

TECNICA Y FUNCION DE UN TIPO DE RELATO EN LOS *HIMNOS «HOMERICOS»* Y EN LOS *HIMNOS DE CALIMACO*

Máximo Brioso Sánchez

En el himno hexamétrico tradicional de la Grecia antigua el relato mítico es un hecho literario básico. Los autores de estos himnos, dentro del carácter didáctico-piadoso del género, desplegaban sus dotes de narradores en torno a los sucesos más relevantes de la biografía del dios homenajeado, como es el caso de su nacimiento y crianza, sus hazañas más prodigiosas, etc. Desde el punto de vista formal, el relato de estos sucesos míticos es habitual que conlleve una cierta extensión del texto hímnico, superior por lo general a la del himno meramente atributivo, es decir, el subgénero en que no se va más allá de detallar ciertas notas o rasgos típicos de tal divinidad. El himno narrativo es, pues, un tipo con indiscutible tendencia épica y lógicamente y por ello mismo también con propensión a ser extenso. En cambio el himno atributivo es usualmente breve, no sobrepasando en la colección de los llamados «homéricos» ni las tres decenas de versos los más amplios. Así, cuando las opuestas tendencias de una y otra clase alcanzan un grado que cabe entender como extremo, encontramos, de un lado, himnos como los más «grandes» de esa misma colección, con varios centenares de hexámetros, y de otro, breves textos que casi no son sino invocaciones atributivas, como ocurre con algunos «homéricos», o simples letanías, como en los tardíos «Orficos». Y dado que en el himno tradicional el esquema es prácticamente siempre el mismo, con tres secciones, de las que la central (titulada por algunos no siempre con propiedad *pars epica*) es la atributiva o narrativa, la distinción principal entre uno y otro tipo se da precisamente en esa sección central, que es la única que puede alcanzar un nivel superior de complejidad y de extensión. Ahora bien, aun cuando esa distinción suele estar formalizada, de modo que los atributos, si se expresan verbalmente, lo hagan en tiempo presente, y el relato mítico en

pasado¹, existen sin embargo puntos de contacto entre ambas líneas de expresión, la atributiva y la narrativa, en parte sin duda porque su finalidad (la glorificación del dios) es la misma, y en parte también porque tales contactos permitían mayor variedad. Un atributo puede muy fácilmente producir un relato y un relato no suele ser en el fondo sino la ejemplificación de un atributo. Y no debe sorprender por tanto que la radical separación entre ambos tipos de himno no pase muchas veces de ser sólo teórica o que plantea delicados problemas. Sin embargo, el criterio formal ya señalado puede dar buenos resultados en un primer análisis, de tal modo que en el caso concreto de la colección «homérica» puede establecerse una relación de himnos típicamente atributivos, por oposición a los también típicamente narrativos, sin que puedan oponérsele reparos de importancia.

Reconocido esto, creemos que es metodológicamente útil hacer una observación como la siguiente. Si bien es obvio que la inmensa mayoría de los himnos «homéricos» atributivos se limitan efectivamente a exponer, de una manera que cabe calificar de estática, determinados atributos del dios², es evidente también que en otros pocos (XXVII, XXXII e incluso el muy breve IX) lo que leemos es una descripción, calificable de dinámica, por cuanto, en el caso de IX y XXVII, se nos pinta un cuadro muy vivo de las actividades de Artemis, y en XXXII (dejado aparte un fugaz relato mítico en pasado) de las de Selene. Suele a lo sumo aceptarse que en estos himnos hay una especie de «escena atributiva», pero sin que haya llegado a ser asumida alguna diferencia respecto al otro subtipo, más común desde luego, del himno atributivo, como si entre aquella exposición estática y ésta, dinámica, no hubiese sino apenas un ligero matiz separador. Pero no hay duda de que estamos ante realidades poéticamente distintas, o al menos ante dos variantes del modo de entender la atribución. Desde el punto de vista formal-gramatical no se plantea problema alguno, pero desde la perspectiva de la oposición entre relato y atributo sí se introduce una dificultad que no debe minimizarse. Es claro que, como se dijo antes, el atributo puede transformarse en relato, sin perder sin embargo su condición de atributo en este caso, y que la extensión del himno fomenta esta transformación. La extensión influye decisivamente en la parte central del himno, ya que el comienzo y el final, fuertemente formalizados («introducción» y «conclusión» en términos de Janko), apenas si se ven afectados por ella. Los atributos por su parte difícilmente pueden expandirse, dado su carácter estático y el peligro de su monotonía. De suerte que en la expansión del himno la salida prácticamente obligada es la del relato, aun en su fase meramente atributiva, produciendo o bien una «escena atributiva» o bien una narración ya declaradamente episódica, es decir, el relato de un mito concreto y particularizado. Con lo que la llamada «escena atributiva» no parece ser sino un esbozo o un remedo del relato episódico, que aparece a su vez como la realización más ambiciosa del

¹ Cf. R. JANKO, *Hermes* 109, 1981, pp. 9-22. Este artículo es hoy por hoy un punto de partida indispensable para nuestro tema y en general para la cuestión de la estructura tripartita del himno.

² Cf. los numerados como X-XII, XIV, XXI-XXV, XXIX y XXX.

desarrollo del género hímnico. Y la «escena atributiva» se nos sitúa así bajo una nueva luz, como puente entre el atributo no narrativo, calificador, y el relato propiamente dicho, el episodio mítico.

En nuestra opinión, aquí está la raíz de un problema que, aunque discutido, no ha hallado todavía una solución satisfactoria. El caso es que en varios de los himnos «homéricos» y también en algún pasaje hímnico de la *Teogonía* hesiódica³ en el contexto de una escena atributiva en tiempo presente aparecen sin embargo tiempos pasados, dándose así una aparente contradicción y una rotura de la esperada continuidad. Por supuesto se ha querido ver en esta brusca transición unas simples excepciones a la regla, que pueden recibir en cada texto explicaciones particulares. Así, ante la diversidad temporal de los vv. 2-4, 5-11 y 12 del *Himno homérico a Apolo Delio*, Janko⁴ nos dice que este cambio «can be adscribed to the poet's choice of an Attributive scene which he then realised... could not possibly occur frequently», en tanto que B. A. van Groningen⁵ afirma que «au début le poète constate un fait général, mais, avec la vivacité de la représentation visuelle qui caractérise son peuple, il passe immédiatement à la description d'une scène unique». O bien se les niega a esos tiempos del pasado un valor especial, de modo que por ejemplo West, mientras respecto al mismo texto nos ilustra sobre lo allí relatado en estos términos⁶: «...it is represented not just as something he (sc. Apollo) did once but as something he does regularly; and the gods jump every time, as if they had never seen the charade before», en su comentario a *Th.* 7 decide sinapelación que los tiempos pasados son «timeless». Janko (pp. 20 s.) ha tenido el acierto de rechazar esta pobre ocurrencia del ilustre comentarista de Hesíodo, observando en cambio que en ese lugar de *Th.* «the past tenses ...are required by the fact that they (sc. the Muses) cannot always be singing this particular song», es decir, por el paso de un suceso general o atributivo a otro más individualizado.

Pero es sospechoso que en un *corpus* tan reducido como es el de los himnos más antiguos haya tal cifra de excepciones y que sus variados autores se hayan visto arrastrados, consciente o inconscientemente, a romper la regla y a transformar eventualmente una escena general en una particular, y todo ello sin que exista un motivo común. Se trata sin duda de un hecho de más amplio alcance que la suma de unas excepciones, pareciendo más bien que estamos ante un rasgo típico del género. Debe buscarse en consecuencia una explicación global para este fenómeno, desecharlo los intentos de justificación particular para cada caso, que pueden ser por supuesto unos más afortunados (los de Janko por ejemplo) que otros, pero que dejan por resolver la cuestión de por qué en este género se permite este tránsito temporal sin dificultad alguna y por qué pudo ser considerado natural por parte de los poetas y su público.

³ Una lista de estos textos se lee en JANKO: *art. cit.*, p. 11. Cf. también, en su edición de la *Teogonía* (Oxford 1966), el comentario de M. L. West al v. 7.

⁴ *Art. cit.*, p. 11; cf. también p. 17.

⁵ *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1958, p. 305, n. 2.

⁶ *CQ N.S.* 25, 1975, p. 163.

Por lo pronto para nosotros esos pasados son plenamente significativos y no son intemporales en modo alguno ni equivalentes a presentes. En segundo lugar creemos que efectivamente existe una explicación global, que en esencia reside en el hecho de que la distinción entre atributo y relato no es tan tajante como se pretende. Ambos modos de expresión, como ya se recordó, tienen en el fondo el mismo fin, y, añadamos, naturalmente se nutren de los mismos materiales míticos. Una escena general, como la llegada de un dios al Olimpo, puede individualizarse de manera prácticamente insensible en cuanto adquiere ciertos rasgos caracterizadores propios, aproximándose así al episodio mítico, plenamente particularizado. Y un modo natural de expresar esta aproximación era el empleo de los tiempos del pasado. El poeta podía, como hemos visto, mantener desde luego el uso del presente, controlando formalmente el carácter general de la escena, e incluso desarrollar esa escena general hasta una cierta extensión (es el caso del *Himno homérico XXVII*), pero también sin mayor obstáculo podía desviarse en el otro sentido, alterando eventualmente el uso de los tiempos verbales. El paso del uno al otro nivel no planteaba problemas narrativos porque no existía una infranqueable frontera entre el atributo y el relato y por supuesto tampoco entre el relato general y el relato episódico o particular. El atributo encontraba una solución expresiva en la variante del relato general, e igualmente éste a su vez hallaba una expresividad superior en esa transición al tiempo pasado, y por tanto al relato mítico. Entre los dos extremos, el atributo estático y el episodio dinámico, no había sino un paso intermedio, el relato general, susceptible de inclinarse eventualmente hacia el episodio, con el que tenía en común el dinamismo y la expresividad. De ahí también que la tendencia más fuerte en el género hímnico haya sido la del himno mixto, en que se dan unidos el tipo atributivo y el mítico o narrativo. Y es a su vez lógico que esta forma combinada, más rica y compleja, fuese la más atractiva para un poeta alejandrino como Calímaco, que practica ya un género básicamente literario y muy elaborado.

Se explica quizás así que de los seis *Himnos* de Calímaco sólo uno, el número II (*A Apolo*), sea el que represente las máximas posibilidades concedidas por este poeta al subgénero atributivo, pero con la intercalación de algunas secciones narrativas (el tema del altar en los vv. 58 ss. o la fundación de Cirene, por ejemplo) que se nos ofrecen como ilustraciones de su atributo de dios tutelar de las fundaciones humanas. En cambio, los himnos I y III-VI son más declaradamente narrativos, pero sin que dejen de estar combinadas con el relato las referencias atributivas, lo cual no justifica sin embargo la rotunda afirmación de Janko (p. 22) de que los *Himnos* de Calímaco «depart radically from the Homeric canons», porque, según su parecer, «in particular they make no clear distinction between Mythic and Attributive material». Ni esa distinción era tan precisa en la tradición hímnica ni Calímaco la anula hasta el punto que parece creer Janko. Al contrario, como vamos a ver, en este punto Calímaco parte de lo que la tradición le permitía y no hace más que, en todo caso, profundizar en una vía ya antigua.

Si bien el tema del relato en los *Himnos* de Calímaco merecería un estudio detenido, aquí nos vamos a limitar al examen de tres narraciones breves que se leen en el himno III, y concretamente el coloquio de Zeus y Artemis, la escena en la fragua de los Cíclopes y la de Heracles en el Olimpo. Se trata de tres relatos que bien pueden ser considerados de un tipo menor, de formato muy helenístico, y que se diferencian bien de aquel que por su importancia temática en el contexto del himno y por su propia extensión proporcional podría ser llamado mayor: así, los grandes desarrollos del nacimiento y crianza de Zeus en el himno I, del nacimiento de Apolo en Delos en el himno IV, o de los mitos de Tiresias y Erisicton respectivamente en V y VI, cuya función en el himno correspondiente es básica. El elogio de Delos se justifica precisamente por el mito del nacimiento del dios, los mitos de Tiresias y Erisicton son *exempla* de tipo preventivo, que advierten de las nefastas consecuencias del desafío (aun involuntario) al poder divino, y su autonomía narrativa es evidente⁷. Ocupan gran parte de su himno respectivo y su peso en su contexto es indiscutible. En cuanto al del nacimiento y crianza de Zeus en el himno I, este tema tenía de por sí ya un gran relieve en el mito tradicional, y esto tanto por ser el nacimiento de un dios una materia hímica privilegiada en general como por tratarse en particular en este caso del de Zeus. En el himno calímaqueo ocupa más de la mitad del texto y, aunque el autor lo ha utilizado en parte con la intención de equilibrar con él la sección atributiva, no podríamos atrevernos a calificarlo de secundario en modo alguno.

Mientras que, según vemos, la justificación de cada uno de estos relatos mayores es obvia, la función en cambio de esos otros relatos menores se nos manifiesta como problemática, sobre todo porque no siempre el calificarlos de simples digresiones es suficiente o acertado. El relato principal o mayor está ya plenamente desarrollado en los himnos antiguos, pero también aparecen relatos de tipo menor. Así, en el *Himno homérico a Apolo Pítico*, un relato como el del nacimiento de Tifón (vv. 305-355) suele ser considerado como una desviación digresiva de la narración principal, pero en otros casos el papel digresivo es más aparente que real, como ocurre con los temas de Ganimedes y Titono en el *Himno homérico V (A Afrodita)*, vv. 200 ss., que tienen una justificación como *exempla*, a la manera del relato de Tiresias en Calímaco.

De vuelta a nuestra materia, hemos de señalar que sobre esos breves relatos intercalados en el himno III se han publicado algunas opiniones que demuestran que se les ha interpretado como meras digresiones o a lo sumo como partes muy secundarias. Para E. Cahen⁸, por ejemplo, son «tableaux pittoresques», que sin embargo paradójicamente según el mismo editor dan un mayor interés al texto; para otros el juicio es aún menos benévolos. Merece, pues, la pena volver a examinarlos a la luz de sus respectivas posiciones en el himno y plantearnos en cada caso la cuestión de su carácter, si puramente digresivo o de ornato sin funcionalidad alguna, o si funcional, en el sentido de piezas justi-

⁷ Sobre el tema concreto de la función del mito de Tiresias en Calímaco cf. J. G. MONTES CALA, *Habis* 15, 1984, pp. 21-33.

⁸ En su edición de *Les Belles Lettres*, París 1953⁴, p. 235.

ficables en la finalidad global de la obra y en su estructura compositiva, y todo ello en relación con las observaciones que hemos hecho hasta ahora.

De los tres pasajes, el primero al menos, el coloquio entre Zeus y la diosa-niña Artemis, tiene una justificación plena, en cuanto que, como índice temático esceñificado, nos ofrece varios puntos básicos del posterior desarrollo del himno y es por tanto parte del «programa» inicial de éste. Por otro lado, el talante familiar de este relato puede también interpretarse como un anticipo del tono que adoptarán otros pasajes del himno y concretamente los otros dos relatos menores de que trataremos luego. El núcleo está constituido por un par de discursos, a la usanza homérica y épica en general, con la súplica de la diosa y la respuesta de Zeus, pero ha de notarse que entre ambos discursos existe una cierta contraposición dialéctica, que habrá de tener gran repercusión en el himno entero. No se trata ya sólo de que entre ambos discursos se nos exponga un «programa», sino de que las palabras de Zeus claramente corrigen las de la petición de la diosa: en éstas lo positivo son los deseados atributos como diosa montaraz; en aquéllas lo subrayado son los extensos dominios urbanos y la dignidad cultural y tutelar que a Artemis corresponderán en el futuro. Esta contraposición entre los deseos de la diosa y las concesiones del padre Zeus está expresada con el típico juego de las rectificaciones calimaqueas:

Vv. 18-21: δὸς δὲ μοι οὐρεα πάντα· πόλιν δέ μοι ἥντινα νεῖμον
ἥντινα λῆγ σπαρνὸν γὰρ ὅτ' Ἀρτεμις ἀστυ κάτεισιν.
οὐρεσιν οἰκήσω, πόλεσιν δ' ἐπιμείξομαι ἀνδρῶν
μοῦνον ὅτ'...

Vv. 33-34: τοὶς δέκα τοι πτολίεθρα καὶ οὐχ ἔνα πύργον ὀπάσσω,
τοὶς δέκα τοι πτολίεθρα, τὰ...

Los mismos términos cuantitativos utilizados por Artemis y los empleados luego por Zeus, en posición extremadamente enfática, refuerzan tal contraposición.

Hay por tanto una funcionalidad muy precisa en este primer pasaje, que no tiene de secundario más, si acaso, que su propia presentación formal de escena dramatizada, que por supuesto tiene antecedentes en los *Himnos homéricos*: por ejemplo, la escena de Apolo y Hermes en el *Himno hom. IV*, sobre todo desde el v. 526, con irrupción de elementos atributivos, pero desde luego no (ya por su posición en el himno esto sería absurdo) con el carácter programático del texto de Calímaco. La contraposición de los dos discursos en el himno calimaqueo, con su valor programático, traza de antemano el doble desarrollo que el himno va a tener: uno correspondiente a los atributos como diosa montaraz y otro en relación con el tema del culto y con su papel de diosa justiciera, es decir con la vertiente de la vinculación de la diosa a los humanos. La limitación que Artemis imponía en un principio a este segundo aspecto, con la rectificación aportada por Zeus, se ha transformado en un armonioso emparejamiento, de suerte que la diosa sea a la vez la criatura montaraz tan celebrada por el mito tradicional y, entre los hombres, una divinidad tutelar de la justicia⁹.

⁹ No hace falta señalarle al lector atento que este segundo campo atributivo, propiamente urbano (así lo especifica Calímaco), supone un punto más de competición con su hermano Apolo, un tema clave si los hay en este himno y al que volveremos a referirnos después.

El segundo pasaje (los Cíclopes, vv. 46-86) está de algún modo ya anunciado en el «programa» (vv. 9 s.):

...έμοὶ Κύκλωπες δῖστούς
αὐτίκα τεχνήσονται, ἐμοὶ δ' εὔκαμπτες ἄεμια.

Pero de ninguna manera el lector puede adivinar que esta referencia vaya a ser luego desarrollada como un episodio, menor desde luego, pero bastante extenso y relevante. Como tal forma parte de una serie de momentos en la adquisición de sus atributos por la diosa, que ocupan la primera sección del cuerpo central del himno (vv. 40-109), pero es sin duda el más destacado de todos tanto por su propia extensión como por su planteamiento dramático y su significación psicológica. Su funcionalidad está en principio justificada por el motivo épico-attributivo de la fabricación de las armas de la diosa, pero es claro que el texto desborda esta simple finalidad, que por lo demás se cumple brevísimamente al final del episodio (vv. 80-86). Calímaco aparentemente ha compuesto una escena inspirada en un motivo épico usual (cf. *Il.* XVIII 468 ss.; Apolonio de Rodas I 730 ss., etc.), pero con un fin que no se agota en la mera repetición de tal motivo, reproduciendo una escena homérica «típica». El fin es claramente psicológico, como hemos anticipado ya. La descripción de los Cíclopes y de su fragua es terrorífica, la reacción del infantil cortejo de la diosa es la más natural posible, etc., y todo ello por contraste subraya la intrepidez de Artemis, y esto no sólo ahora, según nos recuerda el poeta, sino también ya en aquella ocasión precedente, en que con sólo tres años demostró su falta de miedo. Calímaco ha descrito detalladamente la situación, de modo que de Artemis quedaran realzados el valor y la autoridad que previamente impresionaron a su padre Zeus. Como bien ha visto Bornmann (*ad. v.* 72), «il lettore era preparato a ammirare il coraggio di Artemide in confronto alle χοῦραι di età maggiore che si spaventano... Ora viene a sapere chie già quando aveva appena tre anni, la dea non ebbe paura dei mostri». Es muy evidente, pues, que quien vea en este episodio una simple digresión, una escena decorativa y sin una función coherente y significativa en el conjunto del himno, se equivoca.

El tercer pasaje (vv. 142-169) pertenece ya a un contexto distinto. Con el v. 109 se ha dado por conclusa la sección primera del himno¹⁰, que representa el proceso de adquisición de aquellos atributos (las armas y el cortejo) que fueran ya reclamados por Artemis a su padre en el «programa», en el plano también de la rivalidad con Apolo. Con el v. 110 se inicia una segunda sección, cuyo concepto básico, el papel justiciero de Artemis, está relacionado no ya con los atributos anteriores (las flechas son un medio solamente, como instrumento de castigo de la injusticia) sino con las promesas hechas por Zeus en la segunda

¹⁰ Contra el parecer de otros autores, que lo dividen en dos partes, creemos que es más acertada una división en tres secciones: 1 (con la inclusión del «programa») –109, 110-182 y 183-268.

parte del «programa», con el tema de Artemis como diosa tutelar y objeto de culto. Cada una de las dos secciones se corresponde, pues, con uno de los discursos del «programa», y la sección segunda culmina con el acceso de la diosa (alcanzados ya unos y otros atributos) al Olimpo y con el hecho simbólico de tomar asiento al lado de su hermano Apolo (v. 169), con lo que la anterior rivalidad parece ya superada. Y es en ese contexto, el de su papel como diosa justiciera y tutelar y por tanto en relación con los humanos, en el que se sitúa la escena que ahora nos interesa, en la que Heracles, que se afana glotonamente en torno a las piezas cobradas por Artemis, aconseja a la diosa dejar de lado las presas inofensivas y menudas y disparar contra las bestias grandes y dañinas (Vv. 152-157):

κερδαλέω μύθῳ σε, θεή, μάλα τῷδε πινύσκει.
 «βάλλε κακοὺς ἐπὶ θῆρας, ἵνα θνητοί σε βοηθόν
 ὡς ἐμὲ κικλήσκωσιν. ἔα πρόκας ἥδε λαγωούς
 οὔρεα βόσκεσθαι· τί δέ κεν πρόκες ἥδε λαγωοί
 δέξειαν; σύες ἔργα, σύες φυτὰ λυμαίνονται.
 καὶ βόες ἀνθρώποισι κακὸν μέγα· βάλλ’ ἐπὶ καὶ τούς».

Aparentemente estamos ante una digresión humorística, con el aprovechamiento banal del tema nada novedoso del Heracles comilón y sin otra finalidad que permitir al lector descansar con un cuadrito «vif et plaisant»¹¹. Pero ¿se ha limitado a esto Calímaco? En nuestra opinión, no es así y vamos a tratar de explicarlo.

Como ocurre con tantos otros temas, la figura de Heracles ha sido previamente mencionada, anticipada brevemente (v. 108) en relación con el mito, ahí sólo aludido, de la cierva de Cerinia, pero al menos nosotros no vemos que tal mención concreta tenga primordial importancia para el pasaje que nos ocupa. En cambio sí es notable que de la jauría con que Artemis se provee (vv. 87 ss.) los feroces perros sean descritos como apropiados para cazar incluso leones (v. 91), en tanto que las veloces perras (vv. 95-97) respondan a un tipo de montería menos peligrosa. El poeta no parece poner límite al rango de las presas de la diosa, sino en todo caso lo contrario, según el amplio espectro que le permite ya la división de su jauría. Las palabras de Heracles después serían por tanto innecesarias, al menos en apariencia, si se tratara realmente sólo de aconsejar a Artemis en la elección de víctimas de gran porte, adecuadas para su desmesurada voracidad. Es más, se daría incluso un cierto grado de contradicción con su propio contexto al pretender limitar Heracles la función cazadora de la diosa, para la que ha sido generosamente pertrechada. El episodio, visto desde tal perspectiva, podría poseer cierta gracia, pero, insistimos, sería una digresión banal.

No negamos que el propio poeta no haya puesto obstáculos para que en una primera lectura se saque esta impresión: la risa de los dioses, motivada por la conducta de Heracles, y la doblez de las palabras de éste (v. 152), calificadas de *κερδαλέω μύθῳ*, lo sugieren. Pero el pretexto mismo utilizado por Heracles,

¹¹ En palabras de CAHEN: *loc. cit.*

el del carácter dañino de esas fieras y el de la deseable advocación de βοηθόν para la diosa (v. 153), por más que puedan interpretarse como un mero cebo, implican la referencia a la función benéfica y justiciera de Artemis y en relación con su justa cólera contra la serie de criaturas perniciosas y malvadas que van a ser el blanco de sus flechas. Precisamente ya antes fue citado como tal Ticio (v. 110), e igualmente una ἀδίκων... πόλιν (v. 122), tal como luego serán mencionados los Centauros Hileo y Reco (v. 221), el impío rey Lígdamis (v. 252) y otros. Bajo la capa humorística del pasaje Heracles traza un paralelo entre el papel de la diosa como exterminadora de seres nefastos (bestias dañinas en su pragmático discurso) y su propio papel, el de Heracles, de héroe matamonstruos. Y no hay duda de que, en un segundo y más profundo nivel del discurso, el poeta está sugiriéndonos ese otro atributo de la diosa que corresponde exactamente al tema central de esa segunda sección del himno (el atributo de justiciera) y que de nuevo será retomado en la parte final de la tercera sección. De este modo, la función esencial de esta escena es la atributiva, aunque con la salvedad a que nos referiremos luego, y su tono humorístico y familiar (paralelo al de los otros dos episodios estudiados) resulta entrelazado con un argumento, perfectamente serio, que se desvela en una segunda lectura y que es coherente con su contexto amplio. Y así la división del himno completo en tres secciones se justifica no sólo en su estructura formal (con cambios abruptos introducidos por los vv. 110 y 183) sino en la distribución de los temas, la cual de modo muy esquemático puede expresarse de la manera siguiente: I) «programa» + adquisición de atributos, II) Artemis como diosa justiciera y su acceso al Olimpo, III) su culto y, de nuevo, su papel de diosa justiciera.

Pero aún nos queda por tratar otro aspecto de este tercer texto, que nos parece en sí de especial interés y también desde el punto de vista puramente metodológico. Como vimos, la formalización de Janko establecía una diferencia radical, con ciertas excepciones sin embargo, entre el atributo y el mito, basándose en el empleo de los presentes y los pasados verbales respectivamente. Pues bien, en tanto que los dos primeros pasajes que hemos estudiado encajan por su uso del pasado en la categoría de escena o episodio mítico, además de funcionar simultáneamente como parte del «programa» el uno y como descripción psicológica el otro, en el caso del tercero el empleo del presente (*δέχονται* en el v. 142, etc.) debería situarnos teóricamente en el nivel atributivo, en una escena de tipo general o intemporal como es la tópica de la llegada de un dios al Olimpo. Pero de inmediato nos salen al paso varios hechos reseñables: en primer lugar, el presente es transitoriamente sustituido por el pasado (vv. 158 y 166); en segundo lugar, como consecuencia de lo anterior en un instante determinado el suceso que se narra deja de ser intemporal y por tanto esencialmente atributivo¹²; y en tercer lugar, los rasgos muy particulares con que llega a dotarse esta escena por las palabras y la conducta de Heracles

¹² Cf. por contraste el relato atributivo, ya citado, del *Himno hom. XXVII*, comparable a éste, pero con el uso constante del presente.

obligan prácticamente a considerarla, al menos en el instante citado, un relato episódico. Calímaco ha introducido en ella, del modo que la tradición del género le permitía, la rotura del esquema temporal formalizado; y, según la práctica alejandrina y helenística, con esa sustitución de los presentes previsibles dentro de una escena general o atributiva está sin duda apuntando expresamente a los modelos que imita. Ahora bien, con la precisión y el esmero compositivo que es típico de los alejandrinos y en particular de Calímaco, esta rotura ha sido operada de manera gradual, como una suave transición, desde el momento en que ya los vv. 144 s., con su división temporal en dos etapas ($\pi\acute{a}qoi\vartheta\acute{e}\ \gamma\epsilon\ \pi\acute{o}\nu\ldots/\ldots\nu\acute{v}\delta'\acute{o}\nu\kappa\acute{e}\tau\acute{i}$), y sobre todo luego la disyuntiva $\circ\tau'\ldots\eta\circ\tau\acute{e}$ del v. 150 nos advierten previamente, todavía dentro de un sentido general, de la existencia de más de un momento posible y particularizado¹³. Y así el lector se ve, de un modo que cabría decir que es más natural que en el himno antiguo, trasplantado de la «escena atributiva» al episodio mítico, a un momento único en la biografía de la diosa, a una situación imaginada como rectificación eventual de aquella otra, general y ya conocida por el himno antiguo, de la recepción de Artemis a cargo de su hermano Apolo.

En suma, un pasaje elaborado con extremo cuidado e intención, hacia el centro del himno, que sirve para poner de relieve sutilmente el atributo de justiciera que en cierto modo fuera sugerido en la rectificación «programática» de Zeus y que traza un aparente paralelo entre el papel tradicional de Heracles y el de Artemis como divinidad detentadora de una dimensión ética, que aparece como culminación y perfeccionamiento de su quehacer de diosa casta y montaraz. El atributo sugerido por Zeus (no es un azar la elección del padre de los dioses para ello) pasa a ser de este modo, en un pasaje que se revela así como fundamental en el himno, el remate glorioso al que tiende la adquisición de sus demás atributos, y la caza se transforma en un símbolo y una preparación a la vez de esta otra tarea más elevada. El acceso al Olimpo adquiere igualmente un significado pleno, el de la confirmación de Artemis como diosa de máxima categoría moral.

Para terminar y a manera de recapitulación podemos decir, primero, que tanto los himnos antiguos como los de Calímaco (éste como su original imitador, valga la paradoja) muestran que entre relato mítico y atributo no existe una diferenciación radical, lo que explica a su vez una aparente anomalía en ciertos himnos atributivos antiguos y también en el himno III de Calímaco; y segundo,

¹³ Desde luego esta anticipación queda anulada en gran parte de las ediciones por la innecesaria corrección de Lascaris $\eta\circ\tau\acute{e}$. Para nosotros no sólo no hay razón alguna para alterar ese supuestamente «imposible» $\circ\tau\acute{e}$ (así lo califica Bornmann), sino que con tal corrección creemos se destruye un importante matiz del pasaje. Por lo que respecta también a los pasados del v. 158, que en algún momento han sido corregidos en presente, no hay duda de que deben mantenerse y por las mismas razones, implicando la corrección además el olvido de un rasgo notable del género que Calímaco ha recuperado. Ya Bornmann, al rechazar esa propuesta, señaló que «Callimaco ha accettato l'incongruenza, tanto più che il discorso e l'episodio di Eracle è un fatto unico e concluso, che si contrappone alla cura che hanno di Artemide gli dei e le ninfe, un avvenimento fuori del tempo che si ripete sempre».

que en este texto precisamente un tipo de relato menor aparece justificado por su plena integración compositiva en el contexto, excluyéndose tajantemente su interpretación superficial como digresiones, teniendo uno de ellos una función expresamente programática (con anticipación incluso del reparto temático del himno), el otro la de una descripción psicológica y el tercero, que aparece como una «escena atributiva» con transición a un episodio mítico, muy cuidadosamente elaborada y que representa la continuación de aquel procedimiento de vieja raigambre en el género, la función de subrayar el valor del atributo superior de Artemis y que la convierte en centro del culto humano, más allá del más conocido y banal de diosa montaraz y cazadora.

