

## LA CANCIÓN RODIA DE LA GOLONDRINA Y LA CERÁMICA DE TERA

The song of the Swallow, attested by Athenaeus, which Rhodian children sang while collecting from house to house, is important for Greek religion and poetry. It has a choral part and then another part sung by the exarchon, who is identified as the swallow.

Probably the song is related to a ritual where the «swallow», which arrives in Spring, unites in «hieros gamos» with a woman of the country. The song has preserved, in ludic form, elements of a song of «welcome» as well as of a «paraclausithyron»: its erotic character is without any doubt. The song is compared with similar songs in Greece and the author proposes, for the fresco of the swallow and several vessels decorated with swallows found in Thera, a relation with a cult of the swallow, from which the song would proceed in last instance.

### I. DATOS INICIALES

La canción rodia de la golondrina es citada con mucha frecuencia como uno de los raros ejemplos de poesía popular griega: como se sabe, la canta un grupo de niños que anuncian la llegada del ave, esto es, de la primavera, y que con este motivo hacen cuestación de casa en casa. Así se explica Ateneo 360 B, nuestra fuente, que se apoya en el testimonio de Teognis en su *Περὶ τῶν ἐν Ῥόδῳ θυσίων*<sup>1</sup>. Los comentarios modernos se limitan generalmente<sup>2</sup> a citar como paralelos tantos pasajes de la literatura griega en que la llegada de la golondrina indica el comienzo de la primavera: desde Hesíodo, *Op.* 564 ss. a través de Estesícoro 211 y Simónides 597 (que llama al ave 'mensajera de la primavera') a pasajes diversos del teatro y de la literatura posterior<sup>3</sup>. En cuanto

<sup>1</sup> La datación de la colecta en el mes Boedromión, septiembre-octubre, es sin duda alguna un error; como dice Edmonds, *Lyra Graeca* III, Londres 1952, p. 527, n. 2, debe de tratarse de una mala traducción del calendario rodio al ático. El texto de la canción la refiere sin la más mínima duda a una fiesta de primavera.

<sup>2</sup> Así por ej. Gossen en *RE* II A 3, col. 772 (art. *Schwalben und Segler*).

<sup>3</sup> Y de la cerámica, cf. *infra* p. 61 ss.

a la ejecución de la canción, sólo en el libro de Webster sobre el coro<sup>1</sup> hallo la indicación de que los trímetros yámbicos del final eran cantados.

Pero no se nos dice si la canción entera era monódica o coral o, como creo, un coral seguido de una monodia; ni se profundiza en el significado de la cuestación y de la fiesta en que tenía lugar, ni en los aspectos miméticos del coro, ni en el significado religioso —al menos el significado original— de la acción dramática que implica y de la misma golondrina. Y, sin embargo, son éstos puntos que habría que no descuidar: detrás del juego infantil hay cosas verdaderamente importantes lo mismo desde el punto de vista de la más antigua religión griega que desde el de los orígenes de la lírica.

Algo parecido ha de decirse de la frecuente aparición de la golondrina en la cerámica y en un fresco encontrado en las excavaciones de Tera, que nos hacen remontarnos a un *terminus ante quem* fijado hacia el año 1520 a. C. La belleza del «fresco de la primavera» con sus rocas, lirios y golondrinas, y de la decoración a base de golondrinas de varios jarros y una *kymbe*, según pueden ser contemplados en la exposición del Museo Arqueológico de Atenas<sup>2</sup>, pueden llevarnos a olvidar el contexto religioso a que pertenecen. Aparte de algunas observaciones de Marinatos en este sentido, a propósito no de estos monumentos pero sí de otros paralelos<sup>3</sup>, lleva la atención en esta dirección al hecho —subrayado por el propio Marinatos— de que en Tera no existen golondrinas. Ni las hay tampoco en la cerámica cretense del Minoico Medio, punto de partida de la de Tera; pero sí, en cambio, en un jarro hallado en el recinto B de las tumbas de Micenas. Luego nos hallamos —a diferencia de motivos como el de los lirios— ante un elemento religioso propiamente griego. Un elemento que, por otra parte, se mantiene en época clásica: de un lado, en la conocida hidria de Vulci de que hablaremos luego a propósito de la fiesta de la llegada de la golondrina<sup>4</sup>; de otro, en los relieves funerarios áticos, en que los niños muertos llevan a veces en su mano una golondrina<sup>5</sup>.

Pensamos que el estudio de este material arqueológico puede servir para confirmar la antigüedad de los datos religiosos deducidos del estudio

<sup>1</sup> *The Greek Chorus*, London 1970, pp. 60 y 65.

<sup>2</sup> Cf. más abajo, p. 61 ss.

<sup>3</sup> Cf. S. Marinatos, *Excavations at Thera (1968 Season)*, Athens 1969, pp. 26 y 31 (sobre el «vaso de los lirios» y otro con decoración de cebada).

<sup>4</sup> Cf. p. 64.

<sup>5</sup> Cf. Gossen, *lug. cit.*, col. 776.

de la literatura y que inversamente su interpretación se hace evidente a partir de ésta.

## II. ANÁLISIS DE LA CANCIÓN. CARÁCTER MIMÉTICO Y DRAMÁTICO.

En nuestra interpretación, la canción de la golondrina consta de dos partes: una coral y otra cantada por el corego o exarconte del coro. Esta última es la compuesta en trímetros yámbicos: los versos estíquicos largos son propios de la monodía y, concretamente, conocemos ejemplos en que se cantan. Su paso a verso recitado es secundario, igual que en el caso del hexámetro, el tetrámetro trocaico cataléctico y el tetrámetro anapéstico también cataléctico. Sobre esto volveremos. En cambio, la primera parte de la canción, escrita en versos cortos cambiantes —ferecracios y reizianos que concluyen en un adonio— es evidentemente coral: un ástroplion que presenta el arcaísmo de mezclar ferecracios y reizianos en forma asimétrica, con bases ya - ya υ ya υυ. En cuanto al verso intermedio, el ι2, un tetrámetro trocaico cataléctico, puede atribuirse a una u otra parte: el sentido lo enlaza aparentemente con la primera, pero el papel normal del adonio como cláusula parece aproximarle a la segunda. El texto, siguiendo la ed. de Page (*PLG*, 848), es el siguiente (lo damos acompañado de traducción):

### *Coro*

ἦλθ' ἦλθε χελιδῶν  
καλᾶς ὥρας ἄγουσα  
καλοῦς ἐνιαυτοῦς,  
ἐπὶ γαστέρα λευκά,  
ἐπὶ νῶτα μέλαινα.  
παλάθαν σὺ προκύκλει  
ἐκ πίονος οἴκου  
οἴνου τε δέπαστρον  
τυροῦ τε κάνυστρον  
καὶ πύρνα χελιδῶν  
καὶ λεκιθίταν

‘llegó, llegó la golondrina que trae la bella estación, el bello año, con el vientre blanco, con la espalda negra. Saca una tarta de fruta de tu rica casa y una copa de vino y un cestillo de queso; el pan candeal y el de sémola la golondrina...’

*Exarconte*

οὐκ ἀπωθεῖται· πότερ' ἀπίωμες ἢ λαβώμεθα;  
 εἰ μὲν τι δώσεις· εἰ δὲ μή, οὐκ ἔασομες·  
 ἢ τὰν θύραν φέρωμες ἢ τὸ ὑπέρθυρον  
 ἢ τὰν γυναῖκα τὰν ἔσω καθημέναν·  
 μικρὰ μὲν ἔστι, ραιδίως νιν οἴσομες.  
 ἄν δὴ φέρης τι, μέγα δὴ τι φέροις·  
 ἄνοιγ' ἄνοιγε τὰν θύραν χελιδόνι·  
 οὐ γὰρ γέροντές ἐσμεν, ἀλλὰ παιδία.

'... tampoco los rechaza. Nos vamos o nos la llevamos? Si das algo... Pero si no, no lo toleraremos; llevémonos la puerta o el dintel o la mujer sentada dentro; es pequeña, fácilmente la llevaremos en brazos. Pero si nos das algo, te llevarías también algo importante: abre, abre la puerta a la golondrina: pues no somos viejos, sino niños'.

Ateneo, siguiendo a Teognis, nos cuenta que se trata de una cuestación, evidentemente realizada por un grupo de niños o jóvenes a la llegada de la golondrina y, con ella, de la primavera. Como otros tantos pasajes de la lírica arcaica, la canción de la golondrina describe la ceremonia en que es cantada<sup>1</sup>. Sin duda se hacía la cuestación primero y se cantaba después (o bien tras cada momento de la misma) y a ello alude el ἐπιφωνεῖσθαι de Ateneo (χελιδονίζειν δὲ λέγεται διὰ τὸ εἰωθὸς ἐπιφωνεῖσθαι). En todo caso del contenido de la canción se desprende con toda evidencia que el coro de niños iba pidiendo de puerta en puerta: se trata de un coro procesional, no circular, y hemos de representarnos al exarconte como yendo en cabeza del mismo, según es normal en estos casos<sup>2</sup>.

La descripción contenida en la canción misma nos da cuenta muy bien de cómo tenía lugar la colecta: nos da una muestra típica, un pequeño drama tópico entre el coro, el corifeo y la mujer ante cuya casa se han detenido. A ello se dirigen tanto el coral como la monodia: como

<sup>1</sup> Cf. algunos datos en mi artículo «El Partenio del Louvre: estructura e interpretación», *EMERITA*, 41, 1973, pp. 325-344.

<sup>2</sup> Pueden hallarse datos abundantes, lo mismo literarios (por ej. el coro de Apolo y los cretenses que se dirigen a Delfos cantando al peán, *h. Ap.* 514 ss.) que arqueológicos (por ej., la danza del *géranos* en el vaso François) en Webster, ob. cit., pp. 6 s., 10, 50 ss.; Webster, ob. cit., pp. 6 s., 10, 50 ss.; Tölle, *Frühgriechische Reigentänze*, Waldsassen 1964, p. 60.

toda la lírica griega arcaica, la canción de la golondrina es poesía dirigida a alguien, que busca además ejercer una influencia sobre ese alguien.

El coral, para comenzar por él, contiene dos elementos:

- a) Afirmación de que han llegado las golondrinas y la primavera.
- b) Petición a la mujer de una tarta de frutas, vino y queso.
- c) Manifestación de que la golondrina tampoco rechaza dos tipos especiales de pan.

La conclusión es obvia: la golondrina es, en un cierto sentido, el propio coro. Bien puede entenderse como un colectivo, bien por antonomasia, como la designación del exarconte, del mismo modo que se habla de Pan y los Panes, la Musa y las Musas, la Ninfa y las Ninfas, que vemos el coro de sátiros presidido por Sileno (en realidad, un sátiro más), etc. Es más bien, pensamos, en sentido individual como debe entenderse aquí la palabra: aunque ello no excluya que los miembros del coro sean a su vez «golondrinas» (cf. los coros de aves, delfines, gallos, etc., en la comedia y la cerámica), propiamente el pasaje de Ateneo (que habla de los κορωνισταί que hacen cuestación para «la corneja») implica un nombre χελιδονισταί —por otra parte conservado por Hesiquio— que debe traducirse como ‘sectarios o miembros del tiaso de la golondrina’, cf. los Διονυσιασταί, Ἀπολλωνιασταί, Ἀφροδισιασταί, etc., varios de ellos precisamente en Rodas.

El verso 12, en que empieza la monodia del exarconte, introduce una variación dramática: es la propia «golondrina» la que afirma que no rechaza esos alimentos; a partir de aquí se dirige alternativamente al coro y a la mujer. Al primero ya en subjuntivo deliberativo ya voluntativo, siempre en plural, lo que es una manera de expresarse común en el exarconte de un coro, aunque no la única<sup>1</sup>. A la segunda se dirige en 2.<sup>a</sup> singular, ya en imperativo, ya en condicionales con futuro o subjuntivo. Las peticiones van acompañadas de amenazas, pero también de la promesa de abundancia si ella da comida a la golondrina: promesa de abundancia normal en estas cuestaciones de comienzo de año, cf. infra p. 53 s. Se adivina un pequeño drama: la mujer no contesta, la «golondrina» pide, amenaza, promete. Una vez ello se hace en formas indirecta, como reflexión o aparte dirigido al coro: ‘es pequeña, fácilmente la llevaremos en brazos’.

<sup>1</sup> Cf. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama*, Helsinki 1970.

Tenemos, en resumen, una cuestación realizada por un coro y su exarconte, que se presenta como «la golondrina». Hay una cierta mimesis, que no implica ni precisa el uso de la máscara ni de un disfraz especial, aunque tampoco lo excluye. Hemos aludido a los coros animales de la cerámica y la comedia y podríamos hacer una ulterior alusión a danzas con nombres de animales que tienen indudablemente el mismo origen<sup>1</sup>. Ahora bien, se trata de una mimesis muy ligera, que no encubre nada: el verso final dice muy claramente que se trata de niños (o jóvenes, vide infra). Puede compararse la de coros aristofánicos como el de *Avispas* o el de las mismas *Aves* (sobre cuyos disfraces se hacen chistes) o la del coro alemánico de «las palomas»<sup>2</sup>, coros dionisiacos de ménades con la νεβρίς o βασσάρα, otros en la cerámica en que el disfraz de las λῆναι y los sátiros no intenta engañar a nadie. Aquí lo probable es que ni siquiera haya disfraz.

### III. LA FIESTA DE LA GOLONDRINA

En todo caso, el coro anuncia que ha llegado la golondrina y, a continuación, la golondrina efectivamente canta: algo así como cuando en Eurípides, *Bacantes* 519 ss. el coro invoca a Dioniso y éste se aparece en 576 ss. Aquí no hay invocación: se trata de un coro que trae consigo a un dios renovador, al comienzo de la primavera, según un esquema que he estudiado en otro lugar<sup>3</sup>. La golondrina es, pues, originariamente un dios, como hay huella de lo mismo para otras aves y animales: hay sectarios de la golondrina como de la corneja (o Dioniso, Apolo...), la cuestación supone una fiesta religiosa. Luego, normalmente, un dios-ave se convierte, es bien sabido, en acompañante de un dios (la paloma de Afrodita, etc.) o toda la fiesta toma un carácter puramente lúdico.

Pero no hay que engañarse; la golondrina, traída en una fiesta de primavera por un coro de niños o jóvenes como en todos los rituales paralelos, trae la felicidad y la abundancia a quien la acoge. Es comparable a la *ciresione* o rama de olivo con ínfulas y frutos: y la canción de «la golondrina» es comparable a otras que conocemos en este contexto:

<sup>1</sup> Cf. algunos datos en *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Madrid 1972, p. 436.

<sup>2</sup> Art. cit., p. 337 s.

<sup>3</sup> *Fiesta, Comedia y Tragedia*, pp. 44 ss., 164 ss. A veces la traída del dios implica búsqueda y aún lucha; pero no siempre (cf. p. 404 ss.).

a) La *Vita Homeri Herodotea* 33 transmite unos hexámetros cantados, dice, por Homero, que acompañado por los niños de Samos hacía cuestación en las casas de los ricos. Los versos se llamaban εἰρεσιώνη, es decir, que se trata de la fiesta de la llegada de la εἰρεσιώνη en primavera, no de algo que se repetía todos los días de luna nueva, como cree nuestra fuente. La canción<sup>1</sup> termina con una petición en trímetros yámbicos dirigida especialmente a la mujer de la casa, y una promesa de abundancia. Es importante que, una vez más, el cantor está ante la puerta, y se compara a la golondrina que llega todos los años: «es» la *eiresione* o, quizá, la golondrina (habla de sí en fem.)

b) En las Targelias de Atenas llegaba también la *eiresione* y el escolista a Aristófanes, *Eq.* 728 nos transmite una canción hexamétrica, sin duda canto del solista, que anuncia la abundancia traída por ella: 'la *eiresione* trae ligos y ricos panes...', etcétera<sup>2</sup>. El pasaje de Plu., *Thes.* 22 que se refiere a lo mismo parece implicar una colecta, al hablar de las primicias que lleva la *eiresione*.

c) Lo que sabemos sobre los bucolistas de Siracusa, que celebraban a Artemis disfrazados con cuernos de ciervo y también hacían una cuestación<sup>3</sup>, tiene parentesco con estas fiestas aunque añade un nuevo elemento, el del agón. Se nos transmite un canto similar a los que ya hemos citado: 'Recibe la buena fortuna, recibe la salud que traemos de parte de la diosa por los dones que ha recibido'.

d) Cf. infra p. 57, sobre la canción de la corneja, que alude a un coro que pide «para la corneja» y promete felicidad si recibe donativos de la dueña de la casa.

En fin, nos hallamos ante el tipo ritual de la procesión que trae al dios (Dioniso en las Leneas y Grandes Dionisiacas de Atenas, por ejemplo) o al vegetal que lo simboliza o encarna (Dafneforias, Oscoforias, etcétera) o también al animal (toro en fiestas dionisiacas; recuérdese el disfraz de ciervos de los bucolistas, lo que implica una diosa-cierva; el de carneros del coro de las Estafilodromias de Esparta, por Carno, el dios-carnero; etc.). Es indiferente que se nos transmitan himnos o no: se nos habla de ellos, incluso con distinción de exarconte y coro, en las celebraciones dionisiacas de los faloforos y otros;

<sup>1</sup> En Edmonds, ob. cit., p. 522 ss.

<sup>2</sup> En Edmonds, ob. cit., p. 520.

<sup>3</sup> Cf. Edmonds, p. 524.

un himno a Baco en trímetros yámbicos debe ser, pensamos, del exarconte<sup>1</sup>. Cf. más datos y detalles en nuestro libro<sup>2</sup>.

Dentro de este tipo, la canción de la golondrina está especialmente emparentada con los rituales de *a)*, *b)* y *c)* por la presencia de la cuestación; con *c)* y otros varios de los citados o aludidos, por sus rasgos miméticos. La cuestación es conocida en diversos lugares del mundo en este tipo de fiestas. En nuestro libro recogemos diversos ejemplos: aquí nos limitamos a llamar la atención sobre la cuestación que se realiza en las mascarados tracias llamando a las puertas de las casas con una falo de madera; el ritual, que contiene elementos de origen evidentemente dionisiaco, termina con las bendiciones para todos<sup>3</sup> —igual que obras de teatro tales como la *Paz* de Aristófanes o las *Euménides* de Esquilo, que reposan en definitiva sobre rituales que comportan la llegada o instauración del culto de un dios.

Sin embargo, después de encuadrar la fiesta en que la canción de la golondrina era cantada dentro de un tipo bastante concreto de fiesta, queremos añadir algunos datos nuevos que, primero, hacen ver que dicha fiesta rebasa con mucho el ámbito de Rodas: y, segundo, añaden algunos detalles sobre la misma.

Algunos pasajes de poetas a partir de Hesíodo que hacen coincidir la llegada de la golondrina con la llegada de la primavera no demuestran necesariamente que hubiera una fiesta. Pero sí los frs. 211 y 212 de Estesícoro, que a todas luces pertenecen a un mismo contexto y nos son transmitidos por los escolios a Aristófanes, *Paz* 797 ss. El fr. 211 ὅτε ἦρος ὥρα κελιάδῃ χελιδών 'cuando en la estación de la primavera canta la golondrina' se refiere exactamente al momento en que:

τοιάδε χρῆ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων  
 ὕμνεϊν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντας ἀβρῶς  
 ἦρος ἐπερχομένου

Se trata de cantos populares (así el escoliasta), que el poeta atribuye a las Gracias de hermosa cabellera, mientras se reserva para sí solamente la «invención»<sup>4</sup> del modo frigio en que deben cantarse. El pasaje de Aristófanes deja ver bien claro que se trata de cantos cuyo tema

<sup>1</sup> Cf. *Fiesta, Comedia y Tragedia*, pp. 82 y 138 (y sobre Ateneo 622 B, que cita a Semo de Delos, cf. Edmonds, p. 512).

<sup>2</sup> *Fiesta, Comedia y Tragedia*, p. 404 ss.

<sup>3</sup> *Fiesta, Comedia y Tragedia*, p. 559 ss.

<sup>4</sup> Cf. «El Partenio de Alcán...», p. 327.

son bodas y banquetes, no guerras: y que contraponen, en su simplicidad y arcaísmo, a los coros de los trágicos Mórsmo y Melantio.

Había, pues, cantos populares, en que intervenían coros, en el otro extremo del mundo griego, en Sicilia, patria de Estesícoro, y ya en el siglo VII a. C. Pero no es éste el único testimonio. Fragmentos de Safo, Simónides, Anacreonte y un escolio preservan, aunque sea dentro ya de la tradición literaria, la tradición del himno a la golondrina, que no podía faltar en una fiesta de este tipo: el himno en honor del dios, efectivamente, es obligado en el momento de su llegada en boca de sus sectarios. Los faloforos celebran a Dioniso, lo mismo el dítirambo<sup>1</sup>; toda la hímica, en cuanto unida a la *epiclesis* del dios o celebrando su llegada, es testimonio de lo mismo. Me refiero a los siguientes fragmentos:

Safo 135 τί με Πανδίωνις, ὦϊρανα, χελιδῶ...;  
 Anacreonte 398 (a) ἠδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοῖ  
 Simónides 453 ἄγγελε κλυτὰ  
   ἔαρος ἀδυόσμου  
   κυανέα χελιδοῖ  
 Ar., Av. 1411 τανυσίπτερε ποικίλα χελιδοῖ

Junto con los restos de himnos hay también, sin duda, restos de *epiclesis*.

A la fiesta nos llevan, quizá, otros datos prescindiendo de los arqueológicos, que nos ocuparán luego. Por ejemplo, la denominación de χελιδονεῖα κύλιξ, dada en Delos a un tipo de cílix: aparece mencionada desde el siglo IV a. C.<sup>2</sup> Pensamos que, si no se trata de cílices con golondrinas pintadas, puede tratarse de cílices usados en un ritual como el descrito. Quizá tengan relación con las colectas «para la golondrina» los χελιδόνια ἰσχάδες, χελιδόνια (σῦκα), e. d., 'higos de golondrina'<sup>3</sup>, cuya denominación suele atribuirse a su color entre rojo y negro. ¿Serían un tipo especial de higos que se ofrendaban en la fiesta de la golondrina? En ese caso tendrían un simbolismo sexual, véase más abajo.

En todo caso conviene notar que quedan huellas de un carácter sagrado del ave. Ya en la *Odisea* (XXII 240) Atena se aparece en forma de golondrina: luego la golondrina es Filomela, amante de Tereo,

<sup>1</sup> Cf. *Fiesta, Comedia y Tragedia*, p. 43 ss.

<sup>2</sup> Cf. *LSJ*, s. u.

<sup>3</sup> Cf. *LSJ*, s. u.

a quien éste cortó la lengua para que no contara el adulterio a Procne, su mujer: mito etiológico el de la lengua cortada, derivado de lo incomprendible del piar del ave. Eliano, *NA* X 34 nos dice que la golondrina estaba consagrada a Afrodita. Pero sobre todo, es notable el respeto por la golondrina que sentían los griegos. Ya Esquilo 53 N. habla de πεδοίκου χελιδόνος y solamente los pitagóricos, nos dice Plutarco<sup>1</sup>, prohibían dejarla anidar en las casas. De ahí la fábula 39 P. de la Augustana, que da una etiología de ese hecho<sup>2</sup>.

#### IV. SEGUNDO ANÁLISIS DE LA CANCIÓN. ELEMENTOS ERÓTICOS.

Nuestro primer análisis de la canción de la golondrina, seguido de algunas consideraciones sobre la fiesta, nos ha llevado a los siguientes resultados aproximados. Ha existido en toda Grecia una antigua fiesta en que la golondrina, al volver en su migración anual, era recibida como un dios que trae la buena estación. Era invocada y celebrada. Y un *como* de niños acompañaba a la «golondrina», encarnada miméticamente por uno de ellos, para hacer una cuestación prometiendo la abundancia al que se portara generosamente. Tanto los niños como el exarconte cantaban.

Pero hay un elemento que aún no hemos tomado en consideración y consiste en la intención erótica de las palabras del exarconte —la golondrina— a la dueña de la casa. La golondrina canta ante la puerta cerrada, amenaza, si no se le abre, con echarla abajo y llevarse a la mujer. Su insistencia en que el coro está formado de niños, diríamos mejor de jóvenes, como es habitual en coros de este tipo<sup>3</sup> —y no de viejos— es una amenaza de tipo erótico.

Nos hallamos, sin duda ninguna, ante el tema del *paraklausithyron*, de las lamentaciones y amenazas del amante ante la puerta cerrada de la amada, tema bien conocido en contextos completamente profanos —jóvenes juerguistas y heteras— a partir de Aristófanes, *Eccl.* 952 ss.<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> *Com.* VIII 7. 2.

<sup>2</sup> Pero en *EMERITA* 20, 1972, p. 364 ss. hemos hecho verosímil que esta y otras versiones similares se deben a una reelaboración reciente.

<sup>3</sup> Cf. el libro de Brelich, *Paidés e Parthenoi*, Roma 1969.

<sup>4</sup> Cf. Bowra, «A love duet», *AJPh* 79, 1958, p. 377 ss; E. Gangutia, «Poesía griega de amigo y poesía arábigo-española», *EMERITA* 40, 1972, p. 352 s.

pasaje que, por lo demás, tiene varios elementos que aquí no nos conciernen directamente. Pero es notable que la bibliografía especializada sobre el tema<sup>1</sup> no incluye nuestra canción dentro del género del *paraklausithyron*. Y sin embargo el tema no es casual en nuestra canción, sino tradicional. Ello se deduce del hecho de que la *eiresione* de Samos<sup>2</sup> termina con un final que no es sino una variante, con el sentido voluntariamente cambiado, del final de la canción de la golondrina:

ὑπέρ σε τ' ὀπόλλωνος, ὦ γύναι, τι δός.  
εἰ μὲν τι δώσεις· εἰ δὲ μή, οὐχ ἔσθήξομεν·  
οὐ γὰρ συνοικήσοντες ἐνθάδ' ἤλθομεν.

'Por Apolo, oh mujer, danos algo; si das algo... Pero si no, no nos quedaremos, pues no hemos venido para vivir (o tener trato sexual) aquí'.

Los mismos elementos se combinan en la Canción de la Corneja, de Fenix de Colofón, transmitida por Ateneo 360 B. Según la interpretación de G. Wills<sup>3</sup> se trata de una adaptación por parte del poeta de la canción popular de la golondrina, con objeto de solicitar el patrocinio de alguien: la intención sería la misma de la del *Hierón* de Teócrito (*Idilio* 16). Ahora bien, son clarísimas las alusiones al ritual del *como* que recorre las casas recogiendo donativos para la corneja; y, concretamente, encontramos los siguientes temas ya conocidos por nosotros:

- a) Petición de alimentos, en este caso a una joven y a su padre, con bendiciones para la casa si se comportan generosamente.
- b) El elemento del *paraklausithyron* (8 ὦ παῖ, θύρην ἄγκλινε).
- c) El elemento erótico. En un momento dado el poeta dice que Pluto le ha escuchado y la joven trae ligos a la corneja (καὶ τῇ κορώνῃ παρθένος φέρει σῦκα). Hay una alusión sexual muy clara, como ve bien Wills: σῦκα alude al γυναικείον αἰδοῖον y la corneja hace referencia al pene (cf. Arquíloco, 17 A.). La corneja es, pues, un equivalente de la golondrina: un ave que llega y que encarna el principio masculino; de una manera ya puramente lúdica intenta una relación sexual con una mujer del país, bien que acaba por desearle un buen marido y un hijo.

<sup>1</sup> Me refiero sobre todo a F. G. Copley, *Exclusus amator*, Wisconsin 1956; también a N. Terzaghi, «Epimetrum de quibusdam carminibus quae paraklausithyron appellantur», *Studi Castiglioni*, Firenze 1960, II, pp. 985-96.

<sup>2</sup> *Supra*, p. 53.

<sup>3</sup> *CD* 20, 1970, pp. 113-118.

Por razones evidentes la golondrina no puede pasar de una amenaza, que está suprimida en las otras versiones. Pero hay una clara alusión a una boda o unión entre la «golondrina» (que es un joven) y una mujer del país. Hay, en definitiva, un eco de un *hierós gamos* entre la divinidad que llega y una mujer del país. Hemos de dar al *paraklausithyron*, en definitiva, un origen religioso y ritual. Es claro que lo tiene el de Aristófanes, *Eccl.*, que va dentro del contexto del enfrentamiento de la vieja y la joven y del dúo erótico del joven y la joven<sup>1</sup>, y también el del *Idilio* III de Teócrito, donde por debajo del juego erótico alejandrino está el tema del amor del pastor por la ninfa —tema inverso al nuestro, pero equivalente.

El que la golondrina, que hace el papel del varón, se una a una mujer del país, es la repetición del eterno tema del *hierós gamos* del dios renovador: de Dioniso con la «reina» de Atenas en las Leneas, en el rito, o de Dioniso y Ariadna, en el mito, para citar sólo dos ejemplos. Este tema aparece constantemente unido a la llegada del principio renovador en el folklore europeo: me limito a recordar, en el nuestro, las canciones llamadas «mayas» cuando se trae el mayo, equivalente de la *eiresione*. Cf. más datos en mi libro<sup>2</sup>, a veces con elementos agonales previos a la unión, igual que en el pasaje aludido de *Eccl.* y otros de la Comedia y que en el mito en general (hazaña del héroe premiado con la boda).

Pensamos, pues, que en la fiesta de la golondrina persistía el elemento erótico original: bien en forma degradada y lúdica como en nuestra canción, bien, quizá, en fecha antigua, en otra más clara. Las *Aves* de Aristófanes nos dan un nuevo indicio. Aquí el agón entre Pistetero, el hombre-ave, y los tres dioses, concluye cuando el tríbalo es persuadido a entregar a Pistetero la joven Soberanía (Βασιλεία): el himeneo de ambos es el final de la Comedia. En su griego chapurreado el tríbalo entrega al pájaro (Pistetero) 'la hermosa joven y gran reina' (1678). Posidón objeta en dos versos corrompidos en que se cita de algún modo a las golondrinas. Y Pistetero traduce al tríbalo diciendo que entrega Soberanía —el símbolo del poder— a las golondrinas. Posidón se conforma.

Parece verosímil que el modelo para la unión de Pistetero y Soberanía está en algún ritual de «unión sagrada», comienzo del nuevo año y la nueva felicidad; algún ritual en la fiesta de la llegada de la golondrina. Esa, al menos, es nuestra opinión.

<sup>1</sup> Cf. *Fiesta, Comedia y Tragedia*, p. 143, así como el trabajo de E. Gaugutia. Bowra, l. c., establece el origen tradicional de los refranes.

<sup>2</sup> *Fiesta, Comedia y Tragedia*, pp. 542 ss., 567 ss.

En definitiva, pensamos que en la canción de la golondrina tenemos, modernizada y rebajada a un nivel cuasi-lúdico, una canción que une dos elementos, ambos rituales y antiguos:

a) El saludo al dios que llega en primavera, en este caso la golondrina, al cual el coro acompaña. Es el origen de todo un género, el *prosphonetikón* o canción de saludo a alguien que llega de viaje, que ha conservado fórmulas iniciales que se asemejan mucho al ἦλθ' ἦλθε de nuestra canción<sup>1</sup>.

b) El *paraclausithyron* en que el dios, acompañado del coro, se dirige a una casa y pretende el amor de la mujer y su hospitalidad.

Todo ello es mimado por el coro y su exarconte, que en realidad hacen una cuestación.

Añadamos algunas cosas sobre la relación de la golondrina y el mundo de lo erótico.

Lo primero que hay que decir es que, al tratarse de un nombre de género epiceno, el femenino se aplica tanto al macho como a la hembra; cuando se habla de la fiesta de la golondrina, ésta es concebida como un macho. Así se deduce tanto de la canción de la golondrina como del pasaje de Aristófaues, *Aves*, que hemos comentado: en ambos casos la golondrina pretende o se casa con una mujer. Sexto Empírico, *Math.* I 151 testimonia expresamente que el femenino se puede decir también del macho.

Ahora bien, la ambigüedad inherente al género epiceno hace que «la golondrina» haya podido ser concebida también como una hembra. Esta interpretación subyace al mito de Filomela, que, por lo demás, es en el fondo semejante a la idea del ritual. Filomela —la golondrina que llega de fuera— es el nuevo amor de Tereo. El tema del nuevo amor que sustituye al antiguo es paralelo al del amor de la golondrina-varón por una mujer del país. Se añade el tema del castigo de la golondrina por Tereo, pero éste parece ser un añadido ético a la leyenda, de origen etiológico, como decíamos más arriba. Una y otra concepción se han mantenido, por lo que se ve, en el ritual y el mito. En todo caso, resulta claro que la golondrina, que llega en primavera, representa la renovación de la vida y tiene connotaciones eróticas muy claras, igual que los dioses que, como Dioniso, llegan igualmente en primavera —ya lo hemos dicho— y que las diosas que cumplen una función paralela —añadámoslo ahora—. Me refiero al tema de la unión diosa-mortal en el mito y, a veces, en el rito. Piénsese en la unión de Afrodita y Eneas

<sup>1</sup> Cf. sobre este género F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgh 1972, p. 21 ss.

tal cual la describe el *h.Aphr.*, en la de Demeter y Iasión (en *Od.* V 121), en los datos sobre diversos *hieroi gamoi* en Grecia<sup>1</sup>.

Es cierto que resulta una característica de la religión griega su antropomorfismo y su limitación del concepto de dios a figuras individuales. Las divinidades colectivas y más si presentan rasgos animalescos —sátiros, panes, etc.— han quedado reducidas a un nivel religioso inferior, cuando no a una función predominantemente lúdica. Lo mismo ha sucedido con los dioses-aves y, concretamente, con la golondrina. La misma indefinición del sexo y el carácter entre individual y colectivo es un carácter arcaico: ambos rasgos los reencontramos, por ejemplo, en los cabiros, según el libro de Hemberg, el mejor estudio sobre este nivel religioso<sup>2</sup>.

Al ave le quedan de todas formas determinadas connotaciones religiosas y eróticas. Aparte de las ya mencionadas, entre las que recordamos su consagración a Afrodita, conviene citar el pasaje de Hiponacte, fr. 172 West donde se habla de un *χελιδόνων φάρμακον* que la Suda, nuestra fuente, explica como *τὸ φίλτρον τὸ διαγιγόμενον (διαπινόμενον Degani) ἐπειδὴν χελιδόνα πρῶτόν τις ἴδη*.

Es decir, un filtro amoroso se preparaba en la fiesta de la golondrina.

El nombre *χελιδών*, de otra parte, se aplica a veces como mote a heteras y a enamorados<sup>3</sup>. Y significa según la Suda el órgano femenino, sentido con el que juega Aristófanes, *Lys.* 770 ss. en un oráculo burlesco: «cuando las golondrinas se refugien en un mismo lugar huyendo de las abubillas y se abstengan de los falos...». Son usos derivados que proceden de esa connotación erótica de que hablamos.

Conviene ahora, a manera de complemento, investigar si entre las leves huellas que se conservan de un antiguo culto de la golondrina hay alguna que nos lleve al dominio de la muerte. El canto de la golondrina, en efecto, debe ser colocado, según hemos visto, entre aquellos himnos y rituales con que se acoge al dios que llega en primavera, tal Dioniso. Pero estos dioses desaparecen o mueren al llegar el mal tiempo y hay mitos y ritos que lo expresan. La golondrina, que llega en primavera, vuelve a partir tras el verano. Nos preguntamos si esto ha dejado alguna huella en el mito o el rito: no, evidentemente, en nuestra canción, pero quizá en algún otro lugar.

En el mito la cosa es clara. Filomela huye, con Procne, perseguida por Tereo, y es entonces cuando los tres se convierten en aves: golondrina, ruiseñor y abubilla respectivamente. Este tema de la huida de

<sup>1</sup> *Fiesta, Comedia y Tragedia*, p. 424.

<sup>2</sup> Hemberg, *Die Kabiren*, Uppsala 1950.

<sup>3</sup> Cf. Gossen, l. c., col. 775.

la golondrina está en la leyenda unido íntimamente al del amor de ésta y Tereo, a través del crimen de la muerte de Itis: un esquema mítico muy frecuente.

Ignoramos, en cambio, si la marcha de la golondrina tiene algún reflejo en el rito y si hay otras versiones del uno o del otro que impliquen su muerte. Los datos que pudieran hacernos pensar así son sobremano escasos: la golondrina en relieves funerarios, en manos de niños, de que hemos hablado (*supra*, p. 48), puede interpretarse de otro modo, como tantos otros pequeños animales en los *choes* infantiles; por ej. Artemidoro II 20 dice que soñar con una golondrina anuncia la muerte. Pero es demasiado poco.

En cuanto a la interpretación del canto de la golondrina como un lamento (así en *A. P.* X 70) y la leyenda de la lengua cortada, parecen elementos secundarios; el último, por lo demás, procede del carácter ininteligible, no de lamentación, del canto de la golondrina. Para el ruiseñor las cosas son, ciertamente, diferentes.

Así, no tenemos derecho, pienso, a interpretar el epíteto hesiódico (*Op.* 568) de la golondrina ὀρθογόνη en un sentido de lamentación. Se trata, ya lo hemos dicho, de la llegada de la golondrina y de la algaraza de su piar, que tanto llamaba la atención de los griegos desde *Od.* XXI 411: de ello hemos hablado, sobre ello volveremos.

##### V. LAS GOLONDRINAS DE TERA Y MICENAS Y LAS DE LA HIDRIA DE VULCI.

Así, lo único que podemos realmente testimoniar en el culto es la fiesta de la llegada de la golondrina: no sólo en Rodas (Teognis transmite la canción en una obra *Sobre las fiestas de Rodas*), sino también en otros lugares, a juzgar por los ecos en Estesícoro, Simónides, Anacreonte, Safo y en escritores atenienses. Añadamos que el nombre de χελιδών dado a una moneda peloponesia por la Suda, testimonia monedas con golondrinas, como en Atenas con lechuzas: en definitiva, a mayor o menor distancia, un culto.

En cuanto a la fecha, si no podemos datar exactamente la canción de Rodas, que presenta una vestidura lingüística en parte reciente, el pasaje de Estesícoro nos lleva al siglo VII a. C. Y es una conjetura natural pensar que el pasaje hesiódico supone ya la misma fiesta y que incluso el pasaje de la *Odisea* (XXII 240) en que Atena aparece como golondrina es testimonio de la sacralidad del ave.

Ahora bien, es la frecuente aparición de la golondrina en la cerámica y un fresco de Tera que remontan al siglo XVI a. C., así como en un jarro

de Micenas contemporáneo, lo que da profundidad temporal a la fiesta de la golondrina, al tiempo que la define (por la ausencia del tema en el arte minoico) como un elemento propiamente griego, no cretense; aunque con elementos cretenses se conjugue.

Hemos de considerar, en primer término, el llamado fresco de la primavera. En un paisaje convencional, dominado por lo que podemos considerar rocas volcánicas, surgen lirios, casi siempre tres agrupados: a veces abiertos, a veces todavía no. Es, pues, el comienzo de la primavera. Entre los lirios vuelan las golondrinas, solas o en parejas. «In the latter case —dice Marinatos<sup>1</sup>— they jest gracefully, and one has the impression that they are twittering. It is mating season which coincides with Nature's rebirth festival».

Este fresco, que cubre los tres muros de una pequeña habitación (la puerta y una ventana ocupan el cuarto) tiene un carácter religioso y no solamente decorativo. En realidad, el mismo suministra datos en lo relativo al carácter sacral del lirio. Los lirios agrupados en grupos de tres, pienso, son probablemente un simbolismo sagrado, imitado del triple papiro del bajo Egipto. Pero, sobre todo, tenemos el «vaso sagrado de la diosa», decorado admirablemente con lirios y en cuyo fondo se han encontrado restos de materia orgánica (probablemente harina) así como una pequeña figurita de una diosa<sup>2</sup>. Es bien claro que debió usarse en un ritual destinado a favorecer el desarrollo de la vegetación, la llegada de los lirios y la primavera.

La pequeña habitación con el fresco (2,23 + 2,60 m.) no es el salón de un palacio, sino una pequeña capilla en que a la planta sagrada cretense se añade el animal sagrado griego, la golondrina. Hay otros datos a favor de que, efectivamente, se trata de una capilla<sup>3</sup>. En cierto modo, la misma presencia del fresco debía de suponer un estímulo mágico para la llegada de la primavera, como ocurre con las pinturas neolíticas de animales, destinadas a favorecer el descubrimiento y la captura de la caza. Pero no es esto sólo, sino que hay que suponer la existencia de un ritual más concreto.

Esto se deduce del hecho de que la golondrina no sólo aparece en el fresco, sino también en diversos jarros y una *kymbe*, según ha quedado dicho (otra está decorada con otro animal sagrado, el delfín).

<sup>1</sup> *A brief Guide to the temporary Exhibition of the Antiquities of Thera*, Atenas 1971, p. 19.

<sup>2</sup> Marinatos, *Excavations at Thera II (1968 season)*, Atenas 1969, p. 26.

<sup>3</sup> Cf. Marinatos, *Die Ausgrabungen auf Thera und ihre Probleme*, *SWAW, Ph.-H. Kl.*, Viena 1973, p. 23.

Los jarros son particularmente importantes. Pertenecen a un tipo que ya tiene decoración ya no, pero que en todo caso tiene figura de mujer. Tienen un vientre amplio y un cuello y cabeza inclinados hacia atrás; a estos rasgos añaden con frecuencia la presencia bien de pezones bien de ojos, bien de ambas cosas a la vez. En un caso en que la decoración es de cebada Marinatos<sup>1</sup> señala que el jarro servía sin duda para un fin religioso. Hallado en un local de finalidad religiosa, este jarro (provisto de pezones) debía de servir para verter libaciones en la mesa de ofrendas, de piedra, hallada en el mismo local, con el fin de obtener una buena cosecha de cebada.

Estos jarros se considera, en efecto, que eran usados para libaciones en ritos de fertilidad. Los decorados con golondrinas no podían tener otro sentido y, después de lo que llevamos visto, es claro que en este caso esos ritos debían de estar en conexión con la fiesta de la golondrina y la llegada de la primavera.

Entre el material arqueológico que conocemos<sup>2</sup> es especialmente interesante el jarro con rasgos específicamente femeninos en que, sobre el gran vientre del vaso y bajo los pezones, cruzan volando tres golondrinas. Nos encontramos, en cierto modo, ante la representación plástica del principio femenino y el principio masculino fecundante, la golondrina, en forma que inevitablemente recuerda la canción de la golondrina.

En la fiesta que se celebraba cuando la llegada de ésta y de la primavera, que tal vez tuviera lugar en el santuario decorado con el fresco, se vertían libaciones con estos jarros con golondrinas —hallados, por lo demás, lejos de allí, en un almacén—. La fiesta supone sacrificio y ofrenda: *θυσία* llama Teognis a las fiestas de Rodas entre las que incluye la de la golondrina. Pero, por otra parte, debe asumirse que la fiesta de la golondrina, en Tera como en Micenas, debía de comportar también el elemento de danza y canto, de mimesis dramática en definitiva, que hemos reconocido en la canción de la golondrina. Rituales con danza y canto deben ser postuladas para época micénica a partir de los datos de Homero<sup>3</sup> y de los deducidos de los monumentos micénicos<sup>4</sup>. Se trata de cantos de boda, treno, cantos de segadores, otros ya

<sup>1</sup> Ob. cit., p. 31. Cf. también *A brief Survey...*, p. 26 s.

<sup>2</sup> Aparte del fresco de la golondrina, citamos de *Excavations at Thera II* diversos jarros y *kymbai* con golondrinas: Fig. 28 (esta es de Micenas), 29, Pl. A, Pl. 17, 2, Pl. C 8, Pl. 17, 2. Fig. 5 es un vaso con pezones, con golondrinas. Cf., como material de comparación, Pl. 36, 1 (vaso con cebada), Pl. E 7 (vaso de los lirios), etc.

<sup>3</sup> Véase mi *Fiesta, Comedia y Tragedia*, passim, así como Webster, ob. cit., p. 46 ss., Tölle, p. 54 ss.

<sup>4</sup> Webster, ob. cit., p. 1 ss.

lúdicos, etc. La danza y el canto de la golondrina son un ejemplo más dentro de esta serie.

Conviene añadir que el tema de la golondrina no desapareció de la cerámica en época clásica, por más que el culto religioso de la golondrina descendiera a un nivel, digamos, folklórico. Aparte de ciertas representaciones en monumentos funerarios (relieves áticos, no cerámica)<sup>1</sup>, hemos citado la hidria de Vulci. Esta hidria de figuras rojas representa varias golondrinas volando, así como un viejo, un joven y un niño que miran y comentan. El viejo dice *νή τὸν Ἡρακλέα* 'por Heracles', el joven *ἰδοῦ χελιδών* 'he ahí la golondrina' y el niño *αὐτῆι* 'ahí está'. Además se lee *ἔαρ ἦδη* 'ya es primavera'. Es imposible que esta hidria no esté en conexión con la fiesta de la golondrina. Los personajes que en ella hablan representan en cierto modo el coro de los que celebran a la golondrina y señalan su presencia (el joven y el niño) y aun los espectadores del mismo (el viejo).

#### VI. LA FORMA CONSERVADA DE LA CANCIÓN Y SU PREHISTORIA.

Llegada a este punto nuestra investigación, sólo nos resta tratar de penetrar en la prehistoria de la canción, llegar de algún modo más atrás de la forma en que, a través de Teognis y Ateneo, se nos ha transmitido.

La forma es, desde luego, antigua, a juzgar tanto por la métrica (supra, p. 49) como por el dialecto rodio, que en ella domina. No sabemos si puede o no llevarse hasta o incluso más atrás de la época de Cleobulo de Lindos, uno de los siete sabios al que Ateneo atribuye —erróneamente, como hemos visto— la «invención» de la fiesta. En todo caso, nada impide atribuirle al siglo V o incluso al VI; quizá, incluso, al VII. Pero es difícil que pueda llevarse más atrás.

Efectivamente, la canción corresponde a un tipo de lírica caracterizado por la existencia de un texto fijo cantado por el exarconte y otro texto también fijo cantado por el coro. Es la estructura que hemos atribuido a algunos poemas de Alcman en un artículo publicado en esta misma revista<sup>2</sup>. Es la que encontramos en un texto litúrgico como es el canto de los curetes de Palecastro: sólo que aquí el papel del so-

<sup>1</sup> Y de las clices 'de golondrinas', cf. p. 55. Cf. Kretschmer, *Gr. Vaseninsch.*, p. 91, gr. 68.

<sup>2</sup> «El Partenio del Louvre: estructura e interpretación» cit.

lista es el más extenso y él y el coro cantan alternadamente: éste, una pequeña estrofa de invocación al *kouros*, siempre la misma<sup>1</sup>.

Este esquema es relativamente reciente, no más antiguo en ningún caso que el siglo VII. Como lo es el otro esquema en que desaparece el solista y sólo canta el coro, aun cuando en su canto se intercala de cuando en cuando un refrán, así en peanes culturales conservados o en los mismos de Píndaro o en los ditirambos corales de las *Bacantes* de Eurípides o en el peán-ditirambo de Filodemo de Escarfia.

No podemos entrar a fondo en este tema, pero resulta claro que el esquema más arcaico de la poesía griega es doble. Unas veces se trataba simplemente del canto del solista acompañado o seguido de la danza del coro: así en *Il.* XVIII 590 ss., danza cretense en el escudo de Aquiles; *Od.* VIII 256 ss., Nausícaa y sus doncellas; *Od.* VIII 370 ss., Demódoco y los feacios. Otras veces el exarconte o los exarcontes cantan y el coro lanza clamores rituales, así en la escena de los funerales de Héctor en *Il.* XXIV 723 ss.; en el canto del lino, *Il.* XVIII 570.

Los clamores rituales del coro pueden resultar en un estribillo, como los que conocemos para el peán, el ditirambo, el himno en honor de Adonis, etc. etc. De estos estribillos ne he ocupado en mi libro<sup>2</sup> y también puede consultarse útilmente el libro de Koller, *Musik und Dichtung im frühen Griechentum*, Berna 1963, p. III, 31, y otras publicaciones suyas<sup>3</sup>.

Estos estribillos, que se conservan incluso en las partes corales de la poesía posterior, están en la base del desarrollo de la métrica incluso de las partes monódicas. Se pueden estudiar perfectamente, por ejemplo, en textos tan conocidos como el himno de las mujeres eleas (871 PMG), el de las Leneas atenienses (879 (1)) o el himno a Hércules de Arquíloco (fr. 242 A).

Sin embargo, no es forzosa la presencia del estribillo: no hay huellas de ella en nuestra canción, como tampoco en el treno homérico (a lo que sabemos) ni en las improvisaciones de Itifalos y demás. Nosotros propondríamos que las fases antiguas del canto de la golondrina consistían en improvisaciones aisladas del coro celebrando el regreso de la golondrina y, quizá, imitando su canto, y en el canto del exarconte o solista, la golondrina. Está testimoniado en Homero y luego en los

<sup>1</sup> Cf. el estudio de M. L. West, «The Dictaeon Hymn to the kouros», *JHS* 85, 1965, p. 149 ss.

<sup>2</sup> *Fiesta, Comedia y Tragedia*, p. 36 s. entre otros lugares.

<sup>3</sup> *Musik und Dichtung*, p. III ss.; «Das kitharodische Prooimion», *Philologus* 100, 1956, p. 159 ss.

siglos VIII y VII cómo un poeta (Terpandro, Arión, Alcman) componía solamente un proemio y el resto consistía en mera danza o en improvisaciones del coro<sup>1</sup>.

Aparte de la ausencia de refrán, existen varios datos en favor de esta idea:

a) La antigüedad del canto monódico de los trímetros yámbicos. Es sabido que luego, ya desde Arquíloco, se convirtieron en verso recitado —igual que el hexámetro pasó de verso cantado a verso recitado—. Pero tenemos unos pocos ejemplos de yambos cantados en monodia, entre los que hay que colocar los de la canción de la golondrina: en el himno a Héacles e Iolao, en el final de la *eiresione* (cf. p. 53), en el himno de los faloforos (*PMG* 851 (b)), en los tres coros de viejos, jóvenes y niños en fiestas de Esparta (*PMG* 870)<sup>2</sup>.

b) Las constantes alusiones al canto de la golondrina como incomprendible y «bárbaro» (Esquilo, *Ag.* 1050, *Ión* Fr. 33 N., etc., cf. ya *Od.* XXI 411), sobre todo puestas en relación con el doble sentido atribuido al verbo χελιδονίζειν: se interpreta como βαρβαρίζειν por la fuente del fr. 450 N. de Esquilo (Sch. Ar., *Au.* 1680), pero Teognis usa la palabra, en el pasaje citado de Ateneo, en el sentido de 'cantar la canción de la golondrina'. La palabra en sí significa 'hacer la golondrina'. Tal vez tenga algo que ver con esto Eurípides, *Ran.* 93 κισσός... χελιδόνων μουσεία. Se refiere desde luego a la charlatanería de ciertos coros de tragedia, pero por ello precisamente esos 'templos de las musas' habitados por golondrinas pueden ser un eco de celebraciones populares. Parece verosímil pensar que ello consistiera en formar parte del coro en cuestión imitando el piar y los movimientos del ave (como en otras danzas animales).

c) El hecho de que, menos aún que para los demás coros, para los coros animales no sea verosímil la existencia en fecha antigua de un texto cantable seguido. Un coro animal realiza danzas animales, ésta es su primera función. Sabemos concretamente por el art. *Arión* de la Suda, que fue Arión el primero que introdujo sátiros que cantaban (ἑμμετρα λέγοντας): esto se refiere no a la invención de un drama satírico, sino a que las danzas de sátiros admitieron desde él el canto. Poco a poco lo mismo debió de suceder en el caso de otros coros: si

<sup>1</sup> Para todo esto remito a mi libro (en preparación) *Orígenes de la Lirica griega*.

<sup>2</sup> Sobre el trímetro yámbico como antiguo verso cantado, cf. *Fiesta, Comedia y Tragedia*, p. 353 ss.

no, no se habría originado de ellos la Comedia. Conocemos ahora un *psykter* de Oltos del siglo VI con hombres cabalgando en delfines que sin duda cantan las palabras ἐπι δελφίνοσ, escritas enfrente de cada uno<sup>1</sup>. Es una innovación paralela a la del canto de la golondrina. Pero es notable que en la parte coral de los agones de Aristófanes subsistan todavía elementos amétricos<sup>2</sup>.

Establecido el hecho de que la versión del canto de la golondrina que da Teognis debió de ser precedida por un estadio anterior en el cual sólo el exarconte cantaba propiamente, mientras que los coreutas danzaban, piaban y proferían exclamaciones cultuales diversas, como en la hidria de Vulci, queda todavía un punto por precisar. Cuando intervienen un coro y un exarconte existen tres posibilidades: que el exarconte cante primero lo que se llama un proemio; que cante al final; y que haya una alternación de intervenciones. El canto de la golondrina pertenece al segundo tipo y lo mismo, sin duda, sus precursores históricos.

Este tipo, que se da desde luego en el teatro, puede ejemplificarse desde fecha antigua. Frente al ἐξάρχειν o ἄρχειν habitual en el jefe de coro, en un pasaje como Hesíodo, *Thg.* 258 la danza precede al canto. Nuestras fuentes de *PMG* 847 (canto en las Tesmoforias) y 882 (íd. de los bucolíastas) usan para esto el verbo ἐπιλέγειν; de la canción de la golondrina dice Ateneo que se canta después (ἐπιφωνεῖσθαι), refiriéndose a toda ella (no distingue parte coral y monódica).

## VII. CONCLUSIÓN.

Existe, en realidad, un orden lógico en virtud del cual lo primero era la acogida de la golondrina por los coreutas —afirmación de la llegada, descripción, encomio, quizá incluso, previamente, invocación— y después venía la actuación de la propia «golondrina» pidiendo en la cuestación e introduciendo el tema erótico; y ello tanto en una primera fase, sin texto fijo para el coro, como en una segunda, la conservada. Por otra parte, incluso la parte monódica, en cuanto fija y ritual, es

<sup>1</sup> Cf. *Fiesta, Comedia y Tragedia*, p. 357.

<sup>2</sup> Y sin embargo el poema *PMG* 959 (en Eliano *MA* XII 45), es seguramente una composición monódica del s. IV que recitaba un actor en el papel de Arión y al cual acompañaba un coro de delfines que sólo cantaban. Cf. Bowra, «Arión and the dolphin», *MH* 20, 1963, p. 121 ss.

relativamente moderna, obra de un poeta que hizo aceptar su texto: en la fase más antigua de todas el jefe de coro improvisaba, como sabemos por pasajes homéricos como el treno por Héctor o por las mismas manifestaciones de Arquíloco (fr. 219 A.).

Sin embargo, del texto de Atenco se deduce que en la época de Teognis la canción de la golondrina era algo que se añadía a la cuestación propiamente dicha. Ya hemos indicado<sup>1</sup> que pertenece al tipo de poemas que describen la fiesta dentro de la cual son cantados.

Otro punto que queda todavía abierto y sobre el que, para terminar, queremos añadir alguna cosa, es el papel de los coreutas. Ya hemos dicho que incluso en el caso del jefe de coro, «la golondrina», la mínesis es voluntariamente transparente. El coro es francamente ambiguo. Desde un punto de vista está constituido por los adoradores o sectarios de la golondrina, los *χελιδονιστᾶι*: son los niños de Rodas, equivalen a las personas que en la hidria de Vulci saludan la llegada de la golondrina. Pero, de otra parte, cómo no pensar que el coro, que *χελιδονίζει*, está formado por «golondrinas» como hay coros de sátiros junto a un gran sátiro o Sileno, de ninfas junto a Artemis, de delfines junto al cabalgado por Arión, de aves junto a Pistetero?

Esta ambigüedad es connatural a este tipo de coros. Sus miembros celebran a su jefe, pero son al tiempo una réplica de él —cf. también las bacantes y Baco— y, a la vez, los representantes de la ciudad que acogen a la divinidad que llega. De aquí que los coreutas de la golondrina sean golondrinas y niños, celebren su llegada y, sin duda, imiten sus movimientos y su piar, al menos en una fecha primitiva, antes de llegar al texto canónico que nos ha sido transmitido.

FRANCISCO R. ADRADOS

---

<sup>1</sup> Sobre estos poemas cf. «El Partenio...», p. 343.