

Un “Caballo de Troya” ateniense. La herma lignaria de Epeo en Eno¹

Pelayo Huerta Segovia
Universidad Autónoma de Madrid 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.95450>

Recibido: 8 de abril de 2024 • Aceptado: 4 de julio de 2024 • Publicado: 1 de enero de 2025

Resumen: El Yambo 7 de Calímaco narra el origen del culto a Hermes Perpheraios en la antigua ciudad de Eno (Tracia). El poema relata la reacción de los pescadores locales ante la excepcional “captura” de una estatua de Hermes proveniente de Troya y su posterior traslado a la ciudad como imagen de culto. En el presente estudio se procede a un comentario del yambo en clave interpretativa, paralelamente al de otras fuentes auxiliares iconográficas y literarias, con el fin de demostrar que el protagonista de la composición es una herma. Este mito etiológico alude así a las vicisitudes históricas de la introducción del culto de una imagen divina que es autóctona de los atenienses en un contexto “bárbaro”. En última instancia, y ante las analogías que presenta con el Caballo de Troya, se lleva a cabo una definición de la imagen semi-antropomorfa de Epeo bajo la noción de “imagen-conquistadora”, lo que llevará a sugerir que esta veneración tracia a la herma es parte de un mecanismo político-religioso de control por parte de la Atenas de mediados del s. V a.C.

Palabras clave: Hermes; ritual; tacto; imagen de culto; Calímaco; Atenas.

ENG An Athenian “trojan horse”. The wooden herm of Epeios in Ainos

Abstract: Callimachus' Yambus 7 narrates the origin of the cult of Hermes Perpheraios in the ancient city of Eno (Thrace). The poem recounts the reaction of the local fishermen to the exceptional “capture” of a statue of Hermes from Troy, and its subsequent transfer to the city as a cult image. The purpose of this article is to provide an interpretative commentary and to demonstrate, in parallel with the discussions of other iconographic and literary sources, that the protagonist of the composition is a wooden herm. This aetiological myth seems to allude to the historical vicissitudes of the introduction of the cult of an Athenian statue in a “barbarian” context. In conclusion, the semi-anthropomorphic image of Epeios is here defined as a “conquering-image”, given the analogies with the Trojan Horse. It is suggested that this Thracian worship of Hermes was part of a political-religious control mechanism by the mid-fifth century B.C.E. Athens.

Keywords: Hermes; ritual; touch; cult image; Callimachus; Athens

Sumario: 1. Introducción. 2. Evidencia iconográfica: “Hermes, dios de los eneos”. 3. Evidencia textual. La herma en el Yambo 7 de Calímaco. 3.1. Origen trojano y el pasado remoto de las hermas. 3.2. Interacción visual. “La extrañeza visual de lo semi-antropomorfo”. 3.3. Interacción física (I): Violencia. El daño al cuerpo hermaico. 3.4. Interacción física (II): Veneración. El ritual háptico en círculo. 3.5. Introducción oficial y culto del ágalma en la ciudad. 4. La imagen autóctona ateniense “conquista” Tracia. 5. Conclusiones 6. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Huerta Segovia, Pelayo. “Un “Caballo de Troya” ateniense. La herma lignaria de Epeo en Eno”. En *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, editado por Miguel Metelo de Seixas. Monográfico temático, *Eikón Imago 14* (2025), e95450. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.95450>.

¹ El presente trabajo ha sido posible gracias a la concesión de un contrato predoctoral FPU (18/01719) del MICIU. Los resultados aquí presentados derivan de una estancia de investigación en el Swedish Institute of Athens (SIA) en la primavera de 2023 becaada con el Programa de ayudas UAM-Santander para la movilidad de jóvenes investigadores (2023). Un especial agradecimiento va dirigido a Jenny Wallensten, directora del SIA, por su cálida acogida y ayuda, así como al *staff* de la Nordic Library por darme un espacio de trabajo. Asimismo, doy gracias al profesor Dr. Jorge Tomás García, por las interesantes conversaciones y la revisión de este artículo, así como por la traducción de los textos del Yambo. El revisor anónimo ha enriquecido notablemente la versión previa de este trabajo y merece mi honesto agradecimiento.

1. Introducción

El *Yambo 7* de Calímaco narra el origen del culto a Hermes *Perpheraios* en la antigua ciudad tracia de Eno (*Ainos*), situada en el delta del río Hebro. El poema relata la reacción de los pescadores locales ante la excepcional “captura” de una imagen de Hermes proveniente de Troya y su posterior traslado a la ciudad como estatua de culto. Este pasaje constituye una evidencia de sumo interés en lo que se refiere a la interacción con las imágenes de culto antiguas al recoger la creación de un ritual único en el culto griego, cuestiones que merecen examinarse con mayor detenimiento.

En primer lugar, es necesario identificar correctamente la apariencia de la imagen que se encontraron los pescadores de Eno en sus redes. Consideramos que no sería del todo acertado hablar de esta imagen como un simple bloque de madera ni de los orígenes de un culto anicónico,² sino más bien como una imagen de culto semi-antropomorfa. Antes de proceder al comentario e interpretación del yambo, es preciso mencionar el vínculo entre el texto de Calímaco y las imágenes de las monedas enneas, las cuales testimonian la existencia de un culto a Hermes en Eno bajo la forma de herma al menos desde mediados del s. V a.C.

2. Evidencia iconográfica: “Hermes, dios de los eneos”

Los tetradracmas, dracmas y dióbolos con ceca en Eno aportan una interesante evidencia iconográfica que apoya el título de divinidad tutelar de los eneos que se recoge en tanto en la autopresentación de Hermes en el primer verso del poema original como en el de la diégesis (VII 32).³ La cabeza del dios aparece representada en el anverso en la gran mayoría de las monedas, mientras que en el reverso se suceden principalmente, de mayor a menor frecuencia, tres motivos que funcionan como los *parasema* de Eno: la cabra, el caduceo y la herma (no itifálica).⁴ Las primeras monedas en las que aparece la imagen semi-antropomorfa son datadas por May en el 455/2 a.C.⁵ 1950: Grupo XV) (Fig. 1a), pero la herma pasará por diferentes tipos de representación hasta la época helenística (Fig. 1d), en los que varían: su ausencia o presencia de tocado (pétaso, pilos), su cabello (corto o largo), su barba (más notable en ciertos casos y ausente en otros), así como la posición sobre

el trono o sin él y el tamaño que ocupa dentro de la composición (Fig. 1b). El único rasgo invariable es su cuerpo semi-icónico y su — quizás deliberado — no itifalismo. Es asimismo significativa la estampa del dios Pan en otras monedas con ceca en Eno también datadas en el 455/2 a.C.

Casi una década después de la publicación de la versión de la diégesis de Pfeiffer (*fr.* 197, 1934), C. Picard secundaba la relación entre las emisiones numismáticas enneas con la estatua de culto de Hermes *Perpheraios*.⁶ Esta concordancia entre evidencia visual y literaria fue compartida rápidamente por otros especialistas en los años siguientes y mencionada en sucesivos estudios de religión y arqueología griega, algunos de los cuales intentaron llevar a cabo una breve interpretación del mito y de esta estatua divina,⁷ que será uno de los objetivos de nuestro estudio. Por otro lado, el reciente hallazgo de un peso de balanza helenístico, estudiado por O. Tekin,⁸ con una representación idéntica a la herma sobre trono de las monedas del s. IV (Fig. 1c), evidencia que la imagen de culto de Hermes fue un *parasemon* elegido para ser inscrito en ambos soportes.

3. Evidencia textual. La herma en el *Yambo 7* de Calímaco

La obra de Calímaco, no sólo sus yambos, se constituye como una fuente de sumo interés para el conocimiento de la forma, los espacios y rituales poco comunes de algunas estatuas de culto griegas.⁹ En su *Yambo 7* Calímaco no nos ofrece una ékfrasis de la tipología concreta de la estatua de Hermes. No obstante, a lo largo del poema y de su diégesis se incluyen algunas referencias a su aspecto y materialidad, así como un interesante acercamiento a las interacciones visuales y físicas de los tracios con la imagen divina, que permiten relacionarla con la forma semi-antropomorfa.¹⁰ En las siguientes páginas,

² Como hace Ivana Petrovic, “The life story of a cult statue as an allegory: Kallimachos’ Hermes Perpheraios”, en *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, ed. J. Mylonopoulos, (Leiden: Brill, 2010), 210.

³ Véase *infra* Anexo Textual 1 y 2 con la traducción al español realizada por J. Tomás García.

⁴ De unas 669 monedas emitidas en *Ainos*, registradas en el *Corpus Nummorum Thracorum*, los reversos de 557 se describen como “Head of Hermes”. Véase Oğuz Tekin. “Parasema of the two cities on their coins and weights: the Lion of Lysimacheia and the Hermes Throne of Ainos”, in *Thrace – Local coinage and regional identity*, ed. Ulrike Peter, Vladimir F. Stolba (Berlin: Topoi Edition, 2021), 115-116.

⁵ Dentro del denominado “Group XV” de John Maunsell May, *Ainos: Its History and Coinage* (Oxford; London: Oxford University Press; G. Cumberlege, 1950), Pl. II, n. 67-74. Años antes, se sugería una datación 478-450 a.C., en Léon Lacroix, *Les Reproductions de Statues sur les Monnaies Grecques: La Statuaire Archaïque et Classique* (Liège; Paris: Faculté de Philosophie et Lettres, 1949), 42-47.

⁶ Charles Picard, “L’ Hermès Perphéraios d’Épeios a Ainos (Thrace)”, *Crai Comptes-Rendus Des Séances de l’ Année - Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 86, no. 2 (1942): 90-91.

⁷ Particularmente en la década de los 1940, Jean Bousquet, “Callimaque, Hérodote et le Trône de l’Hermès de Samothrace”, *Revue Archéologique* 29/30 (1948), 105-131, quien ve en el trono de las monedas de Eno una referencia a un trono real, y lo vincula con relieve del trono con Epeo de Samotracia y a un culto de Hermes itifálico en los misterios samotracios. No obstante, la herma entronizada no necesariamente debería traducirse como indicadora de la ubicación real del Hermes *Perpheraios* sobre un trono, sino más bien como un tipo de representación usada en este soporte para aludir a su condición de imagen de culto. Además, ni las monedas ni el texto de Calímaco hacen referencia a un itifalismo del *hermes*. Para un mayor debate bibliográfico, véase: Simona Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca* (Bari: Levante, 2001), 91-93; Deborah Tarn Steiner, *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 83.

⁸ Oğuz Tekin, “Ainos, Tanrı Hermes ve Bir Ağırılık”, *Toplumsal Tarih Dergisi* 186 (2009): 58-59; Tekin, “Parasema of the two cities on their coins and weights: the Lion of Lysimacheia and the Hermes Throne of Ainos”, 115-116.

⁹ Petrovic, “The life story of a cult statue as an allegory: Kallimachos’ Hermes Perpheraios”, 205-207.

¹⁰ El comentario y la traducción más completos (en lengua inglesa) son las aportadas por Acosta-Hughes, Benjamin. *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*. California: University of California Press, 2002, 272-300. Véase también: Clayman, Dee L. *Callimachus. Iambi*.



Fig. 1 (superior a-b; inferior c-d): (a) Tetradracma (455/454-453/452) CN 3100 / (b) dióbolo (432-431 a.C.) CN 4595 / (c) dracma (357-342/341 a.C.) / (d) tetradracma (297-190 a.C.).

Fuente: Corpus Nummorum y BMC. ©

los diferentes subcapítulos respetan así el orden de la estructura del yambo (sígase el texto original y la diégesis en Anexos 1 y 2), y pretenden profundizar en las referencias que se desprenden de este en su interpretación paralela con otros testimonios históricos y míticos relativos a las hermas.

3.1. Origen troyano y el pasado remoto de las hermas

En la segunda línea del fragmento original, tras identificarse como el dios tutelar de los eneos, Hermes se autopresenta como una obra secundaria del “cobarde constructor del caballo” (vv. 2-4). No se trata de la voz externa de Hermes que introduce a las peripecias vividas por su imagen, sino que es la herma en sí misma quien narra su experiencia directa con los pescadores eneos.¹¹

A pesar de que el título de “cobarde” no deja dudas de la identidad del artífice, la diégesis (VIII 1) atribuye la imagen de forma explícita a Epeo, pues el hijo del rey Panopeo, mítico fundador de la homónima ciudad

focidia,¹² es caracterizado por los autores antiguos no sólo como el creador del gran caballo de madera, sino como un hombre carente del suficiente valor para participar en la guerra. Si bien en su primera aparición en los poemas homéricos, durante los Juegos Fúnebres a Patroclo, Epeo se proclama vencedor del combate de boxeo organizado por Aquiles (Il. XXIII, 664-700), él mismo confesaba al inicio ser “inferior en la batalla” (Il. XXIII, 670-671). El Caballo de Troya nace de la inspiración que Epeo recibió de la diosa Atenea, como recoge algunas de las obras del ciclo troyano,¹³ y se constituirá como la imagen que perpetuará el nombre del artífice en una memoria colectiva trazable en el imaginario visual y textual de la época clásica.¹⁴ Es

Leiden: Brill, 1980, 35-38; Kerkhecker, Arnd. *Callimachus' Book of Iambi*. Oxford: Oxford University Press 1999, 182-196.

¹¹ Otra narración similar se conserva en un fragmento de Platón el Cómico (Fr.188 PCG 204) en el que la estatua de Hermes, respondiendo a un humano que le ha preguntado por su identidad, se presenta como una obra de Dédalo realizada en madera y reconoce haber llegado hasta allí por su propia voluntad.

¹² Hom. (Il. XXIII, 665), 665; Paus. (II, 29.4). Pausanias (X, 4.1) precisa que tanto Panopeo como su hijo Epeo no eran focidios de origen, sino oriundos de Flegias en Beocia, comunidad cercana a Orcómenos, ciudad esta última de donde huyeron finalmente a la Fócide.

¹³ Destaca la mención en la *Pequeña Iliada* (Procl. *Chrest.* 13-15 Sev. en *Poetae Epici Graeci* de Bernabé). De época más tardía, véase Higinio (*Fábulas*, CVIII, 1). Homero integra además a Odiseo como el personaje que, una vez que Epeo construye el caballo, dirige la estratagema (*Od.* I, 492-493); mientras que Pseudo-Apolodoro (*Epit.* 5.14) atribuye directamente a Odiseo la idea del artefacto ejecutada por Epeo, arquitecto. En la *Iliupersis* de Estesicoro (Fr. *PGM* 200), Epeo queda relegado a mero portador de agua.

¹⁴ Para Epeo en el arte y la literatura: George A. Zachos, “Epeios in Greece and Italy. Two Different Traditions in One Person,” *Athenaeum* 1 (2013): 5-23.

lógica, por ello, la categorización que se hace de la imagen de Hermes como un trabajo secundario, en relación con el reconocido valor que tendría el Caballo de Troya entre los griegos. Además, la diégesis habla de la estatua de madera como una creación previa a la construcción del gran caballo, lo que sitúa a este como un especialista en la obra lignaria.¹⁵ No obstante, la ubicación original y la materialidad de las obras “troyanas” no serían los únicos vínculos comunes entre ambas, sino que Epeo creó dos artefactos en madera con ciertas características en común que generarían, además, reacciones e interacciones similares en sus observadores, como iremos explicando a lo largo de los párrafos sucesivos.

En una primera aproximación, son particularmente lúcidas las palabras de D. Steiner, quien entiende ambas imágenes de Epeo como objetos cuya “external appearance belied its internal reality”.¹⁶ Es decir, son objetos que rompen con una concordancia visual lógica entre continente y contenido, esperada por sus poseedores. A esto podemos añadir algunas reflexiones más, en relación con la impronta dejada por la mano del focidio. Por un lado, “el cobarde”, habilidoso artesano más que combatiente, crea dos objetos que no impactan *motu proprio*, sino que necesitan de una fuerza motriz exógena para ser desplazadas y llegar a su destino final.¹⁷ Asimismo, el vínculo entre las imágenes de Epeo no sólo reside en la materialidad, sino también en su visualización, pues tanto el Caballo de Troya como el Hermes *Perpheraios* generan en el pueblo local receptor, en un primer momento, cierto sentimiento de confusión y de rechazo de hacerse con el artefacto a su llegada, como trataremos posteriormente.

En cambio, a diferencia del gran caballo de madera ideado expresamente con ese fin conquistador por Epeo, no conocemos el propósito principal que tendría el Hermes en Troya. No habría que excluir una posible mención de su localización o la función original en los versos faltantes (vv. 5-12) del fragmentado poema, los cuales están dedicados al contexto troyano del objeto. El rol de Escamandro como dios-fluvial troyano que protagoniza un intenso combate contra Aquiles en la *Ilíada* (XXI), lleva tanto a Grimal como a Tanner a situar temporalmente al Hermes durante el asedio de Troya; incluso, este último sugiere que la imagen sería llevada por el río en una de esas crecidas del curso fluvial en su lucha contra Aquiles.¹⁸ Desafortunadamente, a

partir de la evidencia literaria conservada, tan sólo podemos saber que la imagen de Hermes fue “engullida” (vv. 13-15, VIII 2-3) por Escamandro.

Sin embargo, la cuestión importante no es tanto su hipotética función en el contexto troyano, sino su procedencia de este. Al presentarla como anterior al Caballo de Troya, se pretende otorgar a la imagen un origen remoto en espacio y en tiempo. La atribución de la herma al mítico Epeo responde, con ello, a un mecanismo de legitimación de su culto en la tierra de destino, basada en la idea de gran antigüedad. Asimismo, la antigüedad remota de la imagen se le confiere por medio de su materialidad lignaria, un recurso visual que está presente en numerosas tradiciones locales griegas;¹⁹ frecuentemente, estas imágenes de culto de madera, que se creen pertenecientes a una época primitiva o pasada, aparecen en las fuentes antiguas (especialmente en las tardías), bajo la denominación de *xoana*.²⁰ Destaca la mención del Periegeta en su paso por la ciudad de Argos, donde el *xoanon* de Hermes, colocado junto a otro de Afrodita ofrendado por Hipermnestra, también es obra de Epeo (II, 19.6). Teniendo en cuenta la frecuente colocación de hermas junto con Afrodita,²¹ lo más probable es que esta imagen argiva haya sido un Hermes semi-icónico de madera.²² En consecuencia, la atribución de una herma al constructor mítico no sólo está presente en una comunidad tracia (al menos según Calímaco), sino en una tradición local del Peloponeso.²³

Si bien la imagen vista por Pausanias en Argos, junto con el texto de Calímaco, se muestran como evidencias significativas, no disponemos de fuentes literarias anteriores al siglo III a.C. que se refieran a la herma como presente o perteneciente al contexto troyano. No obstante, la imagen semi-icónica y su conexión con el territorio tracio seguirá apareciendo en épocas más tardías. En esta línea, cabe destacar el

Press, 2009), 51. Esta propuesta es totalmente plausible, ya que la diégesis usa el adjetivo πολύς para el río: “grande, en crecida”.

¹⁹ Como ha demostrado Alice A. Donohue, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1988, la concepción antigua del *xoanon* como una imagen de culto primitiva, base para la construcción moderna del modelo evolucionista de la estatuaria griega, no tiene necesariamente que responder con el origen de las primeras formas de estatuaria (madera > piedra) en términos cronológicos. Similarmente, Gaifman, *Aniconism in Greek Antiquity*, 2012

²⁰ Algunos ejemplos son: Jen. (Anab. V, 5.12); Paus. III, 10.7; Paus. VIII, 13.2; Paus. IX, 22.2.

²¹ Véase los testimonios *hermes-Afrodita* en P. Huerta-Segovia, “¿Imágenes de Hermes o Imágenes de Dioniso? Hacia una deconstrucción de la herma en la pintura vascular ática dionisiaca del s. IV a.C.”, en *La cerámica ática fuera del Ática. Contextos, usos y miradas*, editado por C. Sánchez Fernández – J. Tomás García (Roma: L’Erma di Bretschneider, 2023), 286-287, nn. 23-24.

²² Atendiendo también a las semejanzas entre las figuras de Epeo y Dédalo, creador asimismo de una herma de madera según Platón el Cómico (*Fr.*188, *PCG* 204), podríamos hablar de una preferencia particular por las hermas lignarias “otorgada” a la figura del artesano mítico, cf. George A. Zachos, “Epeios in Greece and Italy. Two Different Traditions in One Person”, 2013, 11. También Patrick Marchetti, “Recherches sur les mythes et la topographie d’Argos. I. Hermès et Aphrodite”, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 117/1 (1993): 211-223, identifica el *xoanon* argivo con una herma.

²³ Parece lógico que sea la argiva la única tradición local helena que atribuya una herma al constructor del Caballo de Troya, debido a la importancia de la participación del pueblo de Argos en la coalición aquea que luchó contra los troyanos.

¹⁵ Si bien ni el fragmento de Calímaco ni la diégesis recogen el material del que estaba hecha la imagen, su travesía por el mar Egeo, del mismo modo que la voluntad de cortarla para hacer fuego (cf. *infra* epígrafe 2.3.) evidencian que es una herma realizada en madera.

¹⁶ Steiner, *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, 83, 80-89, (imágenes de culto bajo el binomio continente-contenido); cf. Petrovic, “The life story of a cult statue as an allegory: Kallimachos’ Hermes Perpheraios”, 210.

¹⁷ La inmovilidad es definitoria de un cuerpo hermaico que no es susceptible de transmitir una sensación de dinamismo en el observador, a diferencia de las imágenes antropomorfas. Una excepción a este no-desplazamiento *motu proprio* lo constituye la herma del citado pasaje de Platón el Cómico (*Fr.*188; *PCG* 204), obra del arquitecto y artesano Dédalo, a quien se atribuye la creación de estatuas vivientes y móviles.

¹⁸ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (Paris: Presses universitaires de France, 1951), 162; Jeremy Tanner, *The invention of art history in ancient Greece: religion, society, and artistic rationalisation* (Cambridge: University

testimonio del emperador Juliano el Apóstata, quien en sus *Cartas a Jámblico* (439 a-d) implora a Zeus ser traído de vuelta de Tracia y expresa la voluntad de ver a su propio Hermes, a cuya estatua (probablemente una herma de la casa) poder abrazar, como “se le dijo” que hizo Odiseo en su regreso a Ítaca.²⁴

Todas estas referencias expresadas a hermas del tiempo mítico troyano que incorporan los autores post-clásicos, no obstante, están lejos de ser una simple *inventio* narrativa surgida en época helenística. Más bien, parecen asentarse sobre un imaginario anterior en el que se había explorado y (re)inventado la antigüedad remota de la imagen. En la Atenas del siglo V, la herma era una estatua divina estrechamente vinculada a la memoria ancestral del pueblo ateniense, como atestiguan las fuentes literarias.

Según Heródoto (II, 51.1-4) los atenienses fueron los primeros griegos en “heredar la costumbre” de las hermas de los pelasgos, el pueblo pre-helénico y autóctono por antonomasia, para enseñársela después al resto de pueblos helenos. Esta transferencia pelasga no se tiene que interpretar como alusión histórica fidedigna, sino como una estrategia historiográfica de Heródoto que, mediante la construcción de una antigüedad remota,²⁵ busca definir temporalmente la creación de la herma. Ante todo, esta transferencia ancestral está legitimando —y deja entrever indirectamente— su invención propiamente ática y el carácter autóctono de la imagen, cuestión que es corroborada por la evidencia arqueológica arcaica.²⁶ Ello es consistente, a su vez, con el término empleado por Tucídides (VI, 27.1), quien habla de la herma como una imagen propia de la “costumbre local” ateniense que estaba ubicada en las entradas (*prothyra*) de las casas privadas y en los santuarios. También Pausanias (I, 24. 3), que se nutre de la tradición local, coloca a los atenienses como los primeros²⁷ en realizar hermas votivas y a estas imágenes como paradigma del fervor religioso de este pueblo. Otro dato representativo está en la creencia de que el rey Cécrope, figura mítica de la autoctonía, dedicó una herma votiva a Atenea *Polias* sobre la acrópolis. La herma de madera de Cécrope es una suerte de reliquia que será atesorada en el *naos* de la diosa políade, junto al *archaion ágalma* de madera y a otros exvotos de antigüedad remota (como el asiento de Dédalo), la cual Pausanias (I, 27.1) verá varios siglos después al acceder al interior del templo.

Por otra parte, destaca la inscripción del nombre de Menesteeo, jefe de las tropas atenienses en Troya (II, 552), en una de las tres hermas erigidas en el ágora ateniense tras la captura de la tracia Eyón en el 476/5 a.C., cuyos largos epigramas conmemoraban la primera hazaña de la recién formada Liga Ático-délica comandada por Cimón, paralelamente a rememorar la acción de Menesteeo en Troya.²⁸ Este grupo escultórico triple, para el cual —probablemente— fue construida *ex novo* la denominada Estoa de las Hermas, erigido por y para el pueblo de Atenas, refleja dos propósitos destacables. En primer lugar, la voluntad de equiparar la guerra contra los persas con la gesta mítica de la toma de Troya, y la autoidentificación, así, de una Atenas al frente de la Liga Ático-délica con sus ancestros de las tropas aqueas.²⁹ En segundo lugar, la elección de las hermas como aquellas imágenes más adecuada para inmortalizar esta idea. Ello denota una familiarización ciudadana con la narrativa homérica y con la figura de Menesteeo, quien sería inmediatamente recordado por el ciudadano al visualizar la herma.³⁰ A lo largo del periodo conocido como la Pentecontecia (Th. I. 89-118), el observador ateniense fue receptor —a través de diferentes medios visuales públicos— de mensajes de anti-persianismo camuflados en una rememoración y reinención de la gloria “ateniense” en Troya.³¹ Además, parece que Menesteeo no fue el único personaje participante en la batalla de Troya inmortalizado en el centro de la ciudad. Un fragmento de Meneclés (*FGrHist* 370 F 2) transmitido por Harporcración (s.v. Ἑρμαι), recoge que entre las hermas honoríficas que poblaron el norte del ágora también había una inscrita con el nombre de Agamenón.³²

En lo que a la evidencia iconográfica clásica se refiere, destaca una sítula procedente de Ascoli Satriano (Foggia), con una iconografía única en la producción cerámica apulia (Fig. 2).³³ El pintor homónimo representa a un dios Hermes, subido en una cuadriga tirada por dos sátiras y dos panes desconcertados, quien, mientras agarra en su brazo izquierdo un *hermes* barbado

²⁴ La acción de abrazar las estatuas de Hermes, propia del carácter háptico de la herma, sugiere identificarlo con la forma semi-icónica, cf. Pelayo Huerta Segovia, “De la visualización al (con)tacto devoto. Aproximación a la interacción física con las hermas griegas”, *Imafronte* 30 (2023): 6–15. Una lectura atenta de las cartas de Juliano deja ver el filohelenismo del emperador y las constantes referencias a Homero.

²⁵ Para los pelasgos de Heródoto como constructo de la gran antigüedad de las hermas: Johann F. Crome, “Hipparcheioi Ermal”, *Athenische Mitteilungen* 60–61 (1935/36): 309; Millette Gaifman, *Aniconism in Greek Antiquity*. (Oxford: Oxford University Press, 2012), 83–84.

²⁶ La herma más antigua conservada (600-575 a.C.) fue hallada en la localidad de Asimaki, cerca de Sunión (sureste del Ática), y se conserva actualmente en Atenas, Museo Arqueológico Nacional: EAM 4868.

²⁷ En su paso por Mesenia, Pausanias (IV, 33.3) vuelve a incidir en el hecho de que la herma es una invención ática: “Efectivamente, la forma cuadrada en los hermas es propia de los atenienses, y los demás la han aprendido de estos.”

²⁸ Conocemos los epigramas inscritos de cada herma gracias a Esquines (Ctes. III, 183-185) y Plutarco (*Cim.* VII. 5-8).

²⁹ Para la “Estoia de las Hermas” y las tres hermas de Eyón, remito a los estudios de Evelyn B. Harrison, “Archaic and Archaistic Sculpture”, *The Athenian Agora* 11 (1965): 110-111; Noel Robertson, “The Stoa of the Herms”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 127 (1999): 167–72; Alan Shapiro, “Attic Heroes and the Invention of the Athenian Past in the Fifth Century”, en *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras: History without Historians*, editado por L. Llewellyn-Jones and J. Marincola, (Edinburgh: Edinburgh Press, 2012), 162-168; Riccardo Di Cesare. *La città di Cecrope. Ricerche sulla politica edilizia cimonia ad Atene* (SATAA vol. 11), Atene-Paestum: Pandemos, 2015, 59-70. En lengua española, véase Fernando A. Marín Valdés, *Plutarco y el arte de la Atenas hegemónica* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2008), 216-224.

³⁰ Shapiro, “Attic Heroes”, 165-166.

³¹ Para Troya en el pensamiento y arte ateniense, con rico tratamiento bibliográfico: Gloria Ferrari “The Iliouperis in Athens”, *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000): 119-50.

³² *FGrHist* 370 F 2: (...) ἐφ' ἑνὸς δὲ αὐτῶν ἐπιπέγραπται γράμμασιν ἄρχαίοις ἀντ' εὐεργεσίας Ἀγαμέμνονα δῆσαν Ἀχαιοί. = “Uno de ellos está inscrito en letras antiguas: ‘A cambio de sus buenos servicios, los aqueos encadenaron a Agamenón’” (traducción propia). A pesar de la eventual referencia a una grafía efectivamente antigua, no es prudente aventurarse a proponer una posible cronología de este ejemplar.

³³ Ascoli Satriano, Museo Civico Archeologico: sin no. inv. Hallada en el denominado hipogeo de la sítula de Hermes, anteriormente era conservado en Foggia, Museo Civico: 129 339.

itifálico, tocado por el *polos* y con una corona vegetal, indica con el *kerykeion* de su mano derecha la dirección a seguir. Un Eros sobrevuela las cabezas imberbes y barbadas de las figuras teriomorfas en un ambiente nocturno. Coincido con H. Versnel en ver en esta composición una iconografía derivada probablemente de la obra perdida de Sófocles, *Los portadores de estatuas*, que narra el episodio relativo a la toma de Troya en el que los dioses sacan de la ciudad sus propias imágenes para salvarlas de la destrucción.³⁴ Es interesante y perfectamente complementaria, asimismo, la interpretación aportada por M. Corrente, quien alude a un traslado físico de la herma en una empresa ligada a la fundación mítica e institución de su culto, en una tierra donde la imagen es extranjera.³⁵ Podemos concluir la breve interpretación de esta escena sugiriendo que el dios Hermes salva de la destrucción de Troya a su imagen semi-icónica (¿de madera?) para transferirla a un nuevo lugar en el que poder (re)instalarla. En este marco interpretativo, la narración visual presentada en esta sítula es particularmente cercana a la narración mítica que recoge Calímaco.

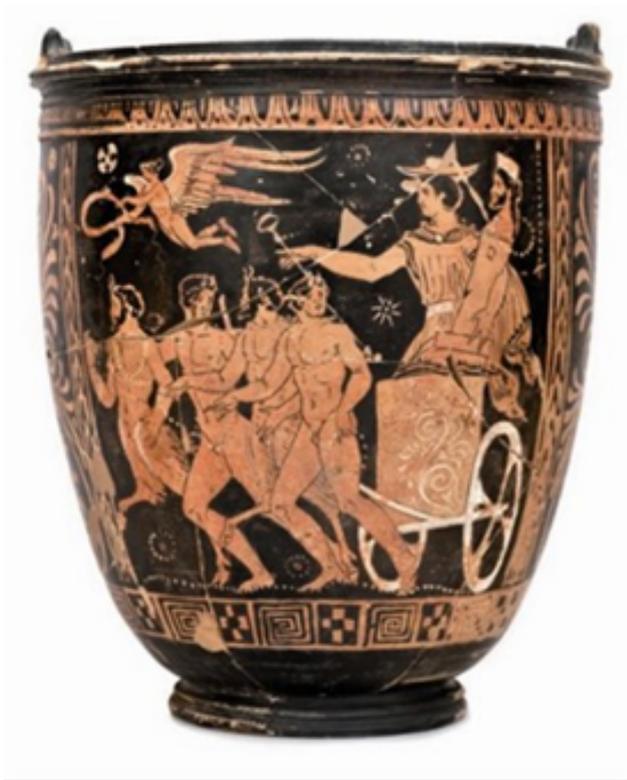


Fig. 2: Sítula de Hermes, Pintor de Ascoli Satriano. Fotografía: © Polo Museale di Ascoli Satriano - Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia (De Rossi 2012).

Todo el material presentado nos lleva a proponer que ya desde el imaginario clásico la herma barbada, como tipología de imagen de invención ática, es una estatua divina vinculable al tiempo y espacio de Troya en la tradición ateniense, de la que se podrían haber hecho eco otras como la enea y la argiva.

3.2. Interacción visual. “La extrañeza visual de lo semi-antropomorfo”

La negativa reacción de los pescadores de Eno al visualizar por primera vez la imagen divina, sugiere un mayor vínculo con la forma semi-icónica que con respecto a la anicónica, pues en la diégesis (VIII 6-7), tras ver de cerca aquello que han pescado, estos manifiestan su descontento. Si se tratara de una simple pieza de leña – aunque fuera la representación anicónica de un dios– esta pasaría desapercibida a la vista de los pescadores, como uno de los tantos trozos o ramas de árbol que se podían encontrar flotando en el mar, pero no es así.³⁶ Si bien este primer momento de la visualización y hallazgo de la imagen no es extenso en la diégesis, en el poema original se dedicaron varios versos a esta parte de la narración (vv. 16-25). El *hermes* llegado del mar tiene un aspecto anómalo, al cual se hace referencia explícitamente en el poema fragmentario por medio de dos términos despreciativos: “bestia” (v. 21: τό θηρίον) y “basura” (v. 25: τὸν φθόρον). Esta apariencia desagradable a la vista, y su hostil rechazo, quizás se deba a la visualización de una forma que los pescadores no reconocen en su imaginario local, acostumbrados a un lenguaje escultórico basado en la completa figuración humana, donde lo semi-antropomorfo se vuelve cercano a lo teriomorfo.³⁷ La naturaleza divina de la herma lignaria no se manifiesta o “entra en funcionamiento” hasta que los tracios, posteriormente, ejercen un contacto físico violento con el objeto *extraño* (en apariencia y procedencia).³⁸

³⁶ Ernst Diehl, “Zum Hermes Perpheraios Von Ainos”, *Rheinisches Museum für Philologie* 92, no. 2 (1943), 177-179, ya subrayaba ese carácter flotable del *Hermes Perpheraios* comparándolo con los troncos de los árboles. A su vez, Diehl entendía la posible expectativa no cumplida de hacerse con un pez enorme una de las razones que derivarían en la posterior hostilidad hacia la imagen.

³⁷ Incido en la importancia de reconocer en la narración una caracterización literaria del pueblo, y no analizarla como un retrato completamente fiel de las creencias y el imaginario religioso de la comunidad tracia. Es decir, puede que Calímaco nos transmita esta idea de lenguaje escultórico semi-antropomorfo como “monstruoso”, sin necesidad de que lo semi-icónico o lo anicónico sean ajenos al imaginario divino del pueblo tracio.

³⁸ Es interesante el uso del término *xenēn* (extraña, extranjera) cuando Pausanias (X, 19.3) describe el artefacto de madera de Dioniso (*KePhallen*) en Metimna procedente también del mar y vinculado asimismo a la forma semi-icónica (cabeza separada para ser colocada sobre pilar), a semejanza del *Hermes Perpheraios*, con una anómala apariencia, véase: Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, 93-96; Steiner, *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, 83. Aunque esta concepción como *xenos* podría deberse no sólo a la visualización de una cabeza extraña, sino también a la procedencia extranjera del culto original a Dioniso, llegado del Oriente, *infra* nota 58.

³⁴ Hendrik S. Versnel. *Coping with the gods. Wayward readings in Greek Theology* (Leiden-Boston: Brill, 2011), 346-347, n.98. Recogido en un esolio a Esquilo (*Th.* 304-305).

³⁵ Marisa Corrente. *Lo spreco necessario. Il lusso nelle tombe di Ascoli Satriano* (Foggia: C. Grenzi, 2012), 49-51, 210, fig. 4.35. Sin embargo, Corrente lleva a cabo una interpretación abierta de la identidad de la herma, ya que ve plausibles las identificaciones tanto de Hermes, donde el dios “dei ladri e degli inganni (...) reggerebbe un oggetto che è la mimesi icastica del dio”, como de Dioniso, en calidad de la imagen de culto del dios con origen extranjero. El término “herma de Dioniso”, en realidad, es una construcción moderna no trazable en la evidencia visual ni literaria arcaica y clásica, cf. P. Huerta-Segovia, *¿Imágenes de Hermes o Imágenes de Dioniso?*, esp. 277-282, 299.

3.3. Interacción física (I): *Violencia. El daño al cuerpo hermaico*

La acción destructiva de los hombres tras el hallazgo del Hermes *Perpheraios* también apoya la hipótesis de la apariencia semi-antropomorfa. La diégesis menciona que, en una primera tentativa, los pescadores pretenden cortarla para encender un fuego, sin éxito (VIII 9-10). Esta primera acción violenta de los pescadores, junto con esa interacción visual inicial, tendrían probablemente un mayor desarrollo en la parte perdida del fragmento original (vv. 26-38). A continuación, las líneas sucesivas aportan una información muy valiosa que no se recoge en la diégesis. A juzgar por los términos empleados, parece que es un único individuo, en representación del grupo de pescadores, el encargado de quemar la imagen, al mismo tiempo que pronuncia una plegaria, a la cual pondría fin en el mismo momento en el que se dirige directamente y agrade a la imagen (vv. 39-41). Esa actitud de levantar la mirada hacia el cielo (v. 39: “hacia las estrellas”) en el inicio de su discurso responde a una gestualidad ritual, codificada desde época homérica, en la que se busca la atención y validación de los dioses ante el acto performativo que se va a realizar.³⁹ La gestualidad que asume el personaje eneo lo acerca así a la figura del sacerdote u oficiante de los rituales públicos griegos como el de la *thysía*, donde tras la solemne plegaria inicial se procede al primer acto de violencia contra la víctima (*katárchestai*).⁴⁰ La herma se torna, de este modo, una imagen divina irreconocible por su forma extraña, un objeto inservible que se puede mutilar para satisfacer las necesidades más inmediatas de los locales y servir como fuente de calor.

De nuevo, es sugerente el paralelismo con las interacciones físicas de los troyanos ante la gran imagen-proeza creada por Epeo. En cuanto al fuego como elemento destructivo, este está presente tanto en la reacción de los locales al encontrarse con el artefacto animal en el desolado y ardiente campamento de la playa en Homero (*Od.* VIII, 500-501),⁴¹ ⁴² como en la posterior acción violenta derivada de la incursión del Caballo de Troya. Sin embargo, mientras que

el *hermes* es la víctima sin daño alguno — pues las llamas rodeaban la imagen— de ese intento de quemar (VIII 12-13), el caballo —al que nunca se le aplicó finalmente ninguna llama— terminó funcionando, como también nota Petrovic, como un “arma de destrucción masiva” de la que salieron los guerreros que provocaron el incendio de Troya.⁴³ Esta cualidad ignífuga otorgada a una imagen lignaria revela una clara divergencia entre el agente exógeno y la materialidad del objeto que ya debería de haber advertido a sus poseedores de su contenido divino.

En el fragmento original, Calímaco recoge que el único mínimo daño que se le infligió al cuerpo de la imagen divina fue una pequeña herida o resto (v. 42), específicamente, según la diégesis, sobre “el hombro” (VIII 9: τὸν ὤμων). En la discusión entre los troyanos que narra la *Odisea* se plantea “cortar en pedazos” (διαπλῆξαι) con sus “bronces” el monumental artefacto, aunque finalmente este no es agredido.

Esta herida lateral sobre el hombro de la imagen lignaria de Hermes, que ha pasado inadvertida a los académicos, se constituye como una alusión directa a la tipología estatuaria de la herma. En un supuesto artefacto anicónico de madera cuadrangular, la ausencia de cualquier elemento figurativo como la cabeza no permitiría la diferenciación de otra parte anatómica concreta. Por el contrario, el cuerpo hermaico se caracteriza por estar definido generalmente no sólo por una cabeza —comúnmente barbada— y un falo erecto, diferenciados incluso por el mismo Calímaco,⁴⁴ sino por unos salientes rectangulares presentes en los laterales superiores. Dichas piezas transversales, ensambladas en las hermas mediante la técnica de caja y espiga, tienen una corta longitud y funcionan como una suerte de hombros sobre los que se podrían colocar ofrendas vegetales o la vestimenta, como aparece representado con cierta frecuencia en la iconografía vascular ática.⁴⁵

En un último intento de deshacerse de la imagen, acude un arponero (?) y probablemente con la ayuda de los otros pescadores (el verbo es plural: ἔρριψαν), lanzan la imagen al mar, de donde procedía (vv. 48-49, VIII 13-14). Esta acción revela la concepción griega del mar como un *locus terribilis*, habitado por monstruos y punto de no retorno, por lo que arrojar la herma al mar es la forma más efectiva de deshacerse de ella.⁴⁶ De este modo, metal, fuego y agua son los principales elementos de destrucción que los “bárbaros” se plantean aplicar a las obras de Epeo.⁴⁷ Las acciones protagonizadas por el que pronuncia la plegaria, el arponero —no parecen que

³⁹ Para diferentes categorías de la relación gestualidad — palabra en el ámbito de la plegaria y la súplica homérica, véase: Françoise Létoublon, “Speech and Gesture in Rituals: The Rituals of Supplication and Prayer in Homer”, en *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Representation*, editado por A. Chaniotis (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2011), 291-311.

⁴⁰ Agua (purificación), corte (*máchaira*) y fuego (altar), son los tres elementos con los que entra en contacto el cuerpo hermaico en una primera fase, lo que favorece su culto posterior, y por los que pasa la víctima en el ritual de sacrificio griego previamente al disfrute en conjunto de la carne animal. El Hermes *Perpheraios* es tanto víctima como objeto de culto del ritual colectivo (*infra* epígrafe 2.4). Para una descripción e interpretación pormenorizada del ritual sacrificial, con comentario de las aproximaciones modernas, véase más recientemente: Jan N. Bremmer, “Greek Normative Animal Sacrifice”, in *A Companion to Greek Religion*, ed. D. Ogden (Oxford: Blackwell Publishing, 2007), 132-144.

⁴¹ Los aqueos incendian sus propias tiendas antes de lanzar al mar las embarcaciones (*Od.* VIII, 500-501).

⁴² Se recogen tres alternativas destructivas: “mandan que se eche al mar la treta de los griegos, aquel don sospechoso que se le prendía fuego por debajo y se queme en sus llamas, o se barrene y escudriñe los huecos escondrijos de su vientre” (*Eneida II*, 36-38, trad. Echave-Sustaeta).

⁴³ Petrovic, “The life story of a cult statue as an allegory: Kallimachos’ Hermes Perpheraios”, 212.

⁴⁴ El *Yambo* 9, hace referencia a su cabeza barbada y a su itifalio, véase *infra* nota 756.

⁴⁵ Sirvan como ejemplo los siguientes vasos, para la vestimenta de la herma: *BAPD* 330861 (enócoe de figuras negras), *BAPD* 275736 (cratera de columnas de figuras rojas); para las ofrendas y coronas vegetales sobre el hombro: *BAPD* 44338 (frag. de enócoe de figuras rojas), *BAPD* 206308 (ánfora de figuras rojas).

⁴⁶ Astrid Lindenlauf, “The Sea as a Place of no Return in Ancient Greece”, *World Archaeology* 35, n.º 3 (2003), 420.

⁴⁷ *Supra* nota 39. El perforar o cortar el Caballo de Troya es, de las acciones destructivas sugeridas en cada caso, la única que está presente tanto en la *Odisea* (VIII, 506-509) como en la *Eneida* (II, 36-38) y la única que deja marca en la herma de Epeo.

se traten de la misma persona— y por el sacerdote Laocoonte —portador de la palabra y de la lanza— guardan similitudes.⁴⁸

3.4. Interacción física (II): Veneración. El ritual háptico en círculo

Sin embargo, el *hermes* no parece en el mismo mar del que procedía, sino que, al contener una identidad divina capaz de transitar entre el mundo de los muertos y de los humanos, retorna (vv. 49-51, VIII 13-14).⁴⁹ Es en esta re-captura de la imagen, cuyo desarrollo y desenlace ya no se conserva en el poema original, cuando los locales re-conocen la naturaleza divina —inmortal— del cuerpo hermaico (VIII 14-16). La diégesis nos dice que le erigieron un santuario en la misma playa, donde le ofrecieron las primicias de su captura, mientras se pasaban la herma “de mano en mano” (VIII 17-18), palabras que son especialmente significativas por dos cuestiones. En primer lugar, porque suponen una inversión de la interacción física anterior: los pescadores que agredieron e intentaron mutilar a la imagen divina, se ven en la necesidad de mostrarle respeto y adorarla;⁵⁰ así los pescadores eneos ven en el pescado la ofrenda (animal) más preciada para una imagen divina (dios) que anteriormente había caído en sus redes. Con ello, dan lugar a la conformación de un marco ritual donde integrar a la herma en el mismo espacio en el que instantes previos atentaban contra ella.⁵¹ En segundo lugar, porque evidencian la construcción de un ritual háptico, la veneración de una imagen divina —probablemente— en círculo y percibiéndola a través del tacto directo, único en la práctica ritual griega, que se refleja en la epiclesis *Perpheraios* (*perí*= alrededor de; *pheró*= portar/llevar).⁵² El Hermes eneo tiene (*¿o hereda?*) de esta manera ese carácter táctil inherente a la estatua semi-icónica ateniese, la única imagen

divina que gozaba de una percepción háptica frecuente y ritualizada, que aparece representada profusamente por los pintores de vasos áticos.⁵³ Esta posibilidad de llevarla de mano en mano y de ser atrapada en las redes esboza la imagen de herma menor que la escala humana.

3.5. Introducción oficial y culto del *ágalma* en la ciudad

En último lugar, la diégesis recoge la necesidad de una validación de Apolo para poder trasladar el extraño *ágalma* de madera a la ciudad (VIII 18-19). Dicha expectativa ante una respuesta divina implica la previa consultación al mismo Apolo, a través del oráculo, con el fin de que los dioses acepten el culto al *hermes* en una comunidad tracia, por ende, ya “helenizada”.⁵⁴

En este sentido, el acto mismo de trasladar la pequeña herma desde su santuario temporal en la costa hasta el centro de Eno, lo que conlleva integración oficial del culto en la ciudad, también presenta grandes paralelos con el transporte del gran caballo de madera desde el campamento en el litoral hasta el interior de la ciudadela troyana. Al igual que los pescadores eneos, los troyanos, tras un momento de incertidumbre al encontrarse con la imagen (*Od.* VIII 505-509) y varios intentos de introducir el artefacto de madera según Estesícoro (*Iliupersis*, P. Oxy. 2619, fr. 47, ii 6ss.), finalmente aceptan tenerlo dentro de Troya.⁵⁵ Una vez dentro de las murallas, fue recibido por los locales como una ofrenda en honor a los dioses (*Od.* VIII, 509-514), en un ambiente festivo de celebración, cánticos y adorno vegetal de la imagen de madera (*Iliupersis*, P. Oxy. 2619, fr. 47, ii 18). En este escenario, la imagen equina viene a expiar el sacrilegio ocasionado y a sustituir el vacío dejado por el robo del Paladio, reemplazándolo, así, como una suerte de *ágalma*⁵⁶ a ser venerado por los troyanos y del que dependerá la salvaguardia y prosperidad de la ciudad.⁵⁷ De igual manera,

⁴⁸ De hecho, según Page, algo similar estaría presente en la obra de Estesícoro (*Iliupersis*, P. Oxy. 2619, fr. 47, i, 6-7): “speaker is perhaps saying ‘rely on your strength and your spear’, [not on hopes that the Wooden Horse is a token that the war is over]”. Para Estesícoro, sigo las traducciones e interpretaciones del Papiro de Oxirrinco 2619 de: Denys L. Page, “Stesichorus: The ‘Sack of Troy’ and the ‘Wooden Horse’ (P. Oxy. 2619 and 2803),” *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, no. 19 (1973), 47-65.

⁴⁹ Para una interpretación del carácter cíclico y circular de la recaptura del Hermes *Perpheraios*, y su comparación con otros mitos basado en este dispositivo narrativo, véase: Charles Delattre “La statue sur le rivage: récits de pêche miraculeuse”, in *Objets sacrés, objets magiques de l’Antiquité au Moyen Age*, ed. Charles Delattre (Picard: 2007), 65-82.

⁵⁰ Coincido en esta idea con Arlene Allan, *Hermes* (Routledge: 2018), 57-58.

⁵¹ El Hermes de Epeo ha sido así reconocido, aceptado e integrado en un marco ritual por parte de la sociedad receptora, condición definitoria de las imágenes de culto griegas según Jorge Tomás García, “Definición y contextos de las imágenes de culto en la Grecia antigua” *Euphrosyne* 45 (2017): 39.

⁵² En esta misma línea interpretativa, Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, 92; Tanner, *The invention*, 55; y Delattre, “La statue”, 74; mientras que Acosta-Hughes, *Polyeideia*, 298 n.73, sugiere que los locales se irían pasando la imagen de uno a otro en una especie de carrera. Alternativamente, otros estudiosos ven en *Perpheraios* y en estas palabras una referencia a la procesión de la imagen alrededor de la ciudad, como Steiner, *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, 107; o Allan, *Hermes*, 58, quien sin embargo también se refiere al ritual de la manipulación, como posible interpretación.

⁵³ Versnel, *Coping with*, 340, refiere a este tacto frecuente de la herma, sin paralelos en el resto de imágenes divinas; véase también Huerta Segovia, “De la visualización al (con)tacto devoto”, 6-15.

⁵⁴ Acudir a los diversos oráculos, y particularmente al de Delfos, era un práctica común en el ámbito panhelénico —y un *topos* recurrente en la literatura— para buscar e incluso manipular la aceptación divina; no sólo para diversos cultos, sino también vinculada a la legitimación de grandes empresas como la fundación de nuevas colonias y decisiones importantes en la vida político-religiosa. Véase Hugh Bowden, *Classical Athens and the Delphic oracle: divination and democracy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), quien pone el acento en este uso político del oráculo.

⁵⁵ “It looks as though the Trojans decide to accept the Wooden Horse before taking it from the plain into the city; as they do in Virgil, but not in the *Odyssey* or the *Cycle*. They had to make a gap in the walls, or widen the gate, to get the huge creature in; plainly it made better sense to decide whether to destroy it or not before, not after, making a way for it into Troy” (Page 1973, 49).

⁵⁶ El significado de *ágalma* (estatua) para los antiguos griegos era ambivalente, pudiendo aludir tanto a una imagen de culto como a una ofrenda votiva, siendo ambas concebidas como objetos dedicados a los dioses. Véase Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, 33; 40, para definiciones del caballo troyano en tanto que *ágalma*.

⁵⁷ W.F.J. Knight, “The Wooden Horse at the Gate of Troy,” *The Classical Journal* 28, n.º 4 (1933): 262; Christopher A. Farao-ne, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient*

la imagen semi-icónica de madera llega para ser objeto de culto y Hermes *Perpharaios* se constituye en el dios protector de los eneos. En esta línea, es interesante la referencia en las últimas líneas de la diégesis a una herma que viene honrada “como a los dioses” (VIII 18-19), lo que termina por estrechar ese vínculo entre ambas obras de Epeo, en calidad de dos artefactos de procedencia y apariencia extraña que acaban recibiendo culto.⁵⁸

Por otro lado, no debemos dejar de recordar, a pesar de que no podemos llevar a cabo en estas páginas un análisis minucioso, de las igualmente interesantes analogías del mito de Hermes *Perpharaios* con los mitos fundacionales de otras imágenes de culto procedentes del mar, que siguen el motivo narrativo de la “pesca repetida”, como las de: Dioniso de Metimna (Paus. X, 19.3), Heracles de Eritras (Paus. VII, 5.5-8) y Apolo Epidelion (Paus. III, 23.1-5); así como la estatua del atleta Téagenes en Tasos,⁵⁹ y la historia del anillo de Polícrates (Hdt. III, 40-43).

4. La imagen autóctona ateniense “conquista” Tracia

Con todo lo argumentado anteriormente, el yambo parece narrar el *aition* de un Hermes *Perpharaios* venerado en Eno en forma de herma, representado en la producción numismática enea desde el año 455/2 a.C. Nótese que ni en el texto ni en la iconografía de las monedas hay referencia a su itifalismo, sólo a su cuerpo semi-icónico.

A lo largo del artículo, hemos presentado las principales analogías entre el Caballo de Troya y el *hermes* de Epeo, aunque se ha dejado para esta parte final el aspecto más importante: la conquista. El artefacto de Epeo, “disimulado” bajo la forma de una gran imagen equina, se ideó como una *machina belli* con la que introducirse en la ciudad —objetivo final conseguido también por el Hermes *Perpharaios*— y conquistar a los dárdanos. En las primeras páginas, se hacía hincapié en la importancia del uso de la victoria aquea sobre Troya como ejemplo y arquetipo mítico de la victoria contra los persas, que funcionó como un discurso político minuciosamente configurado y usado a través de diferentes

medios visuales en Atenas, especialmente en el periodo posterior a las Guerras Médicas. Es en este contexto histórico donde se comprende mejor el mito narrado en el yambo.

En este escenario retrospectivo y de reinención de un pasado glorioso durante el periodo post-persa, si los persas eran concebidos como los “nuevos bárbaros”, las comunidades tracias tuvieron una caracterización similar en el imaginario y pensamiento ateniense. En la guerra de Troya los tracios desempeñaron el papel de aliados de los troyanos, y es este mismo rol (como aliados del enemigo bárbaro), el que cumplieron durante las Guerras Médicas. Además, es en particular la localidad de Eno y el delta del Hebro el que se erige como uno de los lugares más destacados en ambos conflictos. Eno es el lugar de origen de Piroo, jefe de las tropas tracias aliadas de los troyanos (II. IV, 520); ya Hiponacte de Éfeso (fr. 72, 5) se refería a Reso como el rey tracio asesinado por Diomedes (II. X, 435-500), “rey de los eneos”, y una inscripción evidencia la existencia de un culto a Reso en el área del Hebro.⁶⁰ Asimismo es digno de mención el testimonio de Plinio el Viejo (H.N. IV, 43) sobre el túmulo funerario en Eno donde descansaría Polidoro, hijo menor del rey Príamo, a quien Aquiles había dado muerte (II. XX, 407),⁶¹ así como un pasaje de la Eneida (III, 18) que sitúa a Eno como el primer pueblo fundado por Eneas tras su huida de Troya.⁶²

A comienzos del año 480 a.C., Heródoto cuenta que los tracios dejaron a Jerjes y sus tropas cruzar su territorio para invadir Grecia “pasando por los aledaños de la ciudad eolia de Eno y del lago Estentóride, hasta que llegó a Dorisco” (VII, 59-60). Como continúa el historiador de Halicarnaso (VII, 59-61), fue Dorisco, punto situado en el curso bajo del Hebro, el lugar estratégico clave para el avance de sus tropas, donde Jerjes I llevó a cabo la reorganización de estas en tres grupos que precedería a la llegada a Terme y donde se produjo la división persa entre las flotas y cuerpo terrestre (VII, 121. 2-3).⁶³ El episodio de Dorisco precede, asimismo, al conocido asedio de la tracia *Ennea Hodoi* en la ribera del río Estrimón, donde los persas sacrificaron vivos a nueve muchachos y nueve muchachas edonos.⁶⁴ Así, es significativo que, unos cuatro años más tarde, sería precisamente en la desembocadura del Estrimón, en Eyón, donde Jerjes I se volvería a detener en su regreso a Persia, y donde meses después tendría lugar la gran gesta de Liga Ático-délica, comandada por Cimón, que fue conmemorada e inmortalizada con las tres hermas pétreas en el ágora ateniense.

Greek Myth and Ritual (New York: Oxford University Press, 1992), 102; Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, 72; Zachos, “Epeios in Greece”, 10.

⁵⁸ Una explicación para esa predilección de Epeo por los *agalmata* de Hermes basada en el hecho de que “the Trojan Horse was constructed from a holy ‘herm’ of wood” que secunda Zachos, “Epeios in Greece”, 11, si bien es llamativa, no debería ser aceptada como argumento. Las tres atribuciones a Epeo son fruto de tres autores, espacios y temporalidades bien diversas, y la forma semi-icónica no debería ser comparada con un simple tablón.

⁵⁹ Para una atenta aproximación a estas remito a: Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, 91-101. Charles Delattre, *La Statue Sur*, 65-82; Tanner, *The invention*, 55-57. Los ciudadanos de Metimna también consultan el oráculo para conocer la naturaleza de la extraña imagen de Dioniso y poder aceptarla en la ciudad (Pausanias X, 19.3). La ausencia de un correcto reconocimiento visual son un elemento presente en estas imágenes divinas extranjeras un tanto talismánicas. Subrayadas anteriormente las similitudes entre sendas formas semi-icónicas de herma de Hermes *Perpharaios* -destinada a ser palpada- y de la cabeza de Dioniso -susceptible de ser colocada sobre un pilar-, es significativo el caso del carácter milagroso de la imagen “egiptizante” procedente de Fenicia (Paus. VII, 5. 5) que una vez arrastrada del mar a la ciudad con la cuerda trenzada a partir de cuero cabelludo femenino hizo recobrar la vista al pescador que soñó con la estrategia.

⁶⁰ La inscripción fue estudiada por Bakalakis, quien la sitúa en Dorisco, a unos 15 km. de Eno, véase: Benjamin H. Isaac, *The Greek Settlements in Thrace until the Macedonian Conquest* (Leiden: Brill, 1986), 140-158.

⁶¹ El túmulo existió realmente: Dan *et alii*. “Ainos in Thrace: Research Perspectives in Historical Geography and Geoarchaeology”, *Anatolia Antiqua*, XXVII (2019): 138, comentan el inconveniente de no haber hallado en la actualidad la tumba que desde el siglo XV era vista por viajeros modernos.

⁶² Isaac, *The Greek Settlements in Thrace until the Macedonian Conquest*, 147.

⁶³ Para la relevancia del paso de los persas por Dorisco y Eno, a partir del testimonio de Heródoto, véase especialmente: Isaac, *The Greek*, 137-140, Jan Zacharias Van Rookhuijzen. *Herodotus and the topography of Xerxes’ invasion. Place and memory in Greece and Anatolia* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2018), 93-95.

⁶⁴ Sobre la autenticidad histórica de este pasaje de Heródoto: Van Rookhuijzen, *Herodotus and*, 95-96.

En pocas palabras, siguiendo el concepto acuñado por J. Assmann, los varios enclaves tracios ubicados a las orillas de los ríos Hebro y Estrimón se constituyeron como auténticos “mnemotopos”: lugares que ocupan un puesto privilegiado en la construcción de la memoria colectiva ateniense. Se tratan de paisajes naturales de la memoria en los que se produjeron sucesos históricos (y reconfiguraron construcciones míticas) de una relevancia significativa,⁶⁵ susceptibles de ser incluidos en el imaginario visual ateniense cimoniano y post-cimoniano. Tras la captura de Eyón, como se ha mencionado al principio, se erigieron tres hermas conmemorativas en el ágora de Atenas, y uno de los epigramas recordaba la acción heroica de Menesteo, *alter ego* de Cimón, en Troya. En esta línea, también es especialmente significativo que los ascendientes de Cimón, los Filaidas, parecen haber utilizado a Menesteo para la propaganda de sus acciones colonizadoras en zona de Sígeo y de la Tróade en época arcaica.⁶⁶ Por último, el mismo Menesteo será representado décadas más tarde descendiendo del Caballo de Troya, obra del escultor Estrongilión dedicada sobre la acrópolis ateniense (Paus. I, 23.8).⁶⁷ Todos estos vínculos nos llevan a postular que, del mismo modo, para la conquista de Eno, se haría necesario emplear el tiempo pasado de Troya y del *hermes* ateniense por medio de la utilización de otra figura ancestral: Epeo.

Por otra parte, no tenemos muchas certezas de la situación territorial de la región costera comprendida entre los deltas del Estrimón y Hebro, y aún menos sobre Eno, ante la constante presión persa, especialmente en Dorisco, en los veinte años que siguen desde la captura ateniense de Eyón hasta la emisión de las monedas de Hermes. No obstante, todas las acciones de la recién formada Liga Ático-délica iban dirigidas a hacerse progresivamente con el control de estas tierras del norte del Egeo, y conseguir la alianza de las comunidades tracias, con cierta hostilidad.⁶⁸ Basándose en las emisiones numismáticas, May sugiere una datación entre 466-455/2 a.C. para la anexión de Eno a la Liga — periodo en el que experimenta un auge económico sin precedentes —, pues en este último año ya pagaban tributo a una Atenas controlada por Pericles, lo que coincide cronológicamente con la impresión de la herma en las monedas.⁶⁹ Por ello, el estudioso entiende que la representación de la imagen de Hermes *Perpheraios* sobre las monedas eneas sería una muestra de gratitud al dios patrón por la prosperidad económica por la que estaba pasando la ciudad tracia durante ese periodo histórico.⁷⁰ Una posibilidad —y así lo creemos— es que el culto a este “dios

de los eneas” haya nacido no fruto de una voluntad local, sino, más bien, como una imposición ateniense en este contexto histórico de expansión territorial y campañas tracias; y es que, durante el periodo cimoniano, se atestigua la instalación física de hermas más allá de la frontera del Ática, las cuales funcionaron como representantes del control ateniense en dicho lugar.⁷¹

En el caso que nos ocupa, la elección de esta comunidad tracia en particular es reveladora. No es casualidad que sea Eno, anterior colonia griega y uno de los enclaves que sirven de puente hacia el ansiado Quersoneso Tracio y la Tróade, la única comunidad tracia que adopta la imagen ateniense como *parasemon* de las monedas, un signo identitario, y aquella en la que se ambienta el mito de la herma realizada por el constructor del Caballo de Troya.⁷² El Delta del Hebro, sitio históricamente inestable y enclave comercial estratégico, era el lugar más propicio para la introducción de imágenes y cultos “revalorizados” durante y tras las Guerras Médicas, como son la herma y la figura de Pan (también impresa en las monedas eneas),⁷³ los cuales manifestarían el control de Atenas en dicho territorio tracio cercano a la inexpugnable Dorico persa.⁷⁴

Tras todo lo expuesto hasta ahora, el fin conquistador es el último y principal carácter que subyace en el Hermes *Perpheraios* y que lo vincula más estrechamente al Caballo de Troya. Los dos artefactos de madera creados por Epeo se constituyen, así, como “imágenes-conquistadoras”: artefactos con una forma, materialidad y origen singulares que son utilizadas por un pueblo conquistador y que impactan eficazmente en el sistema cultural y religioso del pueblo dominado. En el caso de la localidad tracia, esta se ve forzada a venerar la imagen divina ateniense y a otorgarle un espacio privilegiado en su cultura visual y en su panteón local. Dicho esto, no es posible determinar la modalidad (mítica, traslado físico real) con la que se articuló la introducción de esta tipología estatuaria ateniense en territorio eneo. No obstante, es plausible que la imagen de culto se hubiera representado durante este periodo paralelamente en otros soportes artísticos locales, como los realizados en metal,⁷⁵ e incluso que los atenienses que allí se trasladaron

⁶⁵ Jan Assmann, *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen* (Munich: C.H. Beck, 1992): 59-60 (*mnemotopes*); Van Rookhuijzen, *Herodotus and*, 5-38. En las páginas 8-9, al hablar de la distinción entre las categorías de mnemotopos (territorios individuales) y de paisajes de la memoria (múltiples mnemotopos), el autor señala la importancia de reconocer la singularidad de ciertos paisajes naturales (ríos) como una categoría aparte.

⁶⁶ Así lo ha defendido Miriam Valdés Guía. “Menesteo en la *Ilíada* y la “primera unificación” del Ática: reflexiones en torno al s. VIII en Atenas”, *Incidenza del Antico* 8 (2010): 81-108.

⁶⁷ Realizado varios años antes del 415, año del primer testimonio sobre la estatua, según Mary R. Lefkowitz, “The ‘Wooden’ Horse on the Athenian Acropolis.” *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 89, no. 3 (2020): 581-91.

⁶⁸ John Maunsell May, *Ainos: Its History and Coinage* (Oxford; London: Oxford University Press; G. Cumberlege 1950), 11.

⁶⁹ May, *Ainos*, 16-19.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ El ejemplo más representativo es el de la herma dedicada en el Anfiareo de Oropos (Beocia) con la firma de escultor Estrómbicos (*IG* I³ 1476, *SEG* XLVI 65: datada en ca. 480-470 a.C. por A. Matthaïou): “Estrómbicos, ateniense, me hizo” (trad. propia). Wilding, tras analizar las dedicaciones que se llevan a cabo en el Anfiareo de Oropos, demuestra que esta herma sirvió como marcador del control ateniense en el santuario y de la extensión territorial ática, cf. Alexandra Wilding, *Reinventing the Amphiareion at Oropos* (Leiden-Boston: Brill, 2022), 69-70.

⁷² Sobre la importancia del territorio de Eno como lugar de referencia estratégico en términos de conectividad y comercio, véase: May, *Ainos*, 12-13; Isaac, *The Greek*, 140-158; Anca Dan *et alii*. “Ainos in Thrace: Research Perspectives in Historical Geography and Geoarchaeology,” *Anatolia Antiqua* XXVII (2019): 127-141.

⁷³ El culto ateniense al dios Pan fue instaurado en las laderas de la acrópolis tras la batalla de Maratón (490 a.C.), como muestra de agradecimiento a la ayuda brindada por el dios durante la contienda, como recogen las fuentes Hdt. VI, 105-106; Paus. I. 28.4, VIII, 54.6.

⁷⁴ Varios estudiosos hablan de una exportación ateniense en Eno del culto y la figura de Pan, que aparecerá también en las monedas desde el 455/2 a.C. (May, *Ainos*: Group XVI) y en un relieve escultórico del s. IV a.C., en torno al cual bailan dos ninfas, véase especialmente: May, *Ainos*, 272-275; Isaac, *The Greek*, 156-157.

⁷⁵ Cf. *supra* nota 9 (Tekin).

llevaran consigo o, más plausiblemente, erigieran una herma directamente sobre el suelo local. Si bien la evidencia presentada testimonia la existencia de un culto al *hermes* en Eno a mediados del s. V a.C., es lógico asumir la presencia física de una imagen semi-icónica en la ciudad local tracia, ya sea cobijada en un templo o dispuesta en el exterior, a la que poder dirigir esa veneración.

5. Conclusiones

De acuerdo con lo argumentado, sugerimos que el mito narrado en el *Yambo* 7 de Calímaco recoge y pertenece a una tradición anterior, a la cual no sería prudente dar una datación, pero que podría haberse configurado en el periodo de Cimón o Pericles. En este contexto histórico de expansión territorial ateniense y de política monumental de reconstrucción tras la invasión persa de Atenas, se articularon diversas estrategias de rememoración contra los bárbaros entre las que no sería extraño encontrar, paralelamente, nuevas narraciones míticas que ayudarían a reinventar el pasado glorioso de Atenas. Esta atribución de la herma a Epeo podría haber nacido surgido en esas décadas, poco antes o después de la colocación del monumento de las tres hermas de Eyón en el ágora, en una progresiva cristalización del mito a lo largo del siglo V a.C. Este mito será recogido posteriormente por Calímaco para sus propios propósitos narrativos asociados al género yámbico,⁷⁶ cuyo grado de fidelidad respecto a la fuente original, al igual que en otros de sus yambos, pudo haber sido sustancial.⁷⁷

A modo de conclusión, y con relación a los mecanismos que se están configurando para dicho contexto eneo, nuestra propuesta se complementa con las palabras de M. Valdés Guía, quien argumenta que la Tróade, el Quersoneso y Tracia:

“son lugares imaginados y construidos míticamente para justificar el asentamiento y el dominio de Atenas (desde época arcaica), (que) encontrarán una continuidad de la mano de personajes como Cimón

de los Filaidas, sobre todo en los primeros momentos de la formación de la Liga de Delos”.⁷⁸

La imagen autóctona ateniense se convirtió, con ello, en un signo identitario “exportado” en una comunidad enea que se estaba anexionando a la Liga Ático-délica, como testimonian las monedas de Eno. De este modo, la imagen semi-antropomorfa de Hermes fue trasladada a esta localidad tracia para conquistar culturalmente a una etnia “bárbara”, a modo de caballo troyano, y manifestar así su control territorial sobre la ansiada tierra de Piroo y Reso.

Referencias bibliográficas

- Acosta-Hughes, Benjamin. *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*. California: University of California Press, 2002.
- Allan, Arlene. *Hermes*. Routledge, 2018.
- Assman, Jan. *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munich: C.H. Beck, 1992.
- Bernabé, Alberto. *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta* pt. 1. Leipzig: Teubner, 1987.
- Bettinetti, Simona. *La statua di culto nella pratica rituale greca*. Bari: Levante, 2001.
- Blakely, Sandra. “Hermes, Kyllene, Samothrace, and the Sea”. En *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, editado por J. F. Miller and J. S. Clay, 271-293. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Bousquet, Jean. “Callimaque, Hérodote et le Trône de l’Hermès de Samothrace.” *Revue Archéologique* 29/30, (1948): 105-131. <https://www.jstor.org/stable/140046005>
- Bowden, Hugh. *Classical Athens and the Delphic Oracle: divination and democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Bremmer, Jan N. “Greek Normative Animal Sacrifice”. En *A Companion to Greek Religion*, editado por D. Ogden, 132-144. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Clayman, Dee L. *Callimachus. Iambi*. Leiden: Brill, 1980.
- Corrente, Marisa. *Lo spreco necessario. Il lusso nelle tombe di Ascoli Satriano*. Foggia: C. Grenzi, 2012.
- Crome, Johann F. “Hipparcheioi Ermal”. *Athenische Mitteilungen* 60–61 (1935/36): 300-320.
- Dan, Ancaetali. “Ainos in Thrace: Research Perspectives in Historical Geography and Geoarchaeology, *Anatolia Antiqua* XXVII (2019): 127-144.
- Delattre, Charles. “La statue sur le rivage: récits de pêche miraculeuse”, en *Objets sacrés, objets magiques de l’Antiquité au Moyen Age*, edited by C. Delattre, 65-82. Picard: 2007.
- Diehl, Ernst. “Zum Hermes Perpheraios von Ainos”. *Rheinisches Museum für Philologie* 92, no. 2 (1943): 177–179.
- Di Cesare, Riccardo. *La città di Cecrope. Ricerche sulla politica edilizia cimoniana ad Atene* (SATAA vol. 11). Atene-Paestum: Pandemos, 2015.
- Donohue, Alice A. *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1988.
- Faraone, Christopher A. *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*. New York: Oxford University Press, 1992.

⁷⁶ Petrovic, “The life story”, 221, también ve muy poco probable que el mito de Hermes *Perpheraios* fuera una invención de Calímaco y argumenta que serían complementarias tanto las interpretaciones del *Yambo* 7 como obra alegórica del género yámbico (que la estudiosa propone) como aquella que atiende a interpretarlo como narración etiológica (la cual aquí nos ocupa).

⁷⁷ Por ejemplo, el *Yambo* 9, es fruto de una mínima modificación de las palabras de Heródoto (II, 51.1-4) y su yuxtaposición al componente atlético-erótico característico de las hermas de las palestras clásicas. Calímaco era, por tanto, buen conocedor del itifalismo de las hermas, cuya eventual referencia en el *Yambo* 7 pasaría por alterar significativamente la narrativa mítica heredada. El uso del término pelagos y más tarde de los tirrenos, nombres genéricos para aludir a los pueblos ancestros de los helenos, no debe ser entendido como referencias directas a Samotracia ni a ninguna comunidad en concreto. No veo plausible, por ello, la tesis de Sandra Blakely, “Hermes, Kyllene, Samothrace, and the Sea,” en *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, editado por J.F. Miller, J.S. Clay (Oxford: Oxford University Press, 2019): 286-287, quien recupera las argumentaciones de Bousquet sobre el trono de Samotracia, añadiendo la tesis de la supuesta influencia de la imagen fálica anicónica de Cilene en la isla y viendo una “direct analogy” entre este y el Hermes de Eno —que, recordemos, no tiene falo—. Una argumentación basada en una transferencia del itifalismo hermaico a partir de la imagen-falo del Peloponeso a Samotracia y de ahí a Atenas, a partir del pasaje de Heródoto, difícilmente se sostiene.

⁷⁸ Miriam Valdés Guía, “Los teseidas, la colonización de Sigeo y el quersoneso Tracio en el imaginario ateniense arcaico”, *Studia Historica: Historia Antigua* 27 (2009): 72.

- Ferrari, Gloria. "The Ilioupersis in Athens". *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000): 119–50.
- Gaifman, Milette. *Aniconism in Greek Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses universitaires de France, 1951.
- Harrison, Evelyn B. *Archaic and Archaistic Sculpture* (The Athenian Agora vol. XI). Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1965. <https://www.jstor.org/stable/1087059>
- Huerta Segovia, Pelayo. "De la visualización al (con) tacto devoto. Aproximación a la interacción física con las hermas griegas". *Imafronte* 30 (2023): 6–15.
- Huerta Segovia, Pelayo. "¿Imágenes de Hermes o Imágenes de Dioniso? Hacia una deconstrucción de la herma en la pintura vascular ática dionisiaca del s. IV a.C.". En *La cerámica ática fuera del Ática. Contextos, usos y miradas*, editado por C. Sánchez Fernández – J. Tomás García, 277-303. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2023.
- Hunter, Richard. "The Gods of Callimachus". En *Brill's Companion to Callimachus*, editado por B. Acosta-Hughes, L. Lehnus, S. Stephens, 245-263. Leiden: Brill, 2011.
- Isaac, Benjamin H. *The Greek Settlements in Thrace until the Macedonian Conquest*. Leiden: Brill, 1986.
- Knight, W. F. J. "The Wooden Horse at the Gate of Troy". *The Classical Journal* 28, no. 4 (1933): 254-262.
- Kerkhecker, A. *Callimachus' Book of Iambi*. Oxford: Oxford University Press 1999.
- Lacroix, Léon. *Les reproductions de statues sur les monnaies Grecques: la Statuaire archaïque et classique*. Liège; Paris: Faculté de Philosophie et Lettres, 1949.
- Lefkowitz, Mary R. "The 'Wooden' Horse on the Athenian Acropolis." *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 89, no. 3 (2020): 581–91. <https://doi.org/10.2972/hesperia.89.3.0581>
- Létoublon, Françoise. "Speech and Gesture in Rituals: The Rituals of Supplication and Prayer in Homer". En *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Representation*. editado por A. Chanotis, 291-311. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2011.
- Lindenlauf, Astrid. "The Sea as a Place of no Return in Ancient Greece". *World Archaeology* 35, no. 3 (2003): 416-433.
- Marchetti Patrick. "Recherches sur les mythes et la topographie d'Argos. I. Hermès et Aphrodite". *Bulletin de Correspondance Hellénique* 117/1 (1993): 211-223.
- Marín Valdés, Fernando A. *Plutarco y el arte de la Atenas hegemónica*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2008.
- May, John Maunsell. *Ainos: Its History and Coinage*. Oxford; London: Oxford University Press; G. Cumberlege, 1950.
- Page, Denys L. "Stesichorus: The 'Sack of Troy' and the 'Wooden Horse' (P. Oxy. 2619 and 2803)". *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 19 (1973): 47-65.
- Petrovic, Ivana. "The life story of a cult statue as an allegory: Kallimachos' Hermes Perpheraios". En *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, editado por J. Mylonopoulos, 205-224. Leiden: Brill, 2010.
- Pfeiffer, Rudolf. *Die neuen Diegeseis zu Kallimachosgedichten. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philologisch-Historische Abteilung Jg. 1934, H.10*. Munich, 1934.
- Picard, Charles. "L' Hermès Perphéaios d' Épeios à Ainos (Thrace)". *Crai Comptes-Rendus Des Séances De L' Année - Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 86, no. 2 (1942): 90-91.
- Romano, Irene Bald. *Early Greek cult images* (PhD dissertation). Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1980.
- Rossi, Francesco. "Ipogeo della situla di Hermes". En *Lo spreco necessario. Il lusso nelle tombe di Ascoli Satriano*, editado por Marisa Corrente, 201-223. Foggia: C. Grenzi, 2012.
- Shapiro, Harvey Alan. "Attic Heroes and the Invention of the Athenian Past in the Fifth Century". En *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras: History without Historians*, editado por L. Llewellyn-Jones and J. Marincola, 160-182. Edinburgh: Edinburgh Press, 2012.
- Steiner, Deborah Tarn. *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Tanner, Jeremy. *The invention of art history in ancient Greece: religion, society, and artistic rationalisation*. Cambridge: University Press, 2009.
- Tekin, Oğuz. "Ainos, Tanrı Hermes ve Bir Ağırılık". *Toplumsal Tarih Dergisi* 186 (2009): 58-59.
- Tekin, Oğuz. "Parasema of the two cities on their coins and weights: The Lion of Lysimacheia and the Hermes Throne of Ainos". En *Thrace – Local coinage and regional identity*, editado por Ulrike Peter, Vladimir F. Stolba, 115-123. Berlin: Topoi Edition, 2021.
- Tomás García, Jorge. "Definición y contextos de las imágenes de culto en la Grecia antigua". *Euphrosyne* 45 (2017): 25-40.
- Valdés Guía, Miriam. "Los teseidas, la colonización de Sigeo y el quersoneso Tracio en el imaginario ateniense arcaico". *Studia Historica: Historia Antigua* 27 (2009): 57-72.
- Valdés Guía, Miriam. "Menesteo en la Iliada y la "primera unificación" del Ática: reflexiones en torno al s. VIII en Atenas". *Incidenza del Antico* 8 (2010): 81-108.
- Van Rookhuijzen, Jan Zacharias. *Herodotus and the topography of Xerxes' invasion: Place and memory in Greece and Anatolia*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018.
- Versnel, Hendrik Simon. *Coping with the gods. Wayward readings in Greek Theology*. Leiden-Boston: Brill, 2015.
- Wilding, Alexandra. *Reinventing the Amphiareion at Oropos*. Leiden-Boston: Brill, 2022.
- Zachos, Giorgos A. "Epeios in Greece and Italy. Two Different Traditions in One Person". *Athenaeum Athenaeum* 1 (2013): 5-23.

Anexo Textual II.

Yambo VII, Calímaco (Diégesis, traducción de J. Tomás García)

<p>VII</p> <p>32 Ἑρμᾶς ὁ Περφεραῖος Αἰνίων θεός Περφεραῖος Ἑρμῆς ἐν Αἴνω τῆ πόλει τῆς Θράκης τιμᾶται ἐντεῦ-</p> <p>VIII</p> <p>1 θεν(·) Ἐπειὸς πρὸ τοῦ δουρείου ἵππου ἐδημι- οὔρησεν Ἑρμᾶν, ὃν ὁ Σχάμανδρος πολὺς ἐνεχθεὶς κατέσυρεν(·) ὁ δ' ἐντεῦθεν προση- νέχθη εἰς τὴν πρὸς Αἴνω θάλασσαν, ἀφ' ἧς</p> <p>5 ἀλιευόμενοι τινες ἀνείλκυσαν αὐτὸν τῆ σαγήνῃ. Ὅτε ἐθεάσαντο αὐτόν, καταμεμψά- μενοι τὸν βόλον πρὸς ἀλέαν σχίζειν τε αὐ- τὸν καὶ παρακαίειν αὐτοῖς ἐπεχείρουν, οὐδὲν δὲ ἤττον ἔφθασαν ἢ τὸν ὤμον παί-</p> <p>10 σαντες τραύματος τύπον ἐργάσασθαι, διαμ- περὲς δὲ ἠσθένησαν(·) καὶ ὄλον αὐτὸν καίειν ἐπεχείρουν, τὸ δὲ πῦρ αὐτῷ περιέρρει(·) ἀπει- πόντες κατέρριγαν αὐτὸν εἰς τὴν θάλασ-</p> <p>15 σαν. Ἐπεὶ δὲ αὐτίς ἐδικτυούλησαν, θεὸν νο- μίσαντες εἶναι ἢ θεῶ προσήκοντα κα- θιδρύσαντο ἐπὶ τοῦ αἰγιαλοῦ ἱερὸν αὐτοῦ ἀπήρξαντό τε τῆς ἄγρας ἄλλος παρ' ἄλλου αὐτὸν πε[ριφέρω]ν. τοῦ δὲ Ἀπόλλωνος χρή-</p> <p>20 σαντος εἰ[σεδέξαν]το τῆ πόλει καὶ [π]αρα- πλησίως τ[οῖς θεοῖς] ἐτίμων.</p>	<p>Hermes <i>Perpheraios</i>, dios de los eneos Hermes <i>Perpheraios</i> es honrado en Eno la ciudad de Tracia por este motivo.</p> <p>Epeo, antes del caballo de madera, había dado forma a un Hermes, que el Escamandro en crecida engulló y arrastró. De allí fue llevado al mar junto a Eno, de donde algunos pescadores lo sacaron en su red. Cuando lo vieron, despreciando su captura, intentaban cortarlo para calentarse y hacer un fuego para ellos, pero al golpear el hombro no pudieron hacer más que una marca similar a una herida, e intentaban quemarlo entero, pero el fuego ardía a su alrededor. Tras desistir lo arrojaron al mar. Pero cuando lo atraparon de nuevo en su redes, creyendo que era un dios o algo relacionado con un dios, establecieron un santuario para él sobre la playa y ofrecieron las primicias de su captura pasándose uno a otro alrededor. Cuando Apolo dio una respuesta, lo recibieron en la ciudad y lo honraron como a los dioses.</p>
--	---