

# Notas al *Himno V* de Calímaco

Ignacio RODRÍGUEZ ALFAGEME

Universidad Complutense de Madrid  
igrodrig@ucm.es

Recibido: 28-11-2014

Aceptado: 19-12-2014

*A Mari Paz*

El sol de la mañana.  
Mirtos y pinos heridos por la luz,  
luz de bruñida plata.  
Un camino que gira en la colina  
hacia lo alto.  
Los molinos que casi no se atreven  
a mover ya los colosales brazos.  
El alma desolada  
y el eco de un adiós inextinguible.

μη μύρα, μη στεφάνους λιθίναις στήλαισι χαρίζου.

*A Guillermo Montes Cala*

## RESUMEN

Este trabajo trata de hacer un análisis del *Baño de Atenea* partiendo de las secuencias, series de secuencias y grupos de dísticos elegíacos para trazar una estructura que opera en varios niveles de percepción.

**Palabras clave:** Calímaco, *Himno V*, estructura poética.

## ABSTRACT

This paper attempts to analyze the *Bath of Athena* starting by sequences, series of sequences and elegiac groups to draw a pattern that operates on multiple levels of perception.

**Keywords:** Callimachus, *Hymn V*, poetic pattern.

Entre los himnos de Calímaco el quinto, conocido también como «El baño de Atenea» ocupa un lugar especial, tanto por su tema, como por su forma. Además es muy notable en la literatura latina e importantísimo en la literatura occidental a partir de la primera edición acompañada de la traducción del Pinziano en 1489<sup>1</sup>. Nuestro trabajo, aborda su análisis desde la perspectiva que proporciona el estudio de las secuencias o los cambios de punto de vista del poema, y toma como punto de partida la observación de Guillermo Montes Cala a propósito del procedimiento de retardación consistente en mencionar en un momento dado un personaje sin que se dé su nombre hasta mucho más tarde en la poesía, es decir, en lo que llama «mención escalonada». El procedimiento sirve a Calímaco para presentar a Hécale (Montes Cala 1989: 66-69) y cuenta con los antecedentes de la *Odisea* para Ulises, al que no se nombra hasta el verso 21, después de haber mencionado los muchos trabajos que sufrió en su vuelta a casa, la pérdida de sus compañeros por haber devorado las vacas del Sol, el regreso de todos los demás expedicionarios de Troya, y su secuestro por parte de Calipso. Y también tenemos el paralelo del *Himno V* del propio Calímaco para presentar a Caliclo.

El himno consta de 142 versos y está compuesto en dísticos elegíacos, lo que resulta extraordinario, aunque no único<sup>2</sup>; al menos los himnos homéricos, que son su antecedente antiguo, siempre están en hexámetros. Y tampoco sigue la forma establecida en ellos. En efecto, el comienzo de estos himnos es de dos tipos:

- a) El poeta en primera persona inicia el canto dedicado a la divinidad, como ocurre en el himno a Deméter:

Δήμητρ' ἠΰκομον σεμνὴν θεὰν ἄρχομ' αἰεΐδειν, in *Dem.* 1.

«Comienzo a cantar a la venerable diosa Deméter de hermosa cabellera».

- b) El poeta invoca a la Musa pidiéndole inspiración para cantar a la divinidad:

Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης

Κύπριδος, ἥ τε θεοῖσιν ἐπὶ γλυκὸν ἴμερον ὤρσε, in *Vener.* 1-2.

«Dime Musa las obras de la dorada Afrodita

Cípride, que a los dioses les suscita dulce deseo».

En ambos casos el nombre del dios a quien se dirige el himno se menciona inmediatamente, incluso en la primera palabra. También Calímaco sigue esta pauta por lo

<sup>1</sup> Cf. Politiani (1489, 1522, 1546). Sobre la presencia de Calímaco en la tradición literaria vid. Vollgraff (1938), Wimmel (1960), Herter (1973: 258-263), Cuenca-Brioso (1980: 17-22), Arkins (1988), Montes Cala (1989: 168-169). La primera traducción castellana data de 1796 y es obra de Joseph Antonio Conde (vid. Hernando 1975: 241 y 385-389).

<sup>2</sup> Hay algunos epigramas en estilo himnico con esta misma forma (Wünsch, 1924: 157-158 y 167), el ejemplo del *Himno a Deméter* de Hermione (cf. Aelian. *Hist. an.* XI 4; Kleinknecht 1939: 350, n. 3) y algunos paralelos latinos (Propert. 3, 17). Sobre este problema vid. Montes Cala (1984: 31-32) con la bibliografía allí citada, Bulloch (1985: 36-38), Cameron (1995: 151); Hunter (1992: 18-22) justifica la forma elegíaca por el lamento de Caliclo, vid. Redondo Moyano (2002: 127-128).

general. Al menos en los *Himnos* I, II y III el nombre del dios aparece inmediatamente y en los *Himnos* IV y VI en el segundo verso:

- I. Ζηνὸς ἔοι τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῆσιν αἰίδειν  
 λώϊον ἢ θεὸν αὐτόν, αἰεὶ μέγαν, αἰὲν ἄνακτα. *Himn.* I.  
 «¡Ojalá durante las libaciones de Zeus fuera posible cantar otra cosa  
 mejor que al propio dios, siempre grande, siempre señor.»
- II. Οἶον ὁ τῶπὸλλωνος ἔσεισατο δάφνινος ὄρπηξ, *Himn.* II.  
 «Como se sacude el brote de laurel de Apolo».
- III. Ἄρτεμιν (οὐ γὰρ ἔλαφρὸν αἰιδόντεσσι λαθέσθαι)  
 ὑμνέομεν. *Himn.* III  
 «A Ártemis (no es leve para los cantores olvidarse de ella)  
 entonemos un himno.»
- IV. Τὴν ἱερὴν, ὦ θυμέ, τίνα χρόνον ἴοῦ ποτ' ἴ αἰείσεις  
 Δῆλον Ἀπόλλωνος κουροτρόφον; *Himn.* IV.  
 «¿En qué momento no cantarás, ánimo mío, a la sagrada  
 Delos, nodriza de Apolo?»
- VI. Τῷ καλάθῳ κατιόντος ἐπιφθέγξασθε, γυναῖκες  
 Ἄματερ, μέγα χαῖρε, πολυτρόφε πολυμέδιμνε. *Himn.* VI.  
 «A la llegada del cuévano gritad, mujeres:  
 “Gran salud a ti, Deméter, fructífera, de copiosa mies.”»

Sin embargo, en ninguno de ellos aparece la invocación a las Musas tradicional; únicamente hay un recuerdo de ellas en el *Himno* IV, dedicado a Delos, aunque allí no se les pide inspiración para el canto, sino que se dice que Delos quiere conseguir el triunfo otorgado por ellas y que sienten enemistad contra el aedo que no alabe la fuente Pimplea, que es uno de los lugares consagrados a ellas.

Como vemos el *Himno* V de Calímaco se aparta de cualquiera de estas dos formas, ya que el oficiante se dirige a quienes van a llevar a cabo el baño ritual de Atenea; lo que está más cercano a esta forma de inicio es el *Himno* VI, como puede verse<sup>3</sup>. Además los demás himnos, a diferencia de éste, están escritos en hexámetros, que lo está en dísticos y en dialecto dórico<sup>4</sup>. Más adelante veremos algún motivo que ha podido impulsar a Calímaco para usar el dístico elegíaco en lugar del hexámetro.

El himno se inicia en forma dramática con un personaje que actúa como oficiante y narrador de lo que está ocurriendo<sup>5</sup>. Frente a él se encuentra un coro de lutrócoas, que son, en realidad, quienes van a llevar a cabo el baño ritual de la diosa, los argivos, que cumplen como espectadores, un grupo de aguadoras y otro de esclavas aguadoras, que podrían identificarse con las lutrócoas<sup>6</sup>. A estos personajes podemos añadir

<sup>3</sup> Nótese que también este himno tiene una estructura similar al V, cf. Montes Cala (1991).

<sup>4</sup> McKay (1962: 77-79) supone que este hecho tiene su origen en una tradición dórica; sobre este punto vid. Montes Cala (1984: 32, n. 49) y Bulloch (1985).

<sup>5</sup> Es posible identificarlo con el propio poeta, como hace Kleinknecht (1939: 302, 346), con una de las muchachas que llevan a cabo el rito o con un oficiante que actúa como maestro de ceremonias. En cualquier caso Calímaco no da ninguna pista para decidirse sobre alguna de estas posibilidades.

<sup>6</sup> Sobre este punto vid. Bulloch (1985: 154-155, ad 45 & 47, y 10-11), quien piensa que se trata de tres grupos diferentes: las bañistas, las aguadoras y dentro de éstas un grupo de esclavas. El argumento

aquellos que intervienen en las partes narrativas (las alusiones y el mito central), es decir, Atenea, Hera, Afrodita, los Dioscuros, Heracles, Eumedes, Caliclo, Tiresias, las Moiras, Aristeo, Acteón, Ártemis, Hades y Zeus, por este orden. Sólo el número que integran estas dos listas deja claro que estamos ante dos tipos de texto muy diferentes: uno dramático, en el que interviene un número limitado de actores, y otro narrativo, con muchos más personajes. El primero es más breve e incluye en su interior el texto narrativo estableciendo así el marco del mito<sup>7</sup>. Con esto podemos pasar a estudiar cómo se estructuran estos dos textos recurriendo a separar las partes temáticas, que indican una unidad de acción o de significado, la presencia de rasgos comunicativos específicos que funcionan como una llamada de atención al oyente, como los vocativos, las rupturas de la sinéresis textual, como los asíndeta, y las secuencias de punto de vista para determinar si hay alguna diferencia entre ambos textos. Empezaremos por las secuencias. Entiendo por secuencia la unidad de sujeto y de punto de vista de cada oración<sup>8</sup>.

Así, en las partes dramáticas del himno encontramos las siguientes secuencias:

[Øἔξιτε <sup>9</sup>	lutrócoas	<sup>1</sup>	
[Øἑσάκουσα,	yo		
[ἀ θεὸς ἔρπεν <sup>10</sup>	Atenea		
[Øσοῦσθέ Πελασγιάδες.	lutrócoas		
[Øἀπενίψατο	Atenea		5-12
[Øἴτ' Ἀχαιιάδες,	lutrócoas	<sup>2</sup>	
[Ø(άίω),	yo		
[οἴσετε	lutrócoas		15
[(οὐ φιλεῖ)	Atenea		
[μὴ οἴσετε	lutrócoas		
[Øῶμμα καλὸν	Atenea		
Juicio de Paris (9)			17-28
[Øκομίσσατε ἔλαιον	lutrócoas		29
[χρίεται	Κάστωρ		
[χρίεται	Ἡρακλέης		

parece convincente a no ser que pensemos que las componentes de alguno de estos grupos eran consideradas esclavas de la diosa.

<sup>7</sup> Vid. Montes Cala (1984: 23-24) y (1991).

<sup>8</sup> Sobre este concepto vid. Rodríguez Alfageme (2008: 75). En nuestro esquema el corchete cuadrado indica un cambio de sujeto, el signo ø el asíndeton. Las partes del poema se señalan mediante una barra seguida del número correspondiente en voladito.

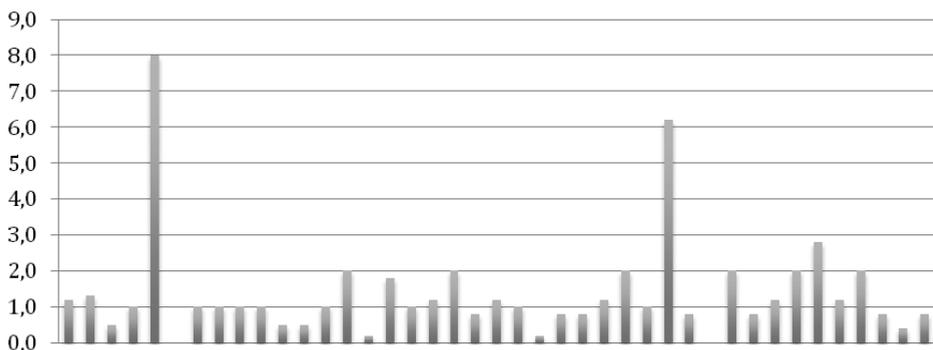
<sup>9</sup> Kleinknecht (19 : 303) señala que este verbo ha de interpretarse como la señal ritual para iniciar la procesión. En realidad la insistencia del oficiante en proclamar que ya oye las yeguas y el carro se entiende mejor si Atenea no está a la vista (vid. Bulloch, 1985: 111-112).

<sup>10</sup> Se suele entender este verbo como una mera indicación de movimiento (Kleinknecht, 1939: 303, n. 3), pero no se puede perder de vista el hecho de que la imagen de la diosa es transportada en un carro, lo que se compadece bien con el sentido etimológico de ἔρπειν.

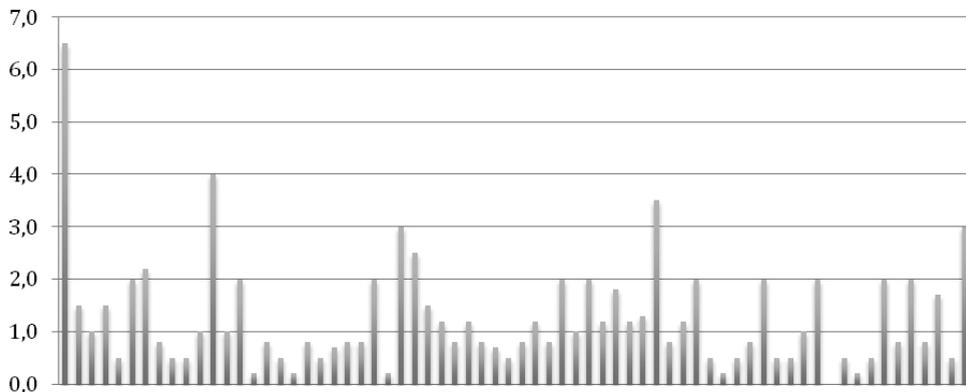
[Οἷστε κτένα	lutrócoas		31
[ὡς πέζηται, Ἄθαναία	Atenea		
Escudo de Diomedes (4)			35-42
[Ὀξίθ', Ἄθαναία	Atenea	<sup>3</sup>	43
[Ὀμὴ βάπτετε	hidróforas		45
[Ὀπίνετ	Ἄργος		
[Οἷστε	δῶλαι		
[ήξει	Ἰνάκο /		50
[φράζο	Pelasgo		
[ἴδη	ὅς κεν		
[Ὀξίθι	Atenea		55
[ἐρέω	yo		
[οὐκ ἐμός μῦθος	mito		
MITO baño (57)			57-130
[Οκατένευσε	Atenea	<sup>4</sup>	131
[έντελής	τό		
[έπινεύση	Atenea		
[δῶκεν	Zeus		
[έτικτε	μήτηρ		
[έτικτε Διὸς κορυφά.	Zeus		135
[Ὀἴρχετ' Ἄθαναία	Atenea	<sup>5</sup>	137
[δέχεσθε	lutrócoas		
[μέλεται	Argos		
[Ὀχαίρε θεά	Atenea		140

El ritmo del poema, tal como se desprende del estudio de las secuencias, puede verse de otra forma en el siguiente esquema, en el que se han incluido también las correspondientes a los mitos:

### Secuencias 1



## Secuencias 2



En total hay 106 secuencias, que hemos separado en dos cuadros; el primero (39) corresponde a la parte dramática inicial y el segundo (66) al mito y al final del poema. En el esquema pueden apreciarse las cinco partes del poema separadas por aquellos lugares en los que la cantidad de versos cae a cero. Aparte de ello se observan tres picos, en los que las secuencias sobrepasan los seis versos (caballos de Atenea, escudo de Diomedes y presentación de Cariclo), la secuencia 51 con cuatro versos, que describe la llegada de Tiresias. Hay otros dos momentos en que las secuencias ocupan tres o tres y medio versos en el mito: la invocación de Cariclo al Helicón (secuencia 65), que va seguida además de una secuencia larga (2,5 versos), y la presentación de Autónoe, la madre de Acteón recogiendo los huesos de su hijo. El otro lugar donde se da esta cantidad de versos es la salutación final. Y sobresale también la secuencia 48, dedicada al río Ínaco, donde va a producirse el baño. También puede apreciarse cómo en algunos lugares se acelera la narración con cambios de secuencia dentro del mismo verso (valores de 0, 2 / 0,5); el momento más agitado coincide, como es lógico, con el castigo de Tiresias y el lamento de Cariclo, que se corresponden con las secuencias 53 a 63.

Las cinco primeras secuencias, que se corresponden con las tres primeras divisiones que establece Montes Cala (1991: 404)<sup>11</sup>, se concentran en los doce primeros versos; en ellas se presentan alternativamente los actores del himno: el oficiante, las lutrócoas y Atenea; las cuatro primeras secuencias se reparten entre los cuatro primeros versos y la última ocupa ocho, en los que se precisa que la diosa procede antes que nada a bañar sus yeguas.

Seis secuencias ocupan los cinco versos siguientes<sup>12</sup> con una alternancia de puntos de vista semejante a la serie anterior, aunque el orden ahora es distinto. En las primeras se mencionaban, por este orden, las lutrócoas, las yeguas, Atenea, las lutrócoas y

<sup>11</sup> Es decir, exhortación inicial (vv. 1-4), máxima (v. 5), Atenea Hípica (vv. 5-12).

<sup>12</sup> Corresponden a la «exhortación central», según Montes Cala (1991: 404).

Atenea, y en estas otras se mencionan las lutrócoas, el carro tirado por las yeguas, las lutrócoas, Atenea y las lutrócoas, es decir se añade una secuencia de lutrócoas y se invierte el orden y con el fin de enlazar esta serie con la siguiente hay una secuencia dedicada a Atenea o, mejor, a sus ojos<sup>13</sup>. Nótese también que tanto la mención de las yeguas, como la del carro se hace mediante el testimonio del oficiante, de modo que en ellas se hace presente la primera persona.

Les siguen cinco secuencias, en las que se pone de manifiesto la belleza de la diosa con una alusión al juicio de Paris<sup>14</sup> y las cuatro siguientes hacen ver que la belleza de Atenea requiere sólo aceite de oliva. A continuación encontramos cinco secuencias en cuatro versos, en los que se encarga a las lutrócoas aceite y peine de oro<sup>15</sup>; siguen diez versos en cinco secuencias dedicadas a la historia del escudo de Diomedes; las dos primeras forman la «exhortación inicial» de esta división y las tres restantes la «digresión etiológica» relativa al escudo de Diomedes (Montes Cala, 1991: 407).

Las diez siguientes están separadas en dos grupos de cinco secuencias<sup>16</sup>: la primera introduce el baño de la diosa y la segunda, la prohibición de llegarse al río y ver el rito, que afecta a los hombres (12 versos). Y esto da paso al mito del baño de Atenea y el castigo y recompensa de Tiresias y el mito de Acteón.

Diez secuencias (6 + 4) cierran el himno de las cuales las últimas constituyen la salutación final a la diosa. En ellas podemos distinguir, siguiendo las ideas de Montes Cala (1991) un verso de cierre y «máxima» (v. 131), una digresión explicativa (vv. 132-136), la presentación de la epifanía seguida de una exhortación (vv. 137-139) y la salutación y plegaria final (vv. 140-142).

La concentración de secuencias en ciertos grupos de versos pone de manifiesto una estructura en la que se ponen en paralelo las distintas partes del rito con los elementos de la narración mítica. Si tenemos en cuenta este hecho, podríamos reconstruir que el rito del baño del Paladio incluía, en primer lugar el traslado en procesión de la estatua en un carro tirado por yeguas, el baño de las yeguas, a imitación de lo que hizo Atenea, y, en segundo lugar, el baño de la diosa, su unción con aceite y el peinado, y que el rito se celebraba a mediodía. Todo ello lo llevaban a cabo un grupo de mujeres en el río Ínaco, cuyo acceso y aguas quedaban prohibidos a los hombres y las aguadoras durante todo el ritual. Y en la procesión se llevaban los instrumentos del aseo de la diosa (aceite y peine de oro), además del escudo de Diomedes, sin duda como protección<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Se trata de la «máxima introductoria» del mito (Montes Cala, 1991: 404). Sobre las complejas relaciones que se establecen en el *Himno* entre la vista, el escudo, el espejo, Atenea y Tiresias vid. Schneider (1997).

<sup>14</sup> Sobre este punto del *Himno* vid. Bulloch (1985: 127), Hunter (1992: 16-18), Montes Cala (1995); corresponde a los versos 17-28.

<sup>15</sup> Montes Cala (1991: 404, 406-407) incluye los versos 29-31, que se corresponden con estas cinco secuencias, en la «exhortación conclusiva» de esta parte.

<sup>16</sup> Montes Cala (1991: 407) establece tres divisiones: «exhortación central» (vv. 43-52), «máxima» (vv. 53-54) y exhortación de cierre (v. 55). La exhortación central ocupa las seis primeras secuencias, la máxima, sería la secuencia siguiente (7.<sup>a</sup>) y la máxima, la secuencia octava. Las dos últimas secuencias que nosotros hemos incluido aquí se corresponden con la introducción del mito, con la aparición de la persona del narrador (vv. 55-56).

<sup>17</sup> Así piensa Bulloch (1985: 146-147). Vid. también la discusión de Kleinknecht (1939: 306-315). En cualquier caso la presencia del escudo es una manifestación más del carácter belicoso de la diosa.



las rodillas [y a su voz contenía la impotencia.

[La ninfa gritó: «¿Qué has hecho a mi niño, señora? [¿Tal es la condición de vuestra amistad, diosas?

[¿Has quitado los ojos a mi niño!]

Al final el ritmo se hace más lento a medida que Cariclo entona su lamento: hay cuatro secuencias en siete versos a los que sigue el consuelo de Atenea (vv. 95-130), en el que podemos distinguir dos partes: la justificación de Atenea y la compensación que ofrece a Cariclo. La primera parte consta de 11 secuencias, separadas por una invocación ( $\delta\tilde{\iota}\alpha\ \gamma\tilde{\upsilon}\nu\alpha\iota$ , v. 103): una secuencia de introducción y diez de excusa, en las que Atenea apela a lo inexorable de la ley de Crono. Sigue con otras siete el ejemplo de Acteón, una desgracia mayor que la sufrida por Cariclo. La segunda parte, que se introduce con un vocativo ( $\tilde{\omega}\ \tilde{\epsilon}\tau\tilde{\alpha}\rho\alpha$ , v. 119), es el catálogo de dones otorgados a Tiresias. Ocupa ésta 12 secuencias a las que siguen seis de transición (4 + 2) divididas en dos por la aparición del vocativo  $\lambda\omega\tau\rho\chi\acute{o}\iota$ , de forma que las cuatro primeras sirven de cierre al catálogo de los dones y las segundas abren el paso a las cuatro de la salutación final.

Las secuencias se pueden agrupar en series de acuerdo con el tema poético que se desarrolla en ellas; así, por ejemplo, las cinco primeras secuencias introducen el rito que se va a presentar con el tema del baño de las yeguas de Atenea y su baño. La serie siguiente se abre con un asíndeton y un vocativo y pone de relieve los elementos que no van a intervenir en el baño de la diosa y da paso al Juicio de Paris.

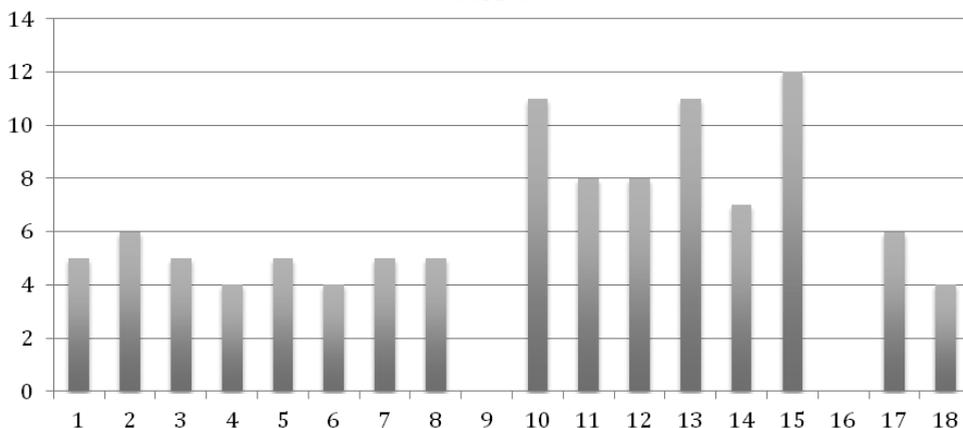
En resumen este es el cuadro de las series de secuencias en todo el poema:

Convocatoria	5	
No traigáis	6	
Juicio de Paris	5	
Belleza de Atenea	4	= 20
Peine de oro	5	
Escudo de Diomedes	4	
Baño de Atenea	5	
Prohibición	5	= 19
MITO		= 57
Lugar, amistad, baño, santuario	11	
Llegada de Tiresias, visión prohibida	8	= 19
Lamento de Cariclo	8	
Consuelo		
excusa	11	= 19
Acteón	7	
Reparación	12	= 19
Epílogo		
Fidelidad	6	
Salutación	4	

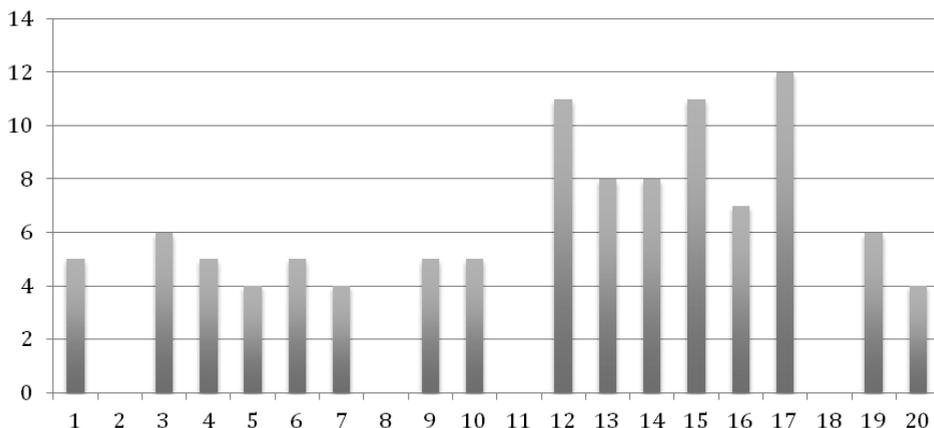
Con este análisis se pueden ver las estructuras que se repiten en la exposición, de forma muy clara en la parte anterior al mito, que está dividida netamente en dos mitades casi iguales de 20/19 secuencias con la reiteración de series de cinco secuencias que alternan con otras de distinta longitud. Por su parte el mito tiene tres partes iguales, con una distribución compleja: una estructura en anillo para el planteamiento del mito, la falta de Tiresias y su castigo (11 + 8), y el lamento de Cariclo con la excusa de Atenea (8 + 11). Sigue el ejemplo consolador de Acteón y la compensación que ofrece la diosa (7 + 12). El epílogo cuenta también con diez secuencias separadas en dos series.

Los esquemas siguientes recogen las series (en el primero se aísla el mito, en el segundo se separan las cinco partes del poema:

**Series**



**Series**



El contraste entre las partes dramáticas, que sirven de marco, frente al mito queda claro en este esquema: las series agrupan mayor número de secuencias en la narración. La alternancia entre series largas y breves es constante en ambas partes. Únicamente se rompe en el centro (baño y prohibición). Se inicia el poema con una serie breve seguida de una larga (5 + 6) y después se invierte la relación (5 + 4 + 5 + 4) y se vuelve al ritmo inicial en el mito (8 + 11 + 7 + 12). El cierre final del poema recoge el principio invirtiendo la relación de cantidad (A 5 + 6 / A' 6 + 4). Las series del mito se agrupan en tres partes con el mismo número de secuencias (19 + 19 + 19). Estos contrastes de cifras se deben, en parte, a las exigencias estilísticas propias del diálogo y de la narración, pero también revelan el cuidado con que el poeta ha buscado el equilibrio entre las diversas partes de su composición uniendo los diversos puntos de vista o perspectivas que adoptan las secuencias en unidades de nivel superior.

Así el estudio de las secuencias y su agrupación en series deja clara la estructura narrativa del texto, pero este examen pone también de manifiesto algunos problemas de interpretación: por una parte, la insistencia en la belleza de Atenea en competencia con Hera y Afrodita y, por otra, la mención de los santuarios de Haliarto y Coronea. Creo que el primero, la belleza de Atenea, se justifica por lo que viene a continuación, es decir, el baño ritual de la imagen, la unción con aceite y el peinado. Pero la mención de los santuarios resulta completamente opaca. Lo único claro es que son dos lugares de Beocia, donde ocurre el mito: Tebas es el lugar donde vive Cariclo, y de donde se supone que parten ambas; Tespias y Haliarto, a orillas del lago Copais, están en el antiguo camino hacia Coronea<sup>20</sup>. El río Coralio sólo se menciona anteriormente en un poema de Alceo, pero cerca de Coronea pasa un río, que nace en el Helicón y desemboca en el lago Copais, con el que lo podemos identificar. Todo ello parece apuntar hacia el lugar donde se produce el castigo de Tiresias, es decir, la fuente Hipocrene, sita en la falda del Helicón<sup>21</sup>. De modo que en principio se puede pensar que el segundo problema tiene su raíz en el propio mito y su localización tradicional.

Desde el punto de vista del contenido el *Himno* se divide tradicionalmente en cinco partes: un preámbulo de 12 versos, una llamada a las lutrócoas, que incluye una primera invocación a Atenea de 30 versos (13-42), una invocación a Atenea de 14 versos (43-56), un relato mítico, incluyendo la historia de Tereo y de Acteón, que forma el gran núcleo del himno (70 versos, 57-136), y un epílogo con la salutación a la diosa (6 versos, 137-142). El reparto de versos no parece seguir una estructura repetitiva, únicamente llama la atención el hecho de que el final del himno tiene exactamente la mitad de los versos del preámbulo. En cualquier caso parece que el himno desde este punto de vista tiene una estructura compleja, según indica el análisis de Bulloch (1985:109), que divide el himno en cuatro partes, aunque se muestra prudente a la hora de afirmarlo al limitar esta división «sólo a efectos de comentario», según afirma. Éstas serían las siguientes: 1) Invocación a los participantes (vv. 1-32) que incluye cinco

<sup>20</sup> Así lo hace notar Bulloch (1985: 169, ad v. 61). White (1984) intenta demostrar que las ciudades que se mencionan en los vv. 61 y 63 son diferentes, la segunda sería, según este autor, la Coronea de Ftíotide, y la primera la que se encuentra en Beocia, pero esta hipótesis resulta incoherente con el contexto del poema (cf. Brioso, 1993).

<sup>21</sup> Vid. Wallace (1974: 14-18), a quien remite Bulloch (1985: 178).

secciones, 2) Invocación a Atenea (vv. 35-56), también con cinco secciones, 3) Mitos de advertencia (vv. 57-136) en la que distingue siete secciones, y 4) Salutación a la diosa.

En esta división se ha seguido como criterio la separación de los distintos temas narrativos, mientras que en la primera se ha tomado como indicio de corte la aparición de una invocación o la introducción de un nuevo tema narrativo; el resultado es que ambas formas de dividir el himno sólo coinciden en el epílogo (v. 137). Es decir, la primera división toma como señales de corte ὦ ἴτ' Ἀχαιάδες (v. 13), ἔξιθ', Ἀθαναία (v. 43) y ἔρχετ' Ἀθαναία (v. 137), donde el nuevo desarrollo se introduce por un asíndeton, pero de aceptar estos criterios dejamos de lado una serie bastante amplia de lugares en los que también se produce un asíndeton, una invocación o un vocativo (cf. vv. 4, 5, 14, 31, 33, 35, 55, 57, 103, 119, 131 y 140). Esto obliga a buscar algún criterio para eliminar y explicar la presencia de estas rupturas de sinéresis narrativa.

En realidad al abordar este problema el cómputo por versos puede resultar confuso. El himno está compuesto en dísticos elegíacos, que han de considerarse estrofas en miniatura y, por lo tanto, unidades estructurales. De esta forma hemos de decir que el himno consta de 71 dísticos, lo que ya resulta llamativo. El centro de éstos lo ocupa el dístico 36, o mejor los dísticos 35-37, donde se describe el momento y el lugar de la epifanía de forma insistente:

[δή ποκα <sup>22</sup> γὰρ πέπλων λυσαμένα περόνας ἔπλω ἐπὶ κράνα Ἑλικωνίδι καλὰ ῥεοίσα λῶντο· [μεσαμβρινὰ δ' εἶχ' ὄρος ἀσυχία. [ἀμφοτέραι λῶντο, [μεσαμβριναὶ δ' ἔσαν ὦραι, [πολλὰ δ' ἀσυχία τῆνο κατεῖχεν ὄρος. [«Una vez, pues, tras soltar las fibulas del peplo en el Helicón junto a la fuente del caballo, de fluir abundante, se bañaban; [y la paz de mediodía guardaba la montaña. [Ambas se bañaban, [y era el tiempo mediodía, [e intensa paz dominaba esa montaña.»	ninfas	70
		{36}
	paz	{37}

La tranquilidad, el momento y la fuente donde va suceder la tragedia se resaltan así, lo que se convierte en un tópico de la poesía posterior, porque mediodía es el momento en que hace presente la divinidad y cuando es más peligroso cualquier encuentro con ella<sup>23</sup>. La insistencia del poeta en este punto se resalta aún más por las repeticiones con variaciones que se encuentran en estos versos, tal como señala Bulloch (λῶντο, λῶντο, μεσαμβρινὰ, ὄρος, ἀσυχία, μεσαμβριναὶ, ἀσυχία, ὄρος).

El centro del poema rebasa el límite de los dos dísticos, creando así un pequeño desequilibrio. Además el hecho de que el preámbulo y el epílogo tengan distintas dimensiones crea otro desequilibrio desplazando el centro de los restantes dísticos. Es decir, hay que considerar como un segundo punto de inflexión el dístico o los dísticos que ocupan el centro entre aquellos que quedan una vez descontados los tres dísticos finales y los seis iniciales; es decir, el grupo de los dísticos comprendidos entre el 6 y

<sup>22</sup> ποτε MSS.

<sup>23</sup> Cf. Bulloch 1985: 179, n. 5, quien remite a Roscher (1884-1937: II 2832, s.v. «Meridianus daimon») y Frazer (*Pausanias* 9.3.9).

el 69. Pero haciendo este cómputo el centro recae en el mismo lugar que hemos visto (dímetros 36-37). Esta insistencia creo que no tiene sólo un valor poético dentro de la narración del mito, sino que apunta al momento en que se celebra el rito del baño de Atenea: el rito cultural del baño coincide con el momento que indica el mito. En consecuencia, esta división nos deja cuatro bloques de dímetros, a los que damos nombres convencionales: proemio, epílogo, invocación (7-35) y mito (38-69). Y en estas dos últimas podemos establecer una división.

La invocación tiene dos partes formadas por 15 dímetros cada una. La segunda parte da comienzo en el dístico 22 desde la invocación de Atenea e incluye la presentación de Cariclo. La primera parte, en cambio, si atendemos a las divisiones que señalan los asíndetos, tiene un reparto de versos desequilibrado, en el que contaríamos un módulo de 9 dísticos (hasta el verso 30) y otro de 6 dísticos. Pero esta división, que toma como base las partes establecidas es parcialmente engañosa, como veremos.

Los primeros nueve dísticos describen los elementos que se excluyen del baño de la diosa, y los que intervienen en él, que ponen de manifiesto el carácter de Atenea: evita los perfumes y el espejo a diferencia de Afrodita, pero acepta después de hacer ejercicio el aceite sin perfumar, como el propio Heracles o Cástor<sup>24</sup>. El único rasgo de feminidad que queda en la diosa se reduce al peine de oro, que se introduce mediante el asíndeton del verso 31. Inmediatamente después de este dístico sigue un verso con un doble asíndeton, que además es la primera invocación de Atenea. Los cinco dísticos así introducidos describen el último elemento que se lleva en procesión junto a la diosa: el escudo de Diomedes<sup>25</sup>. El desarrollo que se le da a este elemento es mucho mayor que el de los anteriores. Aquí se trata de un mito de orígenes, que hace remontar la costumbre de llevar el escudo al momento de su fundación por parte de Eumedes.

Por lo que afecta a la estructura del poema hasta este momento podemos establecer que está basada en módulos de cinco y de seis dísticos elegíacos:

6 proemio	6 //
+ 10 elementos del baño	
+ 5 escudo //	
6 Ínaco - advertencia	
+ 9 mito	
+ 1 mediodía //	31 //
5 Tiresias	
+ 5 quejas	
+ 18 (6 x 3) consuelo	
+ 3 epílogo	31 //
+ 3 salutación.	3 //

O visto de otro modo, el poema se estructura en cuatro grupos de dísticos elegíacos: 6 // 31 // 31 // 3, es decir, proemio // baño // Tiresias // salutación, que según puede

<sup>24</sup> Sobre el carácter de la representación de Atenea vid. Hadjittofi (2008), Bulloch (1985: 127, 131-132, que señala la imitación de Teócrito, 18, 22-32).

<sup>25</sup> Sobre este elemento en el poema vid. Vollgraff (1938), Reinsch-Werner (1976: 96), Bulloch (1985: 145-147), Redondo Moyano (2002: 136), Menichetti (2003).

comprobarse coincide con las series de secuencias que hemos visto más arriba. Pero, como veremos a continuación, dentro del himno el mito de Tiresias adquiere una independencia notable, tanto por la forma de composición, que lo encapsula, como por el cambio al modo narrativo, frente al dramático o dialógico del resto del himno. Partiendo de esta diferencia de modo encontramos las siguientes partes contabilizadas por dísticos: I 27 (54 vv.), II 38 (76 vv.), III 6 (12 vv.); es decir, hay un núcleo narrativo al que preceden y siguen dos partes dialógicas en las que el oficiante se dirige al público.

A partir del verso 55 (dístico 28) se introduce el castigo y mito de Tiresias<sup>26</sup>, que llega hasta el dístico 66 (v. 130). Tres dísticos cierran la narración con un comentario del oficiante (el poeta) y otros tantos anuncian la presencia de Atenea y la salutación final del coro de lutrócoas. Es decir, el desequilibrio que veíamos entre el número de dísticos del preámbulo y el epílogo no es tal, sino que tanto el principio como el final del poema cuentan con 6 dísticos. En este punto hay que notar, como señala Bulloch (1985: 163), que el mito tiene una estructura en anillo con seis secciones; y tal como este autor las separa, son las siguientes:

Amistad (57-69)	Consuelo de Cariclo (96-106)
Castigo de Tiresias (70-84)	Castigo de Acteón (107-18)
Llanto de Cariclo (85-95)	Dones como signo de amistad (119-36)

Bulloch señala el inicio y final de las secciones, pero no se para a hacer un cómputo de versos, de forma que no se da cuenta de los paralelismos existentes en este anillo. Así, encontramos la siguiente sucesión aceptando las secciones que señala Bulloch:

A (amistad)	13 vv.
B (baño y castigo)	15 vv.
C Llanto de Cariclo	11 vv.
C' Consuelo	11 vv.
B' Castigo de Acteón	12 vv.
A' Dones de amistad	18 vv.

Aceptando esta división se ve una coincidencia de tamaño total entre C y C', una discrepancia entre A y B, B y B', B' y A' y A y A'; y el número de versos de las dos mitades del anillo tampoco coinciden (39 + 41 versos). Además hay un detalle que se repite en las cuatro primeras secciones: todas se inician en el pentámetro. Y este hecho resulta lo suficientemente llamativo para requerir, al menos, una explicación. En realidad basta con examinar de cerca el texto para encontrar solución a estas incongruencias. Bulloch sitúa el inicio del anillo en el verso 57. Pero la ruptura de la sinéresis narrativa en realidad se produce en el dístico anterior, es decir en el verso 54:

[ὅς κεν ἴδῃ γυμνὰν τὰν Παλλάδα τὰν πολιούχον,	{27}
τῶργος ἐσοψεῖται τοῦτο πανυστάτιον. //	
[Ὀπότνι Ἄθαναία, σὺ <sup>27</sup> μὲν ἕξιθι· [μέστα δ' ἐγώ τι	55 {28}

<sup>26</sup> Véase el análisis de Montes Cala (1984).

<sup>27</sup> MSS, τὸ Mair.

ταῖσδ' ἐρέω· [μῦθος δ' οὐκ ἐμός, ἀλλ' ἑτέρων.  
 [«Quien viera desnuda a Palas, dueña de ciudades,  
 por última vez verá Argos.//  
 [Señora Atenea, tu sal, [y yo entre tanto  
 les diré algo a ellas; [pero no es mio el mito, sino de otros.»

Y el final de la narración se produce en el verso 130 coincidiendo con el final del parlamento de Atenea; los tres dísticos siguientes son un comentario del oficiante para resaltar la fidelidad de la diosa, que pueden considerarse un colofón del castigo y la reparación que la diosa ofrece a Cariclo. De esta forma la estructura del anillo quedaría así:

A Amistad	15 vv.
B Baño y castigo	15 vv.
C Llanto de Cariclo	11 vv.
C' Consuelo	11 vv.
B' Castigo de Acteón	12 vv.
A' Dones de amistad	12 vv.
D Fidelidad de Atenea	6 vv.

De esta forma los desequilibrios que presenta el análisis de Bulloch desaparecen y se ve cómo las seis secciones del mito guardan una relación de contigüidad en la que resaltan las dos secciones dedicadas al castigo de Tiresias, la estricta igualdad de tiempo (número de versos) consagrados al llanto de Cariclo y al consuelo de Atenea, y cómo el mito culmina en la loa de la fidelidad de la diosa. Es decir, la función del mito de Tiresias dentro del himno es precisamente la de poner de manifiesto una de las cualidades de Atenea, su fiabilidad, que comparte con Zeus. Junto a ello, y en otro nivel, las secciones tienden a comenzar con el hexámetro del dístico, como ocurre con A C B' A' y D, pero hay dos excepciones, B y C' (vv. 70 y 96), que comienzan en el pentámetro. De esta forma se produce un efecto de cesura que en un lado el mito de Tiresias con la amistad entre Cariclo y Atenea y, por otro, el llanto y el consuelo. Indudablemente este efecto solo se puede conseguir con el dístico elegíaco, frente a un poema compuesto sólo en hexámetros. Calímaco ha sabido aprovechar bien las posibilidades de composición que le ofrecía el metro elegido para su himno.

Pero volvamos por un momento al escenario de este drama: se trata del Helicón, en la fuente Hipocrene o del caballo, que es precisamente el lugar donde se bañan las Musas, si hacemos caso a Hesíodo<sup>28</sup>:

Μουσάων Ἐλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεΐδειν,  
 αἴθ' Ἐλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε,  
 καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν

<sup>28</sup> Reinsch-Werner (1976: 100) hace notar la alusión indirecta a Pegaso, que había hecho brotar esta fuente, y había nacido en las «fuentes del Océano», según Hesíodo (*Theog.* 282), donde la propia Atenea ha lavado sus yeguas tras la lucha con los Gigantes.

ὄρχεϋνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος·  
καί τε λοεσσάμεναι τέρενα χροά Περμησοῖο  
ἢ ἴππου κρήνης ἢ Ὀλμειοῦ ζαθέοιο  
ἀκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο. Hes. *Theog.* 1-7.

«Emprecemos el canto por las Musas Heliconiades,  
que habitan la alta y divina montaña del Helicón,  
y con suaves pies alrededor de una fuente violácea  
y del altar del muy poderoso hijo de Crono danzan;  
y lavándose la suave piel en el Permeso  
o en la fuente del caballo o en el divino Olmeo  
en el altísimo Helicón instalaban sus coros.»

La elección del lugar, el motivo del baño e incluso algunos detalles de la narración proceden de Hesíodo en el poema de Calímaco<sup>29</sup>. También la indeterminación del lugar en el que se bañan las Musas tiene su paralelo en la serie de lugares que frecuenta Atenea acompañada de Cariclo. Y hay otro rasgo estilístico que también parece sacado de Hesíodo. Se trata del cambio de destinatario que aparece en los versos 56-57, «Señora Atenea, tu sal, y yo entre tanto / les diré algo a ellas», que hemos de comparar con Hesíodo:

κλῦθι ἰδῶν αἰῶν τε, δίκη δ' ἴθυνε θέμιστας  
τῦνη· ἐγὼ δέ κε Πέρση ἐτήτυμα μυθησαίμην. Hes. *Op.* 9-10.  
«Escucha mirando y oyendo, y endereza con justicia las leyes  
tú, y yo a Perses le podría contar historias verdaderas.»

Aunque una contraposición semejante entre el destinatario divino y el cantor se vuelve a encontrar como versos de transición en varios *Himnos homéricos*, y entre ellos figura precisamente el *Himno a Atenea* (XXVII, 17-18)<sup>30</sup>:

Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε Διὸς τέκος αἰγιόχοιο·  
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς.  
«Y tú alégrate así, retoño de Zeus portador de la égida;  
pero yo me acordaré de ti y de otro canto.»

<sup>29</sup> Sobre los ecos de Hesíodo en este poema de Calímaco y las implicaciones que ello supone para la interpretación de los distintos pasajes de él vid. Reinsch-Werner (1976: 97-102), que señala los siguientes paralelos: v. 7, cf. *Il.* VI 268, *Od.* XXII 402, v. 43, cf. *Il.* VI 305, v. 11, cf. *Il.* XI 537, XX 501, v. 7, cf. *Theog.* 183-186, v. 110, cf. *Op.* 276-280, v. 10, cf. *Theog.* 282); incluso el primer verso de este himno imita una construcción hesiódica (la anteposición de una oración de relativo introducida por ὄσσαι, ὄσοι) en pasajes que tratan de la Gigantomaquia, vid. Montes Cala (1991: 405), West (1966: 213).

<sup>30</sup> Este procedimiento retórico no es muy frecuente en la literatura griega. Lo encontramos, por ejemplo, en Píndaro (*Nem.* VIII 1-10), en los *Himnos homéricos*, donde tiene un carácter formular (vid. p.e. in *Apoll.* 326, 546, in *Cer.* 120, in *Dian.* 8, καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε θεαί θ' ἅμα πᾶσαι αἰοιδῆ· / αὐτὰρ ἐγὼ σε πρῶτα καὶ ἐκ σέθεν ἄρχομ' αἰείδειν), en Platón (*Symp.* 177a) o en Eurípides (cf. Kannicht 2004: 533-534). En este caso le sirve a Calímaco para introducir otro tópico literario, la excusa de que el mito no es suyo (Bulloch 1985, 161-162, n. 2), con lo que puede adaptar la historia de Melanipa a su narración (cf. Ypsilanti, 2009).

Todo esto, a mi modo de ver, deja claro que no es posible entender el himno, si no se tienen presentes los modelos homéricos<sup>31</sup> y hesiódicos. Y esto nos lleva a otra consideración sobre la denominación los personajes que intervienen en el himno; aparte del oficiante, las lutrócoas reciben varios apelativos, Πελασγιάδες, Ἀχαιιάδες, λωτροχόοι × 2, κῶραι × 2, παῖδες Ἀρεστοριδᾶν, παῖδες, por este orden. De todos estos nombres llama la atención el hecho de que se aplique a las mismas personas tanto Πελασγιάδες, como Ἀχαιιάδες. Así, Bulloch (1985: 122) piensa que hay aquí una confusión irónica, porque algunos filólogos alejandrinos habían llegado a la conclusión de que Argos aqueo se refería en Homero exclusivamente a la ciudad del Peloponeso y que Argos pelásgico era la ciudad tesalia<sup>32</sup>, y llega a afirmar que Calímaco lo ignora flagrantemente. Pero esta afirmación no se puede aceptar sin más, como veremos a continuación.

A lo largo del himno se hacen partícipes del rito otros personajes, que no son más que espectadores o actores secundarios: ὕδροφόροι, αἱ δῶλαι, Ἄργος, Πελασγέ. Es posible que las dos primeras, es decir las aguadoras y las esclavas, sean las mismas, aunque diferentes de las lutrócoas que forman el cortejo de Atenea, es decir, esclavas dedicadas a la pesada labor de acarrear agua<sup>33</sup>. En cambio, los dos segundos, Ἄργος y Πελασγέ, han de incluir evidentemente a los hombres que acompañaban la procesión a los que al final les estaba prohibido ver el baño de la diosa. Lo más interesante es que con estos apelativos se identifican argivos y pelasgos. La intención para hacerlo así puede residir en la propaganda de los Tolomeos que pretendían descender de estirpe doria a través de Heracles, y del propio Dioniso, como señala Bulloch (1985: 12-13)<sup>34</sup> aduciendo los pasajes semejantes que se encuentran en Teócrito. El caso es que esta doble denominación tiende un puente de unión entre la Pelasgiótide, al sur de Tesalia, la patria de Aquiles, Argos de Macedonia<sup>35</sup>, de donde era originario Tolomeo Lago, y Argos del Ínaco en el Peloponeso. De esta forma, se entiende que sea Beocia, donde transcurre el mito; el lugar de paso obligado entre Tesalia y el Peloponeso. Si a todo esto le añadimos el hecho de que a principio de su reinado Tolomeo II se había hecho dueño de las islas del Egeo y que la Argólide había pasado de manos varias veces en estos años, es posible pensar que en este himno haya también una alusión a estas circunstancias, lo que nos daría además una fecha aproximada para su datación que, por otras razones se piensa antigua (entre 280 y 272)<sup>36</sup>. De ser así la fecha tendría que ser anterior a la batalla de Cos, que no tenemos datada, pero es difícil pensar que se

<sup>31</sup> Sobre la presencia de Homero en Calímaco vid. Herter (1975) y para el *Himno V* vid. Reinsch-Werner (1976: 94-97).

<sup>32</sup> Cf. *Schol. ad Il.* IX 141; Lehrs (1882: 224) *non videt*. Apolonio de Rodas respeta escrupulosamente esta distinción.

<sup>33</sup> Bulloch (1985: 155, n. 47) argumenta que el artículo tiene en este lugar un valor distintivo que delimita un nuevo grupo de mujeres.

<sup>34</sup> Vid. Volkman (1959a: 1581); nótese que en estas fiestas tenía lugar un certamen de carreras de caballos con el nombre de δίαυλος (Volkman, *ibid.* 1582).

<sup>35</sup> Sobre Argos Pelásgico vid. Hirschfeld (1895a: 789), sobre Argos Oréstico, fundada por un hijo de Orestes, vid. Hirschfeld (1895b: 789), Schmidt (1939: 964.4) y Volkman (1959b: 1603). Redondo Moyano (2002: 135) ve también en esta localización una alusión a la patria originaria de los lágidas y un punto de conexión con Heracles.

<sup>36</sup> Vid. Bulloch (1984: 38-39). Basándose en las relaciones de los Tolomeos con Argos Vollgraff (1938) también es partidario de una fecha temprana.

podiera presentar este himno después de la derrota que sufrió Tolomeo II al final de la guerra cremodínica en 263 o 261 a. C.<sup>37</sup>. A la vista de todo lo que hemos dicho creo que la mención de ambos Argos, el Pelásgico y el Aqueo, conserva la distinción homérica y cumple aquí la función de unir los dos extremos del camino que sigue el himno y deja ver la intención de apoyar la propaganda política de los Tolomeos<sup>38</sup>.

Creo que ahora podemos repasar los lugares en los que un vocativo rompe la sinéresis textual. El primero ὦ ξανθαὶ Πελασγιάδες sirve para cerrar la llamada inicial y dar paso a la parte del rito que consisten en el baño de las yeguas. El segundo abre el segundo paso del rito (ὦ ἴτ' Ἀχαιάδες, v. 13). El tercero (v. 27 ὦ κῶραι) resalta la belleza de Atenea y anuncia quizá el peinado de la diosa que cierra esta parte del rito. El cuarto (v. 33, Ἀθαναία) presenta al coro ya formado y dos versos después otra invocación de Atenea (v. 35, ὠθάνα) sirve para introducir el escudo de Diomedes que acompaña la procesión de la diosa hasta el río. Una doble invocación (v. 41, δαῖμον, v. 43 Ἀθαναία) cierra la nómina de los elementos rituales. El octavo vocativo (v. 45 ὑδροφόροι) da paso a la prohibición de tomar agua del río y el siguiente (v. 51 Πελασγέ) lo hace con la prohibición de presenciar el baño de la diosa. El décimo (v. 55 πότνι Ἀθαναία) y undécimo (v. 57 παῖδες) sirven para cerrar el rito y dar paso al mito. Como es lógico hay un buen número de versos sin ninguna invocación, pero esta ausencia se rompe con las palabras de Atenea (v. 81 ὦ Εὐηρείδα) y éstas se acumulan en boca de Cariclo, cuando se produce el castigo de Tiresias, cf. vv. 86, πότνια, δαίμονες, 87, τέκνον ἄλαστε, 89, ὦ ἐμὲ δειλάν, 90 ὦ ὄρος, ὦ Ἐλικῶν. El siguiente (v. 97) δῖα γύναι inicia las palabras de consuelo de Atenea. Y el vigésimo (v. 106 ὦ Εὐηρείδα) sirve de cierre para iniciar la narración del castigo de Acteón. En el verso 119 la diosa vuelve a dirigirse a Cariclo para consolarla (ὦ ἑτάρα μή τι μινύρεο) y enumerar los dones que van a adornar a Tiresias. Los dos últimos vocativos (vv. 138 y 140 ὦ κῶραι, θεά) recogen otra vez las dos protagonistas del Himno. En otras palabras la presencia de un vocativo señala un desarrollo nuevo o un cambio de dirección en el texto. Y a veces en el lapso de dos versos se acumulan indicando que el nuevo desarrollo tiene mayor importancia. Todo ello es acorde con la función fática del vocativo, pero también resulta una ayuda para aclarar las partes que articulan el texto.

En el fondo todo esto son procedimientos para llamar la atención del oyente que se combinan con otros en los que no podemos detenernos ahora, aunque me gustaría señalar las repeticiones en anáfora (vv. 1-2 ἔξτε, v. 3 σοῦσθέ, v. 13-15 μὴ μύρα μηδ' ἀλαβάστρω, v. 40-41 κρεῖον, vv. 45-47 σάμερον, vv. 61-63 ἢ πὶ Κορωνείας, vv. 72-74 ὄρος ἀσυχία μεσαμβρινά, vv. 107-108 πόσσα, v. 125 πολλὰ, vv. 127-128 δωσῶ, vv. 140-141 χαῖρε) y en anadiplosis (v. 135 κορυφά) y otro tipo menos patente, es decir, las rimas internas que se producen entre los dos hemiepes del elegíaco<sup>39</sup>. He encontrado unas cuantas en el poema que reproduzco a continuación:

<sup>37</sup> Sobre las líneas políticas que presidieron esta época vid. Rostovtzeff (1967: 14-31).

<sup>38</sup> Sin llegar a las tesis que presenta Redondo Moyano (2002) al interpretar todas las referencias míticas del *Himno* como alusiones veladas a las circunstancias del reinado de Tolomeo II, creo que los presupuestos y el ambiente que describe el *Himno* tienen como escenario la política egipcia del momento.

<sup>39</sup> También hay ejemplos de homeoteleutos en finales de verso (cf. οἶαν / χροῖάν, v. 27-8, ἀνῖαι / ἀμαχανία, v. 83-4).

χρίματα, τᾶς ἰδίας   ἔγκονα φυταλιᾶς	v. 26 {13} vocativo
πέξεται, λιπαρὸν   σμασαμένα πλόκαμον	v. 32 {16} invocación
ὡς ἔθος Ἀργείως   τοῦτο παλαιότερος	v. 36 {18} Argivos antiguos
ἤξει φορβαίων   Ἴναχος ἐξ ὀρέων	v. 50 {25} Ínaco
ἀλλὰ καὶ ἀρχαίων   εὐτ' ἐπὶ Θεσπιέων	v. 60 {30} Tespias
λῶντο· [μεσαμβρινὰ   δ' εἶχ' ὄρος ἀσυχία	v. 72 {36} mediodía
ἀρπάζειν· [Κρόνιοι   δ' ὧδε λέγοντι νόμοι	v. 100 {50} leyes
ἵππως, καὶ Δαναῶν   κλᾶρον ἅπαντα σάω	v. 142 {71} salvación

Como vemos hay dos tipos de homeoteleuta según la coincidencia de terminación sea total o «asonante». La inclusión de los ejemplos de los versos 50 y 60 se justifica porque en esta época el diptongo [ai] αι ha monoptongado en [e], de forma que ambas terminaciones coinciden. Y esto puede explicar el uso de la forma de genitivo jónica para Θεσπιέων, que ha provocado cierta discusión entre los comentaristas<sup>40</sup>.

Los lugares que destacan estas repeticiones tienen un papel importante en el *Himno*. Los dos primeros preceden inmediatamente a una invocación, el vocativo dirigido a las lutrócoas para resaltar la belleza de Atenea en el primer caso y la primera llamada a la diosa, en el segundo. El último cierra el himno pidiendo salvación para los oficianes; el verso 100 habla de la ley de Crono y los demás ponen de relieve los lugares del *Himno*, Argos, Ínaco, Tespias, o su momento culminante, mediodía. Las menciones de los antiguos argivos, de Ínaco no requieren mayor explicación, pero resulta en cambio oscuro el relieve que se le da a Tespias; acaso sea meramente un procedimiento para señalar el inicio del viaje y la raíz original del rito del baño de la diosa, pero esto sólo es una conjetura. En cualquier caso es de notar que en época posterior con Tolomeo Filopator (221-205 a. C.) tenemos documentada una relación estrecha entre los reyes de Egipto y el culto a las Musas de Tespias<sup>41</sup>. Así que nos queda abierta la cuestión de si esta relación no podría remontar a Tolomeo Filadelfo a principios de ese mismo siglo.

En resumen, el *Himno V* adopta una forma mixta, en la que predomina la narración (el mito), enmarcada en dos textos dramáticos que presentan el rito y marcan las distintas etapas por las que éste pasa, e incluso el mito refleja aspectos del ritual, como el momento de la celebración. Los tres mitos que adquieren mayor relieve en el poema, el Juicio de Paris, el Escudo de Diomedes y el Castigo y recompensa de Tiresias, ilustran tres aspectos de la diosa relacionados con su carácter guerrero: el tipo de belleza, opuesto a la belleza femenina, su capacidad para combatir en carro, y la lealtad y firmeza en su comportamiento, que compensa los daños que pueda producir su trato. El mismo sentido tiene la alusión a la Gigantomaquia que aparece en la quinta secuencia, y también es concorde con este ámbito bélico la mención de Cástor<sup>42</sup> en el verso 30, que es el guerrero de los Dioscuros. La redacción en dialecto dórico es un rasgo más, concorde con las pretensiones políticas de los Tolomeos, entre los que podemos contar

<sup>40</sup> Vid. Bulloch (1985: 168-169).

<sup>41</sup> Vid. Fiehn (1936: 46-47). ¿O acaso confunde al constructor de la nave Argo llamado Argos Tespeida con Argos el fundador de la ciudad del mismo nombre?

<sup>42</sup> Sobre este punto y la relación de Heracles con los Dioscuros vid. Montes Cala (1995: 107). La alusión a Heracles tiene un significado más complejo (Redondo 2002: 133-135).

la localización geográfica del mito y la presencia de los héroes que se mencionan casi de pasada en un juego de alusiones y sugerencias complejas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARKINS, Brian, 1988: «The freedom of influence. Callimachus and latin poetry», *Latomus* 47: 285-293.
- BENAVENTE, Mariano, 1975, *Calímaco, Himnos V y VI*, Granada.
- BRIOSO, Máximo, 1993, «Calímaco, Himno 5. 60-63», *Excerta Philologica* 3: 9-14.
- BULLOCH, A. W., 1985, *Callimachus. The fifth Hymn*. Cambridge: CUP.
- CAMERON, A., 1995: *Callimachus and his critics*, Princeton.
- CUENCA, L. A., Brioso, M., 1980: *Calímaco, Himnos, Epigramas y fragmentos*, Madrid: Gredos.
- FRAZER, J. G., 1898: *Pausanias' description of Greece*, London.
- FIEHN, 1936: «Thespeia», en *RE VI A*: 37-59.
- HADJITTOFI, Fotini, 2008: «Callimachus' sexy Athena: the "Hymns to Athena" and the "Homeric Hymn to Aphrodite"», *MD* 60: 9-37.
- HERNANDO MARTÍN, C., 1975: *Helenismo e Ilustración (El griego en el siglo XVIII español)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- HERTER, Hans, 1973: «Kallimachos», en *RE Suppl.* XIII: 184-266.
- HERTER, Hans, 1975: «Kallimachos und Homer», en *Skiadas* (1975: 354-375).
- HIRSCHFELD, 1895a: «Argos 3», en *RE II 1*, 789.
- HIRSCHFELD, 1895b: «Argos 5», en *RE II 1*, 789.
- HUNTER, R. L., 1992: «Writing the God: form and meaning in Callimachus Hymn to Athena», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 29: 9-34.
- KANNICHT, R., 2004: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5. 1: *Euripides*, Göttingen.
- KLEINKNECHT, H., 1939: «Λουτρά τῆς Παλλάδος», *Hermes* 74: 301-305.
- LEHR, K., 1882: *De Aristarci Studiis Homericis*, Leipzig<sup>3</sup>.
- McKAY, K. J., 1962: *The poet at play. Kallimachos, The bath of Pallas*, Leiden.
- MENICHETTI, Mauro, 2003: «Atena e lo scudo di diomede ad Argo», *Ostraka* 12 (1): 33-41.
- MONTES CALA, Guillermo, 1984: «El relato de Tiresias en el Himno V de Calímaco: estructura compositiva y teoría poética», *Habis* 15: 21-33.
- MONTES CALA, Guillermo, 1989: *Calímaco, Hécale*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- MONTES CALA, Guillermo: 1991: «Afinidades y contrastes de estructura en los himnos V y VI de Calímaco», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 7/8, 2: 403-416.
- MONTES CALA, Guillermo, 1995: «Un problema de intertextualidad en poesía helenística», *Habis* 26: 97-111.
- POLITIANI, Angeli, 1489: *Miscellaneorum centuria prima*, Florencia: Antonio Miscontinì, sin paginar, cap. 80.
- POLITIANI, Angeli, 1522: *Miscellaneorum centuria una*, Basilea: Valent. Curionem.
- POLITIANI, Angeli, 1546: *Operum. Tomus primus*, Lugduni, pp. 605-614.
- REDONDO MOYANO, Elena, 2002: «Himno V de Calímaco: propuesta de una lectura histórica de sus episodios míticos», en García Soler (ed.), *Τιμῆς χάριν. Homenaje a P. A. Gainzaráin*, Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 127-142.

- REINSCH-WERNER, H., 1976: *Callimachus hesiodicus. Die Rezeption der hesiodischen Dichtung durch Kallimachos von Kyrene*, Berlin: Mielke.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I., 2008, *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid: UCM.
- ROSCHER, W. H., 1884-1937: *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig.
- ROSTOVITZEFF, 1967: *Historia social y económica del Mundo Helenístico, I-II*, Madrid: Espasa Calpe.
- SCHMIDT, Johanna, 1939: «Orestai», en *RE XVIII* 1, 960-965.
- SCHNEIDER, Werner, 1997: «Der Spiegel der Pallas», *Philologus* 141: 297-320.
- SKIADAS, A. D., (ed.), 1975: *Kallimachos*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- VOLKMANN, Hans, 1959a: «Ptolemaia», en *RE XXIII* 2, 1578-1590.
- VOLKMANN, Hans, 1959b: «Ptolemaios I Soter», en *RE XXIII* 2, 1603-1645.
- VOLLGRAFF, W., 1938: «Le palladium de Rome», *Bulletin de l'Acad. Royale de Belgique. Classe des Lettres*, 24: 34-56. Non vidi.
- WALLACE, P. W., 1974: «Hesiod and the valley of the Muses», *GRBS* 15: 5-24.
- WEST, M., 1966: *Hesiod. Theogony*, Oxford: O.U.P.
- WHITE, H., 1984: «A town called Coroneia in Callimachus' Hymn V», *MPhL* 6: 97-102.
- WIMMEL, W., 1960: *Kallimachos im Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden.
- WÜNSCH, R., 1914: «Hymnos», en *RE IX* 140-183.
- YPSILANTI, Maria, 2009: «Ὀὐκ ἔμὸς ὁ μῦθος: Callimachus' use of the story of Melanippe in his "Bath of Pallas"», *QUCC* n.s. 92: 105-117.