανίης θεσμοῖσιν ὀρίσασατο καὶ διέκρινεν / ὥραις καὶ καιροῖς ἰσοζυγέοντα τάλαντα I.280-83; ἐν ᾧ τάδε πάντα κυκλοῦται / πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ αἰθήρ, νύξ τε καὶ ἡμαρ I.391-2), *cf.* Suárez 2003.

¹²⁹ Festugière, vol. II e IV, pp. 176-200; Nock 1934.

¹³⁰ Per la presenza di queste idee nell’acclamazione ebraica e cristiana *cf.* Mitchell 1999, pp.110-115, 2010, pp.185-189 ed Chaniotis 2010, *passim*.

¹³¹ Athanassiadi 1999, pp.177ss.

Alcuni versi dei nostri inni –e.g. παντοκράτωρ θεὸς ἔστι, σὺ δ' ἀθάνατοισι μέγ[ιστος] (9.21), αὐτομαθής, ἀδ[ι]δακτος, μέσον <τὸν> κόσμον ἐλ[ίσσων] (9.25); εἷς θεὸς ἀθάνατος, πάντων γενέτωρ (27.5), γεννῶν αὐτὸς ἅπαντα, ἅπερ πάλιν ἐξαναλύεις (10.4)– rimandano a fonti oracolari. La disseminazione dei testi oracolari è provata dalle testimonianze¹³², il cui caso più noto sarebbe quello dell'oracolo di Enoanda¹³³, che troviamo appunto come fonte del sopracitato verso 9.25. Tramite questa diffusione i testi oracolari si tramutarono in efficienti canali di diffusione di concetti religiosi, che si attestano utilizzati e riutilizzati in una molteplicità di contesti. La *Teosofia di Tubinga*¹³⁴ è un interessante esempio; in questa c'è un importante blocco di oracoli che hanno come elemento comune l'elogio del potere di Zeus, che venerano con la massima devozione¹³⁵, alcuni dei quali potrebbero vincolarsi al fenomeno dei *theosobeis* e il culto al *Theos Hypsistos*¹³⁶. Un buon esempio è l'oracolo di Apollo Clario (*Theos. Tub.* I 14ss. -n. 2) che contiene i versi della sopracitata iscrizione di Enoanda, verosimilmente vincolato da Mitchell al culto del *Theos Hypsistos*¹³⁷, ma da Livrea con l'ambito della teurgia caldaica¹³⁸. L'aspetto interessante della *Teosofia* è che tutti questi sono stati riutilizzati da un compilatore cristiano per sostenere la sua dottrina, prova che l'immagine divina di questa epoca tende a una omogeneità che le dà validità (sotto un'adeguata parafrasi o rielaborazione) in qualsiasi contesto di pensiero a cui sia trasferita.

3.4.2. Il *megateismo*.

Megateismo è il termine adottato da A. Chaniotis¹³⁹ per riferirsi all'acclamazione di una divinità (qualsiasi essa sia) nell'esperienza culturale (preghiere, inni, dediche votive, ecc.) insistendo sulla sua superiorità (assoluta o su altre)¹⁴⁰. Questo fenomeno, secondo Chaniotis,

¹³² Agosti 2014, pp.156–157.

¹³³ Su questo oracolo e relativa bibliografia *cf.* inno 9, p.308, n.134.

¹³⁴ Su questa opera, *ibid.*

¹³⁵ E.g. *Theos. Tub.* I.245–247 Beatrice, I.280–86, I.289–292.

¹³⁶ Mitchell 1999.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Livrea 1998, pp.90–96.

¹³⁹ Chaniotis 2010.

¹⁴⁰ Per denominare questo stesso fenomeno negli studi religiosi si possono trovare anche le diciture “enoteismo” (Versnel, 1990:232–6), “monoteismo affettivo” (Versnel, 2000: 85–88; Belayche, 2005); “*basileia* divina” (Belayche, 2005), “monarchia divina” (Sfameni, 2010), ecc. Quella di Chaniotis, “*megateismo*”, mi è piaciuto di più dal momento che non implica (almeno nella denominazione) nessun tipo di pensiero di base, motivo per il quale considero che sia quella che

deve interpretarsi come l'espressione della competizione tra differenti concezioni del divino e tra membri di un stesso culto¹⁴¹, che nella loro rivalità, sia per giustificare il proprio culto che per guadagnare il favore divino, parlano della divinità in termini iperbolici. Questo fenomeno non si trova circoscritto a un sistema di pensiero concreto; l'esame di E. Peterson di tutte le testimonianze dell'espressione acclamatoria εἷς θεός (che noi abbiamo, ad esempio, nell'inno 27), prova che questa espressione compare da iscrizione ad Apollo Delfico¹⁴² fino alla preghiera cristiana, quindi non implica obbligatoriamente la credenza che questa divinità sia l'unica, ma che sia unica, eccezionale, per quanto riguarda l'orante¹⁴³. Lo stesso succede con il titolo di ὑψιστος. Anche se si è provata l'esistenza di un culto specifico riguardo uno Zeus Hypsistos o Theos Hypsistos¹⁴⁴, non sempre che questo epiteto compaia significa che ci troviamo davanti a questa divinità o culto, come ha provato N. Belayche¹⁴⁵. Di fatto, anche se non compare negli inni, i papiri magici attestano l'utilizzo dell'espressione ὑψιστος θεός in riferimento a un ampio numero di dei¹⁴⁶. Coerentemente a questi studi, Chaniotis (2010) si sofferma sulle espressioni μέγας θεός e μέγιστος, uno degli epiteti acclamatori più comuni e antichi¹⁴⁷. Come i due precedenti, questo si rivela, di nuovo, presente nell'esaltazione di molteplici dei appartenenti a diversi sistemi religiosi¹⁴⁸. Questi tre esempi sono, semplicemente, il tipo di espressioni che un orante direbbe a un dio per renderselo propizio¹⁴⁹.

Sebbene questi epiteti si possano trovare nella *epiklêsis* divina greca in testimoni molto antichi, per Chaniotis il periodo imperiale suppone un punto d'inflessione¹⁵⁰. Dalle testimonianze si percepisce un incremento significativo di impiego, numero ed estensione; «the traditional epithets seemed no longer sufficient to describe an almighty deity; they had to be supplemented by new attributes. In this way, acclamations and 'acclamatory epithets' became in the imperial period an important medium for the conceptualization of divine

meglio definisce il fenomeno in sé, che in seguito può trovarsi sia nell'espressione politeista che monoteista o enoteista.

¹⁴¹ Chaniotis 2010, p.113

¹⁴² Una raccolta in Chaniotis 2010, p.127, n.60.

¹⁴³ Peterson 1926, pp.268-70.

¹⁴⁴ Mitchell 1999, 2010.

¹⁴⁵ Belayche 2005a y 2005b.

¹⁴⁶ PGM IV 1069, V 46, XII 63, 71, XIV 9, ecc.

¹⁴⁷ Chaniotis 2010, p.134.

¹⁴⁸ *Ibid.* 132ss.

¹⁴⁹ *Ibid.* 128.

¹⁵⁰ *Ibid.* 135.

powers»¹⁵¹. A questo elenco possiamo aggiungere anche ἀθάνατος, ἄφθιτος, πανυπέρτατος, ecc.¹⁵², ma anche altri espedienti retorici che abbiamo trovato negli inni magici per enfatizzare il potere della divinità, come l'espressione del topico del cosmocratore mediante lo stilema dell'enumerazione degli elementi. Nel contesto di epoca imperiale la tensione esistente tra i diversi sistemi di pensiero rende fondamentale l'insistenza sulla preminenza della divinità alla quale si rivolgono gli oranti rispetto a tutti gli altri dei, idea direttamente connessa con la competizione tra culti.

La magia è infatti anche un contesto agonistico: ogni rapporto con la divinità si stabilisce come se fosse unico ed eccezionale, ogni ricetta magica è presentata come la più efficace e famosa, ma anche ogni dio è invocato (addirittura quando è scongiurato) come il più grande e potente nel contesto della sua pratica con lo scopo di guadagnare la sua partecipazione in questa.

Insomma, l'esaltazione della divinità negli inni magici sembra indipendente della loro natura; nella mentalità dei maghi tutti gli dei sembrano raggiungere il rango di *cosmocratore* e dio supremo. L'unicità espressiva tramite la quale si esprimono queste idee, che si incrocia con testi appartenenti ad altri sistemi di pensiero nel complesso tessuto delle tendenze che compongono la *facies* religiosa della tarda antichità, mostra tratti che si possono vincolare a diversi fenomeni contemporanei agli inni magici, che favorirono l'omogeneizzazione di certi concetti relativi alla divinità.

3.5. Gli inni 11 e 27.

Sei sono le differenze fondamentali tra gli inni 11 e 27 e il resto di inni magici studiati: in primo luogo, (a) entrambi si rivolgono a una divinità che non porta un teonimo riconoscibile (nell'inno 11 l'unico "nome" potrebbe essere Πάν e nel 27 Αἰών, ma questi compaiono spesso come soprannomi di divinità in molti testi -inni orfici, ermetismo, ecc.-, quindi non è sicuro che la loro natura qui sia quella di teonimi o eponimi). In secondo luogo, (b) l'orante si rivolge a questa divinità innominata non tanto attraverso epiteti, ma

¹⁵¹ *Ibid.* 135-36.

¹⁵² Un elenco dettagliato in Chaniotis 2010, p.130, n.80.

soprattutto acclamandola attraverso i suoi poteri e le sue opere. La terza differenza è, precisamente, (c) il carattere acclamatorio. Non ci sono formule di nessun tipo (neanche *verba audiendi*) né petizioni. Questi due inni sono interamente composti da una descrizione della divinità. Questa rivela (d) una significativa similitudine nella concezione del divino. Mediante questa lode si profila nell'inno 11 un dio sovrano (θεῶν θεέ), *cosmocratore* e *cosmogenetor*, primigenio, signore degli elementi e creatori degli astri. Nell'inno 27, questo Αἰὼν Αἰῶνα (v.5) e Αἰώνων βασιλεύς (v.7), che ha creato gli esseri viventi, le stazioni, i frutti e gli astri e governa gli elementi, è acclamato come εἷς θεὸς ἀθάνατος e κύριος παντοκράτωρ (v.11).

Anche se (e) questi due inni non parlano di altre divinità, passaggi come la *doriforia* delle stelle dell'inno 11 o l'espressione Αἰώνων βασιλεύς del 27 permettono vedere che non sono prodotti in un sistema monoteista.

Dalla somma di tutte le caratteristiche citate, si evidenzia sia nella forma sia nel contenuto la natura non magica di questi due testi, ma resta allora da risolvere il contesto di origine di questi testi.

Anche se non possiamo scartare l'ipotesi che i redattori dei papiri magici abbiano selezionato di proposito questi passaggi per l'assenza di nome divino, lasciando da parte i versi in cui comparivano questo e la domanda (probabilmente non conveniente agli interessi del mago rielaboratore), ci sono altri testi in cui si descrive una divinità senza nome: gli *oracoli teologici*. E. Suárez (2003), nel suo studio sugli oracoli trasmessi nella *Teosofia di Tubinga*, isola un gruppo di oracoli appartenenti al libro I, gruppo che include una definizione dell'essenza e dei poteri di una divinità senza nome concreto. Anche se lo stesso Suárez sospetta pure di una scelta volontaria dei passi privi del nome di una divinità, in ogni modo si presenta un parallelo interessante:

(a) *Theos. Tub. I.303 -n.38*

Αὐτὸς ἄναξ πάντων, αὐτόσπορος, αὐτογένεθλος,
 ἰθύνων τὰ ἅπαντα σὺν ἀφράστῳ τινὶ τέχνῃ,
 οὐρανὸν ἀμφιβαλὼν, πετάσας χθόνα, πόντον ἔλασσας,
 μίξας ὕδατι πῦρ χθόνα τ' ἠέρι καὶ πυρὶ γαῖαν,
 χεῖμα, θέρος, φθινόπωρον, ἔαρ κατὰ καιρὸν ἀμείβων
 εἰς φάος ἤγεν ἅπαντα καὶ ἀρμονίους πόρε μέτροις.

Per 27.5-9¹⁵³ abbiamo segnalato nella relativa analisi questi altri oracoli:

(b) *Theos. Tub.* I 233 -n.28:

Εἷς θεὸς οὐράνιος γενέτης, γαῖαν διατάσσων,
οὐράνιον τε πόλον κατέχων δίνας τε θαλάσσης
κείνω πάντα τέλει τε καὶ ἰλάσκου φρένα κείνου.

(c) *Theos. Tub.* III 85 -n.11 *cf.* *Orac. Sib. fr.* 3.3-5+fr.5:

ἀλλὰ θεὸς μόνος εἷς πανυπέρτατος, ὃς πεποίηκεν
οὐρανὸν ἠελιὸν τε καὶ ἀστέρας ἠδὲ σελήνην
καρποφόρον γαῖαν τε καὶ ὑγροῦ κύματα πόντου,
ὃς μόνος ἐστὶ θεὸς κτίστης ἀκράτητος ὑπάρχων,
αὐτὸς δ' ἐστήριξε ἄμορφῆς τύπον† μερόπων τε,
αὐτὸς ἔμιξε φύσιν πάντων, γενέτης βιότοιο.

Anche se questo parla di Zeus, può vedersi che il contenuto e lo stile sono gli stessi dei casi citati:

(d) *Theos. Tub.* I 280 -n.35

Εἷς ἐν παντὶ πέλει κόσμῳ θεός, ὃς κύκλα δίνης
οὐράνης θεσμοῖσιν ὀρίσασατο καὶ διέκρινεν
ῥαῖς καὶ καιροῖς ἰσοζυγέοντα τάλαντα,
νείμας ἀλληλοῦχα τροπαῖς φιλοτήσια δεσμά·
ὄν Δία κικλήσκουσι, δι' ὃν βιοτήσιος αἰών,
Ζῆνα δὲ παγγενέτην, ταμίην ζωαρκέα πνοιῆς,
αὐτὸν ἐν αὐτῷ ἔοντα καὶ ἐξ ἑνὸς εἰς ἓν ἰόντα. ()

Si potrebbero aggiungere ancora altri testi a tale elenco, ma questi sono sufficienti per vedere che i passi scelti per l'antologista della *Teosofia* sono molto simili, in contenuto e stile, ai nostri due "inni". Con l'eccezione dell'ultimo esempio, tutti i testi descrivono una divinità senza nome dai tratti molto simili, ma l'elemento più interessante, a mio parere, non è la similitudine di idee, che già abbiamo visto essere condivisa da molti altri testi, ma la similitudine di forma. Non ci sono formule d'invocazione di nessun tipo; questa assenza, che si ritrova negli altri oracoli della raccolta, ha senso nel contesto oracolare di questi testi che non sono composti per invocare la divinità, se non per parlare di questa e spiegarne la natura agli uomini: perciò non si trovano *verba invocandi* né *precandi*. La mancanza di

¹⁵³ *cf.* εἷς θεὸς ἀθάνατος· πάντων γενέτωρ σὺ πέφυκα / καὶ πᾶσιν ψυχὰς σὺ νέμεις καὶ πάντα κρατύνεις, / Αἰώνων βασιλεῦ καὶ κύριε, ὃν γε τρέμουσιν / οὔρεα σὺν πεδίοις, πηγῶν ποταμῶν τε τὰ ρεῖθρα / καὶ βῆσσαι <τῆς> γῆς καὶ πνεύματα, πάντα τὰ / φύντα· (27.5-9)

invocazione potrebbe anche spiegarsi allo stesso modo. Inoltre, condividono con gli oracoli la tendenza all'espressione "megateista" della divinità in tono acclamatorio.

Nonostante ciò, tra i nostri due testi e gli oracoli della *Teosophia* c'è una differenza da notare. Nei nostri due inni la divinità compare in seconda persona (nell'inno 11 unicamente attraverso il possessivo σαῖς; più manifesta nell'inno 27), mentre negli oracoli della *Teosofia*, di solito enunciati dalla divinità oracolare, si parla del divino in *Er-Stil*. Comunque, eccezionalmente si possono trovare oracoli in *Du-Stil* che sembrano essere la riutilizzazione di testi di carattere innico (*Theos. Tub.* I.195 -n.24-, II.14ss.), ma anche questi presentano formule d'invocazione.

Il *Du-Stil* dei nostri due inni, sommato all'assenza di formule d'invocazione, suggerisce un altro tipo di testi già segnalati nell'analisi di tutti e due gli inni: i testi dossologici¹⁵⁴. In ogni caso, questa coincidenza di stile e contenuto si trova anche in iscrizioni¹⁵⁵ di carattere acclamatorio che, senza essere inni (possono essere carenti di *verba invocandi e petitio*), sia in *Du-Stil* sia in *Er-Stil*, elogiano la natura divina negli stessi termini¹⁵⁶. Questa coincidenza deve ascriversi ai due fenomeni segnalati nell'appartato precedente.

Attraverso tutti questi esempi, sommati a quelli che sono stati forniti già nei rispettivi esami di questi due inni, ho voluto ampliare la tipologia di testi di riferimento e arrivare alla conclusione che la divinità profilata in questi testi, un dio superiore e creatore, è l'espressione di una concezione *megatista* del divino (non necessariamente in connessione con il pensiero monoteista ma anche vincolati a esso) presente in molti testi non solo provenienti da diversi sistemi di pensiero, ma anche testi prodotti con diversi fini. Tutti quanti, comunque, condividono sia la visione della divinità che la forma di presentarla. Insomma, sono l'attestazione della assimilazione pragmatica di ricorsi di grande "effettività" (drammatismo ed espressività) che dovutamente selezionati si possono adattare a nuovi contesti.

¹⁵⁴ Si tratta di passaggi teologici appartenenti sopra tutto al *Antico Testamento* e al *Corpus Hermeticum*, cfr. *h.Mag.27*, pp. 425ss.

¹⁵⁵ E.g. *SEG* 53, 1334 (57 d.C.); *SEG* 51,614 (cfr. *SEG* 51, 615 e 622): Ἀγαθῆ Τύχη. Εἷς θεός. Μέγας θεός, μέγιστον ὄνομα τοῦ θουοῦ. Πύθιος μέγας Ἀπόλλων· μεγάλη Τύχη Δελφῶν. Segue la dedica.

¹⁵⁶ E.g. *IG XI²* .I, 882, l. 1-4: δ]αίμονες ἀθάνατοι πολλοὶ κατ' Ὀλύμπιον ἔδρην,/ ἀλλὰ θεὸς τούτων ἐστὶ πατήρ ὁ μέγας, / ὃς κόσμον διέταξε, Σελήνην νυκτὶ κελεύσας / πείθεσθαι, Τειτᾶνα ἡμεριναῖς χάρισι. Segue dopo un *excursus* sopra il ruolo della divinità come *psicopompos* ma non c'è domanda né formule d'invocazione di nessun tipo.

4. Fonti e referenti dell'innologia magica

La scelta del greco e dell'esametro come forma poetica nella composizione degli inni magici, spinge i compositori a ricercare nella produzione letteraria e religiosa greca referenti di forma e contenuto. L'analisi di queste fonti nel corpus degli inni esaminati ci permette di avere un'idea più chiara riguardo al bagaglio culturale degli autori e ci consente di ampliare in qualche modo il profilo del mago greco-egiziano.

Per quanto riguarda l'utilizzo della letteratura si notano due forme principali d'impiego:

1. La letteratura come FONTE: la letteratura serve come fonte lessicale per esprimere il contenuto (utilizzo letterale del lessico), ma anche per la composizione del verso; si nota soprattutto quando le parole o i sintagmi sono utilizzati nella stessa posizione della fonte (o più spesso, nella tradizione letteraria). Quest'uso consente un'identificazione più esatta delle fonti maneggiate dall'autore per la composizione del suo poema e la sua funzione non è unicamente pratica, ma costituisce un ponte con la tradizione letteraria.

In questa variante dell'utilizzo testuale della letteratura, si potrebbero segnalare due sottocategorie: l'UTILIZZO LESSICALE (dalle fonti si prendono parole o, al massimo, sintagmi), e un secondo utilizzo che chiameremo "ESTESO" che prende in prestito versi interi o addirittura passaggi completi. Negli inni magici l'utilizzo esteso delle fonti è più ricco mentre nella magia questo procedimento si osserva solo in riferimento all'epica omerica, sebbene quest'uso non sia stato ancora spiegato in maniera soddisfacente¹⁵⁷.

2. La letteratura come REFERENTE: si tratta di un uso non letterale delle fonti. La letteratura funge da modello formale, strutturale e concettuale per gli inni magici. Di solito serve per attestare l'estensione di un'idea nella letteratura utilizzata dall'autore. Può manifestarsi sia a livello lessicale che concettuale o formale e rivela

¹⁵⁷ *Cfr.* Collins 2008, p.213.

una tecnica compositiva più elaborata, un'intenzione poetica più accentuata in relazione al gioco intellettuale che si stabilisce con la letteratura.

Non tutti gli inni magici presentano lo stesso livello di dipendenza in relazione alla letteratura; in alcuni domina un uso più letterale dei procedimenti stilistici mentre in altri la funzione della letteratura è più referenziale. Anche se in tutti gli inni si possono ritrovare i due livelli, l'analisi delle fonti e lo studio del tipo di letteratura impiegato e della modalità, ci permette di assegnare a ogni inno una personalità particolare.

Le fonti attestate con più frequenza negli inni magici sono descritte di seguito.

4.1. Il genere innico.

Ovviamente quando si compone un inno, quelli precedenti sono i primi testi di riferimento. L'analisi delle fonti e dei referenti testuali degli inni magici esaminati ci permette di riconoscere che gli autori hanno preso spunto sia dagli inni religiosi e magici, che dalle preghiere letterarie greche ed egiziane.

4.1.1. Gli inni magici.

Una delle fonti principali dei compositori degli inni magici sono gli inni stessi. Come già segnalato nell'introduzione, nel momento in cui un inno entra nella tradizione dei testi magici diventa patrimonio dei maghi e si presta al suo riutilizzo sia completo (uso che genera versioni di un stesso inno¹⁵⁸) sia di singoli passaggi (14Γ) o versi isolati (come nel caso dell'incipit Δάφνη, μαντοσύνης ἱερὸν φυτὸν Ἀπόλλωνος). Dunque, l'utilizzo esteso degli inni magici nella composizione di nuovi inni testimonia la loro circolazione "interna" tra i maghi; questa circolazione sembra chiusa visto che non abbiamo testimonianze al di fuori dei testi magici.

Meno frequente ma pur sempre riconoscibile è l'utilizzo degli inni magici come fonte di tipo lessicale. Un chiaro esempio è l'*h.Mag.* 8.15-17 i cui versi sembrano essere stati

¹⁵⁸ Nell'insieme d'inni analizzati, l'inno 14, il catalogo angelico utilizzato nell'inno 9 e 1c presentano varie versioni. Oltre ai testi qui analizzati si potrebbero aggiungere anche l'inno 21 a Ecate e l'inno 25 a Erme.

composti mescolando fra loro sia espressioni dell'inno 7 che dell'inno 3. Probabilmente questi passaggi non sono gli unici ma è molto difficile identificarli. Ad esempio, quando due inni magici utilizzano la medesima espressione o parola di un inno orfico, è quasi impossibile sapere se entrambi gli inni si sono ispirati a quello orfico o uno dei due autori si è ispirato all'altro e, quindi, non vi è conoscenza della fonte originale.

Per quanto riguarda la citata "circolazione interna" degli inni, la sua esistenza ci permette di tornare sulla questione di una "tradizione" in relazione agli inni magici, già proposta da Heitsch¹⁵⁹ e segnalata nell'introduzione a questo studio. Faraone¹⁶⁰ ha provato l'esistenza di antologie di scongiuri esametrici in circolazione fin dall'epoca ellenistica; nello specifico, di *epôidai* esametriche di origine orale che in qualche momento della loro trasmissione sarebbero state trascritte e raccolte in piccole collezioni che sarebbero poi circolate nel Mediterraneo. Chiaramente, la complessità degli inni magici rende necessaria la scrittura per la loro trasmissione, ma, come Calvo segnala per l'inno 14¹⁶¹, sia il sentimento di "patrimonio comune" che l'assenza di una autorità (un autore, ma servirebbe anche un "nome") a garanzia dell'integrità del testo alterano gli inni magici, sebbene scritti, in un processo molto simile a quello della poesia orale. Gli inni apollinei di *PGM VI+II*, a causa della loro accumulazione in uno stesso papiro in uno spazio relativamente breve e della presenza di versioni di un stesso inno quasi di forma consecutiva (nel caso dell'*h.Mag.* 3A e B) sembrano avere avuto origine da qualche tipo di raccolta o antologia di inni magici sulla base dei quali, come segnalato, potrebbero essere stati composti l'inno 7 e l'8.15-17, di qualità compositiva inferiore, stile magico più marcato e un evidente utilizzo degli altri componimenti come fonti. I tratti, presenti anche nell'*h.Mag.* 1b (in *PGM I*), rinforzano la tesi della circolazione all'interno dei circoli magici di inni magici (o antologie di inni magici).

4.1.2. Gli inni orfici.

L'analisi delle fonti dimostra una frequente coincidenza sia lessicale che concettuale tra gli inni magici e gli inni orfici. Detta coincidenza rivela che i compositori degli inni magici conoscono gli inni orfici e se ne servono. È questo il caso dell'epica omerica, come referente

¹⁵⁹ Heitsch 1959.

¹⁶⁰ Faraone 2000 e 2011.

¹⁶¹ Calvo 2006.

per l'*epiklêsis* divina o come fonte di lessico che può essere utilizzata anche nella stessa sede metrica rivelando così un uso degli inni orfici come fonte formale nella versificazione. Gli inni orfici non solo sono una ricca fonte di epiteti per gli inni magici, ma anche per la lingua sacra sebbene non vengano riportati mai versi interi.

Anche se l'estensione formulare di certe espressioni ed epiteti nel corpus orfico rende più complessa l'identificazione di una fonte precisa, la maggioranza delle concordanze provengono dagli inni solari (*h.Orph.* 8 a Elio, 11 a Pan, 12 a Eracle, 34 ad Apollo e 66 a Efesto) e da *h.Orph.* 10 alla Natura. Tuttavia potrebbero esserci anche altri.

Gli inni orfici e gli inni magici condividono anche un aspetto stilistico strutturale per quanto riguarda la forma dell'*epiklêsis* e la mancanza dell'elemento mitico, ma dato che il corpus orfico e gli inni magici sono più o meno contemporanei e la loro composizione si colloca in un'area dall'intensa influenza orientale (Egitto per gli inni magici e Asia Minore per gli inni orfici) dove, come mostrano gli inni egiziani, queste due caratteristiche sono già presenti nel genere innico di adstrato, è preferibile pensare più a una tendenza stilistica dell'epoca circoscritta al contesto orientale, piuttosto che a una loro dipendenza. Inoltre, nella proliferazione dell'*epiklêsis* magica non possono scartarsi motivi propri (come l'importanza dell'"evocazione totale" della divinità) che hanno potuto favorirne parallelamente questo tipo di *epiklêsis* accumulativa.

4.1.3. Gli inni letterario-religiosi

Nel processo di analisi degli inni magici apollinei, risulta evidente la frequente ripetizione di una serie di motivi (la menzione nell'invocazione di Apollo sulle cime del monte Parnaso come metonimia di Delfi, il tremore dell'alloro sacro come simbolo dell'epifania apollinea, l'immagine di Apollo *Dafneforos*, la chioma di Apollo, il contesto religioso-rituale, ecc.) e stilemi (il plurale corale, la lode, ecc.) espressi attraverso un linguaggio altamente codificato che ci rimanda al peana post pindarico¹⁶² che si rivela essere il modello base dell'espressione e dello stile degli inni magici apollinei.

L'inno 10 (di dubbiosa natura magica per la mancanza di tratti magici marcati), nel caso in cui non fosse stato composto per un uso magico, sembra interessante per l'utilizzo esteso di

¹⁶² Sulla consolidazione dopo Pindaro del peana intorno a un insieme di *loci comuni*, cfr. Suárez 2013a. Nel testo in cui tutti questi aspetti sono stati meglio riflessati è l'inno 10.

un inno letterario-religioso (o semplicemente letterario; l'emulazione poetica di qualche poeta dilettante), ma anche in caso contrario, interessa per la mimesi del genere peanico. L'utilizzo esteso di testi di natura letteraria e religiosa si constata di forma abbastanza sicura in 11 e 27.

Un altro *corpus* utilizzato negli inni magici è quello degli inni omerici, ma l'ampia presenza della lingua omerica ne rende difficile la sua identificazione come fonte poiché è piuttosto complesso sapere se una espressione è stata presa dall'epica o dagli inni. Sono pochi i passaggi in cui il lessico e il contenuto si uniscono per permettere di riconoscere gli inni omerici come referente (*e.g. h.Mag.* 9.11).

Un altro riferimento per gli inni magici sono gli inni egizi. Non è possibile identificarli come fonte in quanto la lingua di riferimento dei testi esaminati è il greco ma la sua presenza si colloca piuttosto come un'influenza di substrato (o adstrato). Le differenze non riguardano solo l'aspetto stilistico, com'è abituale, ma anche il contenuto: la predicazione "essenziale" segnalata da Reinsfeld¹⁶³, l'utilizzo d'una formula di saluto per aprire invocazioni solari, ecc. La tradizione egiziana è particolarmente evidente nell'inno 15, unico caso in cui sembra essere stata il referente della composizione d'una intera invocazione.

4.1.4. Inni letterari privi di scopo rituale.

L'inno 4 (la *Pregghiera di Crise*) offre una quarta tipologia di inni impiegata nella composizione degli inni magici: inni e preghiere pronunciati da personaggi all'interno di un'opera letteraria. Questi non sono stati composti con uno scopo rituale ma emulano quelli culturali nella ricerca della verosimiglianza drammatica. Un altro esempio potrebbero essere i versi 1-14 dell'inno 8, a causa della mancanza di tratti magici evidenti e di elementi culturali; lo stile profondamente poetico risulta troppo artificiale per l'uso rituale e la divinità destinataria (Elio) non è legata a un culto chiaramente identificabile come quello di Apollo nel mondo greco. Il lessico e lo stile impiegati, di fatto, ci rinviano all'inno letterario tardo-

¹⁶³ Su questa, *cfr. supra*, pp.508

imperiale¹⁶⁴, il quale ha come esempio più noto gli inni che Nonno di Panopoli compone all'interno delle sue *Dionisiache*.

4.2. L'epica omerica.

I versi omerici hanno una forte tradizione in merito alle sue qualità meravigliose¹⁶⁵. Secondo un aneddoto pitagorico riportato da Giamblico, Pitagora riuscì a tranquillizzare un giovane ubriaco che aveva perso le staffe mediante la declamazione di un passaggio omerico spondaico, il cui ritmo monotono e calmo rasserenò immediatamente il ragazzo¹⁶⁶. Un'impresa simile si attribuisce anche a Empedocle; lo stesso Giamblico racconta, infatti, che una volta, mentre questi stava suonando la lira a casa sua con un amico giudice, si presentò il figlio di un condannato a morte con la spada in mano intenzionato a ucciderlo. Empedocle decise in quel momento di cambiare melodia e di recitare un esametro omerico (*Od.* 4.221) e grazie a questo stratagemma il giovane si placò¹⁶⁷. Come la *Bibbia* per i cristiani o la *Torah* per gli ebrei, i poemi omerici diventano un testo sacro nell'Antichità ripercorrendo lo stesso fenomeno che porta Omero a diventare una divinità presso alcuni circoli neoplatonici¹⁶⁸. Martín Hernández cita un ostracon scolare di Karani, nell'Arsinoite (Egitto), riconducibile al III secolo, in cui si legge θεός, οὐκ ἄνθρωπος ὁ Ὅμηρος¹⁶⁹. I poemi omerici non solo continuano a essere il testo base per l'insegnamento scolastico durante tutta l'Antichità¹⁷⁰, ma sono anche il pilastro della cultura popolare. Pertanto, la loro forte presenza anche nella magia non è un fatto inaspettato.

Finora abbiamo insistito soprattutto su due usi magici dei versi omerici di cui il primo è quello oracolare. Tre papiri (*P.Oxy.* 3831, *P. Bon.* 3 = *SM* II.77, e *PGM* VII) risalenti al

¹⁶⁴ *Cfr. supra* inno 8, pp.248-249.

¹⁶⁵ Sulla credenza delle proprietà magiche o curative della poesia omerica e il suo impiego nella magia, *cf.* Lambertson 1989 e 1992; Collins 2008; Karanika 2011; Suárez 2011; Martín Hernández 2013; Zografou 2013.

¹⁶⁶ Porph. *CV* 25.112.

¹⁶⁷ Porph. *CV* 25.113.

¹⁶⁸ Lambertson 1992.

¹⁶⁹ *O.Mich.* 3.1100, 10-11 = *TM* 64126, pubblicato da Youthie, H.C.- Winter, J.G. (1951) *Michigan Papyri, VIII: Papyri and Ostraca from Karanis*, Ann Arbor, p.206, *cf.* Martín Hernández 2013, p. 3.

¹⁷⁰ Lambertson 1992, p. 137.

III/IV secolo testimoniano l'esistenza di un corpus¹⁷¹ di versi omerici, decontestualizzati e trasmessi congiuntamente, noto come *homeromanteion*. Da questo corpus venivano estratti gli oracoli¹⁷². I versi omerici sono spesso usati anche come formule magiche per diversi fini¹⁷³. A quelle appena citate possiamo aggiungere una terza finalità: l'impiego dei poemi omerici come fonte per la composizione di *lógoi* magici. In questo modo i compositori degli inni magici potevano utilizzare i testi omerici:

(a) come fonte di lessico. Gli autori degli inni magici operano sui testi omerici come qualunque altro poeta, servendosi dei poemi come fonte di aggettivi ed epiteti per gli dei, delle formule omeriche per cominciare o finire i versi e di altre risorse lessicali per riempire gli esametri. La dizione omerica, grazie al suo arcaismo, serve per elevare il tono del poema e aggiungere solennità.

(b) come fonte di interi versi grazie alla possibilità delle molteplici letture del testo omerico. Questo secondo modo d'utilizzo apporta all'inno magico l'appoggio della tradizione e il riconoscimento dell'autorità di Omero. Sono da segnalare qua tre caratteristiche riconoscibili in questi versi:

- i. In primo luogo, la coincidenza di molti dei versi usati negli inni esaminati con quelli omerici utilizzati nell'*homeromanteion*. Questi, come quelli utilizzati nelle formule magiche¹⁷⁴, coincidono con quelli impiegati nella composizione di

¹⁷¹ Parlo di un *corpus* e non di *corpora* perché i tre papiri sono copia di uno stesso *homeromanteion*.

¹⁷² La procedura del *homeromanteion* combinava la *bibliomanteia* con le *sortes* per ottenere attraverso dei dadi tre cifre che identificavano un verso dell'elenco. Questo verso successivamente veniva interpretato come una risposta oracolare, *cfr.* Karanika 2011; Martín Hernández 2013.

¹⁷³ I versi omerici servono per frenare emorragie, per favorire (o impedire) la gravidanza e altri fini giatromagici, come θυμοκάτοχον (per calmare l'ira), per provocare attrazione (πρὸς φίλους), ecc. I versi magici così utilizzati operavano per simpatia, la quale si stabiliva per similitudine sia tra il suo contenuto (*similitudine intrinseca*) sia tra il contesto in cui funzionavano nel poema omerico (*similitudine estrinseca*) e la situazione in cui si usavano, *cfr.* Suárez 2011; Karanika 2011. I greci facevano risalire l'utilizzo magico della poesia omerica a figure antiche quali Pitagora o Empedocle, *cfr.* Collins 2008, pp. 211-13.

¹⁷⁴ Karanika 2011, pp.266ss.

omerocentoni (ad esempio Edocia Augusta¹⁷⁵) e con i versi omerici più citati dagli autori classici e postclassici¹⁷⁶.

- ii. Molti di loro, una volta decontestualizzati, o hanno un senso aperto che si presta a molteplici interpretazioni o un senso proverbiale, di validità universale¹⁷⁷.
- iii. Molti appartengono a interventi di personaggi celebri (sacerdoti come Crise o Calcante, eroi, eroine e dei)¹⁷⁸. Di conseguenza, la coincidenza non sembra casuale e la selezione dei versi non è aleatoria.

Karanika mette in relazione queste tre caratteristiche basandosi sulla forma in cui i poemi omerici circolano nella tarda antichità. Questi, sono troppo lunghi per circolare nella loro completezza, cosicché sorgono antologie che rendono più accessibile il testo. La scuola avrà un ruolo fondamentale in questo processo, dando preferenza alle raccolte di tono didattico utili per l'insegnamento (consigli, passaggi di carattere proverbiale, ecc.). Questo tipo di selezione testuale coincide con quella che si nota nei testi magici. Per Suárez sembra verosimile che molti di questi versi non si conoscessero di forma diretta ma attraverso raccolte di diverso fine, fatto che spiegherebbe, tra l'altro, la persistenza dell'ordine in cui compaiono alcuni gruppi di versi¹⁷⁹.

L'inno magico 4 costituisce un caso speciale nell'utilizzo del testo omerico sia come fonte testuale sia come testo magico¹⁸⁰ principalmente per la sua estensione. La *Preghiera di Crise* tuttavia rispetta due delle caratteristiche menzionate prima: è un passaggio largamente noto e citato durante tutta la tradizione letteraria posteriore ai poemi omerici¹⁸¹, e appartiene all'intervento di un personaggio dall'autorità rilevante come quella del sacerdote Crise. Il valore magico del passaggio risiederebbe nel proprio contenuto della preghiera, nell'autorità di Crise assunta dall'orante e nell'efficacia della preghiera nel contesto originale della

¹⁷⁵ Infatti, gli *homeromanteion* sono stati definiti "centolike incantation", *cf.* Karanika 2011, p.266, n.40.

¹⁷⁶ Karanika 2011, pp.272 e Martín Hernández 2013, p.4. Come evidenziato da Karanika, è molto significativo che dei 27000 versi della epica omerica, gli *omerocentoni*, i testi magici e i versi più citati nella tradizione greca abbiano un'alta frequenza di coincidenza.

¹⁷⁷ Karanika 2011, pp.273-276; Martín Hernández 2013, p.4; Zografou 2013, p.180.

¹⁷⁸ Su questo concordano tutti coloro che hanno esaminato i versi omerici utilizzati nei testi magici, *cf.* Karanika 2011, p.272; Suárez 2011, pp.530-31; Collins 2008.

¹⁷⁹ Suárez 2011, p.541.

¹⁸⁰ *Cfr.* edizione e commento dell'inno 4.

¹⁸¹ Rabel 1988.

narrazione omerica. Questa qualità performativa derivata dal macro-contesto di origine dei versi omerici è stata segnalata anche per alcuni dei versi che funzionano come formule magiche¹⁸².

4.3. La letteratura oracolare.

Un altro importante gruppo di testi di riferimento per gli autori degli inni magici sono i *corpora* oracolari di carattere esametrico.

Il sopraccitato oracolo di Enoanda (*SEG* 27.933) compare come fonte lessicale di (9.25), ma l'analisi degli inni esaminati ha rivelato un'origine oracolare anche per altri versi, riconoscibile sia dall'utilizzo esteso (come in 8.7) sia dal lessico (9.10 e 9.24-25). La letteratura oracolare potrebbe fare da sfondo anche ad alcuni elementi lessicali, fra i quali soprattutto gli epiteti. Questo sarebbe il caso di οὐρανοφοίτης (8.3), ma anche gli epiteti che riceve la divinità nella chiusura dell'inno 14 (vv.25-29) potrebbero essere legati al lessico degli oracoli come quelli teologici.

Menzione a parte meritano gli inni 11 e 27 al *Megas Theos*; testi la cui natura, lo stile e l'elaborazione della divinità assomigliano molto ad alcuni oracoli teologici.

L'espressione ἄγγελε πρώτε τοῦ Ζηνὸς μεγάλιοιο (1c.1) e la sua rilettura in chiave cristiana πρῶτιστον Διὸς ἄγγελον (9.14) potrebbero essere inseriti nella tradizione degli oracoli teologici raccolti nella *Teosofia di Tubinga*, la cui concezione enoteistica di Zeus come dio ὕψιστος, creatore di tratti solari assomiglia molto a quella di Elio nell'inno 14.

Fin dall'Antichità gli oracoli dei principali santuari oracolari (Delfi, Claro, Didima) sono stati conservati e raccolti con diversi fini e a disposizione di eruditi, paradossografi, sacerdoti, *chresmologoi*... Queste antologie sperimentano uno speciale sviluppo in epoca Imperiale, momento in cui nascono nuovi interessi teologici e politici di diversi gruppi. I tre insiemi più importanti di oracoli sorti in questo momento e attestati nell'analisi degli inni magici sono:

- i. Gli *oracoli sibillini*¹⁸³. Questi comprendono dodici libri con un'eterogenea datazione che va dal II a.C. secolo fino, forse, al VI d.C. Sotto l'autorità profetica della Sibilla

¹⁸² Suárez 2011, pp.538; Collins 2008, p.215.

¹⁸³ Questi sono stati pubblicati da Suárez (2002^a) che li ha analizzati approfonditamente in una serie di studi tra i quali si possono citare 2001a, 2001b, 2002b, 2005b.

raccogliono una serie di oracoli esametrici di tono apocalittico contro il popolo romano annunciando la sua fine. La profezia serve poi a interessi politici di origine ebraica e cristiana come arma contro l'oppressore.

- ii. Sotto il nome di *oracoli caldaici*¹⁸⁴, si conosce un insieme di testi frammentari che Kroll¹⁸⁵ dimostrò essere i *membra disiecta* di un unico trattato in metro esametro in cui, attraverso la parola del proprio dio, si sviluppa il sistema cosmologico e soteriologico della dottrina religiosa conosciuta come *teurgia*, attribuita ai caldaici, nello stile profetico caratteristico degli oracoli greci. Questa dottrina sarebbe frutto del sincretismo ellenistico in confluenza con la corrente neoplatonica dell'area mediterranea orientale (probabilmente Alessandria) verso la fine del II secolo.
- iii. Gli *oracoli teologici*¹⁸⁶ sono un'altra varietà poetica che fiorisce nel II secolo d.C. in risposta all'inquietudine sul divino che si genera come conseguenza della crisi spirituale (e la riflessione religiosa susseguente) generata dalla fine del paganesimo e dallo sviluppo del cristianesimo. Apollo e altri dei, come massime autorità oracolari, spiegano qui cosa sia la divinità (in chiave enoteistica) e come venerarla con la massima devozione. Sono stati raccolti in epoca Imperiale in opere teosofiche, come quelle di Porfirio¹⁸⁷ contro il cristianesimo o la *Teosofia* di Tubinga¹⁸⁸, un'opera miscelanea riletta in chiave pro-cristiana. Questo tipo di silloge raccoglie testi in cui si avvertono livelli diversi di manipolazione della tradizione oracolare: quelli che possiamo considerare autentici (cioè, provenienti da risposte proprie del contesto dei santuari oracolari greci) e testi la cui autenticità oracolare non è sicura ma, al meno, sono stati composti con gli stessi parametri degli oracoli "veri", fino a quei testi ovviamente finti, composti *ad hoc* in consonanza con lo scopo dell'antologista¹⁸⁹.

Questa brevissima esposizione vuole mostrare che i *corpora* oracolari più importanti dell'ellenismo tardivo e dell'Antichità tarda sono il prodotto del stesso panorama

¹⁸⁴ Pubblicati da Majercik 1989. Per uno studio generale degli oracoli caldaici e bibliografia specifica *cfr.* Athanassiasi 1999, Fernández Fernández 2011.

¹⁸⁵ Kroll 1895.

¹⁸⁶ Sugli oracoli teologici, *cfr.* Nock 1928; Robinson 1981; Rodríguez Solomolinos 1991.

¹⁸⁷ Porph. *De philosophia ex oraculis haurienda*, editato da Smith, A. (1993) *Porphyrius. Fragmenta*, Teubner, Stuttgart-Leipzig.

¹⁸⁸ Pubblicata da Beatrice (2000). Sui tratti teologici degli oracoli del libro I, *cfr.* Suárez 2002 e 2003.

¹⁸⁹ Suárez 2003, pp.145-146.

multiculturale e plurireligioso degli inni magici o orfici, quindi non sorprende trovare punti di convergenza. Per quanto riguarda l'utilizzo da parte degli autori degli inni magici, gli oracoli, come i poemi omerici, sono testi che scaturiscono dalla divinità, quindi il carattere divino permane nel testo sia come autorità, sia come "forza" intrinseca, caratteristica che li trasforma in fonti specialmente utili in connessione con la natura esametrica che di solito presentano. Nel caso degli oracoli teologici si aggiunge anche un altro argomento: la sua efficacia nell'esprimere la natura della divinità (nessuno meglio di un dio può raccontare la divinità). Pur tuttavia, dobbiamo prestare particolare attenzione alla valutazione della sua natura come fonte.

Sebbene questo tipo di raccolte oracolari fossero a disposizione del profilo dei "learned magician", il riutilizzo di oracoli (o di versi appartenenti a questi) non è un fenomeno esclusivo della magia; la loro ripetizione in iscrizioni e fonti letterarie nell'intera area mediterranea attesta la loro ampia diffusione nell'Antichità tardiva¹⁹⁰. Dunque, come succedeva con i versi omerici, nell'epoca dei papiri magici questi tipi di versi fanno parte di un patrimonio popolare ampiamente diffuso che circola per molteplici vie e nella maggior parte dei casi senza collegamento con il contesto originale. Dunque, il dubbio che sorge è se i compositori degli inni magici erano a conoscenza della natura oracolare di questi versi nel momento in cui li utilizzavano o li ricevevano in maniera indiretta.

4.4. Altri fonti.

In questa epigrafe includo tutte quelle fonti e referenti che non sono di uso maggioritario, ovvero di presenza frequente e omogenea in tutti gli inni esaminati, ma che spuntano a volte attraverso l'analisi del lessico. Queste sono, essenzialmente tre: la lirica, la tragedia e l'epica post-omerica.

A questo scopo bisogna sottolineare l'importanza che ha avuto il gusto per la rarezza linguistica, tendenza che comincia all'epoca ellenistica e perdura nella letteratura dell'epoca Imperiale. Gli inni magici attestano alcuni termini fino ad adesso considerati *hapax* e che, a

¹⁹⁰ Agosti 2014, pp.156-157; Mitchell 1999; Chaniotis 2010.

causa della scarsità di testimonianze (in alcuni casi anche alla loro carenza), rinviano obbligatoriamente sia alla letteratura lessicografica, sia alla propria fonte. Questo è il caso di Ζηνὸς μεγάλιο (1c.1), *cfr.* Opp. C. 1.41; μεγάλοστονος (2.7), termine eschileo (A. *Pr* 413), come χρυσεόκυκλος (10.26) epiteto di Selene in A. *Ph.*176; μουσιάρχης (5.4) probabilmente ispirato a μούσαρχος di Terpandro; ἀεροφοίτητος (10.1), finora conosciuto solo da Ion di Chio.

Un nome che compare spesso negli inni è quello di Nonno di Panopoli con l'opera *Dionisiache*, soprattutto in merito alle coincidenze lessicali. Il rapporto tra Nonno e gli inni magici non è una questione facile di risolvere, in primo luogo per la datazione. Gli editori moderni, capeggiati da R. Keydell¹⁹¹, fanno risalire la sua ἀκμή intorno alla metà del V secolo¹⁹² grazie alle testimonianze di grammatici e altri letterati che permettono di fissare un *terminus ante quem* e *post quem*. L'interesse che dimostra nella sua opera verso l'astrologia e i prodigi, la sua profonda conoscenza dei riti misterici, dell'orfismo e di altri rami filosofico-teologici hanno avvalorato la tesi della formazione magica di quest' autore, difesa da Bogner¹⁹³ e D'Ippolito¹⁹⁴, ma contestata recentemente da Frangoulis¹⁹⁵, secondo il quale la scena magica alle *Dionisiache* risponde unicamente a un interesse drammatico e al gusto della letteratura Imperiale per l'esotismo, tendenza che ha origine nella letteratura ellenistica. Nonostante, la frequenza dell'apparizione di concordanze lessicali tra gli inni magici e Nonno non sembra casuale; anche se in alcuni casi si possono trovare dei legami con opere come gli inni orfici, queste concordanze sembrano troppe. In base alla datazione dell'opera di Nonno, questa sarebbe posteriore alla redazione dei papiri magici, quindi si potrebbe ipotizzare che egli abbia conosciuto questo tipo di scritti ma non il contrario. Tuttavia, questa ipotesi avrebbe bisogno di un'analisi più dettagliata che ci permetterebbe di approfondire la scena magica delle *Dionisiache* ma che ci allontanerebbe dall'oggetto del presente studio.

¹⁹¹ Keydell 1959.

¹⁹² Per un'analisi più dettagliato sulle date di Nonno e lo stato della *quaestio nonniana*, *cfr.* Hernández de la Fuente 2005, pp. 26-37.

¹⁹³ Bogner 1934.

¹⁹⁴ D'Ippolito 1964.

¹⁹⁵ Frangoulis 2000. Nonostante lo studio di Frangoulis sia brillante, questo si basa unicamente sulla funzione drammatica della scena nel contesto narrativo del poema e non comprende un'analisi profonda della scena magica (del lessico e della forma del rituale paragonati ai papiri magici) per valutare se ci siano a meno fonti magiche.

Parte IV

Riflessioni finali

Riflessioni finali.

1. La prima osservazione globale che s'impone alla fine di questa tesi è la difficoltà che questi testi costituiscono per l'editore, sia per il loro stato di conservazione, sia per la loro eterogeneità. Il presente studio rivela che sotto la dicitura di "inni magici", come era stato segnalato all'inizio, sono incluse non solo composizioni complete ma anche di tipo frammentario e su quattro delle composizioni analizzate (è il caso degli inni 1a, 10, 11 e 27) rimane ancora un dubbio ragionevole riguardo alla loro origine e finalità. Per alcuni inni è stato possibile stabilire un contesto di composizione magico in base ai tratti linguistici o agli argomenti utilizzati; tra questi, scongiuri e incantesimi in forma versificata sono chiaramente molto distanti dal concetto di "inno" religioso, di conseguenza il concetto di "inno" nel contesto magico deve (per forza) essere ampliato. Come risultato si concretizzano inoltre le avvertenze fatte all'inizio dello studio sulla forma con cui si deve procedere con questi testi, sia per la loro edizione sia per il suo analisi. Le composizioni esaminate durante questo studio dimostrano che i cosiddetti "inni magici", anche se possono (e devono) essere analizzati in comparazione con inni di tipo letterario-religioso, sono stati composti in base a parametri diversi e, quindi, con caratteristiche lessicali e formali proprie. In ultima analisi si ritorna alle questioni esposte nell' introduzione riguardo alla necessità di esaminare questi testi "contestualizzati", ovvero all'interno del contesto nel quale sono stati trasmessi, in quanto molti testi acquistano un significato pieno solo se sono contestualizzati.

2. Lo studio comparato tra l'inno e la preghiera religiosa permette di osservare inoltre che per quanto riguarda l'espressione dell'azione rituale, il lessico degli inni magici combina usi tradizionali, condivisi con la religione greca, insieme ad altri di carattere particolare, che hanno le loro origini nell'adattamento al contesto magico della *lingua sacra* religiosa a cui si devono aggiungere particolarità proprie frutto dell'innovazione e di una creazione più specifica. Anche dal punto di vista della struttura, sebbene negli inni magici si possano identificare gli stessi momenti presenti nel dialogo religioso (cioè, invocazione, argomentazione e petizione), questi hanno tratti specifici determinati dal contesto magico nel quale devono operare, enfatizzando la *epiklêsis* rispetto all'inno letterario-religioso, sia dal punto di vista quantitativo sia qualitativo. Le stesse tre categorie individuate prima per il lessico potrebbero essere assegnate anche ai diversi tipi di argomenti. In definitiva, anche se

gli inni magici presentano elementi lessicali e altri tratti che possono essere collegati a forme di comunicazione con la divinità nell'ambito religioso (inni, preghiere, oracoli, etc.), il loro esame rivela un sottotipo di dialogo con il divino, specifico dell'ambito magico, nel quale gli elementi del sostrato religioso si ridefiniscono e acquistano nuovi significati.

3. L'analisi dal supporto papiraceo, attraverso una nuova rilettura, ha permesso di valutare lo stato nel quale il testo è arrivato fino a noi. L'esame diretto del papiro rivela il trattamento che lo scriba ha riservato a questi passaggi e permette di constatare se l'inno si distingue come un *lógos* autonomo, come è stato presentato e, ancora, se sono presenti annotazioni marginali di carattere esplicativo. Tutti questi criteri sono serviti come argomento addizionale quando occorreva stabilire se due passaggi metrici formavano parte della stessa composizione. Addirittura, questo procedimento rende possibile rilevare la formazione scrittoria dei redattori di questi papiri, alcuni dei quali utilizzano *eisthesis* per distinguere i passaggi metrici (tecnica impiegata nei papiri letterari), o punteggiatura interlineare per distinguere versi (metodo di solito utilizzato in demotico). L'esistenza di mani correttrici che intervengono nel testo offre inoltre informazione sull'utilizzo e sulla conoscenza di questi poemi tra i maghi.

Per quanto riguarda lo stato di conservazione della struttura prosodica (il fatto che lo scriba riconosca l'esistenza di versi, li distingua e come di fatto li distingua), è stato dimostrato che gli inni trascritti in *scriptio continua* sono quelli peggio conservati e più soggetti a contenere corruzioni in quanto la perdita della misura prosodica (la distinzione tra inizio e fine del verso) favorisce l'alterazione del ritmo esametrico e infine la corruzione del verso.

La terza caratteristica che solo è possibile osservare attraverso l'esame diretto del papiro è lo stato di correzione della lingua. Il lavoro di edizione ha rivelato che i fenomeni più comuni sono gli errori ortografici relativi alla trascrizione del vocalismo prodotto del iotacismo; in minore misura, alcuni testi mostrano confusione tra timbre /o/ e timbre /e/, come conseguenza dell'influenza del adstrato egizio, che interviene anche nel secondo fenomeno più riscontrabile: gli errori del consonantismo che affettano la trascrizione delle consonanti occlusive, attraverso l'intercambio di sorde e sonore, e l'oscillazione nella trascrizione delle fricative, fonemi senza correlato nella lingua egizia. La quantità del vocalismo (cioè, la distinzione tra vocali lunghe e brevi), invece, è osservata con notevole precisione, forse per la natura metrica di questi testi.

4. Come prodotto del lavoro di edizione e analisi dei materiali metrici proposti all'introduzione si sono ottenuti i seguenti risultati:

4.1. In *PGM I* tutto il materiale metrico appartiene allo stesso *lógos*, all'interno del quale sono stati identificati ed editati quattro passaggi "innici" di derivazione diversa. Il primo sarebbe l'inno 1a, un trimetro giambico dedicato ad Apollo la cui natura magica non può né essere negata né comunque assicurata, giacché presenta somiglianze di forma e funzione con alcune testimonianze di formule magiche raccolte da Ch. Faraone che dimostrano come questo verso abbia in qualche modo i requisiti minimi per funzionare come tale. Altre testimonianze di epoca Ellenistica-imperiale permettono di identificare il Peana menzionato alla fine del verso come Asclepio, la finalità medica è quindi evidente. L'inno magico 1b, invece, è chiaramente troncato: si tratta di un frammento, composto da due versi rivolti ad Apollo, che contiene un'invocazione, motivo per il quale potrebbe trattarsi dell'invocazione iniziale di un inno. La fraseologia, i motivi e il lessico di questi due versi presentano connessioni con altri inni apollinei, con i quali è stata dimostrata una certa condivisione di tratti comuni. L'inno 1c è uno scongiuro di natura metrica nel quale il mago si rivolge ad un elenco di entità divine la cui *epiklêsis* sommata allo scongiuro finale ($\delta\rho\kappa\acute{\iota}\zeta\omega\ \tau\grave{\alpha}\ \acute{\alpha}\gamma\iota\alpha\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \theta\epsilon\acute{\iota}\alpha\ \delta\nu\acute{o}\mu\alpha\tau\alpha\ \tau\alpha\tilde{\upsilon}\tau\alpha$), permette di concludere che il mago invoca un'unica entità di natura solare che si manifesta attraverso molteplici nomi. Questo inno sembra essersi sviluppato mediante la combinazione di diversi tipi di cataloghi magici (con interessanti paralleli nelle gemme e nelle *tabellae defixiones*) e almeno uno di essi proviene dello stesso prototesto che *h.Mag.* 9.

Fino ad ora questi tre materiali erano stati pubblicati in forma individuale, spezzando così l'inno che il redattore della pratica aveva voluto comporre, la cui identità non era mai stata riconosciuta dagli editori precedenti. Tuttavia, questi inni, messi insieme e organizzati nello stesso ordine qui descritto, con l'aggiunta di *h.Mag.* 14Δ alla fine (una versione dell'inno 14 a cui sono stati sottratti dei versi con lo scopo di ottenere un testo dal significato nuovo), presentano, nonostante le superficiali differenze, una certa coerenza interna che mi ha permesso di parlare di un "inno 1". Questo non è un semplice *collage* carente di senso, bensì il prodotto di un compositore più preoccupato del contenuto che della forma, che avrebbe organizzato questi materiali sotto una concezione sincretica della divinità solare. L'inno risultante è composto, quindi, da un corpo cletico alla fine del quale si aggiunge

un'invocazione a una divinità suprema e cosmocratica che, superiore al sole, è garante dell'arrivo di quest'ultimo.

4.2. Alla luce di una recentissima scoperta che ha permesso vedere come il papiro VI sia in realtà il primo *collema* di PGM II, è stata riconsiderata la natura degli inni di questi due papiri (per quanto riguarda la loro lunghezza, indipendenza e paternità) rispetto a come era stata valutata fino ad ora. La rilettura del testo offerta dalla riorganizzazione di questi due papiri permette di apprezzare due grandi *logoi* all'interno dei quali il redattore della pratica mescola passaggi metrici che si alternano con passaggi in prosa e *voces magicae* in un insieme privo di coerenza e formalmente eterogeneo. Dall'esame dei passaggi metrici, in base allo stile, alle caratteristiche lessicali e alle fonti, si è potuto concludere che questi non formano parte di un stesso inno spezzato (come fino ad ora era stato ritenuto); al contrario, essi costituiscono degli inni brevi e dei frammenti innici, tutti di origine diversa, che hanno come unico denominatore comune la figura di Apollo (motivo per il quale sono stati qui utilizzati). Elementi presenti nella maggior parte dei testi suggeriscono che questi abbiano un contesto compositivo di tipo magico. Il motivo per cui in uno spazio testuale così ristretto confluiscono materiali così numerosi e diversi non è chiaro, ma l'esistenza di due versioni dello stesso testo e l'eterogeneità dei materiali rendono possibile sostenere l'ipotesi che il redattore del papiro avesse utilizzato come referente qualche tipo di raccolta di pratiche magiche (o semplicemente di inni) di carattere apollineo.

Il primo inno identificato in questo *mare magnum* di materiali metrici è l'inno 2, una composizione di finalità oracolare rivolta a Dafne, abbastanza rovinata dal supporto, ma che ha comunque permesso di intuire quale sarebbe il suo contenuto. Il testo ha rivelato anche una buona padronanza della tecnica prosodica e delle fonti letterarie greche. In connessione diretta con quest' inno vi è l'inno 5 che sembra una riduzione o miniaturizzazione di quest'ultimo. L'analisi delle fonti, lo stile e il lessico ha appoggiato questa ipotesi, mettendo in evidenza che tutti e due possono essere attribuiti allo stesso compositore. In questo inno è da evidenziare la struttura prosodica, composta da una coppia di esametri che si chiudono con un distico elegiaco.

Insieme a questi componimenti si trovano anche due versioni dell'inno 3, in realtà una formula magica di carattere metrico. Quest' inno è composto da tre versi dedicati ad Apollo dalla finalità oracolare che si distaccano per l'abbondanza di fonti letterarie impiegate. Le due

versioni sono molto simili: si differenziano appena per alcune varianti testuali il cui esame non ha permesso di stabilire la forma più vicina al testo modello.

La preghiera con cui Crise invoca Apollo all'inizio del canto I dell'*Iliade* è servita da modello per comporre l'inno 4. Per la sua riutilizzazione come inno magico il compositore aggiunge unicamente una *epiklêsis* magica non metrica al testo omerico, tralasciando l'ultimo verso, nel quale Crise esprimeva la sua supplica: quindi, dal nostro punto di vista, il suo valore come inno magico non è dato tanto dal contenuto, bensì dall'utilizzo del poema omerico come modello e la successiva risemantizzazione di questa preghiera all'interno del rituale magico.

L'inno 6 è un frammento composto da tre versi (probabilmente i tre finali) di un inno con finalità oracolare nel quale si esprime la supplica e l'argomento dell'orante, con tutta probabilità (sulla base dei motivi menzionati) dedicato ad Apollo. Come succede anche con altri inni, si tratta di un testo abbastanza poetico dal punto di vista espressivo (lessico, fonti e referenti utilizzati per la composizione) ma dal punto di vista contenutistico presenta alcuni tratti magici che denotano la sua appartenenza ad un inno magico.

Più avanti all'interno dello stesso papiro, una seconda pratica magica raccoglie due inni che fino ad ora erano stati editati da Preisendanz come una composizione unica. La valutazione comparativa della loro presentazione nel papiro e del trattamento della divinità mi ha convinto a editarli come due composizioni distinte. La prima, dedicata ad Apollo (l'inno 7), si serve degli inni, sia magici sia religioso-letterari, come mezzo per mettersi in rapporto con una tradizione letteraria la quale, tuttavia, il compositore non domina (i versi infatti sono pieni di errori prosodici, il compositore vuole emulare la tradizione peanica, ma sbaglia *topoi*, ecc.). Anche se i tratti magici dello stile e il lessico sono evidenti, il mago pone una grande enfasi sulla sua pietà: a causa di questo sforzo, oltrepassa l'altro estremo, ottenendo un inno troppo impersonale e ambiguo dal punto di vista della finalità. D'altra parte, l'inno 8, dedicato ad Elio, Apollo e le Moire, si profila come una composizione prodotta da un autore compilatore che rielabora materiali metrici preesistenti per dare forma al proprio inno. L'esame dei versi 1-14 permette di sostenere l'ipotesi che questi probabilmente non sono di produzione magica ma poetica. Le caratteristiche prosodiche, stilistiche e lessicali vincolano questo passaggio alla poesia tardo imperiale della regione della Tebaide, marcando la sua ascrizione alla stessa tendenza di autori come Nonno di Panopoli, con il quale questo

frammento stabilisce un interessantissimo rapporto. Per fare funzionare questo passaggio in un contesto rituale di carattere magico, sono stati composti quattro versi di legame con la pratica, questi già di chiara fattura magica e attribuibili allo stesso compositore dell'inno 7, con cui condivide il lessico.

4.3. L'analisi comparativa di tutti i materiali del papiro VI+II ha rivelato almeno tre gruppi, individuati secondo la qualità della composizione e il maneggio di fonti letterarie come referente compositivo: nel primo gruppo, gli inni 2 e 5 e 3, 5 e 6 hanno caratteristiche diverse ma tutti dimostrano un utilizzo della tecnica compositiva abbastanza corretto e la conoscenza di una ampia varietà di fonti; il secondo gruppo consiste negli inni 7 e 8, con un dominio più ristretto della tradizione letteraria e di peggiore qualità prosodica rispetto al primo gruppo, il quale, ciononostante, è utilizzato come fonte dal compositore. Questi due gruppi sono connessi dunque da elementi intertestuali. Nel complesso è possibile inoltre arrivare ad un terzo livello di paternità, quello del redattore della pratica (forse lo scriba del papiro), che non sembra preoccupato per la coerenza reciproca dei testi e inserisce inoltre dei passaggi in prosa. Questo redattore sembrerebbe essere, probabilmente, il responsabile delle aggiunte operate a molti degli inni qui identificati (modifiche non sempre di tipo metrico e di marcato carattere magico), tramite un metodo compositivo che rende possibile attribuirgli anche la paternità dell'inno 4.

4.4. L'identificazione dei materiali metrici di *PGM* III coincide con quella di Preisendanz, ma in alcuni casi le conclusioni tratte sono diverse da quelle stabilite dagli editori precedenti. Come nel caso della coppia 7-8, in questo papiro si trova un inno rivolto ad Elio e un altro ad Apollo vincolati dal contesto di utilizzo. Il primo (l'inno 9) è un'invocazione in forma di catalogo formata sulla base dello stesso prototesto dell'inno 1c con cui condivide anche uno stesso processo di composizione (ma con risultati diversi, frutto di un ramo diverso di trasmissione) e la concezione della divinità solare. In questo è da segnalare il proemio, dai tratti stilistici attribuibili ad altro compositore ma sempre un mago, come rivela il motivo sviluppato. L'inno 10, ad Apollo, è uno dei testi più interessanti della presente raccolta, ma sfortunatamente il più rovinato dal punto di vista del supporto, dal quale è possibile in molti casi ottenere unicamente parole slegate. Nonostante ciò queste rivelano un inno (forse l'unico per il quale questa parola si può utilizzare nel suo senso convenzionale) la cui composizione emula i tratti del peana postpindarico. Non è stato possibile determinare il suo contesto di produzione, ma non sembra essere d'origine magica.

4.5. Gli inni 11 (*PGM III*) e 27 (*PGM XII*) hanno interessanti punti comuni. Tutti e due sono un'acclamazione laudativa senza petizione e carente di verbi d'invocazione, rivolta ad una divinità cosmocratica e creatrice senza teonimo esplicito nel testo (la cui identificazione perciò rimane ancora aperta), caratteristiche che fanno dubitare della loro natura come inni; infatti, nella ricerca di referenti sono stati messi in rapporto con testi teologici di diversa natura (come oracoli). Tuttavia l'esame dettagliato ha permesso di stabilire che la divinità dell'inno 11 avrebbe una natura solare, mentre l'inno 27, più ricco di fonti, sembra seguire modelli dell'epica ellenistica, combinati con espressioni bibliche nonostante la concezione della divinità non sia ancora monoteistica.

4.6. Dal papiro IV proviene l'inno 15, un inno magico (data la finalità e gli argomenti impiegati) di cui si è tentato di chiarire la presentazione della divinità (invocata mediante i simboli del drago, del leone, del fuoco, dell'acqua, dell'albero e del meliloto) innovando nella prospettiva del suo esame e confrontandolo alla tradizione religiosa egizia, all'interno della quale la sua particolare *epiklêsis* sembra acquistare un senso più chiaro, anche se i referenti compositivi sono comunque gli strati della tradizione letteraria greca.

4.7. L'inno 14 è stato analizzato in un capitolo a parte a causa della sua natura contestuale: tale inno è noto da quattro versioni provenienti da tre papiri diversi e pertanto non è possibile ascriverlo ad un papiro concreto, anche se il contesto di utilizzo di ogni versione è stato di gran valore per spiegare alcune delle sue modifiche. Come risultato della *collatio* di queste quattro versioni si è ottenuta un'immagine molto vicina a quello che potrebbe essere stato in realtà l'archetipo: un inno al sole sotto il teonimo di Elio, ma con una concezione della divinità solare molto influenzata da idee non greche di radici egizie, o addirittura assire, nella quale l'immagine predominante è quella dell'*Underworld Sun*, che nel suo percorso giornaliero per l'*Aldilà* può inviare al mago lo spirito di un defunto.

5. Esaminare ognuno di questi testi in connessione con il proprio contesto testuale ha offerto anche la possibilità di analizzare l'ambito pragmatico nel quale gli inni erano utilizzati e vedere che in molti casi questo non corrisponde a quello che si inferisce all'interno del testo vero e proprio. Due sono i punti di dissenso che si sono individuati. Il primo è lo scopo: quando l'inno non ha la stessa finalità della pratica, ha comunque offerto un argomento circa la sua trasmissione ma anche ha permesso distinguere tra il suo compositore e il redattore della pratica. Il secondo punto riguarda la divinità destinataria la cui analisi, riferita da un lato

all'inno e dall'altro alla pratica (ed eventualmente ad altri *lógoi* facenti parte dello stesso rituale), ha consentito di approfondire il disegno teologico dei maghi greco-egiziani, la forma in cui i diversi pantheon sono assimilati tra loro e infine, il concetto del divino nella Tarda Antichità.

6. Il presente studio mette inoltre in evidenza che è sarebbe impossibile comprendere in modo completamente soddisfacente questi testi studiandoli isolatamente, e ciò è dovuto al fatto che, più si approfondisce lo studio, più si stabiliscono riferimenti incrociati: il lessico scaturisce da rapporti intertestuali tra gli inni e certi motivi e *topoi* emergono ripetutamente all'interno dei testi. Non c'è dubbio che questi testi, molti di loro destinati a funzionare in un contesto magico, avevano una circolazione specifica all'interno dell'ambito magico; essi costituiscono un patrimonio particolare dei maghi greco-egiziani, che hanno in queste composizioni una letteratura "sacra" di uso esclusivo. Arrivare a tale conclusione non sarebbe stato possibile senza aver effettuato uno studio di tipo comparativo e panoramico.

7. D'altra parte, questa metodologia ha messo in evidenza differenti stadi o momenti nel processo di composizione dei testi: si parte dal momento in cui il testo fu composto, passando per la sua evoluzione tra le mani dei diversi trasmettitori, fino ad arrivare alla forma definitiva tramandata, che si attribuisce normalmente all'ultimo redattore che è potuto intervenire sul testo. In riferimento a questo sono stata molto insistente nel segnalare che ho lavorato su un testo che è il risultato di un processo di trasmissione molto particolare, di cui non si conosce l'inizio, e che non conclude con la versione che si trova scritta nel papiro. Future scoperte potranno restituire nuove riletture o versioni di questi inni. Pertanto, non è possibile sapere in che misura siano stati alterati in un processo di trasmissione che si rivela molto vicino, per i fenomeni testuali che provoca, al processo di trasmissione dei testi orali. Il risultato produce dei testi vivi, cangianti, che possono essere liberamente adattati alle necessità dell'orante senza soffrire, per questo motivo, di una riduzione della loro efficacia. Al contrario, i trasmettitori che intervengono nel testo nella maggior parte dei casi lo fanno per arricchirli.

8. Inoltre, le procedure creative impiegate nella composizione e trasmissione degli inni aggiungono un ulteriore grado di difficoltà. Mediante l'esame di queste si sono potuti identificare tre tipi di autori misurati secondo il grado di rielaborazione delle fonti in base a tre categorie: primo, l'autore che crea un inno nuovo, originale; in seconda analisi, l'autore che si serve di un materiale già esistente, ma lo modifica e adatta con lo scopo di comporre

un poema nuovo; in terzo luogo, il grado di minore rielaborazione è quello nel quale l'autore si limita a mettere insieme materiali metrici di natura diversa senza modificarne o, come nel caso dell'inno 4, apportando modifiche minime attraverso l'eliminazione di passi non funzionali al nuovo contesto e l'aggiunta di addizioni non metriche.

9. Sempre in connessione con il processo compositivo, l'analisi dettagliata dei testi ha permesso vedere come la scelta del greco e dell'esametro come forma poetica nella composizione degli inni magici abbia obbligato i compositori a cercare referenti di forma e contenuto per i loro poemi nella produzione letteraria e religiosa greca. Insieme agli inni magici, si sono identificati i seguenti *corpora* come testi di riferimento fondamentali per la composizione degli inni magici: gli inni orfici, la letteratura epica (con un importante predominio della poesia omerica già constatabile nell'ambito magico in generale), e la letteratura oracolare. Per quanto riguarda l'utilizzo di queste fonti, si è visto che nella composizione degli inni magici quello che è stato denominato "uso esteso" dei testi letterari presenta una maggiore tendenza nei casi in cui il compositore risulta meno abile. Questo utilizzo si preferisce anche quando il testo si sente "emanato dalla divinità", cioè nel caso della poesia omerica e degli oracoli. In terzo luogo, la comparazione con i *lógoi* in prosa ha permesso di vedere che i maghi presentano una maggiore tendenza a utilizzare questa forma negli inni: di conseguenza in questi si attestano i frammenti di estrazione letteraria più lunghi dei papiri magici e una varietà più ricca di fonti letterarie che nei passi in prosa. Da ultimo, l'analisi delle fonti permette di avere un'idea più chiara riguardo al bagaglio culturale degli autori, i quali – come si evidenzia – avevano ampio accesso alla letteratura greca, e permette di ipotizzare una biblioteca bene assortita di letteratura classica (Omero, i tragici), imperiale (epica post-omerica, poesia ellenistico-imperiale, ecc.) ma soprattutto di letteratura vincolata in qualche modo alla religione o alla divinità (inni, oracoli, ecc.). Ciò riafferma la tesi del mago greco-egiziano proveniente da un contesto templare.

10. Non posso concludere queste riflessioni finali senza dedicare alcune parole ai risultati dell'esame della nozione divina negli inni, che hanno rivelato l'assenza di una concezione divina unanime e omogenea. Al contrario questa cambia a seconda della persona: i trasmettitori con una nozione del divino diversa da quella del compositore modificano i testi con lo scopo di supplire le carenze "teologiche", fino ad arrivare a complessi gradi di sincretismo, attraverso i quali è anche possibile comprendere se l'estrazione culturale del compositore era greca o egiziana, indipendentemente delle fonti letterarie impiegate.

Tuttavia gli inni dedicati a Elio accennano a una divinità apertamente più sincretica di Apollo, il quale si restringe con tratti che potrebbero essere denominati “classici”, carente inoltre di sincretismo eliaco, caratteristica molto notevole che non si trova nel ritratto religioso letterario contemporaneo di questa divinità. Gli inni 2 e 5 permettono di esaminare un'altra figura esclusiva dei papiri magici, Dafne, che appare nell'ambito magico elevata alla categoria di divinità oracolare sempre in rapporto, mediante la sua tradizione mitica, ad Apollo, motivo per il quale gli inni a lei dedicati presentano gli stessi tratti degli inni apollinei. È stato necessario uno studio dell'evoluzione storico-religiosa del ruolo dell'alloro nella divinazione greca e la sua rilevanza nel rito magico per comprendere lo sviluppo di questa figura.

Insomma, per quanto riguarda il trattamento generale della divinità, il presente studio mostra una tendenza (meno pronunciata nel caso degli inni apollinei) a descrivere la divinità come un potere sovrano, supremo, iper-uranico, pantocratore e cosmocratico, con o senza tratti solari, che si è rivelato comune a quasi tutti i sistemi di pensiero religioso del mondo contemporaneo ai papiri magici. Nella loro descrizione, sia per le fonti utilizzate, sia per l'appartenenza a questa *koiné* teologica del Mediterraneo di epoca imperiale, gli inni magici stabiliscono connessioni con quasi tutti i sistemi religiosi che hanno intorno.

11. In conclusione, la natura problematica di questi testi unita al complesso tessuto religioso-culturale nel quale essi sono stati composti, hanno posto dei limiti al lavoro di edizione: rimangono alcuni passaggi oscuri che non è stato possibile spiegare in forma soddisfacente; versi corrotti, il cui testo o prosodia non è stato possibile recuperare per assenza di paralleli, ecc. Non tutti gli inni, inoltre, si è potuto risalire con piena certezza a un contesto di origine chiaro. L'obiettivo di questa tesi, dunque, non è tanto stabilire opinioni conclusive, quanto poter offrire una nuova visione e una nuova serie di possibilità interpretative per lo studio degli inni magici.

**APÉNDICES
Y BIBLIOGRAFÍA**

Apéndice 1.

Los himnos órficos 8 (a Helio) y 34 (a Apolo).

Edición de Ricciardelli, G. (*cf.* Ricciardelli, 2000).

h. Orph. 8 a Helio:

Εἰς Ἥλιον, θυμίαμα λιβανομάνναν.

- 1 Κλυῖθι μάκαρ, πανδερκές ἔχων αἰώνιον ὄμμα,
Τιτὰν χρυσαυγής, Ὑπερίων, οὐράνιον φῶς,
αὐτοφυής, ἀκάμα<ς>, ζώων ἠδεῖα πρόσοπι,
δεξιῆ μὲν γενέτωρ ἠοῦς, εὐώνυμε νυκτός,
5 κρᾶσιν ἔχων ὠρῶν, τετραβάμοσι ποσσὶ χορεύων,
εὐδρομε, ροιζήτωρ, πυρόεις, φαιδρωπέ, διφρευτά,
ῥόμβου ἀπειρεσίου δινεύμασιν οἶμον ἐλαύνων,
εὐσεβέσιν καθοδηγὲ καλῶν, ζαμενῆς ἀσεβοῦσι,
χρυσολύρη, κόσμου τὸν ἐναρμόνιον δρόμον ἔλκων,
10 ἔργων σημάτων ἀγαθῶν, ὠροτρόφε κοῦρε,
κοσμοκράτωρ, συρικτά, πυρίδρομε, κυκλοέλικτε,
φωσφόρε, † αἰολόδικτε, φερέσβιε, κάρπιμε Παιάν,
ἀιθαλής, ἀμιάντε, χρόνου πάτερ, ἀθάνατε Ζεῦ,
εὐδιδε, πασιφαής, κόσμου τὸ περίδρομον ὄμμα,
15 σβεννύμενε λάμπων τε καλαῖς ἀκτῖσι φαιναῖς,
δεῖκτα δικαιοσύνης, φιλονάματε, δέσποτα κόσμου,
πιστοφύλαξ, αἰεὶ πανυπέρτατε, πᾶσιν ἀρωγέ,
ὄμμα δικαιοσύνης, ζωῆς φῶς· ὦ ἐλάσιππε,
μάστιγι λιγυρῆι τετράορον ἄρμα διώκων·
20 κλυῖθι λόγων, ἠδὺν δὲ βίον μύστησι πρόφαινε.

h. Orph. 34 a Ἀπόλο:

Ἀπόλλωνος, θυμίαμα μάνναν.

- 1 Ἐλθέ, μάκαρ, Παιάν, Τιτυοκτόνε, Φοῖβε, Λυκωρεῦ,
Μεμφίτ', ἀγλαότιμε, ἰήιε, ὀλβιοδῶτα,
χρυσολύρη, σπερμεῖε, ἀρότριά, Πύθειε, Τιτάν,
Γρύνειε, Σμινθεῦ, Πυθοκτόνε, Δελφικέ, μάντι,
5 ἄγρια, φωσφόρε δαῖμον, ἐράσμιε, κύδιμε κοῦρε,
† μουσαγέτα, χοροποιέ, ἐκηβόλε, τοξοβέλεμνε,
Βράγχιε καὶ Διδυμεῦ, † ἐκάεργε, Λοξία, ἀγνέ,
Δήλι' ἄναξ, πανδερκὲς ἔχων φαεσίμβροτον ὄμμα,
χρυσοκόμα, καθαρὰς φήμας χρησμούς τ' ἀναφαίνων·
10 κλυθί μου εὐχομένου λαῶν ὑπερ εὐφρονι θυμῶι·
τόνδε σὺ γὰρ λεύσσεις τὸν ἀπείριτον αἰθέρα πάντα
γαῖαν δ' ὀλβιόμοιρον ὑπερθέ τε καὶ δι' ἀμολγοῦ,
νυκτὸς ἐν ἡσυχίαισιν ὑπ' ἀστεροόμματον ὄρφνην
ῥίζας νέρθε δέδορκα, ἔχεις δέ τε πείρατα κόσμου
15 παντός· σοὶ δ' ἀρχή τε τελευταίη τ' ἐστὶ μέλουσα,
παντοθαλής, σὺ δὲ πάντα πόλον κιθάρη πολυκρέκτωι
ἀρμόζεις, ὅτε μὲν νεάτης ἐπὶ τέρματα βαίνων,
ἄλλοτε δ' αὖθ' ὑπάτης, ποτὲ Δώριον εἰς διάκοσμον
πάντα πόλον κερνάς κρίνεις βιοθρέμμονα φύλα,
20 ἀρμονίηι κεράσας {τὴν} παγκόσμιον ἀνδράσι μοῖραν,
μίξας χειμῶνος θέρεός τ' ἴσον ἀμφοτέροισιν,
ταῖς ὑπάταις χειμῶνα, θέρος νεάταις διακρίνας,
Δώριον εἰς ἔαρος πολυηράτου ὄριον ἄνθος. @1
ἔνθεν ἐπωνυμίην σε βροτοὶ κλήιζουσιν ἄνακτα,
25 Πᾶνα, θεὸν δικέρωτ', ἀνέμων συρίγμαθ' ἰέντα·
οὔνεκα παντὸς ἔχεις κόσμου σφραγιδα τυπῶτιν.
κλυθι, μάκαρ, σώζων μύστας ἱκετηρίδι φωνῆι

Blanco, M. 2015a, “¡Salve Helio! Análisis estilístico-funcional de la fórmula χαῖτε en los papiros mágicos griegos”, en Suárez, E. et al. (eds.) *Los Papiros Mágicos Griegos: entre lo sublime y lo cotidiano*. Barcelona, Ed. Dykinson. pp. 87-105.

¡SALVE, HELIO! ESTUDIO ESTILÍSTICO-FUNCIONAL DE LA FÓRMULA χαῖτε EN LOS TEXTOS MÁGICOS. ¡HAIL, HELIO! STYLISTIC AND FUNCTIONAL STUDY OF χαῖτε FORMULA IN MAGICAL TEXTS.

MIRIAM BLANCO CESTEROS
Universidad Pompeu Fabra
miriam.blanco@hotmail.com

Resumen. El estudio de los papiros mágicos griegos revela que los magos greco-egipcios desarrollaron su propia lengua sacra; las formas en que se invoca a una divinidad, se solicita su atención, se hace la petición, etc. están restringidas a una serie de expresiones fijas que se repiten a lo largo de los papiros. Pero, al contrario que la lengua del ámbito religioso, la dicción formularia de los papiros mágicos griegos ha sido muy poco valorada, aun cuando es una rica fuente de información sobre la mentalidad mágica y el sincretismo entre Grecia y Egipto. En este estudio me he centrado en χαῖτε y las dos funciones formularias que desempeña en el discurso mágico, atendiendo no sólo a sus aspectos estilístico-formales, sino también a su dimensión performativa y a los antecedentes de la misma. El objetivo ha sido obtener una descripción estilístico-funcional de esta fórmula en los textos mágicos e intentar vislumbrar el referente que siguieron los magos greco-egipcios para su empleo, desde un punto de vista tanto formal como ritual.

Summary. The study of greek magical papyri show us that graeco-roman magicians developed his own lingua sacra; the way to invoke, attract attention of a god or ask him something is restricted to some fixed expressions, repeated frequently in magical texts. But, in contrast to religious ritual language, magical formulaic words have been very little study, in spite of their interest for magical mentality and the syncretism between graeco-egyptian magic and greek religion. In this paper I will focus on χαῖτε and his formulaic functions in magical texts. I will pay attention in the performative dimension and stylistic and formal features of this formula. The aim of this study is obtain a stylistic, functional, semantic and pragmatic description of χαῖτε in greek magical papyri and try to glimpse the textual and ritual referents for it.

Palabras clave: *religión, magia, dicción formular, saludo ritual, Morgenlieder, culto solar.*

Key words: *religion, magic, formulaic language, solar worship, Morgenlieder, ritual greeting.*

Contenidos: 1. Introducción, 2. Χαῖτε en el discurso mágico: análisis estilístico-funcional, 3. Χαῖτε en la clausura del discurso, 4. Χαῖτε como fórmula de incipit, 5. La fórmula de salutación χαῖτε y su vinculación ritual con el sol, 6. Conclusiones.

Contents: 1. Introduction, 2. Χαῖτε in magical speech: stylistic and functional study, 3. Χαῖτε at the ending of the speech, 4. Χαῖτε at the beginning of the speech, 5. The greeting formula χαῖτε and its connection with solar worship, 6. Conclusions.

1. INTRODUCCIÓN.

En la cultura griega, el discurso religioso con lo divino estaba profundamente ritualizado. El análisis comparativo de himnos y plegarias revela una serie de expresiones fijas que configuran la lengua sacra del mundo griego¹ y dotan al discurso religioso de un estilo característico. Estas expresiones rituales fueron utilizadas y repetidas por los orantes y los poetas a lo largo de los siglos porque se consideraban más adecuadas para dirigirse a los dioses y, por ello mismo, con mayor eficacia a la hora de establecer un diálogo fructuoso. A estas expresiones fijas de ideas rituales en el contexto del diálogo con la divinidad las llamamos “fórmulas”; se trata de secuencias discursivas, formadas por una palabra² o varias³, que, a través del examen de los testimonios que han llegado hasta nosotros de diálogo con la divinidad, muestran un empleo regular en este contexto comunicativo. Las fórmulas pueden presentar fenómenos de flexibilidad de distinta índole, como la riqueza semántica de variantes. El orante puede utilizar κἀὐθι, pero también κἀὐε o ἄκουε en idéntico contexto, con la misma función y expresando la misma idea, pero esta variedad verbal no es obstáculo para reconocer su carácter de “fórmula”. A pesar de su variedad como conjunto, individualmente son expresiones invariables. Se entiende mejor a través del ejemplo de las fórmulas verbales, que suelen emplearse en el mismo tiempo, modo y persona y tienden a ocupar una determinada posición en la plegaria o himno.

En el mundo de la filología clásica, el concepto de “fórmula” es conocido, sobre todo, por su utilidad para la versificación, pero las fórmulas aportan también cohesión y coherencia al discurso. Es decir, poseen una función

*Trabajo realizado dentro del Proyecto de Investigación FFI2011-27438, dirigido por el Dr. Emilio Suárez de la Torre, de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

1 Estudios clásicos al respecto son Adami (1901), Ausfeld (1903) y Keyssner (1932); más recientes son los estudios de Versnel (1982); Pulleyn (1997), Race (1992) 19-36; Morand (2001) 43-75.

2 E.g. αἰεῖο, ἔλαθε, κἀὐε, εὐχόμεαι, λίσσομαι, etc.

3 E.g. Μοῖσα μοι ἔνευσε; εἰ ποτέ τοι; en la magia ενϋτραμῖς, π.Γ. ejempl. ρέλει τέλειαν ἐρασθήν.

estructural en la construcción del mensaje. Simultáneamente, a un nivel semántico-pragmático, desempeñan también una función en el acto comunicativo, es decir, lo que el receptor infiere es distinto dependiendo de la fórmula empleada. No es lo mismo dirigirse a la divinidad diciendo *εὐχόμενοι, ὁδὸς μοι* 'te lo ruego, concédeme', que decir directamente *ὁδὸς μοι, 'dame'*; el empleo de una u otra fórmula varía el tono del mensaje. La función estructural y la semántico-pragmática a menudo están estrechamente unidas.

La riqueza que adquirió la dicción formular religiosa en Grecia es proporcionalmente directa a su complejidad, llegándose a altos grados de especificidad. Basta echar un vistazo a los estudios de Adami⁴ o Ausfeld⁵ para ver la gran variedad de formulae invocandi, adorandi, praecandi, audiendi, veniendi, etc.; sin embargo, a pesar de esta diversidad, cada fórmula tenía contextos de uso muy definidos. Pulleyn nota que *ἐλθέ, tan frecuente en himnos y plegarias, no posee ningún paralelo epigráfico*⁶; fórmulas de alabanza, como *μέλλω*, se encuentran totalmente ausentes en el contexto de la magia, etc.

Al igual que en el ámbito religioso, el estudio de los papiros mágicos griegos⁷ revela que los magos greco-egipcios también desarrollaron su propia lengua sacra; las formas en que se invoca a una divinidad, se solicita su atención, se le pide algo, etc. están restringidas a una serie de expresiones que se repiten a lo largo de los papiros. La religión griega fue su principal fuente, puesto que proporcionaba referentes que ya se habían demostrado eficaces en el diálogo con lo divino. Sin embargo, mientras la dicción formular del discurso religioso ha sido ampliamente estudiada, no ha ocurrido lo mismo con la del discurso mágico⁸. El motivo ha sido, quizás, esta idea de que la magia simplemente bebe de la religión griega, pero la cuestión no es, en absoluto, así de simple. Que los magos greco-egipcios emplearon la lengua sacra del contexto religioso helenizado en el que vivieron, es una conclusión obvia; lo interesante es ver qué fórmulas se adoptaron y cómo se

⁴ Adami (1901).

⁵ Ausfeld (1903).

⁶ Pulleyn (1997) 3.

⁷ Se trata de papiros de contenido mágico, escritos en griego, demótico y copto en el contexto del Egipto de época imperial romana por profesionales de la magia, es decir, magos. Estos textos fueron recogidos y editados en conjunto por primera vez por K. Preisendanz (1973², 1974²); R.W. Daniel y F. Maittoni publicaron en los años 90 *Supplementum Magicum* donde reúnen nuevos papiros mágicos no incluidos en la edición de Preisendanz –cf. Daniel-Maittonini (1990-1992)–, que también recoge la moderna traducción de Betz (1997³). Los papiros mágicos griegos suelen citarse con la sigla *PGM*, con la que me referiré a ellos a partir de ahora; el *Supplementum* como *SM*.

⁸ La dicción formular de *PGM* ha sido catalogada por Merino, quien recoge una primera descripción de la misma; cf. Merino (2005).

adaptaron a un nuevo contexto comunicativo, si sufrieron cambios en su función semántico-pragmática en este proceso e intentar averiguar el motivo por el que otras nunca se emplearon en el discurso mágico. Con este propósito inicial, voy a centrarme en este estudio en la fórmula *χαίρε/χαίρετε*.

Es necesario señalar que el acto ritual griego se conformaba en base a dos ejes: *τὰ δρώμενα* –lo que se hace– y *τὰ λεγόμενα* –lo que se dice– y no es correcto aislar las palabras de las acciones rituales ni viceversa; ambas forman parte del proceso comunicativo y si prescindimos de alguna de ellas perdemos valiosísima información sobre la construcción retórica del diálogo con la divinidad⁹. Luego, aunque este estudio se mueva dentro de una dimensión puramente léxica, tendré muy en cuenta siempre la dimensión performativa dentro de la que estas fórmulas son utilizadas, porque sólo en el contexto del ritual al que estaban destinadas alcanzan su sentido pleno.

2. Χαίρε/χαίρετε EN EL DISCURSO MÁGICO.

Las formas de imperativo del verbo *χαίρω* se emplea 75 veces en los PGM en contextos de comunicación con la divinidad¹⁰, en un total de 23 *lógoi* distintos. Es decir, estamos ante una fórmula con una frecuencia de uso relativamente alta en la magia. De estos 73 empleos, en 68 la forma empleada es *χαίρε* y en 5 *χαίρετε*. Todos los pasajes en los que aparece se encuentran recogidos en la tabla del Apéndice¹¹; a partir de ahora, cada vez que se haga referencia a un texto, se hará a través del número que se le ha asignado en la tabla.

Antes de comenzar con el análisis en sí quiero hacer una aclaración sobre 3 de los ejemplos recogidos, los nn. 1, 13 y 19, que se han tratado como *lógoi* independientes aunque forman parte de otros más extensos. El motivo es el carácter compilatorio de algunos de los hechizos y prácticas de estos papiros: en estos tres casos, los *lógoi* están formados por pasajes de origen diverso que se han unido formando conglomerados poco o nada homogéneos en los que es posible aislar los distintos materiales utilizados¹². Por ello, los

⁹ Dowden (2007) 332.

¹⁰ Las encontramos también en contextos de comunicación entre personas, como es el caso de la epístola de Nefotes a Psamético (*PGM* IV 155).

¹¹ Los pasajes citados se han organizado del siguiente modo: del n. 1 al 14, la divinidad interpelada es Helio o tiene claros rasgos solares; de la n. 14 a la 21, los pasajes están dirigidos a divinidades que no presentan rasgos solares. En los ejemplos nn. 22 y 23 *χαίρε* presenta unos rasgos estilísticos-formales que distinguen estos dos ejemplos del resto de casos citados, como se verá a continuación.

¹² En el caso del ejemplo n. 1, un himno hexamétrico se ha insertado en un *lógos* en prosa. En el caso de 13 y 19 es el contenido el que señala que los pasajes poseen distinto origen: no guardan coherencia entre sí, no hay elementos de cohesión. En 19, hasta tienen distintas finalidades.

pasajes nn. 1, 13 y 19 poseen una entidad propia e independiente del contexto en el que han sido utilizados.

2.1. Análisis estilístico-funcional.

La primera conclusión que salta a la vista es que esta fórmula se reitera dos o más veces¹³ en 15 de los 23 *lógoi*. No es extraño, puesto que en el ámbito de la magia la palabra ritual está supeditada a su funcionalidad y a la búsqueda de eficacia. Como consecuencia, los *lógoi* mágicos no poseen la calidad literaria de la que gozó en Grecia, por ejemplo, el himno, pero, por otra parte, la lengua de la magia adquirió un estilo y retórica propios.

Dos de sus rasgos más característicos son la repetitividad y la especificación, y la reiteración de la fórmula *χαίρε* en un mismo *lógos* puede explicarse a través de ambos. Con “especificación” me refiero a la necesidad que impregna la magia de precisar cada detalle del rito, tanto en lo tocante al ritual como a la divinidad¹⁴. Esta necesidad de especificación tiene la misma importancia que la ortopraxis ritual¹⁵. Por ello, el mago que se predispone a invocar a más de una divinidad o a un dios en sus múltiples aspectos no se limita simplemente a mencionarlos, sino que se dirige a cada divinidad –o a cada aspecto del dios invocado– de uno en uno. Es aquí donde entra en juego la repetitividad. Desde el punto de vista lingüístico, la magia tiende a un estilo repetitivo a todos los niveles: fónico –alteraciones–, morfológico –repetición de semantemas y lexemas– y sintáctico –predominio de las estructuras paralelísticas–, llegando incluso a la macroestructura de los textos¹⁶. Se busca conseguir un efecto de salmodia o cantinela que por sí mismo dote de poder a la invocación. De acuerdo con ello, el mago tiende a repetir la fórmula completa empleando la misma estructura, de forma que la invocación se vea reforzada por la propia repetición.

¹³ El número de veces que se reitera en cada *lógos* aparece recogido en la tabla, entre paréntesis, en la columna en la que se recoge el pasaje.

¹⁴ La especificación busca evitar que el rito tenga un efecto no deseado, como que el hechizo revierta sobre una persona equivocada o que la divinidad encuentre algún resquicio en la práctica o en la invocación para no obedecer al mago. El fallo en la especificación del hechicero/bruja/ entidad sobrehumana es, precisamente, un tópico del cuento con el que el protagonista consigue liberarse del hechizo/contrato que lo mantiene retenido. Sobre este rasgo de la magia, cf. García Teijeiro (1989) 236-7.

¹⁵ De la preocupación por la correcta realización del rito y la presencia en el ritual mágico de elementos de confirmación que indicaban al mago, a lo largo del ritual, que lo estaba realizando de forma adecuada se ocupa A. García Molinos en este mismo volumen.

¹⁶ Este rasgo de la lengua de la magia ha sido extensamente tratado en García Teijeiro (1989), (1992), (1996), (2010).

e.g. n.21 Χαίρε, Ἥλιε, χαίρε, Σαπεφνήπ, χαίρε, σοτήρ, χαίρε, Ἀβρασάκις, χαίρε, Πετκήτεργενειν καμηπου, χαίρε, Ἠλουάι, χαίρε, Ἐλουεῖν, etc.

Salud, Helio; salve, Sapefnép; salve, salvador; salve, Abrasax; salve, Petkétérgenein kamtêrou; salve, Eloé; salve, Eloen....

Por lo tanto, la repetición de *χαίρε* no es un rasgo de la fórmula en sí, sino de la dición mágica. Si es significativa, sin embargo, su posición en el discurso mágico, donde *χαίρε* abre el diálogo con la divinidad en 21 de los 23 *lógoi* en los que se emplea y sólo en los ejemplos n. 22 y 23 la fórmula aparece al final del *lógos*. Para su análisis voy a partir, por lo tanto, de esta división previa de carácter formal.

3. Χαίρε EN LA CLAUSURA DEL DISCURSO.

Los ejemplos 22 y 23 están constituidos por un mismo verso que se repite en dos *lógoi* de forma métrica, es decir, en dos ‘himnos mágicos’¹⁷, que poseen además un importante vínculo de intertextualidad entre sí, como puede verse, precisamente, en la clausura, donde aparece *χαίρε*:

h.Mag. XVIII 44-55¹⁸

χαίρε θεά, καὶ σάστιν ἐπινομήϊαις ἐπάκουσον,
θῆο σοι τὸδ' ἄρωμα, Διὸς τέκος, ἰοχέαιρα,
 οὐρανῶ, λιμνῆτι, ὀρίπλανε εἰνοδιά τε,
 νερερρία νυχία τ', αἰδοναία σκοτία τε,
 ἦσυχε καὶ δασπλήτη, τάρφαις ἐνὶ δάϊτα ἐχουσα,
 Νιδῆ, Ἐρεβος, Χάος εὐρύ, σὺ γὰρ δισάλυκτος Ἀνέργκη,
 Μοῖρα δ' ἔφυς ἥσὺ τ' ἐρνὺς βίσανος ὀλετιστὶ δίκη σὺ.
 Κέρβερρον ἐν δεσμοῖσιν ἔχεις, φολίαν σὺ δρακόντων
 κυανέα, ὄφραπλόκαμε καὶ ζωνοδράκοντα,
 αἰμαπότι, θανατηγέ, φθορηγόνε, καρδιόδαυτε,

¹⁷ Dentro de los papiros mágicos griegos en ocasiones se hallan pasajes de carácter métrico. Estas composiciones en verso, recogidas en PREISENDANZ (1974) 237-266 por E. Heitsch, pueden constituir *lógoi* independientes o encontrarse integrados en *lógoi* en prosa más amplios. Reciben, por convención, el nombre genérico de ‘himnos mágicos’, al que me referiré en adelante de forma abreviada como *h.Mag.* y el número que tienen asignado en la citada edición de Preisendanz.

¹⁸ ‘Complacete, diosa, y presta atención a tus sobrenombres, yo te ofrezco este sahumerio, Hija de Zeus, Disparadora de flechas, Celestial, Señora del Puerto, La que deambula por los montes y Protectora de los Caminos; Infernal y Nocturna, Señora del Hades y Oscura, dulce y terrible, La que se da banquetes en las sepulturas, Noche, Erebo y vasto Caos; pues tú eres la Inevitable Necesidad y la Moira, y la Ermia, tormento, destructora, tú la Justicia. Tienes a Cerbero encadenado, tú, por escamas de serpiente oscurécida, de cabellos de serpiente y que de serpiente te cithes, bebedora de sangre, portadora de muerte, origen de destrucción, que te alimentas de corraones, que comes carne, que haces resonar las fosas, que devoras antes de tiempo, que empunjas a la locura. Ven a mis sacrificios y cumple esto para mí’.

σαρκοφάνε, καπετόκτυπ', ἄωροβόρ', οἰστροπλάναει:
ἔλω' ἐπ' ἑμαῖς θυσίας καὶ μοι τόδε πρῆγμα ποιήσον.
 h. Mag. XX. 34-38¹⁹
χαίρε, θεά, καὶ σαῖσιν ἔπονυμίας ἐπάκουσον,
 οὐρανία, λιμενῆτι, ὀρειπλάνε εἰνοδία τε,
 νερερπία, βυθία, ἀιδοναία σκοτία τε:
ἔλω' ἐπ' ἑμαῖς θυσίας καὶ μοι τόδε πρῆγμα τέλεισον
 εὐχόμενον τ' ἐπάκουσον ἑμοί, λιτομαί σε, ἀνάσσα.

La fórmula *χαίρε*, más que abrir el periodo de la petición, en estos dos pasajes anuncia la clausura del himno, puesto que la petición impregna toda la composición²⁰. En esta parte del *lógos*, como es usual en los *lógoi* mágicos, se reiteran elementos cléticos con función coactiva –en este caso invocaciones y nomina de la diosa²¹– y la petición –*τόδε πρῆγμα ποιήσον / τέλεισον*–. En este caso, el mago menciona además que ambos *lógoi* se pronuncian en el contexto ritual de una ofrenda –*ἔλω' ἐπ' ἑμαῖς θυσίας / θύω σοι τόδ' ἄρωμα*–; la praxis de ambos himnos confirma que se está realizando un sahumero. La presencia de fórmulas de invocación desde el primer verso²² implica que la diosa no está presente en el rito, lo cual queda patente al analizar la praxis.

Aunque no es la fórmula más frecuente para dirigirse a los dioses, *χαίρε* está atestigüada en el diálogo piadoso con la divinidad en el mundo griego desde época muy antigua²³. El empleo de esta fórmula en los poemas homéricos en contextos de diálogo con lo divino es muy poco frecuente y se produce en contextos muy particulares: II. X 462ss. y Od. XIII 356ss. En el primero, Odiseo ofrece los despojos de un enemigo a Atena; en el segundo, de nuevo en boca de Odiseo, el héroe se dirige a las Ninfas. En ambos casos estamos ante plegarias breves, sin un contexto ritual elaborado –la consagración de los despojos se produce en medio de la batalla y en la escena de Odi-

¹⁹ «Complacete, diosa, y presta atención a tus sobrenombres: Celestial, Señora del Puerto, La que deambula por los montes y Protectora de los Caminos; Infernal, Señora de las Profundidades, Señora del Hades y Oscura. Ven a mis sacrificios y cumple este asunto para mí, que te ruego, y escuchame, te suplico, soberana».

²⁰ A diferencia de los himnos literario-religiosos, la magia es un campo marcadamente libre en el que no existe el diálogo ideal: los momentos argumentativos pueden o no seguir una secuencia lógica y, sobre todo, no tienen por qué aparecer todos. La expresión queda supeditada a la funcionalidad y a menudo la estructura se pierde en la búsqueda de la intensificación del poder “mágico” del *lógos*: reiteración de las invocaciones y peticiones, sobrabundancia de periodos cléticos, *epiphásis* y otros recursos de la magia que pueden aparecer enfatizados, solapados, repetidos o intercalados.

²¹ La *epiphásis* que acompaña a este pasaje, además de ser un rasgo esperable en un *lógos* mágico, puede verse que es un elemento modificable que el mago cambia, aumenta, abrevia y mueve a su gusto.

²² h. Mag. XX. I Ἐλάθ' μοι, ὄ δόξαυα φῶδη.

²³ El empleo de *χαίρε* en este contexto ha sido estudiado por Wachter (1998).

sea, Odiseo náufrago, recién llegado a las costas feacia, ofrece sus palabras a las diosas porque carece de cualquier otra cosa-; pero son, sobre todo, contextos votivos. Un epigrama de época arcaica²⁴ corrobora el empleo de esta fórmula en la consagración de ofrendas; el empleo en idénticos contextos del imperativo *harya/ haryatá* del sánscrito *haryāmi* (* *g^hr-yō > χαίρω*) en el Rig-Veda ilustra su antigüedad²⁵.

En los Himnos Homéricos puede verse muy bien cómo esta fórmula fue empleada para convertir el propio himno en una ofrenda que busca expresar agrado y agrandar al dios para obtener un bien²⁶. El ofrecimiento de un himno como ofrenda está ya en el Rig-Veda y es también muy antiguo²⁷. Wachter señala que *χαίρε/χαίρετε* en contextos votivos ni se ajusta a un empleo saluatorio ni es una despedida, sino que se comporta más bien como una fórmula propiciatoria que implica una reciprocidad intrínsecamente ligada al acto de la ofrenda²⁸ que había perdido hace tiempo en las relaciones humanas²⁹. Se espera que la ofrenda –sea material o verbal– agrade al dios para que a su vez se muestre agradecido y sea favorable a las peticiones del orante.

Desde un punto de vista formal, el *χαίρε/χαίρετε* votivo-propiciatorio inicia o abre el periodo de la petición³⁰. Por una parte, funciona como un estructurador del discurso: con esta fórmula el poeta marca el fin de la invocación y la parte argumental; ha acabado la laudatio y se da paso a la petición. Por otro lado, la fórmula funciona también como marcador de interpersonabilidad: a través de ella se produce el cambio entre un registro en tercera persona (*er-Stil*), el poeta canta al dios: invocación y laudatio –con o sin *pars epica*– y un registro directo o *du-Stil* (el poeta se dirige directamente al dios para hacer la petición: *ἔδος μοι*). En esta transición el poeta sale de escena y cede su protagonismo al dios, a quien corresponde ahora actuar³¹. La fórmula

²⁴ CEG n. 396, Metaponto, siglo VI a.C. cf. Wachter (1998) 69.

²⁵ El empleo de *χαίρε* en este contexto es mucho más antiguo que en el diálogo entre los hombres, donde, a pesar de su antigüedad, no tiene paralelo en ninguna otra lengua indoeuropea y coincide con otras fórmulas de saludo que si lo tienen: *οἶλαε, εἰπ' ἀράρτε, ἔπποσο, ὕψτανε, σῶζου*. Wachter considera que en el griego pudo extenderse desde la esfera religiosa a la profana mediante un proceso de desacralización progresiva, cf. Wachter (1998).

²⁶ Sobre la posibilidad de que lo ofrecido no sea el himno, sino la composición posterior, al menos en algunos *prooimia*, cf. García (2002) 28ss.

²⁷ *Rf* 2, 54.15 cf. Wachter (1998) 72.

²⁸ Bundy ya lo había señalado con anterioridad al estudio de Wachter, pero atendiendo tan solo a su función formular en el himno: “is part of the general concern of the hymnist to please the god”, cf. Bundy (1972) 49-52. Wachter ahonda en el motivo de esta reciprocidad y lo encuentra en el carácter votivo de estas composiciones, cf. Wachter (1998) 72.

²⁹ Esta reciprocidad se conserva aún en los poemas homéricos, donde el empleo de *χαίρε* se restringe a contextos que poseen como común denominador el intercambio de regalos: en el encuentro o despedida de dos personajes que se reconocen, en el recibimiento o despedida entre un huésped y su anfitrión, en las reconciliaciones, etc. cf. Lataze (1966) 47.

³⁰ Bundy (1972) 49ss; Race (1982) 8ss; García (2002) 29.

³¹ García (2002) 29.

la *χαίρε* con esta función es especialmente característica de los himnos homéricos breves³². Los himnos posteriores seguirán esta tradición.

Su uso en Teogonía 104 se ajusta también a este empleo. Paul Friedländer³³ fue el primero en llamar la atención sobre la naturaleza himnica del proemio de Teogonía que, por la amplitud que tiene la invocación a las Musas, a quienes Hesíodo convierte en objeto poético, recuerda a los himnos que los aedos entonaban antes de comenzar con sus poemas³⁴. Estudios posteriores confirmaron la tesis de Friedländer³⁵ y se refieren con frecuencia a este proemio como “himno”³⁶. Al final del mismo, antes de que el poeta llegue al que sería el verdadero proemio de Teogonía, —la petición de ayuda a la divinidad, la anticipación del argumento del poema y la enumeración de temas (vv. 105-115)—, en el v. 104 el poeta se dirige a las diosas y les hace una petición: *χαίρετε τέκνα Διός, δόρε δ’ ἱμερόεσσαν ἄοιδήν*, —“complacéos, Hijas de Zeus, y concededme deseable voz” —, verso que recuerda profundamente a los presentes en los himnos homéricos, como el comienzo de la petición del h. Ven.:

Χαίρ’ ἑλικοβλάφαρες γλυκυμέλιαιγε, δός δ’ ἐν ἀργῶνι
νίκην τῶδε φέρεσθαί, εἴμην δ’ ἔντυνον ἄοιδήν. (vv. 19-20)

Complácete, diosa de arqueadas cejas, dulce como la miel; concéde-me alcanzar la victoria en este certamen y da gracia a mi canto.

De vuelta al empleo de *χαίρε* en los ejemplos n.22 y 23, puede verse que se ajusta a las características vistas como fórmula votivo-propietaria: se encuentra en un contexto himnico, se sitúa al final del discurso y, desde un punto de vista estructural, anuncia la clausura del mismo, en la que se formula una petición tipo *δός μοι* en un contexto votivo —el ofrecimiento de un sahumerio—. De hecho, *χαίρε θεά* podría estar tomado de los himnos homéricos³⁷, lo que refuerza la impresión de que el mago está siguiendo esta tradición himnica como referente funcional y formal para esta fórmula.

³² *Χαίρε* aparece al final de 31 himnos homéricos, es decir, prácticamente en todos. Me restringiré a los ejemplos formalmente más cercanos a los himnos mágicos. *Χαίρε*: al comienzo del verso: XV 9, XXII 6, XXIV 13, XXX 17, XXXII 17 y XXXII 17; *χαίρε θεά*: X 4, XI 5 y XIII 3. En el resto *χαίρε* aparece dentro de la expresión formular *καί σὺ μὲν οὐρανο χαίρε*. Friedländer (1914).

³³ Suárez de la Torre (2014) 53-65

³⁴ Bradley (1966), Minton (1970) 357-377; Aloni (1990) 99-130; Arrighetti (2007²) 307-309.

³⁵ Aunque Hesíodo no lo dice de forma explícita, con esta alabanza a las Musas da paso a otro poema. Cf. Lamberton (1988) 54ss; Minton (1970) 357-377; Race (1992) 22. Si se dice de forma explícita, por ejemplo, en *h.Hom.* IX 7-9, “Así, pues, regocijate con este canto, y contigo todas las diosas; y yo, que te celebro primeramente a ti y por ti comienzo a cantar, habiendo ahora comenzado por ti, pasaré a otro himno” o *h.Hom.* XVIII, 10-12.

³⁷ Cf. *supra*, n. 28.

4. *Χαίρε* COMO FÓRMULA DE INCIPIIT.

El segundo grupo de ejemplos está compuesto por 21 pasajes con un denominador común: *χαίρε* abre el lógos —y, por consiguiente, introduce el discurso— y va siempre seguido, como mínimo, del nombre del dios, al que se pueden añadir epiklêsis más o menos amplias. Race señala que los himnos y las plegarias griegos “as a general rule, open in two ways: either the god is addressed in the vocative with an imperative (‘du-Stil’) or his name is given in an oblique case (‘er-Stil’)”³⁸; el incipit con *χαίρε* pertenecería, por lo tanto, a la primera clase y se adecua a un tipo de comienzo genérico.

Desde un punto de vista ritual, en el contexto de 7 de los ejemplos recogidos, el mago ve de forma directa a la divinidad o siente su presencia³⁹. A estos, se han de sumar otros 7⁴⁰, dirigidos a Helio u otra divinidad solar/astral, en los que la praxis indica que se deben pronunciar al amanecer, al salir la luna, etc. Estas instrucciones no deben tomarse como meros referentes temporales del rito, pues implican también que el mago se encuentra cara a cara con el sol o el astro invocado. Es decir, en 14 de los 21 ejemplos (67%) en los que *χαίρε* funciona como una fórmula de incipit la divinidad está presente en el momento de la pronunciación del discurso.

De los 7 testimonios restantes, en los nn. 3 y 21 hemos perdido el contexto del lógos, el primero por deterioro del papiro y en el segundo caso por ser un ejemplo de magia aplicada del que no conservamos indicaciones sobre el ritual. En los ejemplos nn. 2, 8, 9 y 11 el problema es el carácter compilatorio de algunos PGM, en los que se recoge tan sólo el lógos, a veces con un breve título, pero sin ninguna instrucción ritual asociada a su pronunciación. La acumulación de fórmulas y rituales genera el efecto “pastiche” característico de estos recetarios en los que, a veces, se emplean lógos en prácticas con las que no guardan ninguna relación, como ocurre con el ejemplo n. 14, una petición de victoria insertada en una práctica oniromántica.

Aunque estos lógos no ayuden a aportar información, no obstante, es significativo que se deba a factores materiales del texto —por pérdida o su modo de transmisión—, pero que todos los lógos de los que sí se nos ha transmitido un contexto ritual evidencien un contacto directo con la divinidad. Es un indicador de que *χαίρε/χαίρετε*, cuando se emplea como fórmula de incipit,

³⁸ Race (1982) 5.

³⁹ Ejemplos nn. 4, 5, 15, 16, 18, 20 y 21.

⁴⁰ Ejemplos nn. 1, 2 y 6-10.

no es una fórmula de invocación⁴¹, puesto que la divinidad está ya ante el mago no hay que hacer que venga, sino captar su atención llamándola por su nombre. En este contexto, esta fórmula posee una función interpellativa: es-tando la divinidad presente, el mago reconoce su presencia y se dirige a ella por su nombre.

Quede claro que hablo de la función de la fórmula, que no tiene porqué ser la misma que la del lógos en el que se integra. No obstante, en 11 de los 21 casos de estudio⁴², el lógos consiste únicamente en esta fórmula. Cabe preguntarse ahora qué función ritual tiene este tipo de lógos en los que la única acción verbal es *χαίρει*.

Los ejemplos nn. 1 y 7 pueden ayudar a responder a esta pregunta. En ellos el lógos es enunciado por el mago como *χαίρεισιμός*, término tardío que aparece en léxicos y escolios con el significado de «salutación, acto de saludar»⁴³.

Aunque estas son las dos únicas ocasiones en las que se emplea el término *χαίρεισιμός* en PGM, claramente el mago se está refiriendo con él a una acción ritual que consiste en dirigirse a la divinidad diciéndole *χαίρει*, es decir, en saludarla. Aunque la acción ritual no reciba un nombre específico, en los ejemplos nn. 4, 15, 16 y 18, el redactor del papiro indica al mago que “salude” –*ἄσπασαι, ἀσπάζειν*, etc.– al dios⁴⁴.

(n.4) ὅταν οὖν τοῦτο ποιήσῃς, ὄμη θεὸν νεότερον, ἐπεὶ δὲ, ποιήσῃς, ἐν χυτῶνι λευκῷ καὶ γλαυκῷ κοκκίῃ ἐχόντα πύρινον στέφανον. εὐθέως ἄσπασαι αὐτὸν τῷ πηρῖνῳ ἄσπαστικῷ· “κόριε, χαίρει, μεγάλοδύναμιε, μεγάλοκράτωρ, βασιλεύ, μέγιστε θεῶν, Ἥλιε, (...)”⁴⁵.

41 Como fórmulas de invocación encontramos *καλέω, καλέο, ο verba veniendi* tipo *ἐλθε*, etc. El ejemplo n.1 no debe considerarse una excepción, puesto que, aunque en el himno aparecen *verba veniendi*, estos no tienen un carácter invocativo. No se pide que el dios acuda a la práctica; el dios ya está ante el mago, pero en su forma astral. Lo que se le pide es que se aproxime: *δέηρο τόχος δ' ἐπὶ γαίῳν (PGM II 98)*.

42 Ejemplos nn. 2, 3, 5, 7, 8, 10, 13, 15, 16, 19 y 21.

43 LSJ, s.v. *χαίρεισιμός*.

44 Además de los pasajes aquí recogidos, existen tres más en los que el redactor del papiro indica que se salude al dios pero no recoge las palabras con las que hay que hacerlo: *PGM I 60ss. ἡντελέωντος τοῦ ἡλίου χαίρειτε κατασκίον την κεφαλήν (...); PGM I 70ss. πῶρ] δὲ ἀνάγας ἔγε μινεπίης κλάσων [...]; ἰὼν σείτοιν καὶ χαίρειτε την θεῶν; PGM XIII 117 y 673 κατὰ πρῶτῳ ἀσπασόμενος τὸν ἡλίον χαίρεισπον ἐπὶ ἑατῶ ἡμέρας*. En el primer y tercer pasaje la divinidad invocada es el sol, en el segundo la luna. Los tres ritos se realizan a la salida de los mismos, con el astro presente, luego se cumple también el raso performativo de la visión directa.

45 “Así pues, cuando hagas esto, verás a un dios más joven, bien parecido y de ígnea cabellera, con un manto blanco y cláusides escarlata que porta una corona de fuego; saludado enseguida con el saludo de fuego: ¡Señor, salve! Fuerza grande, de gran poder, el mayor de los dioses, Helio. (...)”.

(n.15) αὐτὰ καλοῦνται οὐρανοῦ Τύχαι, κρατοῦσαι χρύσεια βραβεία. ταῦτα ἰδὼν ἄσπάζου οὐτως· “χαίρειτε, αὶ ζ' Τύχαι τοῦ οὐρανοῦ, σεμινὰ καὶ ἀγαθὰ παρθένου, (...)”⁴⁶.

(n.16) οὗτοι εἶσιν οἱ καλοῦμενοι πολοκράτορες τοῦ οὐρανοῦ, οὓς δεῖ σε ἄσπασασθαι ὁμοίως ἕκαστον τῷ ἰδίῳ αὐτῶν ὀνόματι· “χαίρειτε, οἱ κνωδοκαροφύλακες, (...)”⁴⁷.

(n.18) εἶτα ἀπένεξε εἰς τὴν φιάλην. ἐπὶν ἰθῆς, ἄσπασαι καὶ λέγει· “χαίρει, θεὰ μεγάλοδοξε Ἰλαρανοῦ, (...)”⁴⁸.

A pesar de estar en un contexto de comunicación con la divinidad, *χαίρει* se emplea en la magia igual que en el diálogo cotidiano entre mortales: como fórmula de interpellación, el saludo sirve para establecer contacto con el interpelado e iniciar el acto comunicativo. De ahí que sea una fórmula de incipit; dada su función pragmático-semántica solo puede ocupar esta posición en el discurso.

Como ocurre con la fórmula *ἐξορκίζω/ὀρκίζω σε*, que es por sí misma un acto ritual, en la magia existía otro acto ritual consistente, únicamente, en saludar al dios con la fórmula *χαίρει* cuando este se presentaba ante el mago. Podemos denominarlo, utilizando la propia terminología de los papiros, *χαίρεισιμός*. No obstante, *χαίρει* parece poder emplearse en cualquier tipo de lógos mágico –amatoria o rituales de magia erótica, victoriosa o prácticas para conseguir la victoria, de bienes, etc.–. ¿Por qué? Tomando de nuevo *ἐξορκίζω/ὀρκίζω* como parateo, vemos que este puede aparecer como un acto ritual autónomo o integrarse en un ritual más complejo. Es decir, aunque la fórmula *χαίρει* pueda aparecer en lógos con diversas finalidades, constituye en sí misma una acción ritual específica.

El antecedente más antiguo de *χαίρει* como fórmula de incipit en un diálogo divino fuera de la magia y no ligado a un contexto votivo⁴⁹ se encuentra en la Samia de Menandro (vv.444-446), donde Démeas realiza esta breve

46 “Estas son denominadas “Fortunas del cielo”, y sostienen cetros de oro. Al verlas, saluda así: ¡Salve, Siete Fortunas del Cielo! Ilustres y nobles doncellas (...)”.

47 “Estos son los llamados “Señores del Polo Celestial”, a los que es necesario que saludes igualmente a cada uno por su propio nombre: ¡Salve, Señores del Polo!”.

48 “Después, mira fijamente hacia la *fiatle*, cuando la veas (a la diosa), saluda y di: “¡Salve, ilustre diosa Ilouch (...)”.

49 Existen ejemplos anteriores de *χαίρει*: en el *incipit* de diálogos con la divinidad, pero en contextos en los que la existencia o no de una función votiva no está clara, como en dos epigramas de *AP (AP Appendix 50 y 51)*. El carácter fragmentario de dos textos de Cratino (*Cratino. Tro. fr. 10.2ss y IFF fr. 22.1-2*) plantea el mismo problema, además de añadir otro propiamente ligado a la naturaleza cómica del texto. Dado que en la comedia abundan los diálogos entre hombres y dioses, desconocemos si aquí *χαίρει* está siendo empleado en una conversación cómica o en un contexto solemne.

plegaria al pasar junto a la estatuilla de Apolo Agieo que hay delante de la puerta de la casa:

χαῖρ', Ἀπολλων φίλατατε, / ἐπ' ἀναθήῃ τῷχῃ τε πᾶσι τοῖς γάμοις <οὐς>
μέλλομεν / <vñ> ποσὶν ἡμῖν γενέσθαι δὸς σὺ.

Salve, queridísimo Apolo, y concédenos que el matrimonio que ahora vamos a celebrar se desarrolle con buena fortuna para todos.

En ella encontramos todos los rasgos que vemos en los textos mágicos: el dios está presente, la fórmula abre el diálogo con la divinidad y no se encuentra ligada al ofrecimiento de ninguna clase de ofrenda. De hecho, es bastante parecida a los ejemplos nn. 18 y 20 de PGM, con una estructura simple, tipo: SALUTACIÓN [χαῖρε + nombre del dios] + PETICIÓN [δὸς μοι].

De época helenística en adelante comenzamos a encontrar himnos religiosos-literarios encabezados por la fórmula χαῖρε, que se va haciendo más frecuente a medida que avanzamos en época imperial⁵⁰. Es decir, los magos greco-egipcios vuelven a tener como referente formular la lengua sacra griega, pero en esta ocasión, de su época contemporánea.

5. LA FÓRMULA SALUTATORIA χαῖρε Y SU VINCULACIÓN RITUAL CON EL SOL.

Antes de concluir, debo hablar de una última característica de la fórmula saluatoria χαῖρε, que no he querido mencionar hasta ahora: su fuerte vinculación en la magia con contextos rituales de carácter solar. De los 21 lógoi en los que χαῖρε aparece con esta función, 9 están explícitamente dirigidos a una divinidad que podemos identificar con el sol –Helio, Mitra, Horus, etc.– y 5 a divinidades que, aunque no reciben un nombre –al menos uno identificable–, poseen epítetos y rasgos solares en su epikléisis que las sitúan en el rango de divinidades solares, trascendentes y pantocrátor. Es decir, hablamos de un uso vinculado a un contexto solar de un 60%. Un ejemplo más está dirigido a la luna, el n. 17, pero este posee un sospechoso paralelo con la salutación n. 9, dirigida a una divinidad solar de carácter pantocrátor. Es decir, tan sólo en cinco ejemplos la divinidad invocada carece de cualquier rasgo astral o lumínico y, desde mi punto de vista, considero que es también un rasgo significativo.

⁵⁰ Cleanth. *Fr. Poet.* 1.1-2; Isidorus *h. II* 1; *Naass. Carm.* II 1 *cf.* Hippol. *Haer.* 5.9.8.

No es una característica fácil de explicar, en buena medida por la falta de referentes rituales claros. Aunque los testimonios parecen reflejar la existencia de una práctica ritual vinculada a la proskýnesis solar en el mundo griego⁵¹, desconocemos si esta tenía asociada alguna clase de plegaria ritual y qué palabras utilizaba. Es el mundo egipcio el que nos reporta un referente más fuerte.

El curso diario del sol desde el amanecer hasta el ocaso era considerado por los egipcios como un ciclo vital: el sol nació cada mañana para morir al atardecer, vertían así a una dimensión antropomórfica un fenómeno astral. Este ciclo poseía cuatro momentos clave, asociados con las cuatro formas principales de “transfiguración” lumínica de este dios, por este orden, el amanecer –Kephri, el sol que resurge–, el mediodía –Ra, el sol en su momento de mayor esplendor–, el ocaso –Atum, el sol anciano– y la noche, cuando el dios en la forma de Osiris comenzaba un viaje de retorno por el Más Allá y reinaba en el inframundo⁵². Estos eran momentos fundamentales de su culto y se celebraban en sus himnos⁵³. Basta un vistazo general a esta clase de composiciones para ver que, con frecuencia, comienzan con una salutación⁵⁴, especialmente aquellos himnos dirigidos al sol que se eleva al amanecer⁵⁵. Por ello, quizás no sea casual que δ⁵⁶ de las 9 saluciones mágicas dirigidas a divinidades solares se pronuncien en ese momento.

⁵¹ ἴσχε δὲ σὺ κατὰθου πρόοτα τὰ σκευὴ χαῖμαί: ἔπειτα τὴν γῆν πρόσκουσον καὶ τοῖς θεοῖς (Ar. *Eq.* 156); καὶ πρόσκουθ' γε πρόοτα μὲν τὸν ἥλιον, ἔπειτα σεμνῆς Παλαδάδος κλεινὸν πῆδον γόρον τε πῶσαν Κέκροπος ἢ μ' ἐδέξετο (Ar. *Pl.* 771). Un fragmento de Menandro justifica porque se ha de adorar a Helio antes que al resto de dioses: Ἦλιε, σὲ γὰρ δᾶ πρόσκουεν ἑρώτων θεῶν, ὁ δὲ θεωρεῖν ἔστι τοῖς ἄλλοις θεοῖς (Men. *Fr.* 678 [Körte]). Aunque se trata de una frase hecha –τὸν ἥλιον ἀνατέλλοντα πλεῖστον ἢ ὄνομενον πρόσκουόντων–, la sentencia transmitida en *Plu. Pomp.* 14.3 refleja una realidad cultural. Platón, en las *Leyes*, al reflexionar acerca de la utilidad de discutir sobre la existencia de los dioses, alega lo siguiente: ἀνατέλλοντός τε ἡλίου καὶ σελήνης καὶ πρὸς ὀσμῆς ἰόντων προσκύσεις ἴμα καὶ προσκυνήσεις ἀκούοντές τε καὶ ὀρώμετες Ἐλλήνων τε καὶ βαρβάρων πάντων ἐν συμφορᾷς παντοίας ἐχομένων καὶ ἐν εὐπραγίαις; (*Pl. Leg.* 887e). Un pasaje de Luciano, si bien es cierto que de interpretación discutible, quizás atestigua otra forma de culto al sol, simplemente mediante el gesto de besarse la mano (*Luc. *Salut.** 17); también Sócrates parece que acostumbraba a orar al sol al amanecer (*Pl. *Symp.** 220d).

⁵² Assmann subraya que no se trata de dioses que se hayan sincretizado en una única forma divina solar, sino de un dios con una dimensión dinámica: no sólo se mueve, sino que cambia de forma –vista esta como la potencia de su luz o la ausencia de la misma– y a cada forma se le asigna una *hypóstasis* distinta. *Cf.* Assmann (1975) 34.

⁵³ Este tipo de himnos es denominado de forma genérica por Assmann “Tageszeitenliedes” o *cantiones de las fases del día*, *cf.* Assmann (1975) 48.

⁵⁴ *E.g.* Assmann n. 58, 207, 209, etc.

⁵⁵ Himnos «a Ra cuando se eleva»: Assmann n. 58, 60, 61, 62, Baruaq n.10, 23, 26, 32, 40, 41, 44, 45, 49, 50, etc.

⁵⁶ Ejemplos nn. 1, 2 (?), 6, 7, 10 y 12.

Los himnos matutinos al sol, denominados en los estudios modernos como Morgenlieder⁵⁷, son un subtipo especial dentro de la himnica egipcia y formaban parte de un ritual concreto.

El amanecer era un momento crítico en el que existía el peligro de que el sol no apareciera, porque en el Más Allá, donde cada noche el dios se trasladaba al morir, se enfrentaba a amenazas y enemigos que debía superar para poder resurgir de nuevo. Para ayudar al dios a retornar a esta esfera, los sacerdotes egipcios pronunciaban al amanecer estos himnos que tenían un fuerte carácter evocativo. Los Morgenlieder son conmemoraciones rituales en las que la reafirmación continua del poder del sol no buscaba simplemente alabar, sino invocarlo “de vuelta”. El sacerdote participaba de este modo en el ciclo solar garantizando la resurrección-renacimiento del sol. De ahí que el amanecer en Egipto, un momento de epifanía en el que la divinidad encarnada en el sol se manifestaba ante los fieles de forma sensible y diaria, se sintiera como un milagro constatable.

6. CONCLUSIONES:

En el discurso mágico con la divinidad, *χαίρει* puede funcionar como dos fórmulas distintas; (a) una fórmula de clausura, de carácter votivo-propiciatorio, que busca que la divinidad se sienta complacida con la ofrenda ofrecida y (b) una fórmula de incipit y función salutoria con la que el mago interpela al dios cuando este está ante él. Mientras en la primera la presencia del dios no es un requisito ritual sine qua non, en el caso de la función salutoria sí lo es. Aunque la fuente de ambas está en la lengua sacra de la esfera religiosa griega, en el caso de la fórmula votivo-propiciatoria la fuente sería la himnica literario-religiosa griega de carácter tradicional –en concreto, como ya se ha visto, los Himnos Homéricos–, mientras que el referente para el *χαίρει* de incipit parece la himnica tardía de época helenístico-imperial.

No obstante, aunque la fuente textual de este último sea griega, el contexto ritual en el que se emplea quizás no lo fuera. La fuerte vinculación de estas saluciones con divinidades solares y un momento ritual concreto, el amanecer, podría tener de fondo los Morgenlieder egipcios, que ya en el antiguo culto solar egipcio poseían una vehemencia y una fuerza que los acercan al concepto de magia griego y que, formalmente, solían comenzar con una salutación al sol.

⁵⁷ Sobre su contexto ritual, función y rasgos estilísticos cf. Moret (1902) 121-38; Lichtheim (1980) 109; Klotz (2006) 13ss.

BIBLIOGRAFÍA:

- ADAMI, F. (1901) “De poetis scaenicis Graecis hymnorum sacrorum imitatoribus”, JKPh suppl. 26, 213-262.
- ALONI, A. (1990), “Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica”, AION 12, 99-130.
- ARRIGHETTI, (2007²). Esiodo. Opere. Milán, Einaudi, 307-309, =1998.
- ASSMANN, J. (1975), Ägyptische hymnen und gebete : Eingeleitet, übersetzt und erläutert. Zürich, Artemis.
- AUSFELD, K. (1903) “De graecorum precationibus quaestiones”, JKPh suppl. 28 502-547.
- BARUCQ, A.-DAUMAS, F. (1980), Hymnes et prières de l’Égypte Ancienne. Paris, Éditions du Cerf.
- BETZ, H.D. (1996³), The Greek Magical Papyri in Translation, Including the Demotic Spells. Chicago, University of Chicago Press, = 1986.
- BRADLEY, E.M. (1966), “The relevance of the prooimium in the design and meaning in Hesiod’s Theogony”, SO 41, 29-47.
- DOWDEN, K. (2007) “Rhetoric and Religion” en WORTHINGTON, A. (ed.). A Companion to Greek Rhetoric, Blackwell Publishing, 320-335.
- FRIEDLANDER, P. (1914), “Das Prooimium der Theogonie”, Hermes 49, 1-16.
- GARCÍA, J.F. (2002), “Symbolic Action in the Homeric Hymns: The Theme of Recognition”, CIAnt. Vol.21, n.1, 5-39.
- GARCÍA TEJERO, M. (1989) “Recursos fonéticos y recursos gráficos en los textos mágicos griegos”, RSEL 19, 233-250.
- GARCÍA TEJERO, M. (1992) “Langage orgiastique et glossolalia”, Kemos 5, 59-69.
- GARCÍA TEJERO, M. (1993) “Consideraciones sobre la lengua de la tabellae defixionis griegas”, en DÍAZ PADILLA (ed.), Strenae E. Marrero oblatae, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 425-431.
- GARCÍA TEJERO, M. (1996) “La lengua de los documentos mágicos” en J.A. FERNÁNDEZ DELGADO- A. RAMOS (eds.), Las lenguas de corpus y sus problemas lingüísticos, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 151-166.
- GARCÍA TEJERO, M. (2010) “El poder de la palabra mágica”, en F. CORTÉS- J.V. MÉNDEZ (eds.), Dic mihi, Musa, virum. Homenaje al profesor Antonio López Eire, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 251-257.
- KEYSSNER, K. (1932) Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymn, Stuttgart.
- KLOTZ, D. (2006). Adoration of the Ram: Five Hymns to Amun-Re from Hibis Temple. New Haven, Yale Egyptological Studies.
- LAMBERTON, R. (1988), Hesiod. Yale, Yale University Press.
- LATAFZ, J. (1966). “Zum Wortfeld ‘Freude’ in der Sprache Homers”, Bibliothek d. klass. Altertumswiss. Vol.2. n. 17, 244ss.
- LICHTHEIM, M. (2007⁴), Ancient Egyptian Literature. Vol. 3. Berkeley, University of California Press, = 1980.
- MINTON, W. (1970) “The proem-hymn of Hesiods’ Theogony”, TAPhA 101, 357-377.
- MORAND, A.F. (2001) Études sur les Hymnes Orphiques, Leiden-Boston-Köln, Brill.
- MORET, A. (2007) Le rituel de culte divin Journalier, Genève, Éditions Slatkine, 121-38, = 1902.

- PREISENDANZ, K. (1973-1974²), *Papyri graecae magicae*. Die griechischen zauberpapyri. Vol. 1-2, Stuttgart, B. G. Teubner, = 1928-1931.
- PULLEYN, S. (1997) *Prayer in Greek Religion*, Oxford, Clarendon Press.
- RACE, W.H. (2007), "How greek poems begin" en M. DUNN-T. COLE (eds.), *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, = 1992.
- RACE, W.H. (1982) "Aspects of rhetoric and form in greek hymns", *GRBS* 23, 5-14.
- RODRÍGUEZ MERINO, A. (2005), *Las fórmulas de invocación en los Papiros Mágicos Griegos*. Tesis doctoral inédita, dirigida por M. García Teijeiro. Tribunal: Emilio Suárez de la Torre, Amor López Jimeno, José Luis Calvo Martínez, Aurelio Pérez Jiménez y Rosa Araceli Santiago Álvarez. Universidad de Valladolid.
- SM = DANIEL, R.W.- MALTOMINI, F. (1990-1992) *Supplementum Magicum*. Vol. I y II, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2014) *Hesíodo, Teogonía*. Madrid, Clásicos Dykinson.
- VERSNEL, H.S. (1981) *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden, Brill.
- WACHTER, R. (1998), "Griechisch χαίρε: Vorgeschichte eines Grusswortes." *MH* 55, 65-75.

	No se menciona	No se menciona	δεν κρινών τῷ ἥλιῳ πρὸς ὑπεράσπας, "señalando al sol a su salida" (I.524)	El logós se ha transmitido sin contexto ritual.	πρὸς ἥλιον, "hacia el sol" (II.212)	ἕως ἄγε γέφυρας πρὸς τὰ ὄσπρη, "trazga con las manos hacia el sol"	No se menciona	No se menciona, pero hay visión directa.	No se menciona, pero hay visión directa.
	Función atribuida: ninguna. No se le atribuye ninguna función específica ni en el contexto del papir ni en el propio logós, pues se trata de una salutación muy sencilla en la que no se da nombre.	Función atribuida: invocación. Función del logós: invocación con fin oracular - ritual. Véase Zepheratos, "Ven y profetiza" - (I.35).	Función atribuida: saludo. Función del logós: es un logós laudatorio, no hay petición ni invocación sino un canto a las grandezas y logros de Helio. Véase Károlyzse, "Sagrado Escamabajo" (II.520).	Función atribuida: no se indica. Función del logós: amonition. Procede del mismo modelo que el logós de VII.1017.	Función atribuida: demonstración y vindicación. Véase Zepheratos, "sonete el daimon, proporción victoria y concede favores" (I.211). Función del logós: la misma.	Función atribuida: contexto laudatorio. Función del logós: amonition compuesto por tres materiales (II.2- 3; 3a: II.4-8; plegaria basca: II.9-10 saluta- ción solar) a las que se añaden los elementos de carácter ético (II.11-25).	Función atribuida: no se indica. El logós no guarda ninguna relación con la onomatopéa en la que se encuentran inscri- to. Función del logós: "¡dame la victoria!".	Función atribuida y función del logós: salutación.	Función atribuida y función del logós: salutación.
no	SI, verba venienti.	no	no	SI	SI	no	si	no	No
si	si	si	si	SI	SI (II.217-19)	SI	No	No	No
Divinidad creado- ra, astral y tras- cendente, sol, luna y demás astros.	Divinidad solar pantocrátor	Comienza con un saludo a Ήλιε, pero tras el saludo a Helios el logós entero se refiere en una afirmación del daimon.	Helio	Agatho Daimon	A Helio	Helio y arcángeles	A las Siete Fortu- nas	A los Siete Saño- res del Polo	
ζῆλος, τὸ πᾶν ἐπι- τημα τοῦ ἀερίου πνεύματος ποικί- λας. ζῆλος, τὸ ἄη- ρον πνεύμα ἐπι- ταύων ἀπ' οὐρανοῦ. ζῆλος (...). ζῆλος, ἡλικίης ἀκρίτος ὑμνηστικὸν κόρητον κατανοήσιμα καὶ ὠπλο (...).	ζῆλος, ἐπεὶ Φίος, ζῆλος, ἀφ' ἑαυτοῦ κόρητον, ζῆλος, ἀπ' ἑαυτοῦ ἐπι- κόρητον	ζῆλος, τὴν καὶ δῶμον τοῦ τόρου τόρου καὶ ἐπεταύων ἑαυτοῦ καὶ ἡ ἐπεταύων ἑαυτοῦ καὶ πᾶσα ἡλικία καὶ πᾶσα ἡλικία ζῆλος, τὸ πνεύμα ὁ ἑστὶν ἡλικία καὶ οὐρανός, ζῆλος, Ήλιε τὸ γὰρ εἰ (...)	Χαίρει, Ήλιε, ζῆλος, Ήλιε, ζῆλος, ἀπ' οὐρανοῦ τεταύων καὶ ἀπ' οὐρανοῦ καὶ ἀπ' οὐρανοῦ καὶ ἀπ' οὐρανοῦ (...)	ζῆλος μου, ὁ ἐπι- ταύων τοῦ ἀερίου πνεύματος καὶ τοῦ κόρητον	ζῆλος Ήλιε, ζῆλος ἀφ' ἑαυτοῦ, ζῆλος, τὸ πνεύμα ὁ ἑστὶν ἡλικία καὶ οὐρανός, ζῆλος, Ήλιε τὸ γὰρ εἰ (...)	Χ α ἰ π ε Ή λ ι ε , Ζ ἠ λ π ε Ή λ ι ε , Ζ ἠ λ π ε ζῆλος, ζῆλος Τελίππρη, ... ζῆλος, ζῆλος, ζῆλος ζῆλος, ζῆλος, ζῆλος (...)	ζῆλος, αἱ Τὸ γὰρ, ζῆλος, ἡ πρὸς τῆ, (etc.)	ζῆλος, οἱ κωδικογράφοι, οἱ ἐποὶ καὶ ἄλλοι γενεῖαι (...) ζῆλος, ὁ πρὸς τῆ, (etc.)	
PGM IV 1115- 1135 (9)	PGM LXII 33 (3)	PGM VII 506ss. (3)	PGM XXIIa, 18-19 (3)	PGM XXXVI 214 (1)	SM 72 col. ii: 9-10 (4)	PGM VII 1017ss (5)	PGM IV 666ss. (8)	PGM IV 679ss. (8)	Es una variación del anterior
8	9	10	11	12	13	14	15	16	

	No se menciona	No se menciona, pero hay visión directa.	No se menciona	No se menciona, pero hay visión directa.	No hay porque es un testimonio de magia aplicada.	Se trata del mismo verso, estos dos himnos presentan un alto grado de intertextualidad hasta el punto de que parecen formados sobre un mismo material himneo, que se ha estructurado de forma diferente y al que se han hecho adiciones y supresiones.	
	Función atribuida: mabeirio. Función del logos: mabeirio. La invocación inicial es muy similar a la de LXII 33.	Función atribuida: salutación. La práctica es mabeirio. Función del logos: salutación. A continuación el mago pide que la diosa confirme si accede a la práctica.	Función atribuida: dominar la esfera. Función del logos: logoi compuesto por tres elementos para dominar la esfera. La salutación y una petición para todos (independientemente de su origen y entidad autónoma).	Función atribuida: oracular. Función del logos: tras la salutación, el mago pide una unión con fin oracular.	Función atribuida: no consagrada. Función del logos: salutación.		
	SI, varia.	SI	No	SI	No		
	No	No	No	No	No		
Hécate-Selene	A Afrodita	A entidades mágicas	A un ángel	Helio y otras entidades	Hécate-Selene-Artemis	Hécate-Selene-Artemis	
Χαῖρ' ἑρῶν φῶς, τὰρταυροῦγε, φουρζαίε,	χαῖρε, θεά, ἡεργυάδοειε Διακουου	Κύριε, χαῖρε, τὸ χαρτηριον τοῦ κοισου και τῆς οὐκτουμηνίε, οὐρανοσε, εἰχέτερο κομιαστρηλον Απερνοορη, ὁ βουδαειε, τῶν οὐραυτων θεῶν, Αβραουδουαββ α (etc)	χαῖρε, κριπε, και τελεσῶν με (...)	Χαῖρε, Ἥλιε, χαῖρε, Σαρεφονη, χαῖρε, σορη, χαῖρε, Αβραουαειε, (...)	χαῖρε θεά, και σαῖαν ἐνοουηιαιε εἰτακουουον (...)	χαῖρε θεά, και σαῖαν ἐνοουηιαιε εἰτακουουον (...)	
PGM IV 2237-38 (2)	PGM IV 3222ss (1)	PGM XII 182 (1)	PGM XIII 609 (1)	PGM LXXXI 1ss (8)	h. Mag. XVIII 44 = PGM IV 2847	h. Mag. XX 34 = PGM IV 2557	
17	18	19	20	21	22	23	

Bibliografía

- Abel, E. 1885, *Orphica: Accedunt Procli Hymni, Hymni Magici, Hymnus in Isim alique eiusmodi carmina*. Praga, Tempsky.
- Abt, A., 1908, reimpr. 2012. *Die Apologie des Apuleius von Madaura und die antike Zauberei*, Gießen, A. Töpelmann.
- Adami, F. 1901, “De poetis scaenicis Graecis hymnorum sacrorum imitatoribus”, *JKPh suppl.* 26, pp.213-262.
- Addey, C. J. 2011, “Assuming the Mantle of the Gods: 'Unknowable' Names and Invocations in Late Antique Theurgic Ritual” en Lardinois *et al.* (eds.), 2011, pp. 279-294.
- Agosti, G. 2014, “Contextualizing Nonnus’ Visual World” en Spanoudakis (ed.) 2014, pp. 141-174.
- Amandry, P. 1997, “Propos sur l'oracle de Delphes”, *JS* 2, pp. 195-209.
- 1950, *La mantique apollinienne à Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'Oracle*. Paris, E. de Boccard.
- Amélineau, M.E. 1887, *Essai sur gnosticisme égyptien: ses développements et son origine égyptienne*.
- Assmann, J. 1995, *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom: Re, Amun and the Crisis of Polytheism*. Studies in Egyptology, London-New-York, Kegan Paul International.
- Assmann, J. 1999, *Ägyptische Hymnen und Gebete, Bibliothek der Alten Welt: Reihe der Alte Orient*, vol.167, Sonderband.
- Athanassiadi, P. – Frede, M. (eds.) 1999, *Pagan Monotheism in Late Antiquity*. Oxford, Oxford University Press.
- Audollent, A. 1904, *Defixionum tabellae quotquot innotuerunt : tam in Graecis orientis quam in totius occidentis partibus praeter Atticas in Corpore inscriptionum Atticarum editas*, Paris.
- Aune, D. E. 1980, “Magic in Early Christianity”, *ANRW* II, 23.2, pp. 1507-1557.

- Ausfeld, K. 1903, "De graecorum precationibus quaestiones", *JKPh* suppl. 28, pp. 502-547.
- Bagnall, R. S. 2009, *Early Christian Books in Egypt*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
- Barucq, A. y Daumas, F. 1980, *Hymnes et prieres de l'Egypte Ancienne*, Paris, Editions du Cerf.
- Bassett, S. E. 1919, "Versus tetracolos." *CPh* 14, n.3, pp. 216-233.
- Bastianini, G. 1987, "La maledizione di Artemisia (UPZ I 1): un πρωτόκολλον", *Tyche* 2, pp. 1-3.
- Beatrice, P.F. (ed.) 2001, *Anonymi Monophysitae Theosophia: An Attempt at Reconstruction*. Leiden, Brill.
- Belayche, N. et al. (eds.) 2005, *Nommer les dieux: théonymes, épithètes*. Rennes, Brepols Publishers.
- Belayche, N. 2005a, "Hypsistos: une voie de l'exaltation des dieux dans le polythéisme grécorromain", *ARG* 7, pp.34-55.
- 2005b, "De la polysémie des épicleses: Hypsistos dans le monde gréco-romain", en Belayche et al. 2005, pp.427-42.
 - 2005c, " 'Au(x) dieu(x) qui règne(nt) sur ...'. Basileia divine et fonctionnement du polythéisme dans l'Anatolie impériale" en Vigourt, A. et al. (eds.) 2005, *Pouvoir et religion dans le monde romain. En hommage à Jean-Pierre Martin*. Paris, PUPS, pp. 257-269.
- Bergman, J. 1982, "Ancient Egyptian Theogony in a Greek Magical Papyrus" en Heerma van Voss et al. (eds.) *Studies in Egyptian Religion, Dedicated to Professor Jan Zande*, Leiden, Brill, pp.28-37.
- Bernabé, A. 2003a, "Las ephesia grammata: génesis de una fórmula mágica", *MHNH* 3, pp.5-28.
- 2003b, *Hieros Logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid, Akal.
 - 2006, "'Mágoi" en el papiro de Derveni: ¿magos persas, charlatanes u oficiantes órficos?" en Valverde Sánchez, M. et al. (eds.), 2006, vol. I, pp. 99-110.

- 2008, “Teogonías órficas” en Bernabé, A. y Cassadesús, F. (eds.), pp. 291-324.
- Bernabé, A - Jiménez, I. 2008, *Instructions for the netherworld: the Orphic gold tablets*. Religions in the Graeco-Roman world, vol. 162, Leiden – Boston, Brill.
- Bernabé, A. - Cassadesús, F. 2008, *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, Madrid, Akal.
- Betz, H. D. 1991, “Magic and Mystery in the Greek Magical Papyri”, en Faraone-Obbink (eds.), 1991, pp.244-259.
- 1992, *The Greek Magical Papyri in Translation. Including the Demotic Spells*, 2ª. ed., Chicago- Londres, Chicago’s University Press.
 - 1995, “Secrecy in the Greek Magical Papyri” en Kippenberg – Stroumsa (eds.), 1995, pp. 153-175.
 - 1997, “Jewish magic in greek magical papyri” en Schäfer-Kippenberg, (eds.), 1997, pp.45-64.
 - 2003, *The 'Mithras Liturgy'. Text, Translation, and Commentary*, Tübingen, Mohr Siebeck.
- Black, M. (ed.). 1970, *Apocalypsis Henochi Graece*, Leiden, Brill.
- Blanco, M. 2013, “The magicians who sang to the gods” en García, J. V- A. Ruiz (eds.), pp.278-285.
- 2015a, “¡Salve Helio! Análisis estilístico-funcional de la fórmula χαῖρε en los papiros mágicos griegos”, en Suárez, E. *et al.* (eds.), 2015, pp. 87-105.
 - 2015b, “La doncella profética: la última metamorfosis de Dafne”, *Ianua Classicorum: temas y formas del mundo clásico*. Actas del XIII Congreso Español de Estudios Clásicos (Logroño, 18-23 de julio de 2011), Vol. II. Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 75-82.
 - 2015c, “The rhetoric of magic (II). Persuasion of the Gods”, comunicación pronunciada durante el *Europaem Classics Colloquium: Poetry, Oratory, Rhetoric, Persuasion: the power of word in ancient times*, organizado por Flather, P. (Oxford), Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 5 – 7 de noviembre de 2015.
- Bogner, H. 1934, “Die Religion des Nonnos von Panopolis”, *Philologus* 89, pp.320-333.
- Bohak, G. 2008, *Ancient Jewish Magic*, Cambridge, Cambridge’s University Press.

- Bonnefoy, Y. 1992, *Greek and Egyptian Mythologies*, Chicago, Chicago's University Press.
- Bonnet, H., 1956, reimpr. 2000. *Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte*, 2^a.ed., Berlín, De Gruyter.
- Bouché Leclercq, A. 1879-1882, *Histoire de la divination dans l'Antiquité. Divination hellénique et divination italique*, 4 vols., París, E. Leroux.
- Bowden, H. 2005, *Classical Athens and the Delphic Oracle: Divination and Democracy*, Cambridge, Cambridge's University Press.
- Boyance, P. 1966, "L'Apollon solaire," en Heurgon, J. et al. (eds.). 1966, *Mélanges d'archéologie, d'épigraphie, et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino*. Paris, Librairie Hachette, pp. 149-70.
- Brashear, W. 1979, "Ein Berliner Zauberpapyrus", *ZPE* 33, pp. 261-278.
- 1989, "Βατινωωωχ = 3663 – No Palindrome", *ZPE* 78, pp. 123-124.
 - 1992, "Magical Papyri: Magic in Bookform", en Ganz, P. (ed.). 1992, *Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt*, Wiesbaden, Harrassowitz, pp. 25-57.
 - 1995, "The Greek Magical Papyri: an Introduction and Survey; Annotated Bibliography (1928 – 1994)", *ANRW* II, 18.5, pp. 3380 – 3684.
 - 1996, "Out of the Closet: Recent Corpora of Magical Texts", *CPh* 91, pp. 372-383.
- Bremer, J.M. 1981, "Greek Hymns" en Versnel, H.S. (ed.) 1981, pp.193-215.
- Bremer, J.M. y Furley, W.D. (2001) *Greek Hymns*. Vol.1. Tübingen, Mohr Siebeck.
- Bremmer, J. 1999, "The birth of term *magic*", *ZPE* 126, pp.1-12.
- 2002 "Appendix: Magic and Religion" in Bremmer – Veenstra (eds.), 2002, pp.265-269.
- Bremmer, J. - Erskine A. (eds.) 2010, *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Bremmer, J. - Veenstra, J.R. (eds.) 2002, *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*, Leuven-Paris, Peeters Publishers.
- Buresch, K. 1889, reimpr. 1973. *Klaros: Untersuchungen zum Orakelwesen des späteren Altertums*, Leipzig, p. 42.

- Burkert W. 1994, "Griechische Hymnoi", en Burkert, W.-F. Stolz W. (eds.). 1994, *Hymnen der Alten Welt im Kulturvergleich*. Orbis biblicus et orientalis vol. 131, Göttingen, Freiburg Schweiz, pp.9-17.
- 2007, *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, Abada Editores. Trad. española con adiciones de la 2ª. ed. de *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 1977.
- Busine, A. 2005, *Paroles d'Apollon. Pratiques et traditions oraculaires dans l'Antiquité tardive (IIe-Ve siècles)*, Leiden, Boston.
- Calderón, E.A.-Morales Ortiz, A. (eds.) 2011, *Eusébeia: estudios de religión griega*. Madrid, Signifer Libros.
- Calvo Martínez, J. L. (ed.) 1998, *Religión, magia y mitología en la Antigüedad Clásica*, Granada, Universidad de Granada.
- 2002a, "El tratamiento del material himnico en los papiros mágicos. El himno δεῦρό μοι", *MHNH* 2, pp. 263-276.
 - 2002b, "La magia como religión y ciencia en el helenismo tardío", en Peláez (ed.), pp. 15-29.
 - 2003, "Dos himnos "mágicos" al Creador. Introducción, traducción y comentario", *MHNH* 3, pp.240-250.
 - 2004, "El himno χαῖρε δράκων, a Helios del papiro parisino. Edición crítica con introducción y comentario", *MHNH* 1, pp. 265-278.
 - 2005, "¿Licnomancia o petición de demon páredros? Edición con comentario de fragmentos himnicos del *PGM* I 262-347", *MHNH* 5, pp. 263-275.
 - 2006a, "Dioses y seres sobrenaturales en la magia greco-egipcia" *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, , Nº 17, págs. 39-55
 - 2006b, "El Himno a Helios ἀεροφοιτῆτων ἀνέμων en la colección *PGM*", *MHNH* 6, pp. 157-176.
 - 2007, "¿Magos griegos o persas? Los usos más antiguos del término *magos*, Heráclito, Sófocles, Eurípides y el Papiro de Derveni", *MHNH* 7, pp. 301-314.
 - 2008, "Dos himnos a Set-Tifón en la colección *PGM*", *MHNH* 8, pp. 232-242.

- 2009, “Un himno hermético en tres versiones”, *MHMH* 9, pp. 235-250.
- Calvo Martínez, J. L. - Sánchez Romero, M^a. D. (trad.) 1987, *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos.
- Camplani, A. (ed.) 1997, *L'Egitto cristiano. Aspetti e problemi in età tardo antica*, Roma, Institutum patristicum Augustinianum.
- Casadio, G. 1990, “Sincretismo magico ellenistico o nuova religione? A proposito di un recente studio sui testi magici greci”, *Orpheus* 11, pp.118-125.
- Chaniotis, A. 2010, “*Megatheism*. The search for the almighty god and the competition of cults”, en Mitchell – Van Nuffelen, (eds.) 2010, p. 112-140.
- Chronopoulou, E. (forthcoming) “PGM VI: a lost part from PGM II”, *SO* 90.
- Cingolo, M.S. 2014, «Comunicare con gli dèi tramite la divinazione: il dio solare Šamaš nella *Preghiera paleo-babilonense per il buon extispicio*», comunicaci3n presentada en el *IV Incontro sulle Religioni del Mediterraneo Antico Politeismo: costruzione e percezione delle divinità nel Mediterraneo Antico*. Museo delle Religioni “Raffaele Pettazzoni”, Roma, 10-14 Junio 2014.
- Ciraolo, L. J. 1995, “Supernatural Assistants in the Greek Magical Papyri”, en Meyer-Mirecki (eds.), pp. 279-295.
- Ciraolo, L. - Seidel, J. (eds.) 2002, *Magic and Divination in the Ancient World*, Leiden, Brill.
- Cohen J.D. 1996, *Studies in the cult of Yahweh*, 2 vol., Leiden, Brill.
- Collins, D. 2008, “The Magic of Homeric Verses”, *CPh* 103, pp. 211-236.
- 2008b, *Magic in the Ancient Greek World*, Malden, Wiley-Blackwell.
- Combarieu, J. 1909, *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris.
- Crespo Güemes, E. et al. 2003, *Sintaxis del griego clásico*, Madrid, Gredos.
- Crönert, W. 1902, *Denkschrift, betreffend eine deutsche Papyrusgrabung in Ägypten*, Bonn.
- Daniel, R.W. 1991, *Two Greek magical papyri in the National Museum of Antiquities in Leiden. A Photographic Edition of J 384 e J 395 (= PGM XII and XIII)*, Opladen, Westdeutscher Verlag.

- Daniel, R. W. - Maltomini, F., 1990-1992, *Supplementum magicum*. 2 vols. Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Dawson, W. R. 1949, "Anastasi, Sallier, and Harris and their Papyri", *JEA* 35, pp. 158-166.
- 2012⁴, *Who was who in Egyptology*, Londres, Bierbrier.
- Davoli, P. 2008, "Papiri, archeologia e storia moderna" *A&R* 1-2, pp.100-125.
- De Haro Sánchez, M. (ed.), 2014, *Écrire la magie dans l'antiquité. Actes du colloque international (Liège, 13-15 octobre 2011)*. Liège, Presses Universitaires de Liège.
- Delatte, A. 1927 *Anecdota Atheniensiâ*, Paris- Liège, Vaillant-Champion.
- 1932. *La catoptromancie grecque et ses dérivés*, Paris-Liège, Vaillant-Droz.
 - 1938, *Herbarius. Recherches sur le cérémonial usité chez les anciens pour la cueillette des simples et des plantes magiques*, Paris-Liège, Vaillant-Droz.
 - 1959, "Un nouveau témoin de la littérature solomonique, le *codex Gennadianus* 45 d'Athènes", *BAB* 45, pp. 297ss.
- Delatte, A. - Derchain, Ph. 1964, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*. Cabinet des médailles, Bibliothèque nationale, Paris.
- Dickie, M. W. 1999, "The learned magician and the collection and transmission of magical lore", en Jordan, D.R. *et al.* 1999, *The World of Ancient Magic. Papers from the first International Samson Eitrem Seminar at the Norwegian Institute at Athens 4-8 May 1997*. Bergen, The Norwegian Institute at Athens, pp.163-193.
- 2001, *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, Nueva York, Routledge.
- Dieleman, J., 2005, *Priests, Tongues, and Rites: The London-Leiden Magical Manuscripts and Translation in Egyptian Ritual, 100-300 CE*. Leiden-Boston, Brill.
- Dieterich, A. 1888, "Papyrus magica musei Lugdunensis Batavi", *JKPh suppl.* 16.
- 1891, *Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des Spättern Altertums*, Leipzig, Teubner.
 - 1893, reimpr. 1969, *Nekyia: Beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse*. Stuttgart, Teubner.
 - 1903, *Eine Mithrasliturgie*, Leipzig, Teubner.

- Dillon, J. 1999, "Monotheism in gnostic tradition", en Athanassiadi-Frede (eds.) 1999, pp.69-80.
- Dilthey, K. 1872, "Ueber die von E. Miller herausgegebenen griechischen Hymnen", *RhM* 27, pp. 383-86
- D'Ippolito, G. 1964, *Studi nonniani. L'epillio nelle Dionisiache*. Quaderni dell'Istituto di Filologia Greca della Università di Palermo vol.3. Palermo, Università di Palermo.
- Dodds, E. R. 1947, "Theurgy and its Relationship to Neoplatonism", *JRS* 37, pp. 57-69.
- Dornseiff, F. 1926, reimp. 1998. *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 2^a.ed., Leipzig, Teubner.
- Eaton, K. 2008, "Egyptian Clothes" en Condra, J. (ed.) *The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World History*, Vol. I, Westport, Greenwood Press.
- Eitrem, S. 1923a, *Les papyrus magiques grecs de Paris*, Videnskapselskapets Skrifter, II (Hist. Fil. Klasse no.11). Kristiania, Dybwad.
- 1923b, *The Greek magical papyri in the British museum. Videnskapselskapets forhandlingler* 3.
 - 1923c, *Zu den Berliner Zauberpapyri*. Kristiania, Jacob Dybwad.
 - 1942, "La théurgie chez les les néo-platoniciens et dans les papyrus magiques", *SO* 23, pp. 49-79.
 - 1926, "Die Vier Elemente in der Mysterienweihe", *SO* 4, pp. 39-59.
 - 1991, "Dreams and Divination in Magical Ritual", en Faraone, Ch.-Obbink, D. (eds.), 1991, pp. 174-187.
- Eliade, M. 1963, *Myth and Reality*, New York, Harper & Row.
- Escribano Paño, M. V. 2007, "La quema de libros heréticos en el *Codex Theodosianus* XVI, 5", *Ilu* 19, pp. 175-200.
- Fahz, M. 1912, *Archiv fur Religionswissenschaft*, vol.XV, Leipzig, Teubner.
- Faraone, Ch. 1995, "The 'Performative Future' in Three Hellenistic Incantations and Theocritus' Second Idyll", *CPh* 90, pp.1-15.
- 1999, *Ancient Greek Love Magic*, Harvard, Harvard University Press.

- 1996, "Taking the Nestor's Cup Inscription Seriously: Conditional Curses and Erotic Magic in the Earliest Greek Hexameters", *ClAnt* 15, pp. 77-112
- 2000, "Handbooks and Anthologies: The Collection of Greek and Egyptian Incantations in Late Hellenistic Egypt", *ARG* 2, pp. 195-214.
- 2011, "Hexametrical Incantations as Oral and Written Phenomena", en Lardinois, A. P. *et al.* (eds.) 2011, pp. 191-203.
- 2009, "Stopping Evil, Pain, Anger and Blood: the Ancient Greek Tradition of Protective Iambic Incantations", *GRBS* 49, pp.227-255.

Faraone, Ch. -Obbink, D. (eds.) 1991, *Magika hiera. Ancient Greek Magic and Religion*, Oxford, Oxford University Press.

Fassera, M. 2004, "Mano di Dio" en Castelfranchi, L. – Crippa, M.A. (ed), *Iconografia e arte cristiana*, vol. II. Milán, Edizioni San Paolo.

Fauth, W. 1983, "Arbath Jao. Zur mystischen Vierheit in griechischen und koptischen Zaubertexten und in gnostischen oder apokryphen Schriften des christlichen Orients", *OC* 67, pp.65-103.

- 1995, *Helios Megistos*, . Leiden-New York – Köln, Brill,

Fernández Fernández, A. 2011, *La teúrgia en los Oráculos Caldeos. Cuestiones de léxico y de contenido histórico*, Tesis Doctoral publicada por el Servicio Editorial de la Universidad de Granada. Departamento de Filología Griega y Filología Eslava, Universidad de Granada, Granada.

Festugière, A. J. 1981, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, 4 vols., 3^a.ed., Paris, *Les belles lettres*.

Flacelière, R. 1938 "Le fonctionnement de l'oracle de Delphes au temps de Plutarque", en *Études d'Archéologie Grecque. Annales de l'École des Hautes Études de Gand*, vol.II, pp.69-107.

Flint, V. 1999, "The demonization of magic and sorcery in late antiquity: Christian redefinitions of pagan religions", en Ankarloo, B.-Clark, S. (eds.) 1999, pp.277-348.

Foakes Jackson, F. J. -Lake, K. (eds.) 1933, *The beginnings of Christianity*, Londres, Macmillan.

- Fontenrose, J.E. 1997, *Python: a study of Delphic myth and its origins*, 2^a.ed. Berkeley, University of California Press.
- 1988, *Didyma. Apollo's Oracle, Cult and Companions*, Berkeley, University of California Press.
- Ford, A. 2006, "The genre of genres. Paeon and *Paian* in Early Greek Poetry", *Poetica* 38, vol.3-4, pp.277-296.
- Fowden, G. 1986, *The Egyptian Hermes: A Historical Approach to the Late Pagan Mind*.New Jersey, Princeton University Press.
- Fowler, R.L. 1995, "Greek Magic, Greek Religion", *ICS* 20, 1-22.
- 2005, "The concept of magic" en *ThesCRA*, vol. III, pp. 283-286.
- Frangoulis, H. 2000, "Dionysos dans les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis: dieu ou sorcier?" en Moreau, A. y Turpin, J. C. (eds.) 2000, *La magie: actes du colloque international de Montpellier, 25-27 mars 1999*. Montpellier, Université Paul Valéry. Vol.II, pp. 143-152.
- Frankfurter, D. 1994, "The magic of writing and the writing of magic. The power of the word in Egyptian and Greek tradition", *Helios* 21, pp.189-221.
- 1995, "Narrating Power: The Theory and Practice of the Magical Historiola in Ritual Spells" en Meyer, M.- Mirecki, P. (eds.) 1995, pp.457-476.
 - 1997, "Ritual Expertise in Roman Egypt and the problem of the category of magician" in Kippenberg, H.G. – Schäfer, P. (eds.) 1997, pp.115-135.
 - 1998, *Religion in Roman Egypt. Assimilation and Resistance*, New Jersey, Princeton University Press.
 - 2000, "The Consequences of Hellenism in Late Antique Egypt: religious worlds and actors", *ARG* 2, pp. 162-194.
 - 2010, "Religion in society: Graeco-Roman", en A. B. Lloyd (ed.) 2010, *A Companion to Ancient Egypt*, Malden-Oxford, Wiley-Blackwell, vol. I, pp. 526-546.
 - 2012, "Religious practice and piety", en Riggs, Ch. (ed.), *The Oxford Handbook of Roman Egypt*. Oxford, Oxford University Press, pp. 319-336.

- Furley, W. D. 1995, "Praise and Persuasion in Greek Hymns", *JHS* 115, pp. 29-46.
- 2007, "Prayer and Hymns", Ogden, D. (ed.) *A companion to Greek Religion*. Malden, Blackwell, pp. 117-131.
- Gager, J. 1992, *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. Oxford, Oxford University Press.
- García Molinos, A. 2006, "Designaciones del adivino en los papiros mágicos", XXXVI Simposio de la Sociedad Española de Lingüística. 18 al 21 de diciembre de 2006, Madrid.
- 2015, *La adivinación en los papiros mágicos griegos*. Tesis doctoral inédita. Valladolid, Departamento de Filología Clásica, Universidad de Valladolid.
- García Molinos, A. - Pérez Benito, E. 2009, "Voces del más allá: la necromancia en los papiros mágicos y en la novela griega", en *Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos I*, Madrid, pp. 613-620.
- García Teijeiro, M. 1987, "Retórica, oratoria y magia", en Morocho Gayo, G. (ed.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y en Roma*, León, pp.143-154.
- 1989, "Recursos fonéticos y recursos gráficos en los textos mágicos griegos", *RSEL* 19, pp.233-250.
 - 1992a, "Sobre el vocabulario de la magia en los papiros griegos", en *Homenatge a Josep Alsina. Actes del Xè simposi de la secció catalana de la SEEC*, Tarragona, pp. 59-62.
 - 1992b, "Langage orgiastique et glossolalia", *Kernos* 5, pp.59-69.
 - 1994, "Sobre los papiros mágicos cristianos", *Helmántica* 45, n°136-138, pp.317-329.
 - 1996, "La lengua de los documentos mágicos" en Fernández Delgado, J.A. - Ramos, A. (eds.), *Las lenguas de corpus y sus problemas lingüísticos*. Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, pp.151-166.
 - 1998, "Consideraciones sobre el vocabulario técnico de la magia" en Gil, L. *et al.* (eds.) 1998, *Corolla Complutensis in memoriam J. S. Lasso de la Vega*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 99-104 .
 - 2006, "Algunas aportaciones de los textos mágicos griegos", en Valverde Sánchez, M. (ed.) 2006, pp. 305-316.

- 2010, “El poder de la palabra mágica», en Cortés, F. – Méndez, J.V. (eds.), *Dic mihi, Musa, virum. Homenaje al profesor Antonio López Eire*. Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, pp.251-257.
 - 2011, “Legislación imperial contra magia y adivinación en el siglo IV” en Calderón-Morales Ortiz (eds.), pp. 139-160.
- García, J. V. and A. Ruiz (eds.). 2013, *Poetic Language and Religion in Greece and Rome*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- Gardiner, A. 1938, “The *House of Live*”, *JEA* 24, pp.157-179.
- Gernet, L. 1882, reimpr. 1976. *Anthropologie de la Grèce antique* , Paris, Maspero.
- Gershenson, D. E. 1991, *Apollo, the Wolf God*. *JIES Monograph* 8. Washington, Institute for the Study of Man.
- Giangrande, G. 1991, “Zu zwei Goldlamellen aus Thessalien”, *Minerva* 5, pp. 81-84.
- 1993, “La lamina orfica di Hipponion”, en Masaracchia, A. (ed.) 1993, *Orfeo e l'orfismo, Roma*, pp. 235-248.
- Gignac, F. T., 1976 (vol. I) -1981 (vol.II), *A Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine Period*, Milán, Cisalpino - La goliardica.
- Gordon, R. 1999, 1997, “Reporting the Marvellous. Private Divination in the Greek Magical Papyri”, Kippenberg, H. G. y Schäfer, G. (eds.), pp. 65-92.
- “Imagining Greek and Roman Magic”, en Ankarloo, B.- Clark, S. (eds.) 1999, pp.159-276.
- Graf, F. 1991, “Prayer in Magic and Religious Ritual”, en Faraone, C. - Obbink, D. (eds.) 1991, pp. 188-213.
- 1995, “Excluding the Charming: The Development of the Greek Concept of Magic“, en Meyer – Mirecki (eds.) 1995, pp. 29-42.
 - 1997, *Magic in the Ancient World*, Cambridge, Mass. (trad. del original en francés, París, 1984).
 - 1999, “Magic and Divination”, en Jordan, D. R. *et al.* (eds.) 1999, pp. 283-298.
 - 2008, *Apollo*. New York, Routledge.

- 2015, “Magie et écriture: quelques réflexions”, en De Haro (ed.) 2015, pp.227-238.
- Gundel, W. 1940, “Dekane”, *RE Suppl.*4, pp. 68-69
- Riesenfeld, H. 1987, "Remarques sur les hymnes magiques", *Eranos* 44, pp. 153-160
- Harrauer, C. 1987, *Meliouchos. Studien zur Entwicklung religiöser Vorstellungen in griechischen synkretistischen Zaubertexten*. Wiener Studien, Beiheft 11. Arbeiten zur antiken Religionsgeschichte, 1. Vienna, Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Harrison, J. 1908 “Helios-Hades”, *CR* 22, n.1, pp.12-16.
- Heath, Th. 2013 *Aristarchus of Samos, the Ancient Copernicus: A History of Greek Astronomy*. 2^a.ed., New York, Cambridge University Press.
- Heffron, Y. 2016, “Nergal (god)”, [Recurso en Línea] en *Ancient Mesopotamian Gods and Goddesses*, Oracc and the UK Higher Education Academy, disponible en <<http://oracc.museum.upenn.edu/amgg/index.html>>, proyecto desarrollado por el departamento de estudios asirios de la Universidad de Cambridge bajo financiación de la subvención Teaching Development Grant from the UK Higher Education Academy's Subject Centre for History, Classics, and Archaeology in 2009-2010.
- Heitsch, E. 1959, “Zu den griechischen Zauberymnem”, *Philologus* 103, pp.215-236.
- 1960, “Drei Helioshymnen“, *Hermes* 88, pp.150-158.
- 1963 (vol.1)-1964 (vol.2), *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*. 2^a.ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hernández de la Fuente, D. 2008, "*Bakkhos Anax*" : un estudio sobre Nonno de Panópolis, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Hopfner, Th. 1913, *Tierkult der alten Ägypter nach den griechisch-römischen Berichten und den wichtigeren Denkmälern*, Viena.
- 1922, *Jamblichus. Über die Geheimlehren. Aus dem Griechischen übersetzt, eingeleitet und erklärt*. Leipzig, Teubner.
- 1924, “Charaktes”, *RE suppl. IV*, cols. 1183-1188.
- 1928, “Mageia”, *RE XIV*, cols. 301-393.

- 1940-1941, *Plutarch. Über Isis und Osiris. Text, Übersetzung und Kommentar*. 2 vols., Praga.
 - 1983-1990, *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber. Mit einer eingehenden Darstellung des griechisch-synkretistischen Daemonenglaubens und der Voraussetzungen und Mittel des Zaubers überhaupt und der magischen Divination im besonderen*. (OZ). 2^a. ed., 2 vols., Ámsterdam, Veränderter Nachdruck.
- Hornung, E. 1999, *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*, Ithaca, Cornell University Press.
- Horry, R. 2013, "Utu/Šamaš (god)"), [Recurso en Línea] en *Ancient Mesopotamian Gods and Goddesses*, Oracc and the UK Higher Education Academy, disponible en <<http://oracc.museum.upenn.edu/amgg/index.html>>, proyecto desarrollado por el departamento de estudios asirios de la Universidad de Cambridge bajo financiación de la subvención Teaching Development Grant from the UK Higher Education Academy's Subject Centre for History, Classics, and Archaeology in 2009-2010.
- Johnston, S. I. 1999, *Restless dead. Encounters between the living and the dead in ancient Greece*, Berkeley- Los Ángeles, University of California Press.
- 2008, *Ancient Greek Divination*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Johnston, S. I. - Struck, P. T. (eds.). 2005, *Mantikê. Studies in Ancient Divination*, Leiden-Boston, Brill.
- Jordan, D.R. 1998, "A Scribal Error at PGM II 37", *ZPE* 123, p. 24.
- Jordan, D. R. et al. (eds.) 1999, *The World of Ancient Magic. Papers of the First Samson Eitrem Seminar at the Norwegian Institute at Athens, 4-8 May 1997*, Bergen, Norwegian Institute at Athens.
- Kàkosy, L. 1985, "La magia nell'antico Egitto" en *La magia in Egitto ai tempi dei faraoni*, Milano, Panini.
- Karanika, A. 2011, "Homer the Prophet: Homeric Verses and Divination in the *Homeromanteion*", en Lardinois, A. P. et al. (eds.) 2011, pp. 255-278.
- Keizer, H.M. 1999, *Life Time Entirety. A study of AIQN in Greek Literature and Philosophy, the Septuagint and Philo*, Amsterdam, Universidad de Amsterdam.

- Kenyon, F.G. 1893, reimp. 1973 (Milan, Cisalpino-Goliardica), *Greek Papyri in the British Museum*. Londres.
- Kern, O. 1922, *Orphicorum Fragment*. Berlín, Weidmann.
- Keydell, R. 1959, *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, Berlín, Weidmann.
- King, K. L. 2003, *What is Gnosticism?*. Cabridge, Mass.
- Kippenberg, H. G. - Stroumsa, G. G. (eds.) 1995, *Secrecy and Concealment. Studies in the History of Mediterranean and Near Eastern Religions*, Leiden, Brill.
- Kippenberg, H. G. - Schäfer, G. (eds.) 1997, *Envisioning Magic. A Princeton Seminar and Symposium*, Leiden, Brill.
- Kirk, G.S. - Raven, J.E. 1994, *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid. Traducción del original inglés de 1983, *The Presocratic Philosophers*, 2ª.ed., Cambridge, Cambridge University. Press.
- Klotz, D. 2006, *Adoration of the Ram: Five Hymns to Amun-Re from Hibis Temple*. New Haven, Yale Egyptological Studies.
- Koenig, Y. 1994, *Magie et magiciens dans l'Égypte ancienne*, Paris, Pygmalion Editions.
- Korzeniewski, D. 1998, *Metrica greca*. Olimpia d'Imperio (trad.), Palermo, L'Epos.
- Kotansky, R. 1994, *Greek Magical Amulets. The Inscribed Gold, Silver, Copper, and Bronze Lamellae. Part I: Published Texts of Known Provenance*. Opladen, Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Kristensen, W.B. 1971, *The Meaning of Religion: Lectures in the Phenomenology of Religion*. 3ª.ed., Virginia, Martinus Nijhoff.
- Kroll, W. 1895, *De oraculis Chaldaicis*, Breslau.
- Lamberton, R. 1989, *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press.
- Lamberton, R.- Keaney, J. 1992, *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, Princeton: Princeton University Press.
- Lardinois, A. P. et al. (eds.) 2011, *Sacred Words: Orality, Literacy and Religion*, Leiden-Boston, Brill.

- LdÄ* = *Lexikon der Ägyptologie*, 7 vols. + *Bemerkungen und Korrekturen*, Wiesbaden, 1975–1989.
- Leclerq, H. 1950, “Salomon”, en Leclerq, H. (ed.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol.XV.1, Paris.
- Leemans, C. 1885, *Papyri Graeci Musei Antiquarii publici Lugduni-Batavi*, 2 vol. Lugduni Batavorum, Hazenberg.
- Lenormant, 1857, *Catalogue d'une collection d'antiquités égyptiennes*, Paris, Maulde et Renou.
- Lévêque, P. 1975, “Essai de typologie des syncrétismes”, en Dunand, P.-Lévêque, P. (eds.) 1975, *Les syncrétisme dans les religions grecque et romaine. Colloque du Besançon (22-23 octobre 1973)*. Liden, Brill, pp.179-187.
- Levi, P. 1975, “The prose style of the Magical Papyri”, en *Proceedings of the XIVth International Congress of Papyrologists*, Londres, pp. 211-216.
- Lewy, H. 2011, *Chaldaean Oracles and Theurgy. Troisième édition par M. Tardieu avec un supplément “Les Oracles chaldaïches 1891-2001”*, 2^a.ed., Paris, Institut d'Études Agustiniennes.
- LIMC* = 1981-1999, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich- München- Düsseldorf, Artemis - Winkler Verlag. 8 vol. + apéndices.
- Lichtheim, M. 2007, *Ancient Egyptian Literature*, 3 vols. 2^a.ed. revisada. Berkeley-Los Angeles, University California Press.
- Livrea, E. 1998, “Sull'iscrizione teosofica di Enoanda”, *ZPE* 122, pp.90-96.
- Lloyd, A. B. (ed.) 2010, *A Companion to Ancient Egypt*, 2 vols., Oxford, Oxford University Press.
- Lombarde, E. 1910, *De la glossolalie chez les Premiers Chrétiens et des phénomènes similaires. Etude d'exégèse et de psychologie*. Paris, Bridel & Cie éditeurs.
- López Jimeno, M^a. A. 2001, *Textos griegos de maleficio*, Madrid, Akal.
- Luck, G. 1995, *Arcana mundi*, Madrid, Gredos. Trad. española del original en inglés, Baltimore, 1985.
- Magnelli, E. 2014, “Appositives in Nonnus' Hexameter”, en Spanoudakis (ed.) 2014, pp.265-283.

- Majercik, R. (ed., tr.) 1989, *The Chaldean Oracles. Text, Translation, and Commentary*. Studies in Greek and Roman Religion vol.5. Leiden-New York-Copenhagen-Cologne, Brill.
- Maltomini, F. 1986, "Appunti magici", *ZPE* 66, pp. 157-160.
- 1995, "P.Lond. 121 (= PGM VII), 1-221: Homeromanteion", *ZPE* 106, pp. 107-122.
- Margalioth, M. 1996, *Sepher ha-Razim*, Jerusalem, Yediot Achronot.
- Martín Hernández, R. 2012, "Reading magical drawings in the Greek Magical Papyri", en *Actes du 26e congrès international de papyrologie, Genève, 16-21 août 2010*, pp. 491-498, Ginebra.
- 2013, "Using Homer for Divination: Homeromanteia in Context." *CHS Research Bulletin* 2, no. 1. [Recurso en línea] http://nrs.harvard.edu/urn-3:hnc.essay:MartinHernandezR.Using_Homer_for_Divination_Homeromanteia_in_Context.2013
- Mastrocinque, A. 2012, "Les caractères, formes des dieux d'après les papyri et les gemmes magiques" en Georgudi et al. (eds.) 2012, *La Raison des signes. Présages, rites, destin dans les sociétés de la méditerranée ancienne*. Leiden-Boston, Brill, pp. 537-546.
- Mazzoldi, S. 2002a, "Cassandra's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation", *Kernos* 15, pp.145-154.
- 2002b, *Cassandra, la Vergine E L'Indovina. Identità di Un Personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- McCown, C. 1923, "Ephesia Grammata in Popular Belief", *TAPhA* 54, pp.128-140.
- Merkelbach, R. – Totti, M. 1990-2001, *Abrasax, Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts*. Opladen, Springer Fachmedien Wiesbaden. Vol. I *Gebete* (1990); Vol. II *Gebete (Fortsetzung)* (1991); Vol.III *Zwei griechisch-ägyptische Weihezeremonien (Die Leidener Welterschöpfung/Die Pschai-Aion-Liturgie)* (1992); Vol. IV *Exorzismen und jüdisch/christlich beeinflusste Texte* (1996); Vol. V *Traumtexte* (2001).
- Meyer, M. – Mirecki, P. (eds.) 1995, *Ancient Magic and Ritual Power*, Leiden-Boston, Brill.
- Meyer, M. – Mirecki, P. (eds.) 2002, *Magic and Ritual in the Ancient World*, Leiden, -Boston, Brill.

- Meyer, M. – Smith, R. (eds.) 1994, *Ancient Christian Magic. Coptic Texts of Ritual Power*, San Francisco, Harper.
- Michl, J. 1962, “Engel V (Engelnamen)”, *RAC* 5, pp.200-239.
- Miguélez Caverro, L. 2008, *Poems in Context: Greek Poetry in the Egyptian Thebaid 200-600 AD*. Sozomena. Studies in the Recovery of Ancient Texts 2. Berlin-New York, De Gruyter.
- Mitchell, S. 1999, “The cult of Theos Hypsistos between pagans, Jews, and Christians”, en Athanassiadi-Frede (ed.) 1999, pp.81-148.
- 2010 “Further thoughts on the cult of theos hypsistos”, en Mitchell – Van Nuffelen (eds.) 2010, pp.167-208.
- Mitchel, S.- Van Nuffelen, P. (eds.) 2010, *One god. Pagan monotheism in the roman empire*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Monaca, M. 2011, “Una «Sibilla» nei Papiri Magici? Per una rilettura di PGM VI”, *MHNH* 11, pp.360-370.
- Monte, A. 2015, “Un manuale di magia greco a Berlino: il Papyrus Berolinensis Inv.5026” en De Haro (ed.) 2015, pp.35-40.
- Montero Herrero, S. 1997, *Diccionario de magos, adivinos y astrólogos de la Antigüedad*, Madrid.
- Morand, A.F. *Études sur les Hymnes orphiques*, Religions in the Graeco-Roman World vol.143, Leiden, Brill.
- Moreau, A. 1996, “Quand Apollon devint soleil”, en Moureau, A. Turpin, J.C. (eds.) 1996, *Les Astres. Tome I. Actes du Colloque International de Montpellier (23-25 mars 1995)*, Montpellier, Publications de la Recherche, Université Pau Valéry, pp.11-35.
- Morenz, S. – Schubert, J. 1954, *Der Gott auf der Blume*. Ascona, Artibus Asiae, pp.13-82.
- Moret, A. 2007, *Le rituel de culte divin journalier*, 2^a.ed., Genève, Éditions Slatkine, pp.121-38.
- Morgan, M. 1983, *Sepher ha-Razim: The book of the mysteries*. SBLTT 25. Society of Biblical Literature.

- Nilsson, M.P. 1947-1948, *Die Religion in den Griechischen Zauberpapyri*. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund. 2. Lund, Gleerup.
- Nock, A. D. 1928, "Oracles theologiques", *REA* 30, 280-290.
- 1929, "The Greek Magical Papyri", *JEA* 15, pp. 219-235.
 - 1934, "A vision of Mandulis Aion", *HThR* 27, n.1, pp. 53-104
 - 1972, *Essays on Religion and the Ancient World*. 2 vol. 2^a.ed., Cambridge-Mass, Harvard University Press.
- Norden, E. 1913, *Agnostos Theos*. Leipzig, Teubner.
- Ogan, N. 2005, *Glossolalia: The Gift of Tongues*, Providentia Books.
- Ogden, D. 2001, *Greek and Roman Necromancy*, Princeton, Princeton University Press.
- Ogle, M. B. 1910, "Laurel in Ancient Religion and Folk-Lore", *AJPh* 31, n. 3, pp. 287-311.
- Otlewska-Jung, M. 2014, "Orpheus and Orphic Hymns in the Dionysiaca", in Spanoudakis, K. (ed.) 2014, pp.77-96.
- Pachoumi, E. 2011, "Divine Epiphanies of Paredroi in the *Greek Magical Papyri*", *GRBS* 51, pp.155-165.
- 2014, "φυσικαὶ πυρὸς ἀρχαί or φύσι καὶ πυρὸς ἀρχή in the Hymn to Helios (PGM IV 939-948)", *ZPE* 192, pp. 104-107.
- Page, M.A. 1950, *Greek Literary Papyri*. 2 vol., 2^a.ed., Cambridge-Massachusetts, Loeb Classical Library.
- Parke H. W. -Wormell, D. E. W. 1956, *The Delphic oracle*. Volume I, *The history*; Volume II, *The oracular responses*. Oxford, Blackwell.
- Parthey, G. 1865, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museums*. Berlín, Akademie der Wissenschaften zu Berlin.
- Peláez, J. (ed.) 2002, *El dios que hechiza y encanta : magia y astrología en el mundo clásico y helenístico : actas del I Congreso Nacional, Córdoba, 1998*. Córdoba, El Almendro.
- Pernigotti, S. 1995, "La magia copta: i testi", *ANRW* II, 18.5, pp. 3686-3730.
- Peterson, E. 1926, *ΕΙΣ ΘΕΟΣ. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

- Phillips III, C.R. 1991, "Nullum crimen sine lege: socioreligious sanctions on magic" en Faraone – Obbink (eds.) 1991, pp.260-276.
- Philonenko, M. 1985, "Une prière magique au dieu créateur(PGM 5, 459-489)", CRAT 129, n.3, pp. 433-452.
- Pinch, G. 2002, *Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses and Traditions of Ancient Egypt*. Oxford, Oxford University Press.
- 2004, *Egyptian Myth: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
 - 2010, *Magic in Ancient Egypt*. 2ª.ed. revisada, Texas, University of Texas Press.
- Poceti, P. 1991, "Forma e tradizioni dell' inno mágico nel Mondo Classico", *AION* 13, pp. 179-204.
- Preisendanz, K. 1918, "Miscellen zu den Zauberpapyri I.II", *WS* 40, pp. 1-8.
- 1919, "Miscellen zu den Zauberpapyri III. IV", *WS* 41, pp.9-14
 - 1920-1921, "Miscellen zu den Zauberpapyri V und VI", *WS* 42, pp. 24-33 y 125-133.
 - 1926, *Akephalos, der kopflose Gott*, Leipzig, Hinrichs.
 - 1930, "Marmaraoth", *RE*, vol XIV, pp.1881ss.
 - 1933, *Papyrusfunde und Papyrusforschung*, Leipzig, Hiersemann.
 - 1939, "Peviews Gundel, *Dekane und Dekansterbilder*", *GGA* 201, p.138.
 - 1951, "Zur Überlieferungsgeschichte der Spätantiken Magie", *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, Beiheft 75, Leipzig, Harrassowitz, pp. 223-40.
 - 1956a, "Salomo", *RE* suppl. VIII, col. 679.
 - 1956b, "Zur synkretischen Magie im römischen Ägypten", *Akten des VIII internationalen Kongresses für Papyrologie*, Viena, pp. 111-125.
 - 1973-1974, *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen zauberpapyri*. 2 vol., 2ª. ed. revisada por Henrichs, A., Stuttgart, Teubner.
- Pugliese, G. 2001, *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*. Milano, Aedphi Edizioni.
- Pulleyn, S. 1997, *Prayer in greek religion*, Oxford, Oxford Clarendon Press.

- Rabel, R.J. 1988, "Chryses and the Opening of the Iliad", *AJPh* 109, n.4, pp. 473-481.
- Dölger, F. J. *et al.* (eds) 1950-current, *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart.
- Race, W.H. 1982, "Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns", *GRBS* 23, pp.5-14.
- 1992, "How Greek poems beggin", in Dunn, F. -Cole, Th. (eds.) 1992, *Beginnings in Classical Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, pp.13-38.
- Ramos Jurado, E. A. 1972, "Sobre un himno a Hermes del siglo II p. C.", *Habis* 3, pp. 59-86.
- RE = Pauly, A. F.- Wissowa, G. *et al.* (eds.) 1894-1980, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaften*, 66 vols. + 15 suplementos + indices, Stuttgart y Múnich.
- Reitzenstein, R. 1904, *Poimandres: Studien zur griechisch-ägyptischen und frühchristlichen Literatur*, Leipzig, Teubner.
- Renau Nebot, X. (trad.) 1999, *Textos Herméticos*, Madrid, Gredos.
- Ricciardelli, G. 2000, *Inni Orfici*. Milano, Fondazione Lorenzo Valla- Mondadori Editore.
- Riesenfeld, H. 1946, "Remarques sur les hymnes magiques", *Eranos* 44, pp.153-160.
- Riess, E. 1940, "Notes, critical and explanatory on the Greek Magical Papyri", *JEA* 26, pp.51-56.
- Riggs, Chr. (ed.) 2012, *The Oxford Handbook of Roman Egypt*, Oxford, Oxford University Press.
- Ritner, R. K. 1995a, "Egyptian Magical Practice under the Roman Empire: the Demotic Spells and their Religious Context", *ANRW* II, 18.5, pp. 3333-3379.
- 1995b, "The Religious, Social and Legal Parameters of Traditional Egyptian Magic", en Meyer, M.- Mirecki, P. (eds.) 1995, pp. 43-60.
- Robinson, Th. 1981, *Theological Oracles and the Sanctuaries of Claros and Didyma*, Harvard.
- Rodríguez Merino, A. 2005, *Las fórmulas de invocación en los papiros mágicos griegos*, Tesis doctoral inédita. Valladolid, Departamento de Filología Clásica, Universidad de Valladolid.
- Romilly, J. 1975, *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Cambridge- Massachusets-Londres, Harvard University Press.

- Rosa Cubo, C. et al. (eds.), 2012, *¡Que los dioses os escuchen! Comunicación con lo divino en el mundo greco-latino y su pervivencia*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Roscher, W.H. (ed.) 1886-1937, *Das Ausführliche Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6 vol. Leipzig, Teubner.
- 1893, “Pan als Allgott. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung”, *Festschrift für Johannes Overbeck*, Leipzig, pp.57-72.
- Rudhardt, J. 1992, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. 2^a.ed., Ginebra, Droz.
- Rutherford, I. 1993, “Paeanic Ambiguity: a study of the representation of the *παιών* in Greek Literature”, *QUCC* 44, pp.77-92.
- Sauneron. S. 1966, “Le monde du magicien égyptien”, en Sauneron, S. (ed.) *Le Monde du Sorcier*. Sources orientales 7. Paris, Éd. du Seuil, pp. 27-65.
- 2000, revisada por Lorton, D. *Priest of Ancient Egypt: New Edition*. edición, Cornell, Cornell University Press.
- Savignago, L. 2008, *Eisthesis. Il sistema dei margini nei papiri dei poeti tragici*. Minima Philologica Greca vol.3. Alejandría, Edizioni dell’Orso.
- Schäfer, G. 1997, “Magic and religion in ancient Judaism”, en Kippenberg-Schäfer (eds.) 1997, pp.19-44.
- Schmidt, K.F. 1925, “Textkritische Bemerkungen zu den magischen Papyri”, *SO* 3, pp. 78-79.
- 1931, *GGA* 193, pp. 441-458.
- Scholem, G. 1965, *Jewish Gnosticism, Merkabah Mysticism, and Talmudic Tradition*. New York, Jewish Theological Seminary of America.
- Schwab, M. 1897, *Vocabulaire de l'angéologie d'après les manuscrits hébreux de la Bibliothèque nationale*, Paris, Klincksieck.
- Schwyzler, E, 1939-1971, *Griechische Grammatik*, 4 vols., Múnich.

- Segal, A.F. 1981, "Hellenistic magic: some questions of definition", en van den Broek, R. – Vermaseren, M.J. (eds.) 1981, *Studies in Gnosticism and Hellenistic religions*, Leiden, Brill, pp. 349-375.
- Sevilla Rodríguez, M. 1998, "La lengua de la magia", en Caramés Lage, J. M. *et al.* (eds.) 1998, *El discurso artístico norte y sur. Etnocentrismo y transculturalismos*, Oviedo, pp. 295-366.
- Sfameni Gasparro, G. 2001, "Magic Syncretism in the Late Antiquity: some examples from Papyri and magical gems", *Ilu* 6, pp.183-99.
- 2005, *Modi di comunicazione tra il divino e l'umano*, Cosenza, Edizioni L. Giordano.
 - 2010, *Dio unico, pluralità e monarchia divina. Esperienze religiose e teologie nel mondo tardo-antico*. Scienze e storia delle religioni, Nuova serie vol. 12. Brescia, Morcelliana.
- Smith, M. 1986a, "Salvation in the *Gospels*, Paul and the Magical Papyri", *Helios* 13, pp.72-73.
- 1986b, "Pagan Dealings with Jewish Angels, P. Berlin 5025b, P. Louvre 2391" *Studii Clasice* 24, pp. 175-179.
 - 1996, "A Note on Some Jewish Assimilationists: The Angels (P.Berol 5025b, P.Louvre 2391)", en *Studies in the cult of Yahweh*, Vol. 2, Leiden, Brill, p. 235ss.
 - 1998, *Jesus the magician*. 2^a.ed., Berkeley, Ulysses Press.
- Spanoudakis, K. (ed.) 2014, *Nonnus of Panopolis in Context. Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a Section on Nonnus and the Modern World*. Berlin-Boston, De Gruyter.
- Stewart, R. 1985, "The Oracular EI", *GRBS* 26, pp. 67-73.
- Suárez de la Torre, E. 1985, "El viaje nocturno del Sol y la Nanno de Mimnermo", *EC* 27, pp.21-32.
- 1994, "Sibylles, mantique inspirée et collections oraculaires", *Kernos* 7, pp.179-205.
 - 1998a, "Observaciones sobre los rituales délficos eneatéricos" en *Corolla Complutensis. Homenaje al professor Lasso de la Vega*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 483-496.
 - 1998b, "Algunos motivos de la mitología apolínea y su transfondo religioso", en Calvo Martínez (ed.), J. L. (ed.), pp. 283-330.

- 2001a, “Miedo, profecía e identidad nacional en los *Oráculos Sibilinos*”, *Minerva* 16, pp.245-262.
- 2001b “De la Sibila a las Sibilas: observaciones sobre la constitución de cánones sibilinos”, en Teja, R. (ed.) 2001, *Profecía, magia y adivinación en las religiones antiguas*, Aguilar de Campoo, pp.45-61.
- 2002a, *Oráculos Sibilinos*. en Díez Macho, A.-Piñero, A., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. III, 2ª.ed., Madrid, Ed. Cristiandad.
- 2002b, “La Sibila, Casandra y la reina de Saba”, en de Martino, F. – Morenilla, C. (eds.). 2002, *El perfil de les ombres*, Bari, Levanti Editori, pp. 499-528.
- 2003, “Apollo, teologo cristiano”, *Annali di Scienze Religiose* 8, pp.129-153.
- 2005a, “L’Oracle de Delphes”, *ThesCRA*, vol. III, pp.16-34.
- 2005b, “Sibylline Oracles” en *Encyclopedia of Religion*, New York, Thomson-Gale, vol. V, pp.8343-8357.
- 2005c, “Forme e funzioni del fenomeno profetico e divinatorio dalla Grecia classica al periodo tardo-antico”, en Sfameni Gasparro, G. (ed.) 2005, pp. 29-106.
- 2009, “The Portrait of a Seer: The Framing of divination Paradigms through Myth in Archaic and Classical Greece”, en Walde, Ch. – Dill, Ü. (eds.), *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen, Festschrift F. Graf*. Berlin, De Gruyter, pp.158-188.
- 2010, “Tradition oraculaire et réflexion ‘théosophique’ dans l’oracle gravé à Oinoanda”, en Ch. Guittard (ed.), *Le Monothéisme. Diversité, exclusivisme ou dialogue?*, Paris, p. 107-129.
- 2011, “Versos homéricos en los papiros mágicos griegos”, en García Blanco M. J. et alii (eds.), 2011, *Ἀντίδωρον. Homenaje a Juan José Moralejo*, Universida de de Santiago de Compostela, pp.527-544.
- 2012a, “Hermes en los papiros griegos de contenido mágico”, en De la Rosa Cubo, C. et al. (eds.) 2012, pp. 275-289.
- 2012b, “The Library of the Magician”, en M. Piranomonte, F. Marco (eds.). 2012, *Contesti Magici / Contextos Mágicos*, Roma, De Luca Editori d’Arte, pp.299-306

- 2012c, “Apollo and Dionysus: intersections”, en A. Bernabé et alii (eds.). 2012, *Redefining Dionysus*, Berlín, De Gruyter, pp.58-81
- 2013a, “Poesía y ritual en la Grecia Antigua: observaciones sobre los peanes délficos” en García, J. V. - A. Ruiz (eds.), 2013, pp.146-183.
- 2013b, “El léxico griego de la adivinación en los papiros mágicos”, en Pino Campos, L. M. y Santana Henríquez, G. (eds.), pp. 799-805.
- 2014a, *Teogonía*. Edición bilingüe. Madrid Clásicos, Dyckinson.
- 2014b, “Pseudoepigraphy and Magic”, en Martínez, J. (ed.) 2014, *Fakes and Forgers of Classical Literature. Ergo decipiatur!*. Leiden-Boston, Brill, pp. 243-262.
- 2015, “Himno(s)-plegaria a Hermes en los Papiros” en Giuffré Scibona, C.-Mastrocinque, A. (ed.) 2011, *Ex pluribus unum. Studi in Onore di Giulia Sfameni Gasparro*, Edizioni Quasar, pp.193-212.

Suárez, E. *et al.* (Suárez, E. -Blanco, M. -Chronopoulou, E. eds.). 2015, *Los Papiros Mágicos Griegos: entre lo sublime y lo cotidiano*. Barcelona, Ed. Dyckinson.

Suárez *et al.* (Suárez, E. -Blanco, M. -Chronopoulou, E. eds.) 2016, “A la vez igual y diferente: notas sobre el vocabulario ‘religioso’ de los textos mágicos griegos”, en Calderón, E. y Perea, S. (eds.) *Estudios sobre le vocabulario religioso griego*. Monografías y Estudios sobre la Antigüedad Griega y Romana vol.49. Madrid-Salamanca, Signifer, pp. 210-233.

Suárez de la Torre, E. - Pérez Jiménez, A. 2013 (eds.), *Mito y magia en Grecia y Roma*, Barcelona- Zaragoza, Ed. Pórtico.

Szepes, E. 1976, “Magic Elements in the prayers of the hellenistic magic papyri”, *AAntHung* 24, pp.205-225.

Tambiah, H. S. 1968, “The Magical Power of Words”, *Man* 3, pp. 175-208.

Tardieu, M. - Zago, M., 2013 *Noms barbares I. Formes et contextes d'une pratique magique*. Bibliothèque de l'École des Hautes Études vol.162, Turnhout, Brepols.

Teja, R. 2008, “La quema de libros de magia como forma de represión religiosa y política en el Imperio cristiano”, *Bandue* 2, pp. 73-100.

- ThesCRA = Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, 8 vols., 2005–2012, Los Ángeles, J.Paul Getty Museum.
- Thode, R. - López, F. 1999 (accesado 2014) *El Panteón egipcio* [Recurso en línea]. Diccionario en línea disponible en: <<http://egiptologia.org/>>.
- Tibbs, C. 2007, *Religious Experience of the Pneuma*, Washington, Mohr Siebeck.
- Tissi, L.M. 2013, “Edizione critica, traduzione e commento dell’*inno mágico 5 Pr (PGM III 198-228)*”, *APapyrol.* 25, pp. 171-204.
- 2015, “L’innologia magica: per una puntualizzazione tassonomica”, en De Haro, M. (ed.) 2015, pp. 151-172.
- Tobin, V.A. 1989, *Theological principles of Egyptian religion*. American university studies. Series VII, Theology and religion, vol. 59. New York, P. Lang.
- Torres Guerra, J.B. 2000, “El himno en Grecia. Un género narrativo”, *RILCE* 16.3, 657-72.
- Turner, E. G. 1973, *The Papyrologist at work*, GRBS n. 6, Durham, Duke University Press.
- Valverde Sánchez, M. (ed.) 2006, *Koinos Logos. Homenaje al profesor Jose Garcia Lopez*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Van den Dungen, W. 2010 “The Book of The Hidden Chamber”, [Libro digital. Recurso en línea] disponible en <<http://www.sofiatopia.org/>>, Antwerp, Taurus Press.
- Van Herwerden, H. 1888, “De carminibus e papyris aegyptiacis erutis et eruendis”, *Mnemosyne* 16, pp. 322-23.
- Versnel, H. S. (ed.) 1981, *Faith, Hope and Worship*, Leiden, Brill.
- 1991a, “Some Reflections on the Relationship Magic-Religion”, *Numen*, 38, pp. 177-197.
- 1991b “Beyond cursing: the appeal to justice in judicial prayers” in Faraone-Obbink (eds.) 1991, pp.60-106.
- 2002, “The poetics of the magical charm. An essay in the power of words”, en Mirecki - Meyer (eds.) 2002, pp. 105-158.
- Versnel, H.S. et al. (eds.) 2001, *Études sur les Hymnes Orphiques*, Leiden-Boston-Köln , Brill.

- Vinagre, M.A. 1992, “La literatura onirocrítica griega hasta el siglo II d. C. Estado de la cuestión”, *REC* 101, pp.63-75.
- “Papiros mágicos griegos y adivinación por sueños”, en Peláez, J. (ed.) 2002, pp. 73-78.
- Vives Cuesta, A. 2012, “Hacia una fenomenología de la oración griega: tipología, formas y contextos del acto piadoso” en Rosa Cubo, C. de la *et al.* (eds.) 2012, pp. 323-344.
- Waegeman, M. 1987, *Amulet and Alphabet*, Amsterdam, Brill.
- Wessely, C. 1888, “Griechische Zauberpapyrus von Paris und London“, *AAWW* 36, p.125ss.
- 1893, “Neue griechische Zauberpapyri”, *AAWW* 42. 2, pp. 196ss.
- Wilamowitz, U. von, -Moellendorff, U. 1889, *Comentariolum grammaticum III. Index scholarum in acad. Georgia Augusta. Göttingen*, Typis Frid. Guil. Kunike.
- Wilburn, A. T. 2012, *Materia Magica. The Archaeology of Magic in Roman Egypt, Cyprus and Spain*, 2011.
- Wilkinson, R.H. 2003, *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, New York, Thames & Hudson.
- 2015, *Tetragrammaton: Western Christians and the Hebrew Name of God*. Studies in the History of Christian Traditions vol.179. Leiden- Boston, Brill,
- Williams, F. 1978, *Callimachus: Hymn to Apollo. A Commentary*. Oxford, Oxford University Press.
- Wünsch, R. 1873, *Defixionum tabellae Atticae, IG III, 3.*
- Wünsch, R. - Kuster, B. 1911, *De tribus carminibus papyri parisinae magicae*, Strasburgo.
- Zago, M. «Besas ‘de la vista débil’: manipulación de las sustancias y détour mítico-ritual en los papiros mágicos griegos (PGM VII y VIII)», en Suárez, E- Pérez Jiménez, A. (eds.), 2013, pp. 203-212.
- Zografou, A. 2013, “Un oracle homérique de l’Antiquité tardive. Un livre-miniature à usage oraculaire”, *Kernos* 26, 173-190.

- 2015, “Les formules d’adjuration dans les Papyrus Grecs Magiques”, en De Haro, M. (ed.) 20015, pp.267-280.

Zucker, F. 1931, “Reviews Preisendanz PGM”, *ByZ* 31, pp. 355-363.