

AFINIDADES Y CONTRASTES DE ESTRUCTURA EN LOS HIMNOS V Y VI DE CALIMACO*

José Guillermo MONTES CALA
Universidad de Cádiz

1. Diversos estudios sobre la producción hímica de Calímaco coinciden en señalar ciertas afinidades y contrastes de forma y contenido entre los Himnos V ("Al baño de Palas") y VI ("A Deméter"). No obstante, se echa en falta en todos ellos un análisis de conjunto, riguroso y detallado, que extraiga de este hecho las conclusiones pertinentes para el estudio de la evolución de las formas poéticas durante el período helenístico⁽¹⁾. En las presentes líneas pretendemos abordar dicho análisis.

(*) Este artículo, resumido y sin notas, se presentó como comunicación al *II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, celebrado en Málaga (mayo, 1984), en cuyas *Actas* (vol. III) debía quedar en principio recogido. Comoquiera que hasta la fecha dicho tercer volumen no ha visto la luz, circunstancia que lamentamos, hemos decidido publicarlo íntegramente en estas páginas, luego de haberlo revisado en sus planteamientos y actualizado, como era de esperar a raíz del auge que los estudios calimaqueos (y, especialmente, los dedicados a su producción hímica) han cobrado en los últimos años, en sus citas bibliográficas.

(1) Unas concisas pero esclarecedoras páginas al respecto pueden leerse en N. Hopkinson, *Callimachus. Hymn to Demeter*, Cambridge, 1986 (1984), pp. 13-17, donde se recogen cumplidas referencias a los estudios precedentes de H. Kleinknecht ("*EIS LOYTRA TAS PALLADOS*", *Hermes* 74, 1939, 301-50) y K. J. McKay (*The Poet at Play. The Bath of Pallas*, Leiden, 1962). Hopkinson, p. 13, califica ambos himnos de "contrasting and complementary pieces" y concluye que "each is to be read in the light of the other"; sin embargo, tampoco las páginas de Hopkinson vienen a suplir por completo las notorias deficiencias del trabajo de McKay. No cumple McKay, ciertamente, con su promesa de realizar un estudio en profundidad que ponga de manifiesto la "common structure" de los Himnos V y VI (p. 106); pero Hopkinson se limita a indicar concomitancias que son básicamente de carácter contenuístico: de las treinta y siete correspondencias establecidas, veinte son de contenido (pp. 13-15) y diecisiete de dicción (pp. 15 y s.); también son meramente de contenido los siete contrastes señalados (p.17).

2. En los ciento cuarenta y dos versos en dísticos elegíacos del Himno V y en los ciento treinta y ocho hexámetros del Himno VI puede fácilmente descubrirse un esquema estructural similar. En ambos himnos podemos aislar dos elementos de composición: el primero, que convencionalmente denominaremos *elemento A*, el marco ritual de una epifanía (la epifanía de Palas Atena con motivo de una fiesta en Argos, en el Himno V, y la epifanía de Deméter con motivo de la procesión del *kálathos*, en el Himno VI); y el segundo, que denominaremos *elemento B*, una narración mítica que ocupa la mayor parte de la composición (el relato de la ceguera de Tiresias, en el Himno V, y el relato de Erisictón, en el Himno VI). Estos dos elementos compositivos presentan en ambos himnos una distribución interna muy peculiar: el *elemento A* (el marco ritual de una epifanía) se escinde en dos secciones (la primera ubicada en el comienzo de la composición y la segunda en el final de la misma) y enmarca con ello al *elemento B* (la narración mítica), dando lugar a una *estructura de marco* del tipo ABA.

3. Esta idéntica tipología de estructura no debe impedirnos, sin embargo, que atendamos con suma cautela a las *variaciones formales*, algunas de ellas muy sutiles, que sobre este mismo esquema estructural se practican. Un buen ejemplo de esta intrincada red de afinidades y contrastes formales nos los ofrece el tratamiento del mito en ambos himnos. El mito juega un papel relevante en la estructura de los Himnos V y VI: le ofrece al poeta la posibilidad de oponer formalmente alusión y narración míticas y, al mismo tiempo, de hacer corresponder o no dicha oposición con otra de motivos temáticos. En ambos himnos el mito está tratado como *alusión* en la primera sección del elemento A.

4. En el Himno V los vv.1-55 se estructuran en dos unidades menores con un esquema similar. La primera unidad (vv. 1-32) esta configurada del siguiente modo: *exhortación inicial* (vv. 1-4); *máxima* introductoria de un *cuadro mítico* (Atena Hípia, vv. 5-12); *exhortación central* (vv.13-17); *máxima* introductoria de un nuevo *cuadro mítico* (Juicio de Paris, vv. 17b-28); y, por último, *exhortación conclusiva* (vv. 29-32).

La máxima que introduce un mito, que cumple función de *exemplum*, y el procedimiento de la alusión mítica nos son bien conocidos por el canto coral⁽²⁾. No debe sorprender que Calímaco trate en la máxima de los vv. 5-6 el tema de la prioridad que la diosa Palas Atena concede al aseo

(2) Elementos tan característicos de éste como el elemento ritual, el mítico o el gnómico están presentes en la estructura de nuestro himno. Nótese además la raigambre lírica de algunas combinatorias empleadas por Calímaco tales como la máxima introductoria de un mito o la narración mítica introducida y concluida por una sentencia. Cf., entre otras obras, la ya clásica monografía de C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford 1967 (1961), pp. 11 ss. y 290.

de sus caballos⁽³⁾. La presentación de motivos temáticos que guardan una relación sólo marginal con el tema central (en este caso, el baño de Palas) es materia sobradamente constatada en poesía helenística. Además el motivo "caballos" ha sido en cierto modo anticipado ya en la exhortación de los vv. 2-3: Calímaco conecta así los cuatro versos iniciales⁽⁴⁾ con el motivo mítico ahora tratado, el regreso de Atena de la lucha con los Gigantes, de claras reminiscencias homéricas y hesiódicas⁽⁵⁾. Resulta, en este sentido, significativo que nuestro poeta imite una construcción sintáctica típicamente hesiódica en el primer verso del himno, la cual remite a diversos pasajes de la *Theogonía* que versan precisamente sobre el tema de los Gigantes, haciendo alarde con ello de un depurado dominio de la técnica de anticipación⁽⁶⁾.

Los mecanismos de referencia interna en nuestro himno no se agotan aquí. La exhortación central presenta una estructura bimembre (vv. 13-17): el primer miembro (v.13a) en recurrencia anafórica con la exhortación inicial (de nuevo se exhorta al coro de jóvenes aqueas ante la inminente llegada de Palas) y el segundo (vv. 13b-17a), una secuencia de carácter preventivo, en recurrencia catafórica con la exhortación de cierre⁽⁷⁾. Este segundo miembro contiene además dos motivos temáticos que de nuevo anticipan el contenido del siguiente cuadro mítico (el Juicio de Paris). El poeta inicia su exhortación proponiendo el motivo "perfume", al que luego añadirá el motivo "espejo": las jóvenes doncellas que preparan el baño de Palas no deben llevar ni perfumes, ni vasos de alabastro (pues la diosa no gusta de tales ungüentos), ni siquiera espejo. Ambos motivos están indirectamente relacionados con el tema central, de la misma manera que el motivo del cuadro precedente, la prioridad del aseo de los caballos.

(3) Mckay, *o.c.*, p. 59, sorprendido de que Calímaco trate un motivo aparentemente secundario como éste, insiste en el hecho de que, en realidad, contribuye a trazar un cuadro total de la imagen masculina de la diosa Atena, idea para él central en el himno.

(4) El poeta, sirviéndose de una estructura muy elaborada, con dos frases impresivas en disposición cruzada, exhorta al coro de jóvenes doncellas que preparan el baño de Palas a apresurarse. La epifanía de la diosa es inminente, ya que puede oírse el relincho de sus yeguas. Sobre este recurso y el carácter marcadamente ritual del pasaje, cf. H. Kleinknecht, *art. cit.*, p. 209.

(5) Para Homero, cf. *Il.*11.535-7, *Il.*20.499-501, *Il.*23.502; para Hesíodo, *Th.* 183-6.

(6) West, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966, p. 213 relaciona la construcción calimaquea con *Th.* 154 ss., 183 ss. y 421 ss.

(7) De las dos oraciones parentéticas de la exhortación central, la primera (v.14) es fin del motivo "caballos", ya tratado con mayor amplitud en el motivo mítico de Atena Hípia, esta vez con la recurrencia al tema del carro, y la segunda (v.16) enlaza con el nuevo motivo "perfume". Así los versos de la exhortación central se articulan, a través de sus dos paréntesis, como verdadero centro de la unidad tanto en el plano formal como en el temático.

El Juicio de Paris está simplemente aludido⁽⁸⁾. La fuente seguida por Calímaco quizá sea el drama satírico de Sófocles intitulado *Crisis*, del que sólo nos quedan dos fragmentos y el testimonio indirecto de Ateneo⁽⁹⁾. En este drama parece que Sófocles trataba la oposición entre Afrodita y Atena⁽¹⁰⁾. Calímaco en los vv. 19-20 vuelve a aludir al motivo “espejo”, relacionándolo ahora más estrechamente con Atena para enfatizar la naturalidad de la diosa. Mckay⁽¹¹⁾ basa erróneamente, en nuestra opinión, la mención de Hera en el pasaje en su papel relevante en el culto argivo; sin embargo, su aparición se debe a una razón previa: su participación en el juicio del Ida; pero además se debe a una razón estructural: cuadra perfectamente con el engranaje de antítesis que Calímaco elabora en el pasaje. El poeta teje una red de motivos temáticos entre sí relacionados y en cada uno de ellos establece una relación tripartita de personajes. Así, en el motivo “espejo”, expresa tajantemente la negativa de Atena a utilizarlo y alinea con ella a Hera para, inmediatamente después, contraponerlas a Afrodita. De igual modo procederá al desarrollar el motivo “perfume”: asocia a Atena con los Dioscuros y los contrapone de nuevo a Afrodita. En definitiva, este segundo cuadro desarrolla el motivo tradicional de la belleza natural y masculina de Atena en contraste con la belleza artificial y femenina de Afrodita: la imagen atlética de Atena (vv. 23-26), acrecentada en sus aspectos masculinos por el símil con los Dioscuros, así como la comparación con elementos naturales (la rosa matutina y el grano de la granada, vv. 27-28) contrastan con la artificiosidad de Afrodita en el manejo del espejo y el arreglo del cabello (vv. 21-22).

La *exhortación conclusiva* recoge dos motivos anteriormente aludidos: el motivo “perfume”, tratado en la exhortación preventiva y en el segundo cuadro mítico, con una nueva alusión a los Dioscuros, si bien ahora sólo se menciona a Cástor, junto con Heracles⁽¹²⁾; y el motivo “arreglo del cabello”, tratado ya en el v.22 a propósito de Afrodita. Este segundo motivo tiene indudables ecos homéricos⁽¹³⁾. Sirviéndose de estos ecos, Calímaco relaciona estrechamente la figura de Atena con la de Hera: el pasaje

(8) De nuevo Calímaco se sirve de una máxima introductoria, referida a Palas: “siempre es bello su rostro” (v.17b). El Juicio de Paris cumplirá así una función ejemplar.

(9) Cf. Frs. 360-361 (Pearson) y ATh. XV 687 c.

(10) La oposición Atena/Afrodita constituye un motivo tradicional de oposición entre masculinidad y feminidad e incluso, como parece desprenderse del testimonio de Ateneo, la base de una oposición alegórica entre virtud y placer.

(11) *V.*, o. c., p. 60 s.

(12) La mención del par Cástor/Heracles puede tratarse de una variación con respecto a la alusión a los Dioscuros de los vv.24-25. H. Kleinknecht, *art. cit.*, p. 236 n.79, piensa que con la mención de Cástor también se recoge la de Polideuces y alega en su favor que se trata de un uso muy querido de la poesía helenística.

(13) Cf. *Il.*14.175 s.

homérico versa sobre el arreglo del cabello por parte de Hera; sin embargo, la presencia de Hera en el himno no está relacionada con el motivo homérico, sino con el novedoso del espejo.

La estructura interna de los vv.33-55 del himno es muy similar a la de los versos anteriores⁽¹⁴⁾: *exhortación inicial* (vv.33-34); *digresión etiológica* (vv.35-42); *exhortación central* (vv.43-52); *Máxima* (vv.53-54); y, por último, *exhortación de cierre* (v.55).

Estas dos unidades presentan, pues, simetrías relevantes en su estructura⁽¹⁵⁾, pero también -como se apreciará- variaciones. Así, entre las exhortaciones inicial y central, no encontramos la ya familiar correlación *máxima-mito*; en su lugar hay una secuencia enunciativa (vv. 33-35), que hace referencia al momento presente del ritual, y una *digresión*, traída a colación por la mención expresa del escudo de Diomedes versos antes, que da paso a un breve *aition* explicativo de la presencia de este héroe en el culto argivo de Atena⁽¹⁶⁾. Pero sin duda la variación de mayor relieve es la ausencia del elemento mítico después de la *máxima* de los vv.53-54, por cuanto que la misma representa un notorio hecho de asimetría estructural con respecto a la unidad conformada por los treinta y dos primeros versos.

(14) Obsérvese que el cambio de destinatario de las exhortaciones marca el tránsito de una unidad a otra: en la precedente, las exhortaciones estaban dirigidas al coro de jóvenes doncellas; en ésta, a la propia diosa Atena.

(15) La exhortación inicial presenta notorias recurrencias léxicas con los vv.1-2. La exhortación central tiene una estructura bimembre, como la de los vv.13-17. Los vv.43-44 repiten la misma secuencia imperativo-vocativo del v.33, pero ampliada ahora con una serie de epítetos, y recurren anafóricamente a la exhortación inicial, como en la unidad anterior. Los vv.45-52 también están constituidos por una serie de oraciones preventivas. El pasaje de los vv. 49-51 recurre, estructuralmente, a la frase del v.16 (una oración explicativa de carácter casi parentético intercalada en la secuencia exhortativa). Por último, el paso del plano preventivo al gnómico, en los vv.53-54, tiene también precedente en la exhortación preventiva de los vv.13-17a y la máxima del v.17b.

(16) A este rito, que da rango de antigüedad, liga el poeta la figura del sacerdote Eumedes, que como tal sólo aparece aquí (cf. Escher, "Eumedes", *R.E.*, VI 1907, p. 1077). El pasaje comprendido entre los vv.32-42 ha planteado muchos problemas de interpretación. Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung*, II 18, encontraba este pasaje extrañamente corto y conjeturaba una *lacuna* tras el v.36, donde se explicaría algo más sobre el rito introducido por Eumedes; sin embargo, sus argumentos ya fueron debidamente rebatidos por Kleinknecht, *art. cit.*, p. 216, mucho más atento a la peculiar técnica digresiva del poeta. Por otra parte, el relato sobre Eumedes que nos ofrece Calímaco está sustancialmente alterado (cf. *Schol. ad Hy.V 37*). Sobre estos controvertidos versos, cf. además el detenido comentario *ad loc.* de A. W. Bulloch, *Callimachus. The Fifth Hymn*, Cambridge, 1984.

5. Los vv.1-23 del Himno VI, que constituyen la primera sección del denominado *elemento A*, presentan una estructura interna con rasgos diferenciadores de la ya analizada con respecto a los vv.1-55 del Himno V. En lugar de dos unidades casi simétricas y con un esquema de composición fijo, encontramos ahora una estructura de desarrollo lineal del tipo: *exhortación - alusión mítica - exhortación - alusiones míticas*.

Después de una exhortación inicial (vv.1-6), articulada en dos miembros y dirigida esta vez a un coro de mujeres⁽¹⁷⁾, el poeta alude a Héspero (vv.7-9), en claro contraste con la secuencia preventiva de los vv.4-6. Héspero sí realizó aquello que el poeta prohíbe hacer; Héspero trató de persuadir a Deméter para que bebiera. La alusión a Héspero anticipa el motivo mítico de la búsqueda de Perséfone, que será tratado "de pasada" versos después (vv.10-16), y sirve así de transición entre la exhortación con que principia el himno y el referido motivo mítico. Con el v.17 se retorna a un plano impresivo. El poeta no quiere hacer llorar a Deo. Por ello se descarta conscientemente del motivo de Perséfone hasta ahora esbozado y propone tres nuevos motivos míticos, todos ellos relacionados con Deméter, como posible tema del himno: la concesión de leyes a las ciudades (v.18); la recolección del trigo (vv.19-21); y, por último, un relato de carácter preventivo (vv.22-23). De entre este abanico de posibles temas, el poeta sólo desarrollará como unidad narrativa el último, es decir, el relato de Erisictón⁽¹⁸⁾.

6. El mito está tratado en el denominado *elemento B* de ambos himnos como *narración* y, por consiguiente, en claro contraste formal con el tratamiento alusivo de la parte precedente. Así pues, la oposición formal "alusión/narración" en el plano mítico se configura, en cierto modo, como principio ordenador de la estructura: el mito en cuanto *alusión* se integra en el armazón estructural del *elemento A* (primera sección); en cuanto *narración* adquiere autonomía formal y constituye por sí mismo un nuevo elemento compositivo, el *elemento B*.

(17) De una parte, los vv. 1-3 (dos frases impresivas con disposición casi simétrica), donde el poeta exhorta a las mujeres a saludar a Deméter cuando el *kálathos* pase ante ellas, con el inciso del v.2 a modo de estribillo intercalado; de otra, los vv. 4-6, una secuencia preventiva en la que el poeta incluye una serie de prohibiciones dirigidas a las no iniciadas.

(18) Sobre la aparente incongruencia de desarrollar, entre los motivos que puedan reconfortar a la diosa, este relato, cf. las convincentes razones apuntadas por N. Hopkinson, *o. c.*, pp.4-5.

7. Como ya hemos analizado pormenorizadamente en otro lugar⁽¹⁹⁾, el relato de Tiresias del Himno V (vv.57-130) está estructurado en tres situaciones bien diferenciadas: situación previa (vv.57-69); acción punible de Tiresias (vv.70-84); y reacciones consecuentes (vv.85-130). Esta narración mítica rompe, como ya hemos observado, con la estructura simétrica de las dos unidades precedentes: tras la máxima de los vv.53-54 no se presenta inmediatamente un nuevo *exemplum* mítico, como ya antes ocurrió con la alusión a Atena Hípia o al Juicio de París, sino una nueva invocación a Palas por su venida (v.55)⁽²⁰⁾. Y justamente cuando se solicita con mayor insistencia la llegada de la diosa, se introduce la *variatio* estructural; mas el relato cumplirá la misma función ejemplar con respecto a la máxima de los vv.53-54 que los motivos míticos precedentes. Calímaco ha empleado el mismo procedimiento de progresión temática (el paso de lo general a lo particular). En absoluto compartimos la opinión de McKay⁽²¹⁾, según el cual todo lo precedente al relato no es sino una brillante maniobra preparatoria, ya que estructuralmente la peculiaridad reside en lo contrario, a saber, en el distanciamiento que se produce entre su función ejemplar de una máxima y su presentación como relato al margen del esquema estructural planteado⁽²²⁾.

8. Asimismo McKay⁽²³⁾ ha puesto de manifiesto las similitudes que según él existen entre las narraciones míticas contenidas en nuestros dos himnos. Desde una perspectiva estructural *sensu stricto* deben hacerse, empero, algunas precisiones al respecto. En el relato de Erisictón del Himno VI (vv.24-115) hallamos dos tipologías estructurales en abierto contraste. Del v.24 al v.71 se extiende una estructura de cuento tradicional, con un esquema cerrado de situaciones, en claro paralelo con el relato de carácter preventivo (el rapto de Dioniso por unos piratas) del

(19) J. G. Montes Cala, "El relato de Tiresias en el Himno V de Calímaco: estructura compositiva y teoría poética", *Habis*, 15 (1984), pp. 21-33 (v., especialmente, pp. 24-29).

(20) Con todo, esta omisión sólo será provisional. Tras la máxima se presenta una nueva exhortación dirigida a Atena (v.55), que recurre a las exhortaciones precedentes a ella dirigidas. Esta exhortación da cierre a la unidad. No compartimos, pues, la opinión de Kleinknecht, *art. cit.*, p. 238, según el cual la conexión del relato de Tiresias con la acción cultural anterior está en la invocación del v.55. Alegamos el orden inverso de la secuencia imperativo-vocativo de los vv.33 y 43, que se estructura como cierre con respecto a las invocaciones precedentes, y el claro contraste de sentido que existe entre ésta y lo siguiente, marcado por la correlación de partículas.

(21) *V. o. c.*, p. 55.

(22) No obstante, con su pericia compositiva Calímaco sabrá cómo dar cohesión a esta digresión narrativa con las partes himnicas del poema. Sobre el papel estructuralmente relevante de la ninfa Cariclo en el relato, v: J. G. Montes Cala, *art. cit.*, p. 30.

(23) *V. o. c.*, p. 113, donde se propone un cuadro comparativo de la estructura de ambos himnos.

Himno homérico VII ("A Dioniso"), como muy bien estudiara Bulloch⁽²⁴⁾. Los vv.72-115 presentan, por su parte, una estructura estilísticamente similar a la empleada por nuestro poeta en los *Yambos*: ahora se intercala al hilo de la narración una serie de secuencias cortas en estilo directo que agilizan el desarrollo del relato⁽²⁵⁾. Este contraste formal no se observa en el Himno V. Por ello la afirmación de McKay⁽²⁶⁾ de que el relato de Erisictón es un relato cómico y opuesto, por tanto, al carácter trágico del relato de Tiresias, debemos matizarla. Hay, como hemos visto, dos partes bien diferenciadas en el relato del Himno VI. La primera corresponde a un relato tradicional de contenido religioso donde la comicidad está francamente ausente. En la segunda este contenido religioso desaparece y da paso a un relato de carácter social⁽²⁷⁾. De hecho, una estructura narrativa cercana a la de los *Yambos* es más apta para tratar los efectos sociales del castigo de Erisictón y a la vez salpicar el relato de detalles pintorescos e incluso cómicos. En cualquier caso, no consideramos equiparable esta última parte del relato, donde se da cuenta de las reacciones posteriores al castigo de Erisictón, con los vv.85-130 del relato de Tiresias, donde también se recogen las reacciones a su castigo⁽²⁸⁾. En el Himno V esta parte del relato concentra el *climax* y *anticlimax* narrativos⁽²⁹⁾; en cambio, en el Himno VI tan sólo supone un largo *excursus*. Buena prueba de ello es el hecho de que Calímaco no sienta necesidad de concluir el relato y de contarnos cómo Erisictón terminó, en su glotonería, por devorarse a sí mismo. La narración tiene sin más un final trunco.

9. Ahora bien, quizá el contraste de estructura más acusado se dé en el modo de insertar el *elemento B* en el *elemento A* en uno y otro himno. En el Himno V la narración mítica de Tiresias se introduce, como ya hemos apuntado, como un deliberado y consciente desvío formal del mito utilizado en las dos unidades precedentes con una técnica definida, la alusiva, y con una colocación fija, precedido de una máxima introductoria y seguido de una secuencia exhortativa. Calímaco lo presenta como un episodio digresivo al margen del esquema preestablecido; con todo, no observamos subordinación temática entre los diferentes motivos míticos que componen el Himno V, sino un tema propuesto de antemano, "El baño de Palas", y desarrollado por sucesivos cuadros temáticos que recu-

(24) "Calimachus' Erysichthon, Homer and Apollonius Rhodius", *AJPh*, 98 (1977), 97-123 (v., especialmente, p.100).

(25) *Cf.*, sobre todo, los frs. 191 Pf. (*Iamb.* I) y 194 Pf. (*Iamb.* IV).

(26) *V., o. c.*, pp. 121 ss.

(27) V. A. W. Bulloch, *art. cit.*, p. 101.

(28) Como parece desprenderse del cuadro comparativo presentado por McKay, *o. c.*, p. 113.

(29) Para un análisis detallado, v. J. G. Montes Cala, *art. cit.*, pp. 26 ss.

rrer por igual a dicho tema⁽³⁰⁾. Así los motivos míticos aludidos en el *elemento A*, la prioridad concedida al aseo de los caballos (motivo de Atena Hipia) y la belleza masculina y natural de Atena (motivo del Juicio de Paris), e igualmente el mito narrado en el *elemento B*, la ceguera de Tiresias por ver desnuda en el baño a la diosa Palas, constituyen todos ellos episodios con el rasgo común de desarrollar *marginamente* el tema propuesto.

10. En el Himno VI la situación es, en parte, distinta. El relato de Erisictón viene ya anticipado en la primera sección del *elemento A*. No está presentado como desvío formal sino como desarrollo narrativo de un motivo mítico ya anunciado anteriormente como alusión. La diferencia radica, según creemos, en el hecho de que en el plano mítico del Himno VI sí se verifica la correspondencia de la oposición formal “alusión/narración” con la oposición temática “tema primario (mito narrado)/tema secundario (mito aludido)”. En otros términos, hay una *oposición de contraste* entre los diferentes motivos míticos que componen este himno. La estrategia del poeta consiste en aludir de pasada al motivo tradicional de la búsqueda de Perséfone, literariamente ya tratado en el Himno homérico “A Deméter”, relegándolo así a motivo mítico secundario, y desarrollar ampliamente en una narración un motivo poco usual, el de Erisictón, introducido como uno de los posibles motivos a tratar por contraste con el motivo tradicional antes aludido. En definitiva, mientras en el Himno V no se da correspondencia entre oposición formal y temática en el terreno del mito, en el Himno VI sí, y ello a pesar de responder ambas composiciones a una misma tipología estructural.

11. Del análisis comparativo de la estructura de los Himnos V y VI pueden extraerse algunas conclusiones de interés para el desarrollo formal de un género de tan rancia tradición como el hímico tanto en la producción poética de Calímaco como, más en general, en la composición poética del llamado primer Helenismo. No cabe duda de que la *estructura de marco* de estos himnos está muy alejada de la estructura tradicional del himno homérico. Si hablamos de una estructura ternaria del tipo ABA, ésta no se corresponde en modo alguno con la estructura ternaria del tipo “exordio-parte central mítica/atributiva-epílogo” propia de los himnos homéricos⁽³¹⁾. La primera sección del elemento A no es equiparable formalmente a la estructura formular del exordio homérico, ni tan

(30) En este sentido, nos apartamos una vez más de la opinión expresada por McKay, *o. c.*, p.55.

(31) Para un análisis pormenorizado de la estructura ternaria del himno homérico, v. R. Janko, “The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre”, *Hermes*, 109 (1981), pp.9-24.

siquiera en extensión⁽³²⁾. La parte central (elemento B), constituida por la narración mítica, tampoco es comparable con los pasajes míticos centrales de los himnos homéricos, pues éstos se presentan concatenados con la parte precedente (el exordio) mediante unas fórmulas usuales de transición⁽³³⁾. En nuestros himnos no se da tal concatenación con lo anterior. No olvidemos que los relatos de Tiresias y Erisicón son narraciones cortas con la peculiaridad de que una rompe con el plan estructural propuesto, viniendo a colación como mero entretenimiento en tanto se produce la epifanía de la diosa, y la otra contrasta con los compases iniciales del himno en los que se alude al ciclo mítico tradicional de Deméter. En ambos casos está presente el factor “sorpresa” en un doble plano: en el temático, en cuanto son relatos que siguen variantes poco usuales de un mito; y en el formal, en cuanto contrastan con lo que antecede. Con ello se realza su carácter de elemento autónomo dentro de la composición. Tampoco la segunda sección del elemento A se corresponde tal cual con el epílogo de los himnos homéricos. En el epílogo de los Himnos V (vv.137-142) y VI (vv.118-138) se retorna al marco ritual epifánico⁽³⁴⁾. Las notorias recurrencias formales y de contenido con la primera sección del elemento A allí detectadas dan al himno ese carácter de composición de marco ya señalado. En otras palabras, Calímaco ha sometido a un profundo proceso de reelaboración el esquema estructural ternario del himno tradicional⁽³⁵⁾.

12. Veamos brevemente la situación que los restantes himnos calimaqueos ofrecen con respecto a los Himnos V y VI, con el objeto de calibrar mejor el alcance de este proceso de reelaboración antes indicado.

El Himno II “A Apolo” suele alinearse tradicionalmente junto a nuestros dos himnos⁽³⁶⁾. En efecto, también hallamos dos elementos compositivos similares: el primero (vv.1-31), el marco ritual de una epifanía (la *epi-*

(32) La parte inicial del Himno V consta de 55 vv. y la del Himno VI de 23 vv.; en cambio, los exordios homéricos no suelen superar la decena de versos: cf., R. Janko, *art. cit.*, pp. 10 s. y F. Càssola, *Inni Omerici*, Roma, 1981, pp. XVII-XXI.

(33) Cf. R. Janko, *art. cit.*, pp. 10 s.

(34) Para los rasgos generales de epílogo epifánico en el Himno V, cf. H. Kleinknecht, *art. cit.*, pp. 211 ss.

(35) R. Janko, *art. cit.*, p.22, afirma que los *Himnos* de Calímaco se apartan radicalmente del modelo compositivo del himno homérico por cuanto que no establecen una clara distinción entre material atributivo y mítico. No obstante, sobre este particular, v. las interesantes observaciones de M. Brioso, “Técnica y función de un tipo de relato en los *Himnos homéricos* y en los *Himnos* de Calímaco”, *Philologia Hispalensis*, 3 (1988), p.114.

(36) Cf., entre otros, Horowski, “De Callimachi Hymnorum Colore Mimico”, *Eos*, 54 (1964), p. 71 y H. Erbse, “Zum Apollonhymnos des Kallimachos”, en *Kallimachos*, Darmstadt, 1975, pp. 276 s.

demía de Apolo); y el segundo (vv.32-96), un extenso canto en honor del dios, donde se enumeran en estructura atributiva los distintos epítetos de Apolo. En los vv.1-31 Calímaco vuelve a utilizar muchos motivos temáticos y rasgos de estilo comunes con los Himnos V y VI: repetidas exhortaciones a un coro, frecuentes cambios de sujeto, llamadas de atención a distintos fenómenos sobrenaturales conectados con el ritual, etc.⁽³⁷⁾; pero su estructura interna no se corresponde, pese a las similitudes apuntadas, con la del elemento A (primera sección) de nuestros himnos. Como hecho significativo sólo basta señalar la ausencia del elemento mítico en este lugar⁽³⁸⁾. Por otra parte, -y es quizá lo más destacable- una vez concluido el canto en honor de Apolo, no se retorna al marco ritual de epifanía, sino que se añaden a la composición dos *excursus* (vv.97-113): el primero, un *aition* del grito cultural *hié, hié peán* y, el segundo, una digresión rica en contenido literario sobre *Phthónos* ("Envidia"). Por consiguiente no se da en la estructura de Himno II la peculiar *tipología de marco* analizada a propósito de nuestros dos himnos.

No obstante, el contraste de estructuras se acentúa aún más cuando abordamos el análisis de los Himnos I "A Zeus", III "A Artemis" y IV "A Delos", los cuales forman el grupo de los comúnmente considerados más cercanos al modelo compositivo del himno homérico⁽³⁹⁾. Los Himnos I y IV presentan una estructura de desarrollo lineal: todos los episodios que la integran están enlazados por el principio de sucesión cronológica. El Himno I se inicia con un breve exordio (vv.1-5) que tiene por objeto proponer a Zeus como tema del himno y advertir de la dificultad de tamaña empresa, prosigue con el tópico del discutido lugar de nacimiento del dios (vv.6-54), sirviéndose con acierto del *priamel* como artificio introductorio⁽⁴⁰⁾, y concluye con el tema de la plenitud de Zeus (vv.55-90), al hilo del cual refiere la estrecha relación de Tolomeo II Filadelfo con el dios. Por su parte, el Himno IV también presenta una estructura narrativa continua y organizada en torno a un cuerpo central (vv.55-274), que contiene una serie de episodios concatenados temporalmente y referidos al nacimiento de Apolo en Delos. A este cuerpo central precede un episodio mítico cronológicamente anterior (vv.28-54): Delos, llamada Asteria, cuando erraba

(37) Para más detalles sobre esta tipología estructural, v. F. Williams, *Callimachus. Hymn to Apollo*. Oxford, 1978, p.15.

(38) Este hecho contrasta declaradamente con el carácter alusivo del mito en el elemento A de los Himnos V y VI y su oposición formal al mito como estructura narrativa en el elemento B.

(39) Cf., entre otros, Körte-Händel, *La poesía helenística*, trad. esp., Barcelona, 1973, p.58.

(40) R. Janko, *art. cit.*, pp. 12 s., observa que el *priamel* cumple en los Himnos homéricos una función de puente entre un pasaje atributivo y otro mítico, es decir, siempre con una posición fija en la estructura y nunca introduciendo la composición como en Calímaco.

por las aguas y aún no había acogido a Leto; y sigue otro, de carácter atributivo, cronológicamente posterior (vv.275-324): la fama y renombre de la isla por haber nacido en ella Apolo. Quedan el exordio (vv.1-10), donde se propone el tema del himno, seguido de un pasaje atributivo (vv.11-27), que versa sobre la primacía de Delos sobre las demás islas, y un breve epílogo (vv.325-326) con la tradicional fórmula de saludo.

La estructura del Himno III debe estudiarse aparte. Si se analiza bajo el criterio de concatenación temporal, resulta que sólo una parte del himno (vv.40-182) se ajusta al mismo: la parte inicial (vv.4-40), que comprende los parlamentos de Artemis niña y Zeus, supone una secuencia temporal anterior con respecto a la siguiente, y la parte final (vv.183-268), integrada por una sarta de episodios, enlaza mal con lo precedente⁽⁴¹⁾. El exordio (vv.1-3) reproduce el estilo formular de los himnos homéricos y, a partir del v.4, da paso a una larga aretología de la diosa, motivo hímnico tradicional, pero con el rasgo innovador⁽⁴²⁾ en este caso de su presentación mediante la técnica de discursos contrapuestos, que le confiere una fisonomía escénica muy próxima a la de otros poemitas helenísticas. Quizá lo más relevante en la estructura de este himno, aparentemente tan poco equilibrado en sus proporciones, radique en el hecho de que tanto la extensa sección narrativa de los vv.40-182, con sus nítida ordenación cronológica, como la parte final, sin concatenación temporal, desarrollan por igual motivos temáticos apuntados con anterioridad a través de las diferentes *epikléseis* de la diosa enumeradas en los discursos de Artemis y Zeus⁽⁴³⁾.

13. La dialéctica entre tradición e innovación en el campo de los géneros literarios siempre es una constante a tener en cuenta en el estudio de la poesía helenística. Dicha dialéctica ha llevado a un poeta como Calímaco a no atender en exclusiva a un solo modelo compositivo, como podría ser el del himno homérico, sino a buscar otros modelos entre la gama de posibilidades que la propia tradición le brinda. Es incuestionable que un buen modelo de reelaboración de la forma ternaria del himno tradicional lo tenemos ya en el canto coral. Un producto literario como los epinicios de Píndaro constituye un claro precedente en cuanto a, por ejemplo, estilización del juego alusión/narración en el tratamiento litera-

(41) Sobre la pretendida falta de unidad del Himno III, v. F. Bormann, *Callimachi Hymnus in Dianam*, Florencia, 1968, p. XXVI.

(42) Cf., F. Bormann, *o. c.*, pp. XXVII s.

(43) Sobre el carácter de "programa" que el coloquio entre Zeus y Artemis tiene en el himno, v. M. Brioso, *art. cit.*, p.116.

rio de la materia mítica⁽⁴⁴⁾. Del canto coral Calímaco ha tomado, como ya dimos cumplida información, en los Himnos V y VI algunas posibilidades combinatorias: así la máxima introductoria de un mito que cumple función de *exemplum* o la narración mítica introducida y concluida por una secuencia gnómica. De esta última combinatoria ya Alcman nos ofrece claros ejemplos en su *Partenio*. Estas concomitancias estructurales con el canto coral muestran la complejidad de los modos compositivos calimaqueos y nos ponen de manifiesto lo peregrino que resulta realizar un análisis de estructura tomando como único horizonte la tradición del himno homérico.

14. Como hasta ahora ha podido apreciarse, himno homérico y canto coral son dos tradiciones literarias rastreables en los Himnos V y VI, dos composiciones que, por otro lado, ocupan en el *corpus* hímnico de Calímaco una posición netamente diferenciada en lo que a hechos de estructura se refiere. Con todo, conviene precisar que una tipología estructural muy similar también es rastreable en otras composiciones del primer Helenismo. Nos referimos, en concreto, a los *Idilios* de Teócrito. La mayoría presenta una *estructura de marco* del tipo ABA, semejante a la descrita para nuestros dos himnos⁽⁴⁵⁾. Del mismo modo que Calímaco inserta una narración mítica en un contexto compositivo más amplio, así también Teócrito procederá al insertar episodios cortos, como, por ejemplo, cantos bucólicos, en el marco más amplio de la descripción de la realidad pastoril.

En concreto, las afinidades estructurales mencionadas son aún más palpables en un idilio como el XXII ("Dioscuros") que presenta también la peculiaridad de incluir dentro de un marco hímnico dos narraciones míticas de cierta extensión. Como ya hemos observado en otro lugar⁽⁴⁶⁾, se esperaría en un principio que la presencia de esos dos relatos sobre los

(44) Contamos en la actualidad con buenos trabajos consagrados a la estructura del epinicio pindárico: v., entre otros, R. Hamilton, *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*, La Haya-París, 1974; V. Bécares, *La estructura del epinicio pindárico*, Tesis, Salamanca, 1979; C. Greengard, *The Structure of the Pindaric Epinician Odes*, Amsterdam, 1980. En concreto, para la función compositiva del mito en Pindaro, v. A. Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlín, 1971.

(45) R. Pretagostini, "La struttura compositiva dei carmi teocritei", *QUCC*, 34 (1980), p.72, llega a la conclusión de que los *Idilios* presentan dos características distintivas: 1) todos están compuestos por dos elementos compositivos; 2) en la mayoría, uno de los dos elementos se escinde y enmarca al otro, dando una estructura denominada a *cornice* por el filólogo italiano.

(46) J. G. Montes Cala, "La técnica de comienzo *in medias res* y de final abrupto en el epilio helenístico", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, vol.II, pp. 305 s.

Dioscuros viniera reclamada por su inserción en dicho marco; sin embargo, no parece ser así. Teócrito también se sirve aquí, como Calímaco en los Himnos V y VI, del factor sorpresa de cara a sus lectores. En la secuencia himnica inicial (vv.1-26) exhorta a celebrar con el canto a los Dioscuros aludiendo en primer lugar a Cástor, sin atributo alguno, y luego a Polideuces, diestro en el pugilato. Esta breve alusión a sus cualidades pugilísticas es el único indicio del tema tratado en la primera narración mítica, el combate entre Polideuces y Amico (vv.27-134), ya que el poeta se cuida muy bien de desviar la atención de sus lectores, versos después, hacia el motivo de claro sabor homérico de la tutela de los navegantes (vv.6 ss.). Conectado con este motivo, introduce incluso una breve digresión donde describe una tormenta marina en la que su epifanía resulta providencial (vv.10 ss.). Sin este preámbulo y la red de motivos en él desarrollada, es muy difícil comprender la alusión, en el comienzo del primer relato (vv.27-29), a la nave Argo en el momento de franquear las Simplégades. Por su parte, la segunda narración, el combate de Cástor y Linceo (vv.137-211), comienza sin ningún tipo de señal anticipatoria con cuatro versos que aluden a dos acciones previas a la propia acción desarrollada en el relato (el rapto de las hijas de Leucipo a manos de los Dioscuros y su consecuente persecución por los hijos de Afareo). Teócrito retorna, a partir del v.212, al marco himnico mediante una secuencia gnómica conclusiva, procedimiento ya observado en Calímaco, y las consabidas fórmulas de despedida.

15. En resumidas cuentas, la estrategia compositiva planeada por Teócrito en el *Id.* XXII ha sido muy similar a la planeada por Calímaco en sus Himnos V y VI: ambos poetas han reelaborado, mediante un complejo juego de afinidades y contrastes, la estructura ternaria del himno tradicional en el sentido de acentuar las diferencias de forma y contenido existentes entre sus partes constitutivas, hasta el punto de que la sección central, que tradicionalmente puede incluir una narración mítica, dé la apariencia de estar escasamente motivada en el cuerpo del himno. Sólo un lector culto podrá entrever los complicados mecanismos de cohesión tejidos sobre el ropaje tradicional del género himnico.

Así pues, podríamos concluir que los Himnos V y VI de Calímaco (y también el *Id.* XXII) son, en realidad, dos composiciones de breve extensión y contenido mitológico, afines, en este sentido, a otras composiciones como los epilios, pero que a su vez presentan la peculiaridad formal de ir abrazados por un contexto de himno epifánico que les sirve de marco y contrapunto.