

EL RELATO DE TIRESIAS EN EL HIMNO V DE CALIMACO: ESTRUCTURA COMPOSITIVA Y TEORIA POETICA

José Guillermo Montes Cala

1. Es usual manifestar la predilección de los poetas helenísticos por los relatos cortos de contenido mitológico, los denominados *epyllia*. Durante bastantes decenios se viene sosteniendo una ardua polémica en torno a estas composiciones¹. Aquellos que ven en ellas un género poético, han tratado infructuosamente de esbozar sus rasgos caracterizadores sin llegar a configurarlos de una manera definitiva y exclusiva². Ni siquiera en el grupo de los idilios mitológicos de Teócrito podemos hallar un modelo genérico y normalmente saltan a la vista más las divergencias formales entre ellos que sus posibles afinidades, que en muchos casos se reducen al solo hecho de tratar un tema mitológico y usar como

1. La bibliografía es profusa. Entre las obras más destacables: Allen, «The Epyllion: A Chapter in the History of Literary Criticism», *TAPA* 71, 1940, 1-26, que recoge y critica las teorías de Heumann (*De Epyllio Alexandrino*, Diss., Leipzig, 1904), Perrotta («Arte e tecnica nell'epyllio alessandrino» (*AgR* 4, 1923), recogido en *Poesia ellenistica*, Roma, 1978, 34-53) y Crump (*The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Oxford, 1931) entre otros; Reilly, «Origins of the Word Epyllion», *CJ* 49, 1953-54, 111-14; Allen, «The Non-existent Classical Epyllion», *SPh* 55, 1958, 515-18; Vessey, «Thoughts on the Epyllion», *CJ* 66, 1970, 38-73; Pontani, *L'epyllio greco*, Firenze, 1973; Gutzwiller, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, Beiträge zur Klassischen Philologie 114, 1981, y Most, «Neues zur Geschichte des Terminus Epyllion», *Philologus* 126, 1982, 153-6.

2. Así Perrotta («Arte e tecnica...») defiende el epilío como género poético y enumera sus características: rapidez y brevedad; mezcla de géneros; dramatización de la acción; «rapere in medias res»; final «ex abrupto»; falta de símiles homéricos; profecías y écfrasis... Sin embargo, ya Allen (*TAPA* 71, 12-13) rebate las características atribuidas a los epílios como no exclusivas de ellos y, por tanto, no conformadoras de un auténtico género. Gutzwiller (*Studies...* 3) sólo ve en la brevedad, en el uso del hexámetro dactílico y en contar un relato las características básicas de lo que denomina un «literary type».

metro el hexámetro³. A la hora de abordar el estudio compositivo de estos relatos nos topamos con uno de los mayores escollos para su configuración como género poético: la *diversidad* de formas y tratamientos. Ahora bien, esta diversidad no debe quedarse, en nuestra opinión, en una marca negativa que impida cualquier avance en el propósito de definir el género. Todo lo contrario, esta *ποικιλία* como principio literario ocupa un lugar central en el programa poético de los poetas alejandrinos⁴, generando la actividad literaria e impulsando una nueva actitud estética ante la poesía que explica en buena medida el proceso de renovación del sistema clásico de géneros literarios emprendido en época helenística⁵.

2. Estas composiciones mitológicas parecen tener en la *brevidad* una de sus principales características⁶. Por otra parte, consabida es la repulsa de Calímaco por el *μέγα βιβλίον*, que de acuerdo con sus ideas poéticas parece ser antagónico del poema breve⁷. La cuestión no va encaminada por la mayor o menor extensión de la obra literaria, ya que no es plausible una clasifi-

3. Y buena prueba de ello es la falta de un criterio unánime sobre qué idilios pertenecen al grupo: Allen (*TAPA* 71, n. 1) cita como los más tradicionalmente admitidos los idilios XIII, XXIV y XXV; Effe («Die Destruktion der Tradition: Theokrits mythologische Gedichte», *RhM* 121, 1978, 48-77) estudia en el grupo los idilios XIII, XVIII, XXII, XXIV y XXVI; Gutzwiller (*Studies...*) vuelve a estudiar los tradicionales XIII, XXIV y XXV (este último de discutida autoría).

4. Cf. *Yambo* XIII (= Fr. 203 Pf.), donde el poeta se muestra ferviente defensor de la *ποικιλία*. La alusión a Ión de Quíos, que se caracterizó por cultivar los más diversos géneros, parece apuntar contra la especialización del poeta en un género determinado. Para más detalles sobre este fragmento: Dawson, «The Iambi of Callimachus», *Yale Cl. St.*, 1950, 130 y ss.

5. Normalmente suele acudirse a este principio para explicar el fenómeno literario de la «Kreuzung der Gattungen» (así Gutzwiller, *Studies...* 8). Sin embargo, no creemos que sólo represente una mera «mezcla de géneros» en el sentido de hallar elementos líricos o trágicos en la poesía épica (cf. Perrotta, «Arte e tecnica...» 37 y Gutzwiller, *ibidem*), sino también la creación de nuevas formas literarias a partir de otras ya existentes. Así, por ejemplo, el idilio bucólico a partir de formas populares del mimo (cf. Effe, *Die Genese einer literarischen Gattung: die Bukolik*, Konstanzer, 1977, 14 y ss.).

6. Cf. Prólogo de los *Aitia* (= Fr. 1 Pf.). Para cuestiones de detalle concernientes a las ideas poéticas en él expresadas: Smotrytsch, «Zur Frage der literarischen Kritik im Prolog der *Aitia* des Kallimachos», *Miscellanea... A. Rostagni*, 1963, 249-56; Koster, *Antike Epistheorien*, Wiesbaden, 1970, 117-20; Lohse, «Der Aitioprolog des Kallimachos als Reproduktion von Wirklichkeit», *Antike und Abendl.* 19, 1973, 20-43 (y, especialmente, 21-34 sobre el sentido de *λεπτός* como principio estilístico en Calímaco), y Clayman, «The Origins of Greek Literary Criticism and the *Aitia* Prologue», *WS* 11, 1977, 27-34.

7. Sobre el *μέγα βιβλίον* y su relación con la pretendida disputa entre Calímaco y Apolonio de Rodas, cf. Klein, «Callimachus, Apollonius Rhodius, and the Concept of Big Book», *Eranos* 73, 1975, 16-25 y Lefkowitz, «The Quarrel between Callimachus and Apollonius», *ZPE* 40, 1980, 1-19.

cación basada en la mera cantidad de versos⁸. Es, en este sentido, esclarecedor que unida con ésta vaya la repulsa por los poetas cíclicos⁹, que son objeto de virulentos ataques y ello no tanto por la extensión de sus obras como por el modo de elaborar el tema mitológico tratado en las mismas¹⁰. Calímaco, igual que Teócrito, adopta una actitud nueva ante la elaboración del material mítico¹¹. Y ésta se nos hace más palpable cuando el poeta aborda con nuevos criterios compositivos aquellos mismos temas que son del gusto de los poetas cíclicos. A ello, sin duda, responde la recurrencia de Teócrito al tema de Heracles, no para escribir una *Heracleida*, sino varios idilios mitológicos (XIII, XXIV y XXV), o de Calímaco al tema de Teseo para escribir su *Hécale*. Lo diferenciador no reside en la elección del tema, sino en su elaboración formal. Por ello los defensores de esta nueva estética no elaboran *in extenso* un tema mitológico, sino que lo *parcelan* previamente en diferentes episodios y *seleccionan* posteriormente uno concreto de entre todos los que lo configuran. Este proceso de *parcelación episódica* y *selección* está en consonancia con su búsqueda de originalidad, que consiste en muchos casos en hacer apto cualquier tema para la experimentación de nuevas estructuras compositivas que quizás sólo tengan en su *ποιικιλία* el único rasgo caracterizador¹².

3. Y un ejemplo muy demostrativo de ello lo tenemos en el Himno V de Calímaco, cuya estructura compositiva es uno de sus

8. Dada la irregular extensión que cada una de estas composiciones presenta entre sí (cf. Allen, *TAPA* 71, 18-23).

9. *Ep.* 28, 1 Pf.: Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν. Sobre este epigrama y sus problemas de interpretación: Cataudella, «Tre epigrammi di Callimaco», *Maia*, 19, 1967, 356-8; Giangrande, «Callimachus, Poetry and Love», *Eranos* 67, 1969, 33-42, y Barigazzi, «Amore e Poetica in Callimaco», *RIFC* 101, 1973, 186-94.

10. Cf. Koster, *op. cit.*, 119. La poesía cíclica también fue rechazada por Aristóteles (*Poet.* 1451 a 19 ss.); sin embargo, Calímaco parece denostar en los poetas cíclicos aquello que es precisamente echado en falta por Aristóteles: la concepción orgánica de la obra literaria (cf. Brink, «Callimachus and Aristotle», *CQ* 40, 1946, 18).

11. Cf. Fr. 1, 25 ss. Pf., donde con la recurrencia a la imagen pindárica del κέλεις ποίητος poético expresa su deseo de andar por caminos no trillados, reivindicando con ello su afán de originalidad. Asimismo, en el *Ep.* 28,1 s. Pf.: οὐδὲ κελύθει/χαίρω, τίς πολλοὺς ὦδε καὶ ὦδε φέρει· vuelve a recurrir a la misma imagen.

12. Intimamente unida con este principio está la concepción de la poesía como τέχνη (cf. Fr. 203 Pf.), opuesta a la platónica que la concibe como θεία δύναμις (cf. *Ion* 533 d-534 e). Tal concepción *técnica* de la poesía implica un total control del autor sobre su obra y consecuentemente proporciona al poeta una mayor libertad de actuación en el campo de la composición literaria.

experimentos más audaces, pues se inserta en una estructura hímica un relato corto de contenido mitológico, el relato de Tiresias. Este experimento cuenta con otro ejemplo notable en Calímaco: el Himno VI, en el que el relato de Erisictón está también enmarcado por una estructura hímica¹³. Asimismo, otro ejemplo de técnica compositiva similar se encuentra en el idilio XXII «Dioscuros» de Teócrito¹⁴. Nuestro análisis atenderá a resaltar las peculiaridades de la estructura compositiva del relato motivadas por el hecho de estar inserto en una estructura hímica.

4. Entre el repertorio de leyendas ligadas a la figura del célebre adivino de Tebas el poeta selecciona una sobre su juventud, un *aition* que explica su ceguera por haber visto desnuda a Palas Atena mientras se bañaba. Gracias al testimonio de Apolodoro¹⁵ sabemos que sigue la versión del mitógrafo Ferécides, que resulta ser la menos usual. Muchas veces se ha puesto de manifiesto como rasgo de erudición el gusto de los poetas helenísticos por las variantes raras de un mito. Sin embargo, no se ha prestado la debida atención a las consecuencias que este hecho tiene para su composición formal. La elección de la versión de Ferécides se explica fácilmente por la relación de Tiresias con Atena, diosa que constituye el objeto del himno. Pero, aparte de esta explicación de primera mano, podemos dar otra más sutil: la variante de Ferécides cuenta con la aparición de la ninfa Cariclo, que en el relato de Calímaco cobra especial relieve hasta el punto de convertirse en la figura con mayor relevancia estructural del mismo.

5. El relato de Tiresias (vv. 57-130) está estructurado en tres situaciones bien diferenciables: 1.^a situación previa (vv. 57-69); 2.^a acción de Tiresias (vv. 70-84), y 3.^a reacciones consecuentes (vv. 85-130).

13. Sobre la *estructura de marco* que los himnos V y VI presentan cf. Montes Cala, «Afinidades de estructura en los Himnos V y VI de Calímaco», *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Málaga, mayo 1984 (en prensa).

14. Sobre la utilización del elemento hímico en este idilio: Effe, «Die Destruktion...», *RhM* 121, 64-71; sobre su estructura compositiva: Pretagostini, «La struttura compositiva dei carmi teocritei», *QUCC* n. s. 5, 1980, 68 s.; además, los análisis de Moulton, «Theocritus and the Dioscuri», *GRBS* 14, 1973, 41-47, y Griffiths, «Theocritus Silent Dioscuri», *GRBS* 17, 1976, 353-67.

15. Apollod. *Bibl.* III 6,7 (Frazer).

6. La *situación previa* tiene como tema central la *theophilia*¹⁶, es decir, la íntima relación de amistad que une a Atena con Cariclo. Este tema está expresado mediante la técnica de contraste: *πουλύ τι καὶ πέρι δὴ φίλατο τᾶν ἑταρᾶν* (v. 58); se afirma luego en el verso siguiente: *καὶ οὐποκα χωρὶς ἔγεντο*, y se desarrolla por último en una digresión (vv. 60-67)¹⁷. Calímaco marca la relevancia de Cariclo distribuyendo con sumo cuidado sus menciones a lo largo del pasaje: en primer lugar la alusión indirecta *νύμφαν μίαν* (v. 57); después la aposición *ματέρα Τειρεσίαιο* (v. 59), y en último el nombre propio *Χαρικλώ* (v. 67). Se trata, pues, de un retraso de realce. En el v. 69 se refiere a ella llamándola *Ἀθαναίᾳ καταθύμιον... ἑταίραν*. Ya en el v. 33 se refirió al coro de jóvenes doncellas de Argos con la expresión *καταθύμιος Ἴλα*. Con ello traza un estrecho paralelo entre la ninfa y dicho coro, que es destinatario del relato, lo cual, como más adelante analizaremos, es destacable desde el punto de vista compositivo.

7. La *acción de Tiresias* es un tópico de acción punitiva propio de relatos de carácter preventivo: la violación de un *ἱερὸν χώρον*. La innovación de Calímaco reside en la subordinación de dicho tópico al tema de la *theophilia* para crear con ello una situación de conflicto que contraste con la anterior. Para tal cometido describe minuciosamente el marco espacial y temporal de este *ἱερὸν χώρον* (vv. 70-74), precisando el marco general vagamente apuntado en el comienzo de la narración¹⁸. El relato tiene lugar junto a la fuente Hipocrene y al mediodía¹⁹, y en este marco intercala el tema del baño *ἀμφότεραι λύοντο* (v. 72 y s.), con el que consigue una doble recurrencia: *fuera del relato*, pues este tema es central en todo el himno²⁰, y *dentro del mismo*, ya que alude

16. Sobre el significado de la *theophilia* en el mundo griego y su empleo por Calímaco: Kleinknecht, "Λουτρά τῆς Παλλάδος", 242-4, en *Kallimachos*, Darmstadt, 1975.

17. En esta digresión Calímaco busca una doble recurrencia con la parte inicial de la composición: formal, al utilizar la correlación *οὐποκα... ἀλλ'... εὔτε* que remite a los engarces *οὐποκ'... οὐδ' ἔκα δὴ...* (vv. 5 y 7) y *ἀει... οὐδ' ἔκα* (vv. 17 y 18), y de contenido, al aludir a los motivos «caballos» y «carro» ya mencionados (vv. 5-12).

18. v. 57: *...ἔν ποκα θήβαις*. Cf. el comienzo de la *Hécate*: *Ἀκταίη τις ἔβαιεν Ἐρεχθίδος ἔν ποτε γουνῷ* (Fr. 230 Pf.); el comienzo del relato en el *Yambo IV* (= Fr. 194,6 Pf.): *ἔν κοτὴ Τμώλω*, y el comienzo del idilio XVIII de Teócrito: *Ἐν ποκ' ἄρα Σπάρτα*.

19. La referencia a la fuente Hipocrene ubicada en el monte Helicón nos trae reminiscencias hesiódicas. Sin embargo, la interpretación que de estas reminiscencias da Reinsch-Werner (*Callimachus Hesiodicus*, Berlín, 1976, 94-102) nos parece, aunque sugestiva, demasiado rebuscada.

20. Así también en el motivo de Atena Hípiea (vv. 5-12) y del Juicio de París (vv. 18-32). Cf. Montes Cala, «Afinidades...».

indirectamente al tema de la *theophilia* en el sentido de concretarlo en una de las actividades realizadas conjuntamente por Atena y Cariclo.

La involuntariedad de la acción de Tiresias (οὐκ ἐθέλων, v. 78) realza aún más la situación de conflicto. Por ello el poeta nos la revela gradualmente: Tiresias aparece en la escena por casualidad ἀνεστρέφετο (v. 76); la causa es una necesidad física διψάσας δ' ἄφατόν τι (v. 77); Atena le pregunta τίς... δαίμων (v. 80 y s.), por presuponer que no actuó por propia iniciativa. Asimismo el contraste entre la involuntariedad de su proceder y la dureza del castigo, cuyas consecuencias se describen en los vv. 80-82, sirve para destacar la función de elemento perturbador de la *theophilia* que Tiresias cumple en el relato.

8. Su acción y castigo provocan las *reacciones consecuentes* en Cariclo y Atena formalizadas con la técnica de la contraposición de discursos²¹. Esta técnica tiene ya antecedentes en los Himnos homéricos²² y, en concreto, nos interesa destacar su empleo en el Himno homérico VII «A Dioniso», que narra un cuento preventivo, el rapto de Dioniso por unos piratas, siguiendo un esquema compositivo fijo²³. Dentro de este esquema dos situaciones concretas, la súplica y la negativa, están expresadas con dicha técnica²⁴. Calímaco sigue fielmente este esquema tradicional en la primera parte del relato de Erisictón (*Hy.* VI 24-71)²⁵. La comparación con nuestro relato pensamos que no es ociosa. En el Himno VI los discursos contrapuestos suceden después de la acción punitiva de Erisictón, que es también la violación de un ἱερὸν χῶρον (vv. 40-56). El relato de Tiresias es asimismo un relato de

21. Discurso de Cariclo: vv. 85-92; discurso de Atena: vv. 97-130.

22. Cf. *H. hom.* 2: 64-87, 113-168, 213-230, 248-275, 393-433, como ejemplo de uso frecuente de la contraposición de discursos en los Himnos homéricos. Calímaco, no obstante, ofrece muchas peculiaridades en el empleo de técnicas épicas en los discursos en estilo directo. Es relevante que usualmente desarrolle no «procedimientos normales», sino precisamente «excepcionales» en Homero. En el Himno V, en concreto, utiliza procedimientos innovadores: el comienzo a mitad del hexámetro del discurso de Cariclo (v. 85), que tiene precedentes en la elegía arcaica; la expresión τὸδ' ἔλεξεν ἔπος introduciendo el discurso de Atena (v. 96). Cf. Mc Lennan, «Direct Speech in the Hymns of Callimachus» en *Callimachus. Hymn to Zeus* (appendix II), Roma, 1977, 144-49.

23. Este es el siguiente: objeto de la acción - transgresores - acción - súplica - negativa - epifanía - castigo (cf. Bulloch, «Callimachus' Erysichthon, Homer and Apollonius Rhodius», *AJPh* 98, 1977, 97-123).

24. *H. hom.* 7, 15-31.

25. Cf. Bulloch, *AJPh* 98, 100.

carácter preventivo²⁶ y por ello el empleo en él de los discursos contrapuestos, precisamente tras la acción y castigo del infractor, parece sugerirnos, de un lado, dicho arquetipo tradicional, pero, de otro, un claro ejemplo de *variatio in imitando*, pues, siendo el mismo procedimiento, el poeta lo utiliza en su relato con una función distinta de aquélla.

9. Que sea Cariclo quien interpele a la diosa, y no Tiresias, posibilita que su discurso se configure como *climax* narrativo. Para ello Calímaco altera la versión de Ferécides²⁷, en la que la ninfa solicita de la diosa la restitución de la vista de su hijo, haciendo que ésta tan sólo se lamente del trato a él dispensado²⁸. Y esta variante, además, conlleva otra consecuencia importante para la estructura del relato: configura el discurso de Atena como *anticlimax* narrativo que disminuye gradualmente la tensión narrativa y al mismo tiempo da cohesión interna a las tres partes de que consta²⁹.

10. En la primera parte de su discurso, que presenta una estructura bimembre introducida por la anáfora del vocativo *δία γύναι* (v. 97 y v. 103), Atena justifica su proceder como involuntario por dos razones: 1.ª por haber infringido Tiresias los Κρόνιοι νόμοι (v. 100 y ss.)³⁰, y 2.ª por la irrevocabilidad de este hecho que

26. El carácter preventivo del relato es patente a través de la máxima introductoria del v. 53 y s. con que se anuncia: *ὅς κεν ἴδῃ γυμνὰν τὰν Παλλάδα τὰν πολιούχον, | τῶργος ἰσοψείτῃαι τοῦτο πανουστάτιον.*

27. Cf. Apollod. *Bibl.* III 6,7 (Frazer).

28. Para concentrar la carga emocional del relato en el discurso de la ninfa Calímaco lo estructura en tres partes con una disposición paralela: 1.ª vv. 85-87, se abre con dos interrogaciones dirigidas, la primera, a la diosa Atena y, la segunda, a las diosas en general con alusión expresa al tema de la *theophilia*, seguidas de una frase enunciativa con el aoristo *ἀφείλεο* situado delante de la diéresis entre el 4.º y 5.º metro del hexámetro; 2.ª vv. 87-89, comienza con el vocativo *τέκνον ἄλαστε*, al final del hexámetro, seguido de una secuencia enunciativa con el aoristo *εἶδες* y el futuro *ᾔψεται* situados igualmente delante de la diéresis entre los metros 4.º y 5.º; 3.ª vv. 89-92, se inicia asimismo con una enumeración gradativa de vocativos: *ὦ ἡμὲ δειλάν*, situado igual que el anterior en final de hexámetro, y los apóstrofes *ὦ ἕρος*, *ὦ Ἐλικίων οὐκέτι παρτέ*, recurso estilístico de carácter dramático para dar emotividad a la narración (cf. S. *O.T.* 1391 ss.; E. *Her.* 877 ss., y, sobre el uso del apóstrofe por el drama, Wagener, «Stylistic Qualities of the Apostrophe to Nature as a Dramatic Device», *TAPA* 62, 1931, 78-100), seguida de una nueva frase enunciativa con el aoristo *ἐπράξαο* delante de la diéresis para concluir con el presente *ἔχεις* en contraste con los pasados antes utilizados.

29. El discurso de Atena tiene una extensión mucho mayor que el de Cariclo (34 y 8 versos respectivamente), pero se articula igualmente en tres partes que recurren a la estructura interna de éste: 1.ª vv. 97-106, 2.ª vv. 107-118 y 3.ª vv. 119-130.

30. La construcción sintáctica *ὅς κε* + subjuntivo remite a la construcción del v. 53 y s. donde se enuncia la máxima introductoria del relato (cf. n. 26). Sobre las connotaciones

de antemano había sido urdido por los Μοιρᾶν λίνα (v. 103 y ss.)³¹.

La segunda, una digresión en la que Atena cuenta la historia de Acteón, sirve estructuralmente de transición entre la parte inicial y final del discurso. Con la técnica de introducir un relato dentro de otro consigue Calímaco dar a esta historia una clara función de *exemplum*, que al ser puesta en boca de la diosa contribuye eficazmente a distender el *climax narrativo*, y al ser presentada como una profecía³² prelude y a la vez marca un fuerte contraste con la parte final de su discurso. Y justamente esta búsqueda de coherencia interna en la estructura del relato explica la reelaboración realizada por Calímaco de la versión más usual de este mito³³. Pues el poeta traza una estrecha red de paralelos entre Acteón y Tiresias: en el v. 75 y s. decía de Tiresias ἔτι μῶνος ἀμᾶ κυσὶν ἄρτι γένεια περκάζων...; ahora en el v. 108 y s. dice de Acteón τὸν μόνον... παῖδα, τὰν ἀβατὰν Ἀκταίονα y, más adelante, en el v. 114 alude a las αὐταὶ κύνες. El paralelismo es evidente. La acción de Acteón, además, es idéntica a la de Tiresias: ver desnuda a una diosa (en este caso Artemis), mientras se baña, ὀππότεαν οὐκ ἐθέλων περ ἴδη χαρίεντα λοετρά δαίμονος (v. 113 y s.). E igualmente será involuntaria.

No obstante, su resultado será muy distinto. Y la explicación se desprende de la peculiaridad del paralelo trazado entre ambas madres, Cariclo y Autónoe. En el relato de Acteón Autónoe no es favorita de Artemis, sino el propio Acteón (σύνδρομος Ἀρτέμιδος v. 110). Hay, pues, una disparidad de funciones entre ambos personajes en el terreno de la *theophilia* buscada intencionadamente por el poeta para resaltar la magnanimidad de Atena en contraste con Artemis. Por este motivo Calímaco altera la versión tradicional del mito³⁴, dedicando los cuatro últimos versos del relato

hesiódicas de la alusión a las leyes de Crono y su posible conexión con el pasaje de la lucha de Atena con los Gigantes (v. 7 y s.), cf. Reinsch-Werner, *op. cit.*, 98.

31. La alusión a la irrevocabilidad (ὁ παλινάγρετον) del castigo tiene su interés como muestra de *arte allusiva*. El adjetivo aparece negado en Homero (*Il.* 1, 526) en la misma *sedes*. Asimismo en Ap. Rh. II 444 encontramos la expresión τὸ μὲν οὐ παλινάγρετον en la misma *sedes* con la cesura principal entre el adverbio proclítico y el adjetivo. Como Bulloch advierte (*AJPh* 98, 122), este hecho métrico constituye una auténtica rareza en Calímaco, pero no en Apolonio, lo cual le lleva a pensar que nuestro poeta lo tomó de este último y que, por tanto, la redacción del Himno V es posterior a la del canto II de las *Argonáuticas*.

32. Sobre el uso de las *prophetas* en los relatos cortos de contenido mitológico, cf. Perrotta, «Arte e tecnica...» 44.

33. Apollod. *Bibl.* III 4,4 (Frazer).

34. Cf. Apollod. *ibidem*, en la que son los propios perros, y no su madre, los que vagan por los bosques.

(vv. 115-118) a la desconsolada madre que buscará incansablemente los huesos de su hijo por los bosques y comparará, en un hábil cambio de perspectiva, su destino con el de la ninfa.

Este cambio de perspectiva da paso a una nueva digresión, la tercera parte del discurso, donde Atena enumera las concesiones que hará a Tiresias en reparación de su ceguera. Con este recurso formal se introducen en el relato alusiones a otras leyendas sobre el personaje. La digresión presenta de nuevo una estructura analizable en tres partes: 1.^a (vv. 121-126) referente a la concesión del arte adivinatorio, que permite aludir «de pasada» a leyendas que nos son bien conocidas por el drama; 2.^a (v. 127) referente a la concesión del μέγα βάκτρον, variante del σκῆπτρον κράνειον de Ferécides³⁵, y 3.^a (vv. 128-130) referente a la concesión del βιώτω τέρμα πολυχρόνιον, que remite a la imagen homérica del héroe errante por el Hades³⁶.

11. Muchos problemas que conciernen a la elaboración literaria de un tema mitológico, como la elección de una variante y las innovaciones con respecto a ella, adquieren una nueva perspectiva si se relacionan directamente con el problema de la composición poética. Ya hemos apuntado la repulsa de Calímaco por las composiciones *in extenso* y su audacia formal en el empleo de este episodio como *narración corta autónoma* comparable, en este sentido, con los *epyllia* alejandrinos, pero con la particularidad de estar enmarcada por una estructura de himno epifánico. Tal estructura compositiva entraña problemas muy particulares en lo referente a la unidad de la obra. Pues el poeta presenta intencionadamente el relato como episodio digresivo que rompe la estructura simétrica del comienzo y que al mismo tiempo ocupa una extensión desmesurada en la composición³⁷. No obstante, Calímaco muestra su pericia compositiva cohesionando esta digresión

35. Apollod. *Bibl.* III 6,7 (Frazer).

36. *Od.* 10, 494 y s.

37. De ahí que la disyuntiva planteada sobre si el Himno V es un auténtico himno epifánico (cf. Kleinknecht, *op. cit.*, 208-214) o si el motivo epifánico es sólo un mero pretexto (cf. McKay, *The Poet at Play. Kallimachos, The Bath of Pallas*, Leiden, 1962, 55-58) es, a nuestro modo de ver, superflua. Calímaco presenta el elemento epifánico estructurado en la primera parte de la composición (vv. 1-54) en dos unidades simétricas, a las que enfrentará inmediatamente después una unidad narrativa continua, como prueba de que ambas (unidades simétricas y unidad narrativa), como miembros de una antítesis, se necesitan entre sí. La unidad de la obra se consigue, pues, mediante el acoplamiento de estos elementos formales dispares.

narrativa con las partes propiamente himnicas de la obra. Y para ello se vale de Cariclo haciendo que cumpla una doble función estructural:

1.^a *Interna*: pues es ella quien da realmente cohesión interna al relato. Su *theophilia* es tema central de la situación previa y a la vez da un sentido muy preciso a la acción punitiva de Tiresias. En su discurso, además, se concentra el *climax* narrativo que configura consecuentemente el discurso de Atena como *anticlimax*.

2.^a *Externa*: Cariclo es, en realidad, puente de unión con el resto de la composición. El relato de Tiresias, no lo olvidemos, se dirige a un coro de jóvenes doncellas de Argos y, por ello, se realiza cuidadosamente el paralelo entre la ninfa y dicho coro en torno al tema de la *theophilia*.

Son, pues, razones de organización estructural del relato en sí como de su integración en una composición himnica las que motivan el realce del personaje que en la versión tradicional del mito sólo desempeña un papel secundario. Y no deja de ser esclarecedor observar este mismo hecho en una obra como *Hécale*, donde el personaje de la vieja, anecdótico en el episodio de la lucha de Teseo con el toro de Maratón³⁸, cobra extraordinario relieve hasta el punto de dar título a la obra.

12. Cabría preguntarse qué lugar ocupa el Himno V en el terreno de la composición poética helenística. Los teorizadores del epilio han tratado de deslindar el himno de éste estableciendo la premisa de que los himnos tienen por objeto cantar a divinidades, mientras los epilios a héroes o heroínas³⁹. Sin embargo, tal diferencia, como Allen advierte⁴⁰, es totalmente ficticia, pues los propios testimonios antiguos no abogan por una definición semejante, ya que nos encontramos con himnos que cantan a héroes⁴¹. Sin

38. Plut. *Thes.* 14.

39. Cf. Crump, *op. cit.*, 22 y s. En el mismo sentido se expresa Jackson («The Latin Epyllion», *HSCP*, 1913, 38) cuando define el epilio como «a variation of the epic type which in its broadest sense embraces all strictly narrative poetry dealing objectively with human experiences».

40. *TAPA* 71, 17.

41. Así, por ejemplo, *H. hom.* 15.

duda alguna, tal criterio diferenciador nace de la ofuscación con que cierta parcela de la crítica literaria acomete estas cuestiones, intentando poner fronteras allí donde no las hay o, por el contrario, encasillar en estrechos compartimentos la riqueza compositiva de la poesía helenística. En este sentido, el Himno V nos parece un buen antídoto contra tal ofuscación. No se trata, pues, de defender la pertenencia del Himno V a la clase de los epilios alejandrinos, dado que su estructura compositiva es marcadamente himnica, sobre todo en su parte inicial y final⁴². Sin embargo, no por ello hemos de dejar de ver el fuerte contraste formal que en ella representa contener en su parte central una estructura narrativa. Este hecho, introducir una digresión narrativa en una composición himnica, no es, desde luego, novedoso⁴³, pero sí lo es que ésta sea un relato corto de contenido mitológico que por los procedimientos compositivos empleados se asemeja a aquellos relatos mitológicos en hexámetros, convencionalmente llamados epilios. Así pues, Calímaco ha utilizado un diseño compositivo que, de una parte, entronca con la variedad tradicional del género himnico, pero que, de otra, le ofrece la posibilidad de contar en él un relato, el de Tiresias, que, si lo aisláramos de su marco himnico, podría perfectamente compararse desde el punto de vista de su composición con los epilios. Por ello podemos rastrear en él una serie de procedimientos de técnica compositiva comunes: así la *creación de una atmósfera previa*, como llamada de atención al lector, cuando en la parte inicial del relato (vv. 57-69) el poeta desarrolla el tema de la *theophilia* y prepara con ello la situación de conflicto que poco después la acción de Tiresias creará⁴⁴. Así el empleo de un *relato profético*, el relato de Acteón, dentro del relato propiamente dicho, con una función muy precisa, servirle de contraste y paralelo⁴⁵; la relevancia de

42. Lo cual, en principio, parece ser suficiente para definir tal tipo de composición (cf. Allen, *TAPA* 71, n. 57).

43. Nos referimos, en concreto, a la tradición del himno coral y a la pericia de los poetas corales en la utilización combinada de la técnica alusiva y narrativa en el tratamiento del mito.

44. Otros ejemplos de esta técnica que hemos denominado *creación de atmósfera previa* son rastreables en epilios, en los que alcanza un elevado proceso de elaboración. Así, por ejemplo, en el idilio XXV atribuido a Teócrito el episodio de la lucha de Heracles con el león de Nemea viene ya anticipado a lo largo de la obra con la sucesión *in crescendo* de dos episodios breves: la lucha del héroe con unos perros (vv. 68-77) y con un toro (vv. 142-149). En la *Europa* de Mosco el episodio inicial donde se describe el sueño que Cipris envía a la herofna, igualmente prepara al lector para comprender el episodio del rapto.

45. Cf., por ejemplo, el episodio de la corneja en la *Hécate* (= Fr. 260 Pf.), en él se incluye también el relato del cuervo como una profecía.

personajes secundarios, como es el caso de Cariclo. En realidad, estos procedimientos no son sólo comunes con los epilios, sino también con otro tipo de composiciones⁴⁶, lo cual prueba la diversidad compositiva de los poetas helenísticos que excede muy a menudo las etiquetas tradicionalmente establecidas.

13. Por último, queremos llamar la atención sobre una cuestión de especial interés, el metro empleado en el himno. Tradicionalmente se sostiene el hexámetro como metro canónico de los epilios. Desde este punto de vista no podríamos alinear nuestro relato con este grupo de composiciones por estar éstas verificadas en hexámetros, mientras éste lo está en dísticos elegíacos. No obstante, no deja de ser curioso que el Himno VI, versificado en hexámetros, pero con una estructura muy similar a la de nuestro himno, como arriba indicábamos, sí haya sido incorporado al estudio de los epilios⁴⁷. Tal afinidad compositiva entre ambos himnos, a pesar de los diferentes esquemas métricos, nos parece sumamente reveladora, sobre todo si tradicionalmente se admite que la única diferencia que en este período separa a la elegía del epilio sólo se reduce al distinto metro empleado⁴⁸. Tal diferencia nos parece que no constituye un argumento de suficiente peso para definir dos géneros distintos. El empleo del dístico elegíaco por Calímaco, aparte de una explicación tan artificiosa como la buscada por McKay⁴⁹, creemos que puede entenderse mejor si atendemos, por una parte, a la propia libertad preconizada por el poeta en su programa poético y, por otra, a una obra como los *Aitia*, versificada también en dísticos elegíacos, que contiene algunos *aitia* mitológicos que, aunque con distinto metro, tratan

46. Cf. *Yambo* IV (= Fr. 194 Pf.), en donde se introduce el diálogo de los pájaros dentro del diálogo de los árboles.

47. Cf. Gutzwiller, *Studies...*, 39-48 (aparte de considerar dentro del grupo también el Himno III, aunque no sea objeto de su estudio, cf. 78 n. 24).

48. Cf. Jackson, *HSCP* 24, 43.

49. McKay (*op. cit.*, 77 y ss.) ve en la utilización del dialecto dorio y el metro elegíaco en el Himno V la continuación de la tradición de una enigmática elegía trenódica dorio. Decimos «enigmática» por la falta de testimonios sobre ella. Las especulaciones de McKay se basan en un excelente estudio de Page sobre los dísticos elegíacos de la *Andrómaca* de Eurípides (vv. 103-116), que constituyen el único ejemplo de metro elegíaco en tragedia y, a la vez, son el más temprano documento de un «trenos elegíaco», que posiblemente, según Page, sea de origen dorio (cf. Page, «Die elegischen Distichen in Eurípides' Andromache», en *Die Griechische Elegie*, Darmstadt, 1972 (1936), 393-421). La referencia a Argos en el himno puede sugerirnos una posible relación entre el lugar, el dialecto y el metro, pero que, en todo caso, conviene no sacarla del terreno de lo conjeturable.

aquellos mismos temas que los epilios⁵⁰. Sin duda alguna, los *Aitia*, que es el mejor ejemplo de obra miscelánea en Calímaco, donde el principio de la *ποικιλία* está en todo momento presente, puede servirnos de base para comprender que las diferencias métricas entre distintas composiciones no son un obstáculo insalvable para su estudio conjunto, especialmente en autores de la versatilidad y continua experimentación de Calímaco. Y en este sentido el Himno V tal vez ofrece un ejemplo evidente de la precariedad de una clasificación basada en razones métricas y de la necesidad de acometer con una mayor amplitud de criterio el estudio de los procedimientos compositivos de la poesía helénica⁵¹.

50. Así, por ejemplo, los *aitia* que tratan el tema de Heracles, especialmente el *aition* de Molorco, cuyo tema, la hospitalidad de un campesino ofrecida a Heracles cuando éste marchaba a luchar con el león, es muy similar al de *Hécate*.

51. En esta misma dirección apuntan las palabras de Vessey: «The Greeks were storytellers, whatever the meter, whatever the excuse» (CJ 66, 41).