

La madre corego en los himeneos griegos The mother as the chorus leader in Greek weddings songs

*Manuel García Teijeiro**
*M^a. Teresa Molinos Tejada***
Universidad de Valladolid

Fecha de recepción: 30 de junio de 2016
Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2016

Como ocurre con frecuencia en nuestro conocimiento del mundo antiguo, ignoramos detalles muy importantes del desarrollo de una boda griega. De hecho, carecemos de una narración completa sobre ella. Lo más aproximado es el diálogo de Luciano *El banquete o Los lapitas*, pero, además de ser de una época en la que ya los epitalamios podían simplemente leerse¹, se refiere solo a una parte de las celebraciones nupciales, el banquete de bodas, y, como era de esperar, el que describe Luciano es un festín caricaturesco con un final muy particular.

Una boda era un acontecimiento social de primer orden con un ritual y unas ceremonias que duraban al menos dos días². Gracias a textos legales, a inscripciones, como las leyes de Gortina, a listas con dotes, a contratos matrimoniales, recuperados en los papiros, a noticias eruditas dispersas en léxicos y escolios, y, sobre todo, a la literatura y a la iconografía, conocemos muchos

* Telf.: 983423118, correo electrónico: <manuel@fyl.uva.es>

** Telf.: 983423776, correo electrónico: <molinos@fyl.uva.es>.

¹ Luc., *Symp.* 4: Παύσασθε, ἔφη· ἐγὼ γὰρ ὑμῖν ἐπιθαλάμιον ἀναγνώσομαι. καὶ ἀρξάμενος ἀνεγίνωσκεν.

² Sobre la boda griega, cf. el trabajo de Vêrilhac - Vial 1998, con amplia bibliografía sobre el tema.

aspectos de la ceremonia, aunque, de todos modos, echamos de menos esa descripción continua y detallada que los antiguos, por ser algo de sobra conocido, no consideraron necesario escribir. Todo el mundo sabía, por propia experiencia, lo que era una boda con sus ritos, sus cantos, sus danzas; pero nosotros, no. Por las características especiales de nuestras fuentes, muchos detalles se nos escapan. En las literarias, las alusiones son demasiado rápidas, no se retardan con pormenores para ellos innecesarios. En las iconográficas, las convenciones artísticas y las limitaciones técnicas conducen al mismo resultado. El artista no pretende reproducir fielmente la realidad, escoge determinados rasgos y los organiza de modo que sugieran a quien los contempla aspectos determinados de la fiesta: el arreglo de la novia, el cortejo nupcial o las alegres evoluciones de los coros de muchachas.

En nuestra contribución al tan merecido homenaje del profesor Melero, vamos a preguntarnos por el papel de las madres en las ceremonias nupciales. Era el padre el que concertaba la boda de la hija, celebraba el banquete oficial, realizaba los brindis nupciales... Emocionalmente, sin embargo, la madre había de estar profundamente implicada. La costumbre delimitaba claramente la intervención de cada personaje en el festejo. Sabemos por numerosos testimonios de la presencia casi obligada de la madre portando la antorcha en el cortejo nupcial. También colaboraba en la preparación del baño ritual de la novia³ y en la acogida del cortejo ante la casa del novio; algún testimonio menciona la preparación de un festín para las mujeres, distinto del banquete ofrecido por el padre⁴. Cabe preguntarse si su papel quedaba reducido a estas actividades. Algunos pasajes de dos tragedias de Eurípides aclaran y precisan por qué se menciona frecuentemente a la madre en los himeneos, en los que está presente y tiene participación relevante⁵.

Himeneo era el nombre que, a partir del refrán ritual dirigido al dios del matrimonio, Ὑμῆν ᾧ Ὑμέναιε y similares, se generalizó para cualquiera de los diferentes himnos que se entonaban en las bodas a lo largo de las celebraciones: se cantaban himeneos en el anuncio de la boda: E., *Hel.* 1433-1435; a la entrada de la novia

³ Ifigenia recibió incluso el agua lustral de su madre para bañarse con ella en Áulide (E., *IT* 818, Orestes pregunta a su hermana καὶ λούτρ' ἐξ Αὔλιος μητρὸς ἀνεδέξω πάρα:).

⁴ E., *IA* 722. Cf. Vèrilhac - Vial 1998, p. 302.

⁵ Para la participación de la madre en los trenos, cf. ya Hom., *Il.* XXIV, 747.

en la ciudad: Safo, fr. 44, E. *HF*. 10-12; en la casa durante el banquete: *Od.* IV, 15-19; ante los altares de los dioses del hogar: E., *Phaëth.* 245-248; en el traslado de la novia: *Il.* XVIII, 491-496; en la noche, ante el tálamo, y al alba de la mañana siguiente: Theoc., XVIII. Luego, poco a poco, fueron recibiendo nombres específicos, como ἐπιθαλάμιον y ἐγεργικόν⁶. Al final «epitalamio» acaba por significar cualquier canción nupcial, e «himeneo» simplemente boda⁷. Eran canciones alegres y festivas unidas a danzas en grupos, coros que giraban alegremente o se plantaban ante la cámara nupcial, con música de diferentes instrumentos, cítara, αὐλός, etc.

El himeneo se acoplaba muy bien a las distintas ocasiones en que se entonaba. Los había ruidosos y bullangueros, que desde lejos delataban la boda. Con sus cantos a voz en cuello y sus jubilosos gritos (ἀλαλάζειν⁸) translucían la alegría de los numerosos participantes, sin olvidar nunca el carácter apotropaico que el ruido tenía. Pero también había, dependiendo del momento, himeneos graves y solemnes, σεμνοί, para captar la benevolencia de los dioses y atraer la felicidad sobre la nueva pareja. Las bodas eran acontecimientos felices y los himeneos con que se celebraban también lo eran. Por eso, precisamente, hay en la tragedia frecuentes referencias a ellos, para resaltar el contraste entre la dramática situación de sus heroínas y la añorada felicidad de tiempos pasados.

En *Troyanas* 145-152, Hécuba termina su monodia dando inicio al treno (cf. 111 τί δὲ θρηνηῆσαι;), al lamento de las mujeres y de las doncellas troyanas destinadas a unas bodas desdichadas, κοῦραι δῶσσυμφοι (v. 144). La idea de esas bodas, sin embargo, trae a su mente recuerdos de tiempos más felices. Como madre que pía lastimosamente por sus pajarillos⁹, ella va a empezar (ἐξάρξω,

⁶ Véase la nota de Gow a Theoc., XVIII, 56. Es de notar que Teócrito califica el canto simplemente de «himeneo» (v. 8), sólo en el título del poema aparece el nombre de «epitalamio», pero no es seguro que proceda del propio poeta, puede ser obra de los filólogos alejandrinos, quienes también clasificaron como epitalamios el contenido del último libro de poemas de Safo, Page 1955, pp. 112-126.

⁷ Cf. Lambin 1992, pp. 79 s.

⁸ E., *HF*. 10 s., cf. Sapph., 44, 31. La ὀλολυγή era un grito versátil que expresaba muy diferentes emociones. Gernet 1932 lo compara al que lanzan todavía las mujeres bereberes.

⁹ Un escolio a 147 entiende la comparación de otro modo: «como la madre inicia en el vuelo a los pájaros» (καθάπερ δὲ ὄρνισιν ἢ μίτηρ ἐξάρχει τὴν πτῆσιν). Esa explicación ha despertado dudas sobre el texto en este punto y algunos han propuesto conjeturas, que no parecen necesarias.

147) un canto¹⁰ muy distinto al que otrora iniciaba (ἐξήρχον 152), cuando era reina, con resonantes golpes de su pie, que gobernaba al coro¹¹. Un mismo verbo designa su función actual, iniciar el lamento, y su antiguo papel director en alegres coros. Más adelante, 308 ss., aparece Casandra, quien en su delirio entona una especie de exaltado himeneo por su futura boda con Agamenón. En él invita a su entristecida madre a participar en el coro (v. 332)¹², a dar vueltas de un lado a otro, ἔλισσε τῶδ' ἐκεῖσε (v. 333), marcando la cadencia, llevando el paso de la danza ποδῶν φέρουσα φιλάταν βύσιν (v. 334). La participación activa de la madre es clara. Casandra delira, pero su distorsión de la realidad tiene una base. Así como las antorchas, la danza y la invocación ritual a Himeneo son reales, también lo es el papel destacado de la madre en los coros nupciales.

El tema de estos festejos reaparece con otros recuerdos, esta vez de las cautivas griegas del coro, en el segundo estásimo de *Ifigenia entre los tauros*. Expresándose colectivamente, como mujer madura, evoca con añoranza su ya lejana participación, de jovencita, en coros de ilustres bodas (1143-1146). También aquí se ha discutido mucho el texto y se han propuesto diversas conjeturas. La frase de 1145 s. παρὰ πόδ' εἰλίσσοις φίλας / ματέρος ἡλικῶν θιάσους se ha entendido como «junto a mi querida madre» o como «separándome de mi querida madre» (con la preposición rigiendo el genitivo, πόδα como complemento directo del participio y corrigiendo θιάσους en θιάσοις). De acuerdo con el pasaje de *Troyanas* en el que es la madre quien con su pie ἀρχέχορος marca el inicio de la danza, sería admisible admitir aquí para la preposición la acepción de «totalmente de acuerdo con», «sin desviarse de», que tiene también en otros contextos¹³. Los giros del coro se realizarían si-

¹⁰ μολπῶν 147. Un balanceo de la parte superior del cuerpo, similar al de una bacante, acompañaba al canto de duelo. Cf. *supra* 115-121. Sobre estos movimientos rituales y las similitudes entre ceremonial nupcial y funerario, Lonsdale 2004, pp. 234-247.

¹¹ ποδὸς ἀρχέχορος πλαγαῖς. El adjetivo ἀρχέχορος se aplica a una persona en *I Urb. Rom.* 1221. También ἀρχίχορος en una inscripción de Mitilene de época imperial, *IG* 12(2).484.20, Véase *DGE s.v.*

¹² El sentido es claro, mas el texto es inseguro. V tiene χόρευε, μᾶτερ, ἀναγέλασον, «danza, madre, rompe a reír»; PQ χόρευε, μᾶτερ, χόρευ' (χόρευε Q), ἀναγε πόδα σόν, «danza, madre, danza, levanta tu pie».

¹³ L-S *s.v.*, C II 2. Cf. especialmente *Plu.*, 2.1141a, παρὰ τὴν κροῦσιν λέγειν «recitar acompañándose al acompañamiento musical» (propriadamente, al tañido del instrumento).

guiendo el pie de la madre, el ritmo marcado por su pie, en calidad de respetada directora del grupo.

En *Faetonte* 245-248, Mérope urge a su esposa a que celebre las bodas del hijo. Es la madre de nuevo quien dirige el coro de muchachas que danzan en honor de todos los dioses por las estancias de palacio y giran¹⁴ por la casa con solemnes (σεμνοῖσιν) himeneos. También Ifigenia (*IT* 365-367) piensa en su madre celebrando su boda, allá en Argos, mientras el palacio resonaba al son del αὐλός; y es la madre de una joven muerta a destiempo quien, en lugar de solemnes himeneos, habrá de disponer una estatua marmórea sobre su tumba (*AP*, VII, 649). En el «Epitalamio de Helena» de Teócrito hay otro testimonio interesante del papel materno en los himeneos. El coro de jóvenes lacedemonias, entre las tradicionales bromas al novio, reprochan a Menelao su somnolencia¹⁵: ha bebido demasiado y, si quería irse a dormir pronto, tenía que haber dejado a la novia danzar, παίζειν¹⁶ (v. 14), con las demás muchachas hasta el alba junto a su amorosa madre, φιλοστόργῳ παρὰ μητρί. La objeción de Gow de que ellas deberían estar durmiendo a esa hora no está justificada. La celebración del epitalamio podía durar toda la noche: en el fr. 30 de Safo las jóvenes hablan de cantar el amor de los recién casados «toda la noche» (παννυχίσδοι[σ]ται).

Entre las distintas acepciones que Hesiquio¹⁷ da a «corego», está la de διδάσκαλος, término que va más lejos de la simple preparación técnica de los coreutas; ni música ni danza tienen valor por sí mismos en la educación griega, sino que son los instrumentos de una παιδεία tradicional, plasmada en los coros y resaltada por Platón. Recordemos su conocida ecuación ἀχόρευτος ἀπαίδευτος (*Lg.* 654A). Mientras que los niños, a partir de los siete años, salían de casa y recibían educación externa, las niñas permanecían dentro, y eran la madre y las mujeres de la familia quienes se encargaban principalmente de ellas. Una educación sin duda tradicional, orientada

¹⁴ Véase el comentario de Diggle 1970 al v. 247.

¹⁵ Contiades-Tsitsoni 1990, pp. 128 s. recoge una curiosa copla muy parecida, cantada en las bodas griegas modernas.

¹⁶ παῖς es un término semánticamente impreciso. Puede designar a una joven casadera, *Ar.*, *Lys.* 595 παῖδα κόρην γεγάμηκεν, (cf. *Luc.*, *Symp.* 16), o a una bella canéfora, *ibid.*, 646 κάκνηφόρου ποτ' οἶσα παῖς καλή. En este pasaje, παῖς (v. 13) designa a la novia y παῖδες a sus compañeras. παίζειν en celebraciones corales significa con frecuencia «danzar», cf. Austin – Olson 2004, a *Ar.*, *Th.* 795 s.

¹⁷ s. v. χορηγός. Cf. Calame 1977, I, p. 92.

al matrimonio, en la que además de la apreciada σωφροσύνη y de conocimientos sobre labores domésticas, como el telar o el hilado, indispensables para el buen gobierno de una casa, la música, en su sentido más amplio, ocupaba un lugar. A esta educación en familia alude la sabia Melanipe: es a su madre (Hipe, hija del centauro Quirón), a quien ella debe sus conocimientos sobre el cielo y la tierra (E., fr. 484 *TrGF*), y, parodiando a Melanipe, Lisístrata¹⁸ se enorgullece de su educación, por haber oído en casa a su padre y a los ancianos muchas sensatas conversaciones: οὐ μεμούσωμαι κακῶς (v. 1127), con la misma lítotes que utiliza el coro de la *Medea* de Eurípides (v. 1089): οὐκ ἀπόμουσον τὸ γυναικόν¹⁹.

Conocemos mal el contenido de esta educación musical que las jóvenes recibían. Indudablemente, además de la preparación técnica para la interpretación coral (música, cantos, complicados pasos coreográficos, que desarrollaban virtudes muy femeninas, como gracia, armonía y belleza), las niñas, a través de los mitos y de las γνώμαι que de ellos se desprendían, asimilaban, también en casa, una cultura, el sistema de valores sobre el que su sociedad estaba fundamentada²⁰. La encargada principal de inculcarles esta educación, garantía de éxito social, era la madre.

Otra de las acepciones que Hesiquio da a «corego» es la de persona encargada de dar la entrada al coro, ἐξάρχων, de marcar el inicio de su actuación. Como ocurre hoy con los directores de orquesta, el ataque inicial era de vital importancia, y de su oportunidad y exactitud dependía en gran medida el éxito de la realización coral. En los pasajes de Eurípides que hemos recogido se alude a la madre también en esta función. Por su dignidad dentro del οἶκος le correspondía no solo la educación de sus hijas, también recaía en ella la responsabilidad y el honor de dar el inicio al alegre coro juvenil del himeneo, como así mismo de ella dependía otro inicio, mucho más triste y luctuoso, el del treno.

La iconografía aporta pocas precisiones a nuestra indagación. Por sus características especiales, como ya se ha señalado, las imágenes no pretenden describir con detenimiento el ritual, sim-

¹⁸ Ar., *Lys.* 1124-1127 (= E., fr. 482 *TrGF*, véase aparato). Un verso, al menos, está tomado de Eurípides.

¹⁹ Cf. de Martino 2013, pp. 120-123.

²⁰ Sobre la tradicional función pedagógica de los coros, Calame 1977, I, pp. 386-420.

plemente recogen detalles que evocan la boda. Por otra parte, la interpretación de las escenas de los vasos es difícil. ¿Cómo diferenciar un coro ejecutando un himeneo de cualquier otro coro de muchachas bailando? El uso al que el vaso está destinado puede ayudar. Si se trata de vasijas empleadas en los ritos de las ceremonias nupciales, es muy probable que sus representaciones tengan que ver con la boda. Así, la escena de un *λέβης γαμικός* de figuras rojas de Delos²¹ (c. 470 a. C.) en la que dieciséis figuras femeninas participan en una complicada danza, es, sin duda, un himeneo y nos sugiere los giros y evoluciones del coro de *Faetonte* antes mencionado.

Otras veces, la ayuda procede de la identificación del tema principal del vaso como nupcial. Así ocurre con un *λήκυθος* de figuras negras (c. 540 a. C.), del pintor de Amasis²², que representa el traslado de la novia en un carro a la casa del novio. Es lícito, por tanto, inferir que las danzas pintadas en la banda superior, bajo el cuello del vaso, son también nupciales: nueve figuras femeninas, divididas por el asa y por dos músicos sentados, en tres grupos de tres²³, bailan con las manos entrelazadas. Pequeñas diferencias en los pasos y en los gestos de las danzarinas sugieren que no se trata de una única danza continua, sino que son tres coros nupciales distintos ejecutando diferentes coreografías. Un grupo baila con pasos muy abiertos y sus faldas totalmente acampanadas²⁴, evocan un movimiento mucho más agitado que el de los otros dos, con los pies más juntos y la caída de las faldas recta. En uno de ellos, la que va en cabeza mira hacia atrás, a sus compañeras, como dándoles la señal del inicio de la danza. Se ha sugerido que en el tercer grupo, colocado entre los dos músicos, la figura del centro, adornada con un collar, que las otras coreutas no llevan, podría ser la novia²⁵, pero también puede tratarse de la corego,

²¹ Museo arqueológico de Miconos 970. Oakley - Sinos 1993, pp. 80 s. y fig. 54-58. Una clara reproducción en la lám. II de Vèrilhac -Vial 1998.

²² Museo Metropolitano de Nueva York 56.11.1. Oakley - Sinos 1993, fig. 68-70. Cf. Lonsdale 2004, pp. 215-217, con fotografía.

²³ En las representaciones de coros el número de coreutas varía dependiendo de distintos factores, como la época del vaso o el espacio disponible. Cf. Calame 1977, I, p. 55.

²⁴ Sus grandes zancadas apoyan la variante *περιπλίκτοις* en Teócrito XVIII, 8, contra *περιπλέκτοις*, preferida por Gow; cf. su nota *ad loc.*

²⁵ Lonsdale 1993, p. 217.

ya que en los coros circulares el lugar preferente es precisamente el del centro, que ocupa el o la corego, con vestimenta más rica que la del resto, para resaltar su dignidad²⁶. ¿Tenemos aquí una representación de la madre como corego en un himeneo? A falta de una indicación explícita que los vasos no ofrecen, necesitaríamos más testimonios iconográficos que pudieran confirmarlo con mayor claridad. Es de esperar que vayan apareciendo y, sobre todo, publicándose²⁷, esos vasos cuyas escenas aclaren muchos aspectos para nosotros todavía mal conocidos de la boda griega.

Bibliografía citada

- Austin, C. - Olson, S. D. 2004, *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Oxford, University Press.
- Calame, C. 1977, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vols., Roma, Edizioni dell' Ateneo e Bizzarri.
- Contiades-Tsitsoni, E. 1990, *Hymenaios und Epithalamion: Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik* (Beiträge zur Altertumskunde, 16), Stuttgart, Teubner.
- Diggle, J. 1970, *Euripides Phaethon*, Cambridge, University Press. DGE = *Diccionario Griego-Español*, Madrid, CSIC, 1980-
- Gernet, L. 1932, «You-you, en marge d'Hérodote: le cri rituel», en *Cinquantenaire de la Faculté de Lettres d'Alger*, Alger (=Les Grecs sans miracle. Textes réunis et présentés par R. Di Donato. Préface de J.-P. Vernant. Postface de R. Di Donato, Paris 1983, pp. 247-257).
- Gow, A. S. F. 1950, *Theocritus*, 2 vols., Cambridge, University Press.
- Lambin, G. 1992 *La chanson grecque dans l'antiquité*, Paris, CNRC Éditions.
- Lonsdale, S. H. 1993, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Martino, F. de 2013, «Donne di sapere», en F. de Martino - C. Morenilla (eds.), *Palabras sabias de mujeres*, Bari, Levante Editori, pp. 111-226.
- Oakley, J. H.- Sinos, R. H. 1993, *The Wedding in Ancient Athens*, Wisconsin, University Press.

²⁶ Cf. Calame 1977, I, pp. 128-140.

²⁷ Vêrilhac - Vial, 1998, p. 39 subrayan la necesidad de un corpus de vasos de uso nupcial que reuna todo el material recuperado aún sin publicar.

- Page, D. 1955, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press.
- Vérilhac, A. - M.-Vial, C. 1998, *Le mariage grec du VIe. siècle avant J.-C. à l'époque d'Auguste*, Athènes (École française d'Athènes. Bulletin de Correspondance Hellénique. Suppléments, 32), Athènes.

GARCÍA TELJEIRO, Manuel y MOLINOS TEJADA, M^a. Teresa, «La madre corego en los himeneos griegos», *SPhV* 18 (2016), pp. 109-118.

RESUMEN

La madre, por su dignidad y su labor educadora dentro del οἶκος, desempeñaba en los himeneos una función similar a la que tenía en los trenos: dirigir, dar la entrada a los coros, en una palabra, hacer de corego.

PALABRAS CLAVE: madre, himeneo, corego, paideia, choreia.

ABSTRACT

The mother, because of her dignity and educative functions inside the οἶκος, carried out a task in the Greek wedding song very similar to that she had in the threnos' ceremonies: to lead off, to give the start to the choruses, in other words, to perform the duties of a choregos.

KEYWORDS: mother, Greek wedding song, choregos, paideia, choreia.

