

NOTAS ESTILÍSTICAS SOBRE LAS *DIONISIÁCAS* DE NONO DE PANÓPOLIS. MODELOS LITERARIOS Y RELACIONES INTERTEXTUALES

Antonio Villarrubia Medina
Universidad de Sevilla

Este artículo ofrece un análisis literario de algunos pasajes de las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis desde un punto de vista intertextual.

This paper offers a literary analysis of some passages of the *Dionysiaca* of Nonnus of Panopolis from an intertextual point of view.

1. La presencia constante de la tradición literaria es una de las señas estilísticas más sugestivas de la poesía griega antigua y la originalidad pretendida de los distintos autores recrea y, en la medida de lo posible, engrandece la herencia recibida. Estos dos fundamentos, es decir, tradición y originalidad, por lo demás, siempre valorados, establecen unas relaciones mutuas variadas que se advierten con nitidez en el conjunto de las obras de todas las épocas. En algunas ocasiones la posibilidad de adoptar modelos literarios se combina perfectamente con la posibilidad de servir de modelos literarios: por tanto, en principio, un poeta se inspira en unos rasgos previos y, luego, si fuera el caso, se convierte en el objeto de inspiración. Nuestro trabajo ofrece un acercamiento muy concreto y nada pretencioso a la concepción poética de Nono de Panópolis (siglo V d.C.) en las *Dionisiacas* (Διονυσιακά), su extensa obra épica pagana, abordándose, desde una perspectiva didáctica, sólo algunos aspectos tanto de la influencia esperada que sobre este poeta egipcio crepuscular ejerció el primordial Homero (siglo VIII a.C.) como de la influencia inevitable que el mismo

Nono de Panópolis ejerció sobre su aventajado discípulo alejandrino Museo (siglo V d.C.)¹.

2. En los últimos tiempos, en lo concerniente al estudio de los textos, se ha propuesto una terminología analítica novedosa para la expresión adecuada de unos fenómenos antiguos. Así, en torno al concepto axial de intertextualidad, unido a la idea tradicional de imitación (μίμησις o bien *imitatio*) con todo lo que ello suponía de alusión reiterada (*allusio*) o, si se quiere, de citas alusivas (*arte allusiva*) y con una incidencia final en la idea de variación poética (ποικιλία o bien *variatio*), muchas veces cercana al anhelo de semejanza (ὁμοίωσις) y con deseos de emulación (*aemulatio*), si bien alejada de cualquier asomo de copia o plagio, sino, en consecuencia, apegada a la imitación variada (*imitatio cum variatione* o bien *variatio in imitando*), giran los nuevos estudios estilísticos de los viejos productos literarios². Este enfoque preciso centrado en las relaciones intertextuales ha suscitado tanto los elogios encendidos de aquellos especialistas que son devotos de unos cambios terminológicos muchas veces decepcionantemente vacíos que, sin más, conducen inútilmente al mismo punto inicial y que se han apoderado de algunas disciplinas básicas de la Filología Clásica, pendientes de una revisión seria que pade la presunción científica excesiva, como unas críticas desmedidas de aquellos especialistas que aborrecen cualquier renovación terminológica justificada. Y, en nuestra opinión, entre ambas posturas extremas cabría, sin duda, una mayor templanza metodológica. No se trata de que la intertextualidad, planteada

¹ Para el texto griego de Nono de Panópolis, cf. las ediciones de R. Keydell, *Nonni Panopolitani Dionysiaca* I-II (Berlín 1959), de W. H. D. Rouse, *Nonnos. Dionysiaca* I-III (Cambridge [Massachusetts]-London 1940) y de F. Vian et alii, *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques* (Paris 1976 y ss.), si bien se han introducido algunos cambios necesarios. Para una aproximación a Nono de Panópolis, cf. N. Hopkinson (ed.), *Studies in the Dionysiaca of Nonnus* (Cambridge 1994) y mi trabajo “Las *Dionysiacas* de Nono de Panópolis”, en M. Brioso Sánchez-F. J. González Ponce (eds.), *Las letras griegas bajo el Imperio* (Sevilla 1996) 9-54. Para una aproximación a Museo, cf. K. Kost, *Musaios. Hero und Leander (Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar)* (Bonn 1971) y mi trabajo “Notas sobre el poema *Hero y Leandro* de Museo”, *Habis* 31 (2000) 365-401.

² Para el concepto de intertextualidad (intertextualité y también intertextuality, intertestualità e Intertextualität), sus características y sus usos, cf., además del trabajo obligado de J. Kristeva—basado en el dialogismo de M. M. Bajtin—, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique* 23 (1967) 438-465 (reimpresión en *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse* [Paris 1969] 143-173), las aportaciones siguientes: M. G. Bonanno, *L'allusione necessaria: ricerche intertestuali sulla poesia greca e romana* (Roma 1990), J. Clayton-E. Rothstein (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History* (Wisconsin 1991), G. D'Ippolito, “Arte allusiva”, en *Stravaganza quarte e supreme* (Venezia 1951) 11-20, *L'approccio intertestuale alla poesia. Sondaggi da Vergilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio* (Palermo 1985), “L'approccio intertestuale alla poesia greca antica (Omero, Mimnermo, Nonno)”, en B. Amata (ed.), *Cultura e Lingue Classiche* 3 (Roma 1993) 43-59, “Intertestualità in antichistica”, *Lexis* 13 (1995) 69-116 y también “Il concetto di intertestualità nel pensiero degli antichi”, en V. Bécares-F. Pordomingo-R. Cortés Tovar-J. C. Fernández Corte (eds.), *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina* (Madrid 2000) 13-32, G. Hassler (ed.), *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen* (Münster 1997), N. Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité* (Paris 1996) y C. Segre, “Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti”, en C. Di Girolamo-I. Paccagnella (eds.), *La parola ritrovata* (Palermo 1982) 15-28.

en puridad, busque y halle unos sentidos ocultos nunca apreciados; más bien se trata de la aplicación meritoria de un sistema más o menos riguroso y fácilmente comprensible en el análisis y la exposición de unos recursos poéticos sabidos. En líneas generales, la intertextualidad se basa en las relaciones peculiares de unos textos diversos, conformándose de esta manera lo que se conoce como el intertexto. El texto que subyace en un texto posterior es el hipotexto y, por tanto, es el texto de partida del conjunto final; por otra parte, el texto que se superpone a un texto anterior es el hipertexto y, por tanto, es el texto de llegada del conjunto final. Además, el estudio profundo de los mismos permite apreciar tanto hasta qué punto se establece una relación intertextual de magisterio entre uno y otro, incluso con las pautas de unos códigos mutuos de distinto tenor –verbal, es decir, en un nivel léxico-semántico, o métrico, es decir, en un nivel estructural–, como, a partir de los hipotextos, las posibles transformaciones de los hipertextos. A propósito de todo ello, unas cuestiones interesantes y poco señaladas son las siguientes: por un lado, si el hipotexto es conscientemente asumido y empleado por el autor del hipertexto; por otro lado, si los textos (o intertextos) muestran, más que posibles influencias, una coincidencia afortunada de tratamientos; y, por otro lado, si los textos (o intertextos) en cuestión se inscriben en un mismo género literario, es decir, si se trata de una intertextualidad intragenérica, o si los mismos textos se inscriben en unos géneros literarios distintos, es decir, si se trata de una intertextualidad extragenérica. Algo más etéreo es el empleo de la intertextualidad para delimitar el hipotexto y el hipertexto en unos autores muy cercanos en el tiempo, sobre todo, cuando la cronología se vuelve imprecisa: ello es en sí prácticamente imposible por la falta lastimosa de elementos de juicio imprescindibles, por lo que debe optarse, no pocas veces, por la mezcla perfecta de los análisis de los elementos intratextuales, atendándose a un contexto interno, y de los elementos extratextuales, atendándose a un contexto externo. Y más sutil –y, si se quiere, más difuso– resulta el criterio de la elección estilística o, con una mayor precisión, la selección de las fuentes posibles realizada por los distintos autores, cuestión ésta, sin duda, espinosa por ser muy difícil la delimitación precisa de los autores previos asimilados y conocidos.

3. A modo de ejemplos, podrían espigarse, entre otros muchos, algunos casos significativos de la poesía griega antigua. En todos ellos la observación precisa de la intertextualidad ofrece unas perspectivas de actuación analítica multidireccionales. En suma, son unas muestras, más que reveladoras, de la unión inexcusable del uso de la tradición literaria y del acicate de la originalidad personal.

Cuando Baquílides de Ceos (siglos VI-V a.C.) en la oda 5, dedicada al tirano Hierón I de Siracusa, vencedor en la carrera de caballos en los Juegos Olímpicos, y compuesta en el año 476 a.C., se servía del símil del águila majestuosa, complejo y de múltiples referencias, y lo presentaba como una parte esencial del pórtico fastuoso de este poema triunfal (vv. 16b-36a), estaba elaborando con precisión una imagen portentosa que encerraría en sí una alusión al propio Baquílides, sin

que pudiera descartarse la connotación sugerente de su capacidad creadora, que, asentada en su técnica artística, bien pudiera ensalzar la figura relevante del propio Hierón. En el símil baquilideo se apreciaba el manejo acertado de la tradición, porque no en vano el vuelo del águila parecía retomar la alusión a la rapidez de los caballos del carro en el que Hades (o Aidoneo) y Hermes el Argicida conducían a la joven Perséfone junto a su madre Deméter, contenida en el *Himno Homérico a Deméter*, el segundo himno de la vieja colección épica, compuesto, posiblemente, entre los finales del siglo VII a.C. y los comienzos del siglo VI a.C. y, al cabo, desarrollada en uno de los pasajes postreros (vv. 380-383); y, de igual manera, no era despreciable la similitud de dicha imagen poética con uno de los ejemplos de descripción de la naturaleza más célebres de la época arcaica como era el poema fragmentario de Alcmán de Sardes (siglo VII a.C.) sobre la llamada siesta cósmica (fr. 89 PMG) –luego, retomado hábilmente, si bien en otra línea distinta, en el poema helenístico anónimo titulado el *Bosque montañoso* (fr. 7 Powell), a su vez, punto de partida de unos poemas imperiales como la *Reunión de las aves* (nº 5 Heitsch) y las *Fábulas sobre los árboles y las aves* (nº 6 Heitsch)–. El poeta de Yúlide coincidió con Píndaro de Tebas (siglos VI-V a.C.) tanto en el tratamiento formal del mismo motivo literario (cf. *O.* 2.86b-88 [476 a.C.], *O.* 13.20-22a [464 a.C.], *P.* 1.6b-10a [470 a.C.], *N.* 3.80b-82 [475 a.C.], *N.* 5.21 [483 a.C.] e *I.* 6.49b-50a [480 a.C.]) como en el uso de unas imágenes similares y su inserción estructural (cf. *O.* 6.1-4a [468 a.C.], *O.* 7.1-10a [464 a.C.] y *P.* 11.38-40 [474 a.C.]). Pero una cuestión, arriesgada y, quizás, innecesaria tanto por los datos internos parejos como por los datos externos confluyentes, es dilucidar con una cierta seguridad quién fue el primero de ellos en plasmarlas en sus versos, marcando, de esa manera, la pauta estilística.

Y en la poesía de Teócrito de Siracusa (siglos IV-III a.C.) podrían apreciarse también unos textos concretos y de consecuencias interesantes. Cuando en el *Idilio 2*, titulado la *Hechicera*, se recogían las palabras de la joven Simeta, enamorada sin medida del joven engreído Delfis, exponiéndose en un soliloquio poético con la Luna la historia de un amor doliente tan lleno de desasosiego con la descripción detallada de sus propias reacciones (vv. 76-111), el pasaje en cuestión recordaba el famoso poema arcaico conocido como la *Oda de Longino* –y anteriormente también como la *Oda de Agalis*– (fr. 31 Voigt) de Safo de Lesbos (siglos VII-VI a.C.): si bien la recreación era más que evidente con su patología amorosa claramente definida y patente por las señales de amor (ἔρωτικὰ σημεῖα), no llegaba a la versión explícita que ofrecería más tarde en una composición brillante, la *Oda sáfica de Lesbia* (*Poema 51*), el poeta veronés Gayo Valerio Catulo (siglo I a.C.), enamorado sin límites de la noble y hermosa Clodia, llamada para la ocasión Lesbia, también con las señales de amor (*signa amoris*). Cuando en el *Idilio 18*, titulado el *Epitalamio de Hélena*, el canto de un coro de doncellas ante la puerta de la habitación matrimonial de Menelao y Hélena en el palacio real de Esparta, se ponderaba la belleza insuperable de la novia Hélena en un pasaje detallado (vv. 22-38, esp. vv. 22-31), se ponía tal esbozo inmediatamente

en parangón con otro pasaje del *Himno* 5, titulado *A los baños de Palas*, de Calímaco de Cirene (siglos IV-III a.C.) con la descripción precisa de la diosa Atenea (vv. 13-32, esp. vv. 18-32), apuntándose en ocasiones y con escaso fundamento la primacía temporal del primero con respecto al segundo, sobre todo, cuando los datos imprescindibles para tomar una de las dos opciones eran más que endebles. Y, cuando Teócrito, también deudor de una tradición anterior, insinuaba en el *Idilio* 3, titulado el *Cortejo*, el amor de Adonis y Afrodita (vv. 46-48) y desarrollaba en el *Idilio* 15, titulado las *Siracusanas* (o las *Adoniasusas*), la historia de Adonis, primero, aludiendo a los dibujos de unos tapices colocados en el palacio de los reyes Ptolemeo II Filadelfo y Arsínoe II, en la ciudad de Alejandría, con el joven reclinado en un sillón (vv. 78-86) y, luego, incluyendo el canto de una solista de fortuna sobre el amor desgraciado de Adonis y Afrodita, quizás, en el jardín palaciego y ante la reproducción probable de unas imágenes de los amantes (vv. 96-149), sus formas de contar y de decir se recobraban de alguna medida en el *Epitafio de Adonis* (*Poema* 1) de Bión de Esmirna (siglo II a.C.), la endecha sobre la leyenda de Adonis y Afrodita, la muerte del joven durante una cacería desafortunada y el duelo absoluto y ritual de la diosa marcado por la unión estrecha del dolor de la divina esposa, ya viuda, y de la naturaleza en su conjunto.

4. En las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis, para muchos un nuevo Homero, obra deudora de otras composiciones de cierta entidad centradas en la figura emergente de Dioniso, especialmente, de las *Basáricas* del poco conocido Dionisio (siglo II d.C.) y de las *Basáricas* (o las *Dionisiacas*) de Sotérico de Oasis (siglos III-IV d.C.), un resumen poético hoy perdido de la obra anterior, los poemas de Homero se volvían uno de sus puntos de referencia inexcusables, a pesar de su intención, más o menos confesada, de alejamiento necesario de los mismos. La literatura griega se abría y se cerraba con unas composiciones de grandes semejanzas y, al tiempo, de grandes diferencias. Obviamente, eran distintos los tiempos históricos de Homero y de Nono de Panópolis, pero un modo de decir, al menos, paralelo se asomaba por los versos de uno y de otro.

Así, Nono de Panópolis se servía de muchos aspectos constitutivos del legado homérico: entre ellos algunos eran de forma, como el léxico usado, la dicción formular y la métrica hexamétrica, y otros eran de contenido, como la estructura argumental, los motivos literarios y la presentación de los personajes. A modo de síntesis somera del apego homérico, habría de admitirse la importancia de los dos proemios extensos de la obra (cf. 1.1-45 y 25.1-30) y de los distintos proemios internos (cf. 13.43-52, 14.15-16, 25.253-270, 32.184b-198, 41.10-13 y 42.62b-64), podría señalarse la preeminencia de las distintas principalías (ἀριστεῖαι) y de otras actuaciones paralelas (πάρεργα) de Dioniso, Astraente, Orontes, Blemis, Tureo, Morreo y Deríades (cf. 17-40) y debería apuntarse el uso de algunos elementos plenamente homéricos como los juegos conmemorativos (ἄεθλα [o bien ἄθλα]) de Ámpelo, Estáfilo y Ofeltes (cf. 10-11, 19 y 37), los catálogos (κατάλογοι)

de las tropas de Dioniso (cf. 13-14) y de los indios (cf. 26), las descripciones (ἐκφράσεις) de las escenas de batalla del lago Astácide, del río luego llamado de Orontes y del río Hidaspes (cf. 14, 17 y 24), de los palacios y de algún jardín de Electra, Estáfilo y Licurgo (cf. 3, 18 y 20) y del escudo de Dioniso (cf. 25.384b-562), el episodio del engaño de Zeus (Διὸς ἀπάτη) (cf. 31.4-32.97 y 35.262-31) y la llamada Teomaquia (Θεομαχία) (cf. 36.1-133).

Un ejemplo siempre citado del modo homérico de asumir el legado homérico era, sin duda, el viejo símil de las generaciones de los mortales y de las hojas (ἀνδρῶν γενεῆ καὶ φύλλων γενεῆ) (3.248-256). Cuando Cadmo, hijo del rey de Tiro Agénor y hermano de Europa, después de su actuación necesaria en la terrible Tifonea, emprendió con afán un viaje, en principio, en busca de su hermana raptada, desoyendo en cierto modo el consejo divino de cesar en tal empresa, y, finalmente, en busca de una esposa, porque no en vano hallaría una mujer digna que le estaba reservada, en una nave que lo llevaría al hogar de la joven Harmonía, hija adoptiva de la reina Electra –era ésta, a su vez, hija de Atlante y madre natural de Ematión, rey de Sidonia–, cuyo rico palacio estaba en la tracia Samos, es decir, Samotracia, cerca de Sidonia, la región de Tracia, fue acogido hospitalariamente. Y, durante la celebración del banquete en su honor, como era la costumbre, contó la historia triste –como un nuevo Odiseo en la corte de Alcínoo, rey de los feacios, o como un nuevo Eneas en la corte de Dido (o Elisa), reina de los cartagineses– de su linaje, recibiendo el apoyo posterior de la propia Electra. Inserto en la escena simposiaca, tal relato aparecía como un momento extenso protagonizado por Cadmo (3.243-324), precedido por una mención introductoria de su hartazgo musical junto con las preguntas de Electra (vv. 243-247), seguido de su intervención propiamente dicha (vv. 248-319) y culminado con una recapitulación de sus avatares (vv. 320-324). En el comienzo mismo de la intervención palaciega decía Cadmo (vv. 248-256):

“νύμφα φίλη, τί με τόσσον ἀνείρειαι αἶμα γενέθλης;
ὠκυμόρων μερόπων γενεῆν φύλλοισιν εἴσκω·
φύλλα τὰ μὲν κατέχευαν ἐπὶ χθονὶ θυιάδες αὔραι
ῶρης ἰσταμένης φθινοπωρίδος, ἄλλα δὲ καρπῶ
εἰαρινῶ κομέουσι τεθηλότα δενδράδες ὕλαι·
ὥς βροτέη γενεῆ μινυώριος ἢ μὲν ὀλέθρω
δάμναται ἰππεύσασα βίου δρόμον, ἢ δ' ἔτι θάλλει,
ἄλλη ὅπως εἴξειεν· ἐπεὶ παλινάγρετος ἔρπων
εἰς νέον ἐκ πολιοῦ ῥέει μορφούμενος αἰών. (...)”.

Antes de responder adecuadamente el melancólico Cadmo a la inquisitiva Electra sobre la sangre de su estirpe (v. 248: τί με τόσσον ἀνείρειαι αἶμα γενέθλης;), recurrió, a modo de pórtico discursivo, al símil de los hombres y de las hojas. En su opinión, las generaciones de los efímeros mortales podían compararse con las hojas (ὠκυμόρων μερόπων γενεῆν φύλλοισιν εἴσκω): las fuertes brisas esparcían las hojas por la tierra con la llegada del otoño, pero

con la llegada de la primavera los árboles nutrían a otras, que germinaban. Así sucedía con las generaciones de los hombres: una cedía ante la muerte y otra florecía hasta ceder su puesto a la siguiente; y el tiempo (o la existencia vital), deslizándose, se renovaba siempre, cambiando su forma hasta la edad juvenil desde la edad encanecida. Luego, vendría la sucesión pormenorizada de su linaje (vv. 257-319): después del giro introductorio (v. 257: ἀλλ' ἐρέω περίπυστον ἐμὴν εὐπαιδα γενέθλην), en consonancia con el verso inicial del símil ya visto (v. 248), por un lado, se hablaba de Ínaco y su progenie, a saber, Ío, Épafo, Libia y Belo (vv. 258-291) y, por otro lado, se hablaba de los hijos de Belo, a saber, Fineo, Fénix, Agéonor, Egipto y Dánao, y de las jóvenes Hipermnestra, hija de Dánao, y Europa, hija de Agéonor, (vv. 292-319).

Y en la elaboración decidida del símil noniano sonaban los ecos magistrales de Homero. En la *Iliada*, tras un esbozo inicial de contenido afín en la expresión afortunada de la cantidad ingente de aqueos congregada en el prado del río Escamandro por la orden del rey Agamenón (cf. 2.467-468: ἔσταν δ' ἐν λειμῶνι Σκαμανδρίῳ ἀνθεμόεντι / μυρίοι, ὅσσα τε φύλλα καὶ ἄνθεα γίγνεται ὄρη) —una expresión retomada mucho más tarde por Virgilio (siglo I a.C.) en la *Eneida* en una alusión específica a la turba sombría de los muertos del Averno que, reunidos, pedían cruzar las aguas infernales en la barca de Caronte (cf. 6.309-310a: *quam multa in silvis autumni frigore primo / lapsa cadunt folia*)—, se incluía en otro momento la escena del encuentro del licio Glauco, el hijo de Hipóloto, aliado de los troyanos, y del griego Diomedes, el hijo de Tideo. Una vez que Diomedes expuso su propia valía, interrogando a su oponente sobre su linaje, Glauco realizó una intervención detallada (cf. 6.144-211); y el comienzo de la misma fue como sigue (6.145-149):

“Τυδείδῃ μεγάρυμε, τίη γενεὴν ἐρεΐνεις;
οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.
φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δέ θ' ὕλη
τηλεθόωσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὄρη·
ὡς ἀνδρῶν γενεὴ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει. (...)”.

A modo de pórtico ilustrativo, con la intención de abundar en su linaje (v. 144: τίη γενεὴν ἐρεΐνεις;) insertó el símil de las generaciones de los hombres y de las hojas. Desde una perspectiva amplia, cual era la generación de las hojas, tal era la generación de los hombres (οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν); unas veces, el viento esparcía las hojas por el suelo y, otras veces, la selva en flor las hacía brotar, y, entonces, llegaba la primavera; lo mismo sucedía con la generación de los hombres, unas veces, nacía y, otras veces, moría. Luego, Glauco desgranaba su linaje (vv. 150-211): después de la expresión de su intención (vv. 150-151: εἰ δ' ἐθέλεις καὶ ταῦτα δαίμναι, ὄφρ' ἐὺ εἰδῆς / ἡμετέρην γενεὴν, πολλοὶ δέ μιν ἄνδρες ἴσασιν), por un lado, se hablaba de Sísifo y su progenie, a saber, Glauco y Belerofontes, y de la leyenda de Belerofontes (vv. 152-195), por otro lado, se hablaba de los hijos de Belerofontes, a saber,

Isandro, Hipóloco y Laodamea (o Laodamía), y de los hijos de éstos, cuyo último vástago era el propio Glauco, hijo de Hipóloco, y de sus destinos (vv. 196-210); por último, se añadía una referencia conclusiva precisa (v. 211: ταύτης του γενεῆς τε καὶ αἵματος εὐχομαι εἶναι).

Fue Semónides de Samos (o de Amorgos) (mediados del siglo VII a.C.) el primer poeta que recreó el motivo homérico referido en una elegía célebre (= Sim., fr. [dubium] 8 West [= Sem., fr. 29 Diehl]). Atribuido sin un acierto excesivo el poema en cuestión a Simónides, posiblemente, Semónides, por Estobeo (cf. 4.34.28) –quizás, por la confusión debida al fenómeno desconcertante del iotacismo– y descartadas la atribución innecesaria a Solón de Atenas (siglos VII-VI a.C.) y la adscripción desmesurada al posterior Simónides de Ceos (siglos VI-V a.C.) por los modos arcaicos sencillos que rezumaba, decía así:

<... ..>

ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χίος ἔειπεν ἀνὴρ·
 “οἴη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν”.
 παῦροί μιν θνητῶν οὔασι δεξάμενοι
 στέρνοις ἐγκατέθειντο· πάρεστι γὰρ ἐλπίς ἐκάστω
 ἀνδρῶν, ἢ τε νέων στήθεσιν ἐμφύεται.
 θνητῶν δ’ ὄφρα τις ἄνθος ἔχη πολυήρατον ἥβης,
 κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ’ ἀτέλεστα νοεῖ·
 οὔτε γὰρ ἐλπίδ’ ἔχει γηρασέμεν οὔτε θανεῖσθαι,
 οὐδ’ ὑγιῆς ὅταν ἦ, φροντίδ’ ἔχει καμάτου.
 νήπιοι, οἷς ταύτη κείται νόος, οὐδὲ ἴσασιν
 ὡς χρόνος ἔσθ’ ἥβης καὶ βιότου ὀλίγος
 θνητοῖς. ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθὼν βιότου ποτὶ τέρμα
 ψυχῇ τῶν ἀγαθῶν τλῆθι χαριζόμενος.

En lo que atañía a estos versos del poeta samio y amorgino, escritos en un tono reflexivo general, a partir del famoso verso de Homero, el hombre de Quíos (cf. *h.Ap.* 172-173), reproducido tal cual (“οἴη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν”), en el que se equiparaban las generaciones de las hojas y de los hombres, se aportaba una reflexión general por la que se constataba la nula atención que tal aseveración recibía de los hombres en su conjunto, llevados por una esperanza (ἐλπίς), al cabo, imposible e inexistente: mientras éstos eran jóvenes y acudían a lo innecesario, se olvidaban de que habría de llegar la vejez y, luego, la muerte y de que la salud podría trocarse en enfermedad (cf. *Od.* 18.130-135); y, sin embargo, la vida era sumamente corta para la pérdida del tiempo en lo inútil. Y, al final, ante la brevedad de la vida, en un tono admonitorio (ἀλλὰ σὺ ...) se instaba al esfuerzo (τλῆθι) dirigido al goce del bien (en esencia, *carpe diem*); era el mismo mensaje de otro momento semonideo sobre la inmensidad de la muerte y la brevedad de la vida (cf. fr. 3 West [= fr. 3 Diehl]: πολλὸς γὰρ ἡμῖν ἐστὶ τεθνάναι χρόνος, / ζῶμεν δ’ ἀριθμῶ παῦρα <παγ>κακῶς ἔτεα).

Y, por su parte, fue Mimnermo de Colofón (segunda mitad del siglo VII a.C.) (fr: 2 West [= fr: 2 Diehl]) quien hizo una versión poética personal en medio de una distancia ética y estética buscada, también transmitida por Estobeo (cf. 4.34.12):

ἡμεῖς δ', οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὦρη
 ἔαρος, ὅτ' αἶψ' αὐγῆς αὖξεται ἠελίου,
 τοῖς ἵκελοι πῆχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἦβης
 τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακὸν
 οὔτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
 ἡ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
 ἡ δ' ἑτέρη θανάτοιο· μίνυθα δὲ γίνεται ἦβης
 καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἠέλιος.
 αὐτὰρ ἐπὶν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὦρης,
 αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίωτος·
 πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ κακὰ γίνεται· ἄλλοτε οἶκος
 τρυχοῦται, πενίης δ' ἔργ' ὀδυνηρὰ πέλει·
 ἄλλος δ' αὖ παίδων ἐπιδευέται, ὧν τε μάλιστα
 ἱμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς Ἀΐδην·
 ἄλλος νοῦσον ἔχει θυμοφθόρον· οὐδέ τις ἔστιν
 ἀνθρώπων ᾧ Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδοῖ.

En lo que atañe a estos versos del poeta colofonio (o, quizás, esmirneo), en un tono mucho más personal, vivían los hombres, como brotan las hojas en primavera (ἡμεῖς δ', οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὦρη / ἔαρος, ...), nutridas por los rayos del sol –entendido como principio vital–, y en su florecimiento juvenil escaso de no más de un codo de largo (πῆχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἦβης / τερπόμεθα), ignorando el mal y el bien que les reservaban los dioses. Ahondándose en la concepción tradicional de las Ceres (Κῆρες) homéricas como genios maléficos y mortales (cf. *Il.* 9.410-411 y 12.326-328), intervenían en esta ocasión dos Ceres negras (Κῆρες ... μέλαιναι), una atenta a la vejez y otra atenta a la muerte; y la juventud acababa pasando, agostándose sus frutos con la misma rapidez con la que caía el sol –entendido como el límite vital–; y, entonces, sería preferible morir a vivir, porque habrían de ser muchas las penas angustiosas: la ruina de la casa, la escasez, la falta de hijos, la muerte en medio de tanta impotencia, la enfermedad y, en definitiva, todo mal inevitable, al cabo, enviado por Zeus.

Y, por último, Baquílides se sirvió de una imagen parecida con una gran dosis de originalidad. Si otros poetas rozarían sólo algunos elementos del motivo en cuestión, como Simónides, que habló del soplo de los vientos sobre las hojas en un contexto diferente, quizás, referido a la voz de Orfeo –al igual que el poema sobre su poder mágico (cf. fr: 567 *PMG*)– (fr: 595 *PMG*: οὐδὲ γὰρ ἐννοσίφυλλος ἀήτα / τότ' ὦρτ' ἀνέμων, ἄτις κ' ἀπεκώλυε / κιδναμένα μελιαδέα γάρων / ἀραρεῖν ἀκοαῖσι βροτῶν), y como, más tarde, Teócrito, que en el también referido

Idilio 18, titulado el *Epitalamio de Hélena*, habría de retomar el concepto del paso de las generaciones, cuando se mencionaran los deseos de los contrayentes Menelao y Hélena (vv. 49-53: χαίροις, ὦ νύμφα· χαίροις, εὐπένθερε γαμβρέ. / Λατῶ μὲν δοίη, Λατῶ κουροτρόφος, ὕμμιν / εὐτεκνίαν, Κύπρις δέ, θεὰ Κύπρις, ἴσον ἔρασθαι / ἀλλάλων, Ζεὺς δέ, Κρονίδας Ζεὺς, ἄφθιτον ὄλβον, / ὡς ἐξ εὐπατριδῶν εἰς εὐπατρίδας πάλιν ἔϊθη), fue, sin duda, Baquilides quien más cerca estuvo del símil homérico. Cuando en la sección mítica de la referida oda 5, dedicada a Hierón I de Siracusa, Heracles descendía al Hades en busca del perro infernal Cérbero, el héroe legendario tuvo conocimiento de las almas de los hombres junto a las corrientes del río Cocito; y, entonces, quedó patente la semejanza entre los hombres y las hojas agitadas por el viento (vv. 63-70):

ἔνθα δυστάνων βροτῶν
 ψυχὰς ἐδάη παρὰ Κωκυτοῦ ῥέεθροις,
 οἷά τε φύλλ' ἄνεμος
 ἴδας ἀνὰ μηλοβότους
 πρῶνας ἀργηστὰς δονεῖ.
 ταῖσιν δὲ μετέπρεπεν εἶδω-
 λον θρασυμέμονος ἐγ-
 χεσπάλου Πορθανίδα· (...).

Las características estructurales de esta imagen poética, con una experiencia conceptual que podría ir de lo concreto a lo general, eran sencillas. En una primera parte del texto (vv. 63-67), el símil mostraba un cierto tono épico evidente, a lo que también contribuía el conector empleado, que, por lo demás, aludía a la cualidad esencial de la vida de los hombres, cuyas almas se asemejaban a las hojas (οἷά τε φύλλ' ...) —advertíase la ausencia de un antecedente como τοιαύτας referido a ψυχὰς—. Si Homero insistía en lo inevitable de la muerte, Baquilides reflexionaba, de manera sutil, sobre la ausencia de objetivos tras ella: por eso el viento agitaba en todas las direcciones posibles (δονεῖ) las hojas y nada podía evitarlo; fue entonces cuando Heracles supo (ἐδάη) del futuro que le aguardaba a la humanidad y, en consecuencia, a él mismo —y, si se quiere, al propio Hierón, destinatario de la oda—. Y en una segunda parte del texto (vv. 68-70), se hacía una nueva mención de las almas, que se concretaba en la figura del difunto Meleagro, el Portánida —o descendiente de Portaon, padre de Eneo—, considerado como el intrépido blandeador de la lanza.

En suma, el texto homérico era la fuente cierta del símil en su elaboración clásica y conocida —no obstante, según San Clemente de Alejandría (siglo II d.C.), aun siendo de Homero (cf. *Strom.* 3.3.16.2-3: “οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν”, “Ὀμηρος λέγει), el símil remontaba extrañamente al viejo poeta mítico Museo, por lo que la versión homérica no era sino una reescritura diferente del mismo (cf. *Strom.* 6.2.5.7-8: πάλιν τοῦ Μουσαίου ποιήσαντος· “ὡς δ’ αὐτῶς καὶ φύλλα φύει ζεῖδωρος ἄρουρα· / ἄλλα μὲν ἐν μελίησιν ἀποφθίνει, ἄλλα δὲ φύει· / ὡς δὲ καὶ ἀνθρώπων γενεὴν καὶ φύλον ἐλίσσει”. “Ὀμηρος μεταγράφει·

“φύλλα τὰ μὲν τ’ ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δέ θ’ ὕλη / τηλεθόωσα φύει, ἕαρος δ’ ἐπιγίνεται ὥρη / ὡς ἀνδρῶν γενεὴ ἢ μὲν φύει, ἢ δ’ ἀπολήγει”)—, es decir, el hipotexto básico; y el texto noniano era la recreación del mismo, es decir, el hipertexto. La intención homérica era clara: los versos servían de punto de partida de la mera constatación del paso de las generaciones, en este caso, el linaje de Glauco; y la intención noniana era igualmente clara: sus versos abrían la exposición del linaje de Cadmo. Quizás, habría operado en la concepción poética noniana una selección consciente del material literario transmitido, si bien podría alegarse en algún caso un cierto desconocimiento de las recreaciones poéticas citadas: y es que, con Homero como guía único en no pocas ocasiones, los demás poetas fueron desatendidos por el poeta panopolitano. Tanto Homero como Nono basaban sus pasajes épicos en la mención amplia de las generaciones de los seres humanos, si se quiere, descendencias y linajes, delimitadas con rapidez en casos concretos, con un punto de vista no excesivamente alejado de la concepción hesiódica inmediata, mientras las generaciones de las hojas no eran sino un punto de referencia apoyado en la evidencia natural, si se quiere, la demostración palmaria de las cualidades de la sucesión humana; en los demás casos, importaba más la reflexión sobre el concepto general que la plasmación del mismo. Por ello, sobre un mismo hipotexto, Semónides y Mimnermo trenzaron sus propias reflexiones, cada uno con su propia intención, mientras Nono imitaba con su carga original la misma actitud de Homero. Por último, y desde un punto de vista formal, las relaciones intertextuales de Homero y de Nono eran también claras: a. uso inicial del vocativo seguido de una pregunta sobre el linaje (Homero: Τυδείδῃ μεγάθυμῃ, τίη γενεῆν ἐρεῖνεῖς; // Nono: νύμφα φίλη, τί με τόσσον ἀνείρειαι αἶμα γενέθλης;); b. comparación propiamente dicha de las generaciones de los hombres y de las hojas (Homero: οἷη περ φύλλων γενεῆ, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν // Nono: ὠκυμόρων μερόπων γενεῆν φύλλοισιν εἴσκω), c. la generación de las hojas (Homero: φύλλα τὰ μὲν τ’ ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δέ θ’ ὕλη / τηλεθόωσα φύει, ἕαρος δ’ ἐπιγίνεται ὥρη // Nono: φύλλα τὰ μὲν κατέχευαν ἐπὶ χθονὶ θυιάδες αἴραι / ὥρης ἰσταμένης φθινοπωρίδος, ἄλλα δὲ καρπῷ / εἰαρινῷ κομέουσι τεθηλότα δενδράδες ὕλαι); y d. la generación de los hombres (Homero: ὡς ἀνδρῶν γενεῆ ἢ μὲν φύει ἢ δ’ ἀπολήγει // Nono: ὡς βροτῆ γενεῆ μινυώριος ἢ μὲν ὀλέθρω / δάμναται ἰππεύσασα βίου δρόμον, ἢ δ’ ἔτι θάλλει, / ἄλλη ὅπως εἴξειεν). Pero, frente a Homero, Nono imprimió su sello propio. Por un lado, Nono ofreció una presentación parcialmente distinta del símil: a. frente a la secuencia paralela homérica de los elementos del símil (hojas-hombres) y de su ampliación posterior (hojas-hombres), eligió la secuencia quiasmática de los elementos del símil (hombres-hojas) y de su ampliación posterior (hojas-hombres); b. sustituyó los conectores típicos de las comparaciones (οἷη / τοίη) por un giro verbal con significado comparativo (εἴσκω), con la inclusión clara del propio poeta en el pasaje, de la misma manera que, frente a Semónides, Mimnermo suponía un mayor acercamiento; c. cambió la mención de la primavera (ἕαρος δ’ ἐπιγίνεται ὥρη) por las menciones del

otoño (ὥρης ἰσταμένης φθινοπωρίδος) y de la primavera (καρπῶ ... εἰαρινῶ); y d. introdujo los cambios léxicos y morfológicos oportunos (a modo de ejemplos, Homero: γενεῆν // Nono: αἶμα γενέθλης, Homero: φύλλων γενεή // Nono: φύλλοισιν, Homero: ἀνδρῶν [sc. γενεή] // Nono: ὠκυμόρων μερόπων γενεῆν, Homero: ἄνεμος χαμάδις χέει // Nono: κατέχευαν ἐπὶ χθοιὶ θυιάδες αὔραι, Homero: ὕλη ... τηλεθώσα // Nono: τεθηλότα [sc. φύλλα] δενδράδες ὕλαι, Homero: ὡς ἀνδρῶν γενεή // Nono: ὡς βροτέτη γενεή μινυῶριος y Homero: ἡ μὲν φύει ἡ δ' ἀπολήγει // Nono: ἡ μὲν ὀλέθρω / δάμναται ἵππεύσασα βίου δρόμον, ἡ δ' ἔτι θάλλει, / ἄλλη ὅπως εἴξειεν). Y, por otro lado, Nono terminó con la inclusión de una paráfrasis conclusiva referida al tiempo (o la existencia vital) (ἐπεὶ παλινάγρετος ἔρπων / εἰς νέον ἐκ πολλοῖο ῥέει μορφούμενος αἰῶν); era el tiempo (αἰῶν) como eje de la vida y en su curso, tras el agostamiento de una generación, como causa final de la llegada de otra generación; y, una vez personificado, es decir, como Eón (o el Tiempo) (Αἰῶν), protagonizaba una escena con el propio Zeus que, ante las súplicas de aquél por la fortuna de los hombres (Αἰῶνος λιταί), anunció tanto la llegada del vino como alivio y felicidad como el nacimiento de Dioniso, dios del vino, (cf. 7.1-109) y, luego, representaba el nacimiento de la naturaleza (σύμφυτος Αἰῶν) (cf. 41.83-84).

5. Nono de Panópolis ejerció un magisterio evidente en la obra del poco conocido Museo, autor cierto del poema *Hero y Leandro* y autor incierto del poema *Al río Alfeo* (AP 9.362). Sobre el modo de composición de Museo podrían hacerse algunas reflexiones necesarias. Una de ellas es general. La historia de amor de Hero y Leandro respondía tanto a la concepción argumental como a la plasmación técnica de algunos epilios del propio Nono, en concreto, aquellos epilios de asunto amoroso, por un lado, los referidos a las doncellas huidizas del lecho (παρθένοι φυγόδεμνοι), también conocidas como las mujeres huidizas del lecho (γυναιῖκες φυγόδεμνοι), es decir, Nicea, Calcomedea (o Calcómede), Béroé y Aura, por otro lado, la leyenda del abandono de Ariadna y, por otro lado, las historias de Dioniso y Ámpelo y de Cálamo y Carpo; por otra parte, con todas las restricciones de la brevedad propia de su concepción argumental y formal, no muy lejos quedaba el poema de Alfeo y Aretusa, si bien la autoría de Museo es conflictiva. Y otra es algo más concreta. Cuando en algunos trabajos de conjunto se traza un esbozo de la historia del epilio griego, un género poético un tanto peculiar y resbaladizo, cuyo inicio, de manera un tanto estricta, suele ponerse en el poema *Hécate* de Calímaco (frs. 230-376 Pfeiffer), es algo normal concluir con las figuras indiscutibles y relevantes de Trifiodoro de Panópolis (siglos III-IV d.C.) con la *Toma de Ilion*, del propio Museo (siglo V d.C.) con *Hero y Leandro* y de Coluto de Licópolis (siglos V-VI d.C.) con el *Rapto de Hélena*, sin entrar en otros detalles de interés. Y, normalmente, se soslaya, sin más, la ingente figura de Nono de Panópolis, con unos pretextos que encierran un desconocimiento lastimoso, cuando, precisamente, era el maestro de los epilios griegos. La razón es clara: se le otorga al epilio una independencia argumental y

formal absoluta de la que, como es obvio, carecían las composiciones de Nono, que, si bien podrían subsistir en una independencia orgullosa, estaban ensambladas perfectamente en el conjunto épico dionisiaco. Afortunadamente, existe otra forma de entender este género poético, si se quiere, menos estricta, con una valoración más ponderada de la inclusión de los epilios en el conjunto de la obra noniana. Literariamente, Museo no se apartaba en exceso del uso poético noniano, si bien no habrían de obviarse otras fuentes estilísticas posibles, entre ellas, Homero en numerosos momentos, sobre todo, las escenas marinas, pero con una personalidad poética propia capaz de ejercer su magisterio en un autor prácticamente contemporáneo como Coluto en el *Rapto de Hélena* (cf. vv. 247-325). Un caso evidente de los lazos estilísticos de Nono y de Museo es la elaboración de sus interesantes proemios. Nono se servía de dos proemios extensos, uno sobre el nacimiento doble de Dioniso y otras circunstancias (cf. 1.1-45) y otro sobre las luchas de Dioniso (cf. 25.1-30), para comenzar las dos grandes partes de su obra; pero no dejaba de lado el uso de los proemios breves, presentes en varias ocasiones. Cuando Museo elaboró su magnífico proemio sobre el amor de Hero y Leandro con la lámpara como motivo axial (vv. 1-29), lo hizo, por un lado, imitando el tono general de los proemios extensos de Nono, incluida prácticamente la extensión del mismo, sin una reducción drástica posible en función de la extensión de su epilio y sin un intento de adecuación lógica con la extensión de los proemios breves nonianos, con las excepciones, discutibles y parciales, de los proemios internos sobre el canto de Dioniso (cf. 25.253-270) y sobre la variante catalógica de las víctimas del rey Deríades (cf. 32.148b-198).

Y, a pesar de todas las posturas analíticas encontradas, la influencia de Nono en Museo era densa, llegándose incluso a unos detalles sorprendentes, sin que, en absoluto, ello menguara su tratamiento poético. Aun pudiéndose citar unos casos mucho más evidentes, un ejemplo claro, a la vez que sutil, de la influencia noniana en estos versos tardíos es el siguiente. En un pasaje final de su obra Dioniso, ya en Tebas, durante una conversación intencionada con su tía Autónoe, exponía una falsedad manifiesta sobre la muerte de su hijo, el joven cazador Acteón, (44.282-300, esp. 294b-295):

“ὄλβιη Αὐτονόη Σεμέλης πλέον· ἀρτιγάμου γὰρ
 υἱέος εἰς ὑμέναιον ἐριδμαίνεις καὶ Ὀλύμπω·
 αἰθέρος ἤρπασας εὐχος, ἐπεὶ λάχεν ἀβρὸν ἀκοίτην
 Ἄρτεμις Ἀκταίωνα καὶ Ἐνδυμίωνα Σελήνη.
 οὐ θάνεν Ἀκταίων, οὐκ ἔλλαχε θηρὸς ὀπωπῆν,
 οὐ στικτῆς ἐλάφοιο τανυγλώχινῃ κεραίην,
 οὐ νόθον εἶδος ἔδεκτο, καὶ οὐκ ἐψεύσατο μορφῆν,
 οὐ κύνας ἀγρευτῆρας εὖς ἐνόησε φονῆας·
 ἀλλὰ κακογλώσσων στομάτων κενεόφροιν μύθω
 υἱέος ὑμετέροιο μόρον ψεύσαντο βοτῆρες,
 νυμφίον ἐχθαίροντες ἀνυμφεύτοιο θεαίνης.
 οἶδα, πόθεν δόλος οὗτος· ἐπ’ ἀλλοτρίοις ὑμεναίοις

εἰς γάμον, εἰς Παφίην ζηλήμονές εἰσι γυναῖκες.
 ἀλλὰ θευλλήεντι διαθρώσκουσα πεδίλῳ
 σπευδε μολεῖν ἀκίχητος ἐς οὔρεα· κείθι μολοῦσα
 ὄψεαι Ἄκταίωνα συναγρώσσοντα Λυαίῳ,
 Ἄρτεμιν ἐγγὺς ἔχοντα, καὶ αἰόλα δίκτυα θήρης
 ἐνδρομίδας φορέοντα, καὶ ἀμφαφώντα φαρέτρην. (...)

Para atraerse la voluntad de la mujeres tebanas y, especialmente, los apoyos de las hijas de Cadmo, es decir, de sus propias tías, entre ellas, la referida Autónoe, considerada más feliz que la propia Sêmele (ὀλβίη Ἀυτονόη Σεμέλης πλέου) por una boda reciente (ἀρτιγάμου γὰρ / υἱέος εἰς ὑμέναιοι ἐριδμαίνεις καὶ Ὀλύμπῳ) y muy honrada (αἰθέρος ἥρπασας εὐχος), Dioniso le mintió sin reparos sobre la boda de Ártemis y Acteón y, como soporte de su testimonio falso, también sobre la boda de Selene y Endimión (ἐπεὶ λάχεν ἀβρὸν ἀκοίτην / Ἄρτεμις Ἄκταίωνα καὶ Ἐνδυμίωνα Σελήνη); según Dioniso, Acteón nunca habría muerto, ni habría sido metamorfoseado en un ciervo, ni alcanzado y devorado por sus perros, sino que habría sido el objeto claro y cruel de las calumnias por el honor que, precisamente, conllevaba el amor de la diosa, al cabo, refrendado por las nupcias. Y la causa de tal falsedad divulgada estaría en el poco aprecio y en la envidia casi proverbial que las mujeres sentían por la boda y por la Pafia, es decir, por Afrodita, en otras palabras, por el amor de los demás. Luego, se incluiría un pasaje exhortativo que abundaría en la dicha de Acteón, a veces unido al dios Lieo y siempre en la compañía de la diosa Ártemis, presto para la caza con su aljaba.

Por su parte, cuando Museo comenzaba la narración propiamente dicha de la leyenda de Hero y Leandro, indagando en el origen preciso de la misma, hacía la siguiente presentación de la joven Hero (vv. 30-41, esp. 37):

Ἡρώ μὲν χαρίεσσα, διοτρεφὲς αἶμα λαχοῦσα,
 Κύπριδος ἦν ἰέρεια, γάμων δ' ἀδίδακτος ἐοῦσα
 πύργῳ ἀπὸ προγόνων παρὰ γείτοιν ναῖε θαλάσση,
 ἄλλη Κύπρις ἄνασσα· σαοφροσύνη τε καὶ αἰδοῖ
 οὐδέποτ' ἀγρομένησι συνωμίλησε γυναιξίν
 οὐδὲ χορὸν χαρίεντα μετήλυθεν ἥλικος ἦβης,
 μῶμον ἀλευομένη ζηλήμονα θηλυτέρων
 –καὶ γὰρ ἐπ' ἀγλαίη ζηλήμονές εἰσι γυναῖκες–,
 ἀλλ' αἰεὶ Κυθήρειαν ἰλασσομένη Ἄφροδίτην
 πολλάκι καὶ τὸν Ἔρωτα παρηγορέεσκε θυγαῖς
 μητρὶ σὺν οὐρανίῃ, φλογερὴν τρομέουσα φαρέτρην.
 ἀλλ' οὐδ' ὥς ἀλέεινε πυριπνεύοντασ ὀιστούσ.

Aparecía Hero, la joven de la ciudad costera de Sesto, como una doncella llena de gracia y fruto de un linaje divino (quizás, descendiente de Zeus) (Ἡρώ μὲν χαρίεσσα, διοτρεφὲς αἶμα λαχοῦσα), sacerdotisa de Cipris Afrodita y no instruida en bodas; y en una torre apartada de sus mayores vivía en la vecindad del mar, como una segunda Cipris soberana, alejada por su natural pudoroso del

resto de las mujeres y de sus diversiones y sus maledicciones; entonces, se producía una intervención del poeta, de forma casi proverbial, que ahondaba en la naturaleza femenina, celosa de la belleza ajena. Y siempre se volcaba en los cultos de Citerea Afrodita –la conjetura inmediata referida a Atenea era innecesaria– y de Eros (o Amor) junto con su madre celestial, temerosa de la ardiente aljaba. Pero ni aun así logró evitar los dardos de ígneo aliento, es decir, las flechas del amor, dándose paso con ello a la leyenda amorosa y funesta de Hero y Leandro.

Nono planteaba una secuencia argumental basada en unas premisas falsas, estructurada sobre unas negaciones continuas y con la compensación intencionada de una construcción adversativa que abundaba en sus aseveraciones fingidas (οὐ θάνεν Ἀκταίων, οὐκ ἔλλαχε θηρὸς ὀπωπὴν, / οὐ στικτῆς ἐλάφοιο ταυρυγλώχινα κεραίην, / οὐ νόθον εἶδος ἔδεκτο, καὶ οὐκ ἐψεύσατο μορφὴν, / οὐ κύνας ἀγρευτῆρας εὐὸς ἐνόησε φουῆας· / ἀλλὰ κακογλώσσων στομάτων κενεόφροιν μῦθον / υἱέος ὑμετέροιο μόρον ψεύσαντο βοτῆρες, / νυμφίον ἐχθαίροντες ἀνυμφεύτοιον θεαίνης. / οἶδα, πόθεν δόλος οὗτος· ἐπ’ ἀλλοτρίοις ὑμεναιίοις / εἰς γάμον, εἰς Παφίην ζηλήμονές εἰσι γυναῖκες). Museo planteaba la virtud de la joven también sobre unas negaciones unidas a una referencia adversativa (σαοφροσύνη τε καὶ αἰδοῖ / οὐδέποτ’ ἀγρομένησι συνωμίλησε γυναῖξιν / οὐδὲ χορὸν χαρίεντα μετήλυθεν ἥλικος ἤβης, / μῶμον ἀλευομένη ζηλήμονα θηλυτεράων / –καὶ γὰρ ἐπ’ ἀγλαίῃ ζηλήμονές εἰσι γυναῖκες–, / ἀλλ’ αἰεὶ Κυθέρειαν ἰλασσομένη Ἀφροδίτην / πολλάκι καὶ τὸν Ἔρωτα παρηγορέεσκε θυηλαῖς / μητρὶ σὺν οὐρανίῃ, φλογερὴν τρομέουσα φαρέτρην). Y ambos poetas incluían unos elementos personales. Nono, autor del hipotexto poético, lo hacía sin ambages (οἶδα, πόθεν δόλος οὗτος· ἐπ’ ἀλλοτρίοις ὑμεναιίοις / εἰς γάμον, εἰς Παφίην ζηλήμονές εἰσι γυναῖκες), acentuando el poder del amor y la inquina que el mismo amor podría suscitar. Y Museo, autor del hipertexto poético, lo hacía con una mayor sutileza mediante una construcción parentética que matizaba un tanto el contenido del pasaje, acentuando el poder de la belleza general de las mujeres y, en particular, la belleza de Hero (–καὶ γὰρ ἐπ’ ἀγλαίῃ ζηλήμονές εἰσι γυναῖκες–), si bien en la ponderación de la belleza partía de la belleza de la huidiza Calcomedeia apuntada en los versos del propio Nono (cf. 34.316-323). Sin duda, se trataba de unas situaciones argumentales distintas. Pero Nono establecía unos ciertos límites estéticos y Museo, apartándose claramente del asunto dionisiaco fundamental con fuerza, al final, sucumbía ante el magisterio del poeta de Panópolis –no mucho después, Coluto habría de aunar los rasgos de ambos escritores en una intervención de Afrodita (cf. vv. 159-165), en la que la diosa se ufana de su aspecto ante el troyano Paris, valorando el poder excepcional de la belleza (v. 162: ἀγλαίῃ πολὺ μᾶλλον ἀριστεύουσι γυναῖκες), cuyo ejemplo máximo habría de ser la prometida Hélena, acentuando así la idea de Museo sobre la belleza general de las mujeres y, en particular, la belleza de la joven Hero (v. 37: –καὶ γὰρ ἐπ’ ἀγλαίῃ ζηλήμονές εἰσι γυναῖκες–) con unos moldes expresivos de Nono, tomados de una intervención de Morreo, uno de los yernos del rey Deríadas y enamorado de la basáride Calcomedeia

(cf. 34.316-337), en la que se incluían unas alusiones a la belleza salvadora de la doncella (34.316-318: μίμνε με, Χαλκομέδεια, τὸν ἰμείροντα μαχητήν· / ῥύεται ἀγλαΐη σε, καὶ οὐ δρόμος· οὐ τόσον αἰχμαὶ / ἄνδρα βαλεῖν δεδάσιν, ὅσον σπινθήρες ἐρώτων) y al poder extraordinario de sus mejillas (34.323: καὶ μελίσς πολὺ μάλλον ἀριστεύουσι παρειαί)–, combinándose con ello, otra vez, la tradición y la originalidad.