



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

TRADICIÓN E INNOVACIÓN: CALÍMACO, *HIMNO III*, A ÁRTEMIS,
vv. 1- 109

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA:

MARISOL ITZEL GARZA EUDAVE

ASESORA:

DRA. MARÍA DE LOURDES ROJAS Y ÁLVAREZ GAYOU



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX ., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Ο Θεός με προστατεύει όταν όλοι πνιγούν
κι εγώ μονάχα γλιτώσω.
Ο Θεός με προστατεύει κι όταν όλοι γλιτώσουν
κι εγώ μονάχα πνιγώ.

Nikos Kazantzakis, *La última tentación*

Αγάπη μου, επιτέλους!
Ευχαριστώ τον Θεό που σε γνώρισα.
Ευχαριστώ τον Θεό που υπάρχεις,
που υπάρχουμε κι οι δυο μαζί.

A toda mi familia, por su apoyo incondicional. A
mi madre, María, por enseñarme a no desistir
nunca. A mi padre, Ricardo, por su ejemplo y
apoyo. A Jessica, mi hermana, por no rendirse y
por haber forjado su propio camino.

A mis amigos, los que están y los que se han ido,
por todo lo que he aprendido de ellos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A mi asesora, la Dra. Lourdes Rojas, por el apoyo
incondicional que me brindó durante este
proceso, por sus consejos y sus enseñanzas.

A mis sinodales, el Mtro. Gabriel Sánchez, la Dra.
Alejandra Valdés, la Mtra. Lourdes Santiago y el
Lic. Gabriel Gutiérrez Bibriesca, por sus
invaluables observaciones para mejorar esta tesis.

A la Dra. Carolina Ponce, la Dra. Leticia López y a
la Lic. Alejandra Fernández, por haber creído en
mí cuando nadie más lo hizo. Al Dr. Pedro Tapia,
el Dr. Raúl Torres, la Mtra. Patricia Villaseñor,
por motivarme a superar mis límites.

A todos mis profesores y a todos mis alumnos.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
CONTEXTUALIZACIÓN	11
LA ALEJANDRÍA TOLEMAICA	11
LA TRADICIÓN FILOLÓGICA ALEJANDRINA	13
ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ, ΝΕΑΝΙΣΚΟΣ ΩΝ ΤΗΣ ΑΥΛΗΣ. VIDA DE CALÍMACO	15
LAS OBRAS DE CALÍMACO. LOS HIMNOS	17
EL HIMNO III, A ÁRTEMIS: UNA PROPUESTA DE LECTURA	22
DATACIÓN, ORDENAMIENTO Y AUDIENCIA	22
ESTRUCTURA GENERAL	25
EDICIONES CONSULTADAS Y CRITERIOS DE TRADUCCIÓN	27
TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LOS VV. 1-109	33
UNA POESÍA RENOVADA: MITO Y LITERATURA	51
CREACIÓN POÉTICA EN ÉPOCA DE LOS TOLOMEOS	51
EL MITO DE LA DIOSA DE LA CAZA	53
ÁRTEMIS, UNA <i>INFANTE TRAVIESA</i> (VV. 6-28)	59
ÁRTEMIS Y ZEUS (VV. 29-40)	75
ÁRTEMIS Y OTROS DIOSSES (VV. 40-109)	78
CONCLUSIONES	91
BIBLIOGRAFÍA	101

PRESENTACIÓN

Esta tesis, producto de varios años de labor, describe los elementos novedosos que fueron introducidos por el autor en la estructura narrativa de esta composición. Con base en el análisis filológico del texto original, en la interpretación de las variantes del mito de la diosa de la caza y en la identificación de los rasgos estilísticos que se evidencian en este *Himno*, se contrastarán los elementos innovadores con aquellos derivados de la tradición poética griega con la finalidad de definir sus propios límites.

La obra objeto de investigación es el *Himno III, a Ártemis*. Compuesta en hexámetros, los 268 versos que la integran narran, a grandes rasgos, cómo la diosa consiguió sus principales atributos y qué uso les dio. Esta creación está acompañada por una serie de peripecias y relatos de tipo etiológico acerca de los lugares y los cultos de los que, en la época de los Tolomeos, la figura de la diosa era partícipe.

Para la Antigüedad, Calímaco y sus *opera* fueron sumamente relevantes en la tradición poética –hecho que se evidencia en la poesía latina, desde los *neoteroi* hasta los poetas de la época argétea e imperial–. Los objetivos que se planteaban los autores antiguos con la lectura del Cirenaico implicaban no solamente deleite, sino incluso la imitación estilística y la formulación de nuevas composiciones.

El impacto de Calímaco en la literatura -y, específicamente, en la poesía- se consolida en la Modernidad. Luego de que sus *Himnos* y *Epigramas* padecieran el olvido, hacia mediados del siglo XVI fueron, de nueva cuenta, objeto de estudio y de admiración por los Renacentistas. Desde ese tiempo y hasta la actualidad, las obras creadas por el Cirenaico no han dejado de ser estudiadas: numerosos congresos se han organizado en Europa y Estados Unidos para discutir las posturas de renombrados investigadores al respecto del genio poético del autor.

En México, en nuestra Universidad, la única investigación sobre Calímaco que ha sido elaborada con rigor científico es la de Pedro C. Tapia Zúñiga, quien tradujo al español

los seis *Himnos* y la totalidad de los *Epigramas* para la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, colección de textos clásicos de la Universidad Nacional Autónoma de México, trabajo que vio la luz en 1984. Posteriormente, durante sus estudios de posgrado en la Universidad de Heidelberg, Alemania, Tapia se dio a la tarea de estudiar minuciosamente el léxico de los Ἀἴτια y de describirlo en varios tomos. Fue hasta enero de 2010 que, nuevamente, Calímaco se hizo presente en el contexto de la Universidad Nacional Autónoma de México: Marysol Alhím Rodríguez elaboró una tesina intitulada *Imagen de Ártemis en Calímaco, himno III*, en la que realizó un análisis de la evolución de la imagen de la diosa presentada por Calímaco a lo largo del *Himno* y de los posibles nexos de ésta con las mujeres de la época helenística.

La confección de este trabajo siguió tres etapas. La primera derivó del acercamiento que tuve a esta obra a través de la mitología. Una investigación acerca de las distintas facetas del divino femenino en la Grecia antigua me motivó a indagar concretamente sobre los mitos vinculados con la diosa Ártemis, de quien conocía realmente poco. La búsqueda llevó al descubrimiento de una divinidad *sui generis* que, en este *Himno*, aparece representada con rasgos ajenos a sus prerrogativas convencionales, una diosa que actúa independientemente y que es respaldada por su padre, pese a la negativa de otras deidades.

La segunda etapa estuvo determinada por un creciente interés filológico: el objetivo de ésta era tratar de comprender cómo y por qué Calímaco había decidido utilizar la lengua griega, de esa forma *tan peculiar*, para reelaborar las narraciones en torno a Ártemis. Para este fin, luego del estudio íntegro del *Himno*, se seleccionaron los primeros 109 versos en los que el autor dibuja la imagen de la diosa durante sus primeros años de vida y en los que se manifiesta una serie de novedades en el tratamiento del mito mediante la literatura. El rastreo de las fuentes que utilizó el Cirenaico, la búsqueda de frecuencias en diversos *corpora*, las evidencias de un aparente diálogo entre esta obra y otras de su tiempo, así como la manifiesta influencia de la retórica ornamental fueron resultado de este afán.

La tercera etapa es crisol de ambos intereses, el filológico y el mitológico, e incluye, como base para esta investigación, los conceptos de *innovación* y *tradición* aplicados al análisis de la literatura griega, particularmente, a aquella que fue producida en los años que se han denominado *época helenística*.

Los versos seleccionados del *Himno a Ártemis* han sido catalogados como *innovadores* por estudiosos de la literatura helenística como Gregory O. Hutchinson, Anette Harder, Bruno Snell, Marco Fantuzzi, Graham Zanker y Richard Hunter, debido a las notorias diferencias que presenta esta composición con respecto a sus modelos, las obras de Homero y Hesíodo. Si bien la idea primigenia que establece esta tesis no es del todo propia, la aproximación que se ha hecho a esta composición es original y, hasta donde se tiene conocimiento por las fuentes consultadas, no conoce precedentes directos. Por ello, pretende ser el estudio más actualizado y completo en esta materia.

Para fortalecer el carácter filológico de esta investigación, se compararon los argumentos de los más autorizados estudios dedicados al *Himno III* que existen hasta nuestros días con los argumentos propios. Se contrastaron los comentarios filológicos al *Himno III* de Ezequiel Spanheim; las ediciones decimonónicas de Augusto Meineke, de Carl Blomfield y de Otto Schneider, además de la edición comentada de Rudolph Pfeiffer, de 1954; el comentario de Fritz Bornmann, de 1968, y la traducción comentada de Pedro C. Tapia Zúñiga, de 1984. Para la realización de la traducción que acompaña la investigación, se siguió de manera íntegra la citada edición de Pfeiffer.

Dividida en tres capítulos, esta tesis demuestra que las innovaciones en la técnica empleada por Calímaco para conformar la estructura del *Himno* fueron dispuestas en función de las modificaciones introducidas al mito tradicional de Ártemis. Motivo de creación, la historia mítica de esta diosa se enriqueció con relatos inusitados, detalles descriptivos y escenas aparentemente familiares, narradas mediante la selección rigurosa de componentes de orden lingüístico específicos para cada uno de los versos que se han estudiado.

El primer capítulo presenta las generalidades acerca del contexto en el que vivió el autor y retoma los datos que se conservan en relación a su vida y a sus obras. En el segundo capítulo, se analiza la estructura general de la composición y se hacen algunas anotaciones sobre su datación, sobre el orden que ocupaba entre las obras del Cirenaico y sobre la audiencia ante la que, probablemente, fue representada; en este mismo capítulo, se elaboró una propuesta de lectura del texto original mediante su traducción al verso español a través del establecimiento de correspondencias semánticas y de la lectura de todas las variantes encontradas en las diferentes ediciones del *Himno*. El tercer capítulo abunda en los *juegos poéticos* del autor, es decir, en las novedades técnicas introducidas en los versos seleccionados que modificaron la historia y el mito de la diosa. Los hallazgos realizados a partir del análisis mítico-filológico son interpretados, al final de esta investigación, con base en tres conceptos tomados de la teoría literaria moderna –la mezcla de géneros, la intertextualidad y el ambiente de performance– para abarcar, de esta manera, todas las perspectivas posibles. Todas las traducciones que se presentan en esta investigación son propias, a menos que se indique lo contrario.

Para finalizar, es menester aceptar la entera responsabilidad de este trabajo: toda omisión, imprecisión o carencia dependen de mí. Agradezco a todas las personas que contribuyeron a la conclusión de esta tesis.

Marisol Itzel Garza Eudave

CONTEXTUALIZACIÓN

LA ALEJANDRÍA TOLEMAICA

Desde la Antigüedad muchos han intentado encontrar en las obras de distintos autores clásicos ciertos rasgos que permitan reconstruir su vida personal, sus intereses, e incluso, su carácter. La mayoría de las veces, estos intentos han resultado poco fructíferos.¹ De Calímaco de Cirene, el autor del *Himno a Ártemis*, se han transmitido pocos datos confiables sobre su vida; sin embargo, acerca de la época en que Calímaco vivió y desarrolló su actividad poética existe información concreta.

La etapa histórica de interés para reconstruir la biografía de Calímaco comprende los sucesos que tuvieron lugar durante los años que van del 300 al 245 a.C. El entorno geográfico es Alejandría, ciudad situada al noroeste del Delta del Nilo, en Egipto. Esta ciudad no tuvo contacto con la cultura griega sino hasta el arribo de Alejandro Magno y su ejército; su población originaria se mantuvo diferenciada, por lo que sus costumbres e instituciones políticas se conservaron separadas de aquellas que introdujeron los macedonios. Durante los primeros años del dominio de Alejandro, la situación en que vivían los naturales dio pie a numerosas revueltas contra los invasores, mismas que cesaron hasta que se consiguió que los *modi vivendi* egipcios fueran adaptados parcialmente al esquema helénico de civilización a través del sincretismo religioso.²

Cleómenes, general de Alejandro Magno, quedó al mando de la ciudad de Alejandría después de su fundación en 331 a. C. En esta etapa, la ciudad no era la capital del reino de Egipto; no lo fue sino hasta los primeros años del reinado de Tolomeo I (310-280 a. C.), debido a su posición estratégica: el control mercantil y militar sobre el Mediterráneo estaría garantizado con una capital inexpugnable, defendida por una barrera natural, la laguna Mareotis. Todo el territorio fue administrado, en principio,

¹ LEFKOWITZ (1980: 3 y 4) desarrolla el concepto de la ficción como parte de las vidas literarias de los autores antiguos para destacar los pocos datos concretos que se conocen sobre la vida de Calímaco de Cirene.

² FRASER (1972: 51).

utilizando la lengua que se empleaba en los asuntos económicos, el egipcio demótico.³ No fue hasta varias décadas después de la fundación de Alejandría (ca. 280 a. C.) que se adoptó el griego como *lingua franca* del reino y como vía para la transmisión y preservación de la cultura helenística.

Los gastos del reino de los Lágidas eran cuantiosos: se debía sostener el ejército y la flota naval de Tolomeo, pagar los sueldos de los funcionarios, solventar los gastos del culto a la familia real, invertir en las obras públicas y patrocinar a los eruditos que vivían en la corte y que dependían del Museo y de la Biblioteca. Los recursos para mantener en pie este reino provenían de los impuestos que se establecieron, así como de otras actividades usufructuarias.⁴

El principal factor que incidió en la consolidación de los grupos griegos y en la creación de una identidad *pluricultural* en Alejandría fue la implementación de algunos festivales y cultos que serían equiparados con los pre-existentes. La creación del culto a la familia real determinó la unificación del reino tolemaida y el auge de las ciencias y las artes.⁵

La estabilidad económica del reino de Egipto estaba asegurada por el monopolio de los Tolomeos sobre la comercialización de los productos y por su dominio sobre las rutas comerciales del Mediterráneo. Se había consolidado, al menos parcialmente, el poder político gracias a sus victorias en numerosas campañas militares. La estabilidad social se había logrado gracias al sincretismo religioso y a través del respeto parcial de las formas en que los estratos no griegos de la población aplicaban las leyes a asuntos generales y administraban sus recursos en sus comunidades.

³ Variante del egipcio hierático usada principalmente en el Delta del río Nilo. Se comenzó a utilizar hacia el 660 a. C. y se convirtió en la escritura dominante en esta región hacia el 600 a. C. Los últimos testimonios escritos que se poseen de esta variante del egipcio datan del s. V d. C.

⁴ LÉVÊQUE (2005: 55-60). De acuerdo con FRASER (1972: 134), Tolomeo I, aconsejado por Demetrio de Falero, emitió un edicto mediante el cual estableció que la venta, distribución y exportación de todos los productos naturales y manufacturados en Egipto eran actividades exclusivas del rey, hecho que consiguió la estabilidad económica necesaria para sustentar todos los gastos del reino.

⁵ STEPHENS (2003: 244).

En este contexto, la literatura devino un instrumento idóneo para fortificar el Estado, no sólo en el aspecto social, sino también en lo político. De acuerdo con la tradición, se sabe que los Lágidas llamaban a su corte a sabios de todas partes con la finalidad de tenerlos a disposición de sus intereses dentro del Museo y de la Biblioteca, instituciones de base aristotélica, donde se realizaba todo tipo de actividades, científicas y culturales.⁶ Los sabios de la corte de los Tolomeos tomaban parte de festivales donde difundían sus descubrimientos y presentaban alabanzas a la Corona.

LA TRADICIÓN FILOLÓGICA ALEJANDRINA

El Museo era “el centro de la vida literaria y científica en Alejandría.”⁷ Era el sitio que albergaba a esos sabios. Ahí se presentaban certámenes públicos; se organizaban competencias para dar voz a composiciones poéticas, y se ofrecían grandes banquetes.⁸ El *hogar de las Musas* era, además: *Un centro de investigaciones avanzadas donde los sabios eran mantenidos por la generosidad del príncipe, donde ellos encontraban los instrumentos, las colecciones y los jardines zoológicos y botánicos necesarios para sus investigaciones.*⁹

Aunque se ha considerado que esta institución encontró su origen en la corte de los Lágidas, los *Museos* eran sitios comunes en varias ciudades griegas antes de la época helenística. En Tespia, Esmirna, Quíos y Paros se han encontrado altares y templos dedicados a las Musas, donde presumiblemente convergían elementos de origen cultural, religioso y literario-filosófico: se tiene evidencia de que varios círculos filosóficos de estas ciudades eran proclives a la adoración de estas deidades, al grado que los participantes de estas sociedades se autodenominaban ἐπιμελεταὶ Μουσῶν, esto es, *servidores de las Musas*.¹⁰

La idea de fundar una institución científico-cultural de este tipo en la ciudad de Alejandría fue promovida por Demetrio de Falero, consejero real de Tolomeo I, con la

⁶ GUTHRIE (2008: 139 y 140).

⁷ LESKY (1989: 724).

⁸ GLOCK (2013).

⁹ LÉVÊQUE (2005: 105).

¹⁰ FRASER (1972: 312).

finalidad de aprovechar las ventajas que el *hogar de las Musas* ofrecía: el mismo Sóter había constatado en sus campañas militares la utilidad práctica de poseer los descubrimientos técnicos y científicos más recientes aplicados al acecho y conquista de territorios.¹¹ Dado que existía la necesidad de preservar el conocimiento que provenía de tales investigaciones y que era preciso conocer y comprender los descubrimientos que surgían en otros centros, se creó la Biblioteca, célebre por albergar el acervo más grande en la Antigüedad.

La principal función de la Biblioteca de Alejandría fue servir como un *scriptorium*: muchos *hombres de letras* se dedicaban a copiar la mayoría de las obras literarias que llegaban al reino de Egipto, y otros cuantos, las clasificaban, describían sus contenidos y las estudiaban: ¹² no sólo habría amanuenses, sino también traductores de algunas *lenguas extranjeras* –como el hebreo, el egipcio y el persa– al griego.¹³

De esta época datan las primeras clasificaciones, ediciones y anotaciones de las obras literarias: los textos se convierten en objetos de estudio para ser catalogados y ser etiquetados. Todas las circunstancias en que se crearon fueron secundarias: quedaron al margen de la clasificación en géneros que surgió en ese tiempo –himnos, epinicios, épica, literatura dramática, poesía lírica–. El estatus de los textos y la asociación que se hacía de ellos a cierto “autor” garantizaba su subsistencia.¹⁴ Calímaco de Cirene logró ser reconocido por sus aportaciones en esta materia y por la inmensa cantidad de obras que se le han atribuido.

¹¹ FRASER (1972: 310-315).

¹² NIELSEN (2013) y FRASER (1972: 325).

¹³ FRASER (1972: 327- 330).

¹⁴ STEPHENS (2003: 249).

VIDA DE CALÍMACO

Calímaco nació, probablemente, entre el 310 y el 305 a. C. en la ciudad de Cirene y fue un ἀνήρ γραμματικός,¹⁶ un teórico del estudio sinóptico de la lengua y de la cultura griegas, ampliamente reconocido por sus creaciones literarias.

A partir de las referencias transmitidas por la *Suida*, se sabe que su padre llevaba por nombre Bato, homónimo del fundador de la ciudad griega de Cirene; que su madre se llamaba Mesatma o Megatima, y que su abuelo, también llamado Calímaco, era un famoso estratega. Puede suponerse que Calímaco provenía de una familia griega de clase acomodada puesto que la educación literaria en ese tiempo estaba reservada para aquellos que podían pagar para profundizar sus conocimientos en tal materia.¹⁷ Sus estudios rebasaron los ejercicios literarios comunes –que consistían en memorizar pasajes de las obras de Homero y algunas máximas de temas diversos– y, probablemente, ésta fue la causa por la que el poeta ingresó a la corte de los Tolomeos.¹⁸

La tradición ha sostenido la idea de que el Cirenaico desempeñó la tarea de profesor de gramática en el demo de Eleusis, cercano a Alejandría, antes de ser requerido por la corte de los Lágidas para llevar a cabo la catalogación de los volúmenes de la Biblioteca a través de los Πίνακες ἐν πόσῃ παιδείᾳ διαλαμψάντων καὶ ὧν συνέγραψαν, *Tablas de los que sobresalieron por su pericia al escribir*.¹⁹ Aunque no se tienen referencias claras sobre ello, se ha supuesto que Calímaco desempeñó la dirección de la Biblioteca de

¹⁵ El título de este apartado responde a lo que Tzetzes, en sus *Prol.Com.* 2. 11-12, dice de Calímaco: ὁ Καλλίμαχος νεανίσκος ὦν τῆς αὐλῆς. (*Calímaco, el favorito de la corte*).

¹⁶ Cf. Athen. *Deipn.* 3.1.1, *Suida*, s.v. Καλλίμαχος; y *Et. Mag.* 672.30.

¹⁷ MORGAN (2000: 21).

¹⁸ Al respecto de las restricciones de la educación literaria en la época helenística, el lector puede consultar el trabajo de MORGAN (2000).

¹⁹ LESKY (1989: 734). Los Πίνακες fueron 120 libros en los que el autor comentaba distintos aspectos de cada volumen, ordenaba los distintos géneros literarios, disponía a los autores y los títulos de sus obras por orden alfabético, transcribía las primeras líneas de cada trabajo y anotaba su número de versos basándose en los trabajos que habían sido realizados por algunos editores de su tiempo como Licofrón, Zenódoto y Alejandro de Etolia.

Alejandro durante el reinado de Tolomeo Filadelfo.²⁰ Los datos de que se dispone, sin embargo, comprueban que Calímaco fue condecorado con el título de *favorito de la corte*, *νεανίσκος ὦν τῆς αὐλῆς*, esto es, que se le otorgó la distinción de ser el organizador de los certámenes, banquetes y presentaciones que tenían lugar en el Museo, a los cuales acudían los cortesanos y los hombres más cercanos a los Lágidas.²¹

En tanto que *director* del Museo, no de la Biblioteca, Calímaco se encargaba de la recaudación de las ofrendas para el culto a la familia real y para el culto a las Musas. En tanto que habitante del *hogar de las Musas* y poeta de la corte, el Cirenaico recibiría un sueldo por los servicios que prestaba a la Corona.²² Por las actividades que desempeñaba, además, se le ha considerado como uno de los primeros filólogos griegos, un sabio instruido en todas las áreas del conocimiento humano, un *φιλόλογος*.

En época de Estrabón, la voz *φιλόλογος* designaba genéricamente a los hombres que coexistían en el Museo.²³ No se tiene certeza acerca de las actividades a las que los *φιλόλογοι* se dedicaban: si éstas eran científicas, si estaban restringidas a la investigación teórica, si su objetivo era la producción de nuevos instrumentos y tecnologías; tampoco se poseen evidencias claras para sostener que las actividades fueran exclusivamente literarias o gramaticales. Más allá de pocos testimonios de época tardía, no se ha constatado que los filólogos del Museo se instruyeran entre sí, parecería que fueron autodidactas. Quizá impartían algunas lecciones en su tiempo libre y daban “conferencias” cuando había que anunciar a la corte de Tolomeo sus invenciones o sus composiciones más recientes, esto a manera de agradecimiento público hacia su benefactor.²⁴

Aunque la historia de la literatura griega ha creado una disputa entre Calímaco y Apolonio de Rodas, su pretendido discípulo, autor de *Las Argonáuticas*, se ha constatado

²⁰ LEHNUS (2013).

²¹ CAPOVILLA (1967: 30), y LEHNUS (2013).

²² GLOCK (2013).

²³ FRASER (1972: 316-318).

²⁴ *Idem*.

que ésta no era sino parte de la ficción literaria presente también en otras épocas.²⁵ También se ha discutido acerca de la pretendida estancia del Cirenaico en Atenas, a partir de la cual se le ha hecho condiscípulo de Arato de Solos y estudiante de Hermócrates de Yaso, experto en prosodia, además de vincularsele con el filósofo Praxífanos; sin embargo, tampoco en este aspecto se poseen datos concretos de fuentes literarias de la época: todas son referencias posteriores.²⁶

Su producción literaria, según los datos transmitidos por la *Suida*, constaba de más de ochocientas obras de distintas temáticas, tanto en prosa como en verso, por lo que se le considera como uno de los escritores más prolíficos de su tiempo.²⁷ El período de esplendor de su actividad suele situarse bajo el reinado de Tolomeo II Filadelfo, en Alejandría, entre los años 280-245 a. C.

Se desconoce la fecha de la muerte del poeta y las circunstancias en que ésta ocurrió, pero se ha datado hacia la primera década del reinado de Tolomeo III Evergetes, entre el año 240 y el 235 a. C., pues en este período deja de haber noticias suyas en la literatura de la época.

²⁵ LEFKOWITZ (1980: 1-4).

²⁶ LEHNUS (2013).

²⁷ *Suida*, s.v. Καλλίμαχος: οὕτω δὲ γέγονεν ἐπιμελέστατος, ὡς γράψαι μὲν ποιήματα εἰς πᾶν μέτρον, συντάξαι δὲ καὶ καταλογάδην πλεῖστα· καί ἐστιν αὐτῷ τὰ γεγραμμένα βιβλία ὑπὲρ τὰ ὀκτακόσια. (Calímaco era tan meticuloso que escribió muchos poemas en todos los metros y clasificó muchos otros en catálogos: tenía más de ochocientos libros escritos).

LAS OBRAS DE CALÍMACO. LOS HIMNOS

Se han conservado los títulos de algunas de sus obras, ahora perdidas completamente, y, a partir de éstos, se ha intentado reconstruir su actividad literaria.²⁸ De las ochocientas obras que se le atribuyen, sólo restan unos cuantos trabajos en verso conservados de manera fragmentaria a partir de las citas dentro de obras antiguas y de algunos papiros encontrados en las últimas décadas del siglo XX:

1. **Πίνakes.** Se dispone de 24 fragmentos (fr. 429- 453) a partir de los cuales se deduce la existencia de tres ejes temáticos en la clasificación original de la obra: oratoria, leyes y escritos misceláneos.
2. **Αἶτια.** En su origen eran entre 3000 y 4000 versos elegíacos dispuestos en cuatro libros que contenían relatos etiológicos referentes a la historia de Grecia, a sus costumbres, mitos y ritos. De ellos se conservan aproximadamente 120 fragmentos.
3. **Yambos.** Entre 800 y 1000 versos de distintas especies (yambos escazontes, trímetros yámbicos intercalados con épodos y versos trocaicos). Se conservan los fragmentos 191-203, 215, 216, 218-225 en la edición de PFEIFFER.
4. **Poemas líricos.** *A los jóvenes hermosos* (fr. 226); *Pannychis* (fr. 227); *Apoteosis de Arsínoe* (fr. 228); *Branchus* (fr. 229)
5. **Hécale.** Pequeño poema épico de unos mil hexámetros que versaba sobre la historia de Hécale, una anciana que dio asilo a Teseo cuando un temporal impidió que éste continuara su camino para matar al toro de Maratón. Se conservan los fragmentos que van del v. 230 al v. 376.
6. **Poemas épicos y elegíacos menores:** *Galatea* (fr. 378); *Grafeon* (fr. 380); *Elegía para un triunfo en Nemea* (fr. 383); *la victoria de Sosibio* (fr. 384 y 384a); *Epitalamios de Arsínoe* (fr. 392) y algunos otros fragmentos cuya ubicación precisa en la *opera callimachea* no es clara.

Las obras de Calímaco que se han transmitido en un mejor estado de conservación y de las que se han realizado más ediciones en la época moderna son los *Himnos* y los *Epigramas*. Los 43 *Epigramas* que se poseen en la actualidad se conservaron gracias al hecho de que

²⁸ LESKY (1989: 734 y 735).

fueron recopilados en diversas antologías epigramáticas. Éstos se agrupan en las siguientes categorías: eróticos y amorosos, simposiacos, funerarios y epitafios, epigramas dedicados a los dioses y otros dedicados a los Tolomeos; epigramas en que se describen objetos y aquellos en los que se expresa la postura literaria de su autor.

Los *Himnos* fueron transmitidos por la tradición manuscrita en colecciones de obras de este género. Formaban parte de un volumen destinado a los *Himnos homéricos*, *Himnos órficos* y las *Argonáuticas órficas*, mismo volumen en el que también se incluían los himnos escritos por Proclo. Tal compilación data, probablemente, del siglo X, misma en que se basó Ioannis Láscaris hacia 1496 para fijar la *editio princeps* de los *Himnos* de Calímaco. Los códices *Ambrosianus* 120 y *Parisinus Suppl. Gr.* 1095, que datan del siglo XV, conservan íntegramente estas obras del Cirenaico.²⁹ Ya en la época moderna, en el siglo XVIII, Bentley añadió a la edición de los *Himnos y Epigramas* una recopilación de fragmentos. Posteriormente, en el siglo XIX, la edición más destacable fue la de Otto Schneider, y, en el siglo XX, destacan los trabajos de Ulrich von Wilamowitz Moellendorff y de Rudolph Pfeiffer.

Los seis *Himnos* están dedicados a Zeus, a Apolo, a Ártemis, a la isla de Delos, a los baños de Palas Atenea y a Deméter, respectivamente. A continuación se hace una somera descripción sobre el contenido de los mismos.

1. *Himno a Zeus*. El más antiguo, fue escrito probablemente hacia el año 280 a. C. de acuerdo con la datación que Auguste Couat hace de los *Himnos*.³⁰ Está compuesto por 96 versos hexamétricos en lengua jónica-épica. En él se da noticia de las distintas versiones del nacimiento y de los primeros años de este dios; se narra la manera en que obtuvo el poder sobre el Olimpo y se nombran sus áreas de jurisdicción. Se trata de una alabanza a los Tolomeos cuyo fin, entre otras cosas, es comparar a Filadelfo con el dios y legitimar su poder político poniendo entre los dominios de Zeus a los reyes, por ser de linaje divino y por tener un reino regido mediante leyes justas.³¹

²⁹ LANDFESTER (2013).

³⁰ COUAT (1968: 268).

³¹ Call. *Jupp.*, vv. 79-86: (sc. celebramos) a los reyes (del linaje) de Zeus, pues nada hay más divino que los jefes, (hijos) de Zeus / por eso, a éstos, como posesión privada elegiste. / Y decidiste darles urbes para que las

2. *Himno a Apolo*. Creado entre los años 258 y 247 a. C., está compuesto por 113 hexámetros en dialecto jónico-épico. Este himno presenta al dios en toda su magnificencia, se describe su aspecto físico de joven mancebo que es alabado por los hombres y venerado por su canto. Se introducen las hazañas de Apolo y sus prerrogativas; se presentan dos αἴτια, el de la fundación de Cirene hecha por Bato y el que explica el origen del peán, canto con que es invocado el hijo de Zeus. Al final del himno, se encuentra la justificación del programa poético de Calímaco: Apolo rechaza a la Envidia (Φθόρος) por preferir las composiciones tan grandes como el ponto y por contraponerse a la poesía selecta, a las composiciones breves y claras.³²

3. *Himno a Ártemis*. Puesto que éste constituye el fundamento de la investigación, se abundará sobre él más adelante.

4. *Himno a Delos*. Su fecha de composición se ha datado hacia el año 276 a. C., está compuesto en hexámetros épicos y consta de 326 versos, lo que lo hace el *Himno* de mayor extensión. En él se dedica una alabanza a la isla de Delos, cuna de Apolo, se cuenta la historia del nacimiento del dios en esta isla luego del vagabundo de su madre, Leto, a causa de la ira de Hera. Enseguida, se introduce el αἴτιον acerca del origen del nombre de la isla: antes de nacer, Apolo habla desde el vientre de su madre en dos ocasiones para profetizar la desgracia de Tebas y los hijos de Níobe; profetiza también acerca de su futuro dominio sobre el trípode delfico y advierte a su madre que no es su deseo nacer en la isla de Cos, pues estaba destinada a ver el nacimiento de otro dios, de Tolomeo Filadelfo, quien habría de combatir contra aquellos que pretendan invadir su reino y habría de vencerlos tal como el dios venció a los Titanes que llegaron desde el Occidente llevando sus espadas contra Grecia.³³ Después de esta serie de profecías, Leto alumbró a Apolo. Hera depone su cólera y la isla de Delos recibe grandes honores de parte de todos los hombres. En este *Himno*, la adulación a la figura de Filadelfo es evidente.

protegieran y te sentaste tú mismo / en lo alto de las urbes, observando al que con leyes injustas dirige al pueblo y a quien lo hace al contrario / y a éstos les diste abundancia y fortuna; / mismas que a todos otorgas, pero no en igual grado / lo que se confirma con nuestro señor, pues sobresale por mucho. (Trad. Pedro Tapia).

³² Call. *Apoll.* 9 y 10, en los que el poeta afirma: “Apolo no para todos fulgura, sino para el sabio; / quien lo vea, grande él; quien no lo vio, minúsculo aquél” y 25-27: “Ah, ah, gritad; malo es contra los dioses luchar: / quien pelea contra dioses, contra mi rey pelearía; / quien contra mi rey, también contra Apolo estaría.” (Trad. Pedro Tapia).

³³ Call. *Del.* 170-188.

5. *Himno a los baños de Palas*. Compuesto por 142 versos, está escrito en dísticos elegiacos y sigue el dialecto dórico. Se narra el baño ritual de la estatua sagrada de la diosa Atenea en el marco de una de sus fiestas más representativas, y la manera en que las doncellas la lavan y la ungen. Se advierte a los hombres que no deben contemplar la desnudez de las diosas pues, de hacerlo, obtendrían grandes castigos: se introduce la historia de Tiresias cegado por Atenea como punición por haber dirigido sus ojos hacia ella mientras se bañaba y se compara con la historia de Acteón, el cazador que, tras ver a Ártemis semidesnuda, fue convertido en ciervo y devorado por sus propios perros.

6. *Himno a Deméter*. Compuesto por 138 versos hexamétricos en dialecto dórico, narra, probablemente, la acción cultural de alguna ciudad griega en honor a Deméter y a sus misterios, en que los participantes deben guardar ayuno absoluto. El poeta cuenta brevemente el mito del rapto de Core por Hades, y cómo Deméter, la madre de ésta, recorrió todo el mundo desesperada para encontrarla. Después, se narra la forma en la que la diosa instruyó en sus misterios a Triptólemo y la forma en que éste transmitió sus conocimientos. Calímaco introduce el mito de Erisictón, un joven que se atrevió a entrar a un bosque que estaba consagrado a la diosa y a talar un árbol: como castigo por tal osadía, Deméter le envió un hambre insaciable que lo llevaba a devorar todo lo que a su paso encontraba dejando a su familia en la completa ruina y terminando su vida carcomido por su adefagia. Después de terminada la narración de este mito, el poema retoma el tema inicial y tiene lugar una serie de referencias a los cultos iniciáticos de Eleusis. El *Himno* termina con una invocación a la diosa y la petición de prosperidad y fertilidad para el ganado y las cosechas.

EL HIMNO III, A ÁRTEMIS: UNA PROPUESTA DE LECTURA

El himno motivo de esta investigación es el tercero de los seis que se conservan. Está compuesto por 268 hexámetros dactílicos y su estructura sigue, en general, el esquema de los *Himnos homéricos*. En este apartado se dedicará espacio a tres aspectos básicos para la comprensión de nuestro objeto de estudio: la datación del *Himno a Ártemis*, que lo proveerá de límites temporales; la estructura general de la obra, que servirá como panorama y punto de contraste posterior; y, por último, la traducción al español del texto griego, que ayudará a la lectura del texto original.

Datación, ordenamiento y audiencia

Primeramente, es preciso indicar que la fecha de composición de los *Himnos* no tiene relación con el orden en que éstos fueron transmitidos. Con respecto a la fecha de composición del *Himno a Ártemis*, no existe consenso entre los estudiosos de la obra de Calímaco pues, a diferencia de los *Himnos* a Apolo, a Zeus y a Delos, no se evidencia ninguna referencia concreta a datos históricos.³⁴ Pese a este hecho, en el siglo XIX, Auguste Couat propuso como fecha de composición “a todas luces cierta” los años 258–248 a. C., los últimos del reinado de Filadelfo “para una de aquellas bellas ceremonias que buscaban obtener los favores de las provincias sometidas a Egipto”. Couat sostiene la posibilidad de que el *Himno III* fuera escrito para ser dedicado a Éfeso.³⁵

Por su parte, Augusto Rostagni sitúa la composición del *Himno III* hacia el 280–270 a. C., época aproximada en la que Arsínoe II, esposa de Filadelfo, recibió como homenaje que la ciudad de Éfeso tomara su nombre, Ἀρσινόεια: esto hace suponer que el *Himno* fue compuesto para celebrar tal distinción, pues, como se sabe, el santuario más importante de la antigüedad en que se rendía culto a la diosa griega Ártemis estaba situado en esa localidad.³⁶

³⁴ BORNMANN (1968: VII).

³⁵ COUAT (1968: 217-222).

³⁶ ROSTAGNI (1963: 299) identifica a la diosa Ártemis de este himno con Arsínoe II: “Di Efeso ella era nume

A su vez, Bornmann señala que existe un argumento considerado comúnmente para fechar el *Himno a Ártemis*: la pretendida invasión gálata a Asia Menor que se refiere en los vv. 251-258. El comentarista afirma que, de ser históricamente real este episodio, el *Himno* habría sido compuesto en el período central de la actividad de Calímaco, justamente después de que los *Himnos a Apolo y a Delos* fueran escritos, lo que nos remonta a una época no posterior al año 250 a. C. Ahora bien, continúa Bornmann, debido a las alusiones sobre el mito de Heracles y Teodamante, mismo que aparece en los *Orígenes*, es probable que el *Himno* se haya escrito en el período de madurez del autor, esto es, entre el año 247-246 a. C., poco antes de que cesara el registro de noticias acerca del Cirenaico.³⁷

Pese a estas conjeturas, es probable que el autor haya escrito los *Himnos* por separado y que, en época posterior, los compiladores y editores hayan decidido jerarquizarlos del modo en que hoy se han transmitido.³⁸ Sin embargo, Bornmann sostiene que el único de los *Himnos* que puede ordenarse es el primero, *a Zeus*, pues habría sido compuesto después de la ascensión al trono de Tolomeo Filadelfo y de las constantes rebeliones de sus hermanos para apropiarse del trono de Egipto, esto es, debió haber sido redactado hacia el 283 a. C.³⁹ Ahora bien, dado que los demás *Himnos* no incluyen alusiones claras ni a las épocas de composición y menos al orden en que Calímaco los escribió, probablemente el autor no los concibió como un grupo, sino como composiciones separadas. Por su parte, Pfeiffer anota que los *Himnos* de Calímaco fueron transcritos y compilados varios siglos antes de la llegada de los árabes a Egipto; quizá estas transcripciones incluían comentarios (*Hypomnemata* y *Scholia*). Al parecer, dice el editor, el orden de estas composiciones siempre fue el mismo.

En contraste con las visiones tradicionales, Mary Depew defiende la hipótesis de que los *Himnos* fueron organizados de acuerdo a las alusiones hacia los Tolomeos que hay en ellos: el primero, *a Zeus*, sería una alabanza al reinado de Tolomeo Sóter; el segundo, *a*

epónimo: la città regale era stata ricostrutta ed abbellita per lei.”

³⁷ BORNMANN (1968: VIII).

³⁸ JANKO (1982: x).

³⁹ BORNMANN (1968: x).

Apolo, estaría dedicado a Tolomeo II, Filadelfo; y el tercero, a *Ártemis*, habría sido escrito para alabar a Arsínoe II, esposa y hermana de Filadelfo, o bien, para ser dedicado a la esposa de Tolomeo III, Berenice, hija del rey Magas de Cirene.⁴⁰

Con respecto al público de este *Himno*, muchos autores modernos han propugnado por una misma idea: puesto que la poesía de la época helenística contenía numerosas referencias a otras obras, referencias que han sido catalogadas de “eruditas”, el público del *Himno III* debió ser de origen griego, buen conocedor de la tradición épica, educado en la literatura y en las costumbres de las πόλεις continentales: un público culto sería capaz de disfrutar y de seguir referencias de carácter *erudito* en las obras que escuchaba.⁴¹

Por último, Bornmann define el *Himno a Ártemis* como un tipo de “poesía personal” que exigía ser leída y apreciada en un ambiente donde los himnos tradicionales fueran bien conocidos y donde pudiera apreciarse el conjunto de innovaciones técnicas, artísticas y metodológicas introducidas por el poeta de Cirene a la estructura propia de esta composición.⁴²

⁴⁰ DEPEW (2002: 120). Una hipótesis similar es la que sostiene STEPHENS (2002: 136). Para la autora, todos los *Himnos* de Calímaco fueron escritos para ser dedicados a los reyes “humanos” de Egipto, no así para tributar una alabanza a los dioses: de ahí que fueran ordenados jerárquicamente.

⁴¹ Estos autores son, principalmente: MEILLIER (1979), LESKY (1984), HUTCHINSON (1988), STEPHENS (2002), FANTUZZI-HUNTER (2004) y MORRISON (2007).

⁴² BORNMANN (1968: XIV).

Estructura general

A continuación se ofrece un esquema en el que se detallan los contenidos de los 268 versos que componen el *Himno III, a Ártemis*:

- Vv. 1-5: Presentación de la diosa por el poeta y contextualización de la escena.
- Vv. 6-25: Ártemis pide a su padre que le conceda los atributos con que es conocida.
- Vv. 26-39: Zeus concede a Ártemis los dones que pidió y le otorga otros.
- Vv. 40-109: Ártemis se procura por sí misma los dones que su padre le ha concedido.
 - Vv. 40-45: La diosa va ante Océano a requerirle como sirvientes a sus hijas.
 - Vv. 46-86: Ártemis y los Cíclopes. Obtención del arco y las flechas.
 - Vv. 46-48: Αἴτιον acerca del nombre de la isla Lípara.
 - Vv. 48-65: Escena de los Cíclopes en la fragua y las ninfas atemorizadas. Descripción sonora de los ecos que producen los Cíclopes al forjar el hierro.
 - Vv. 66-79: Αἴτιον sobre la costumbre de las madres griegas de invocar a los Cíclopes para asustar a sus hijos desobedientes: Mormo. Contraste del temor de los niños con la valentía de la diosa.
 - Vv. 80-85: Discurso de la diosa para pedir a los Cíclopes la manufactura de sus armas.
 - V. 86: Transición de escena.
 - Vv. 86-109: Adquisición de sus perros de presa en Arcadia y descripción detallada de éstos.
 - Vv. 105-109: Αἴτιον sobre uno de los trabajos de Heracles: la cacería de la cierva cerinia.
- Vv. 110-268: Uso de los atributos conseguidos:
 - Vv. 110-123: Descripción del uso primero que la diosa dio a sus atributos.
 - Vv. 124-135: Carácter de la diosa: destructiva con aquellos que realizan obras impías, propicia con los que obran bien.
 - Vv. 136-141: Presentación del poeta ante la diosa, ofrenda de su poesía y petición de favores.
 - Vv. 142-169: Descripción de la llegada de Ártemis al Olimpo.
 - Vv. 142-161: Episodio cómico en el que Heracles sale siempre al encuentro de la diosa y le pide el producto de su caza. Αἴτιον de la adefagia del semidios.
 - Vv. 162-167: Las ninfas cuidan de las ciervas de la diosa.

- Vv. 167-169: La diosa posee los mismos honores que su padre, Zeus, y que su hermano, Apolo. Transición a la etapa etiológica que explica las prácticas culturales de los devotos de Ártemis.
- Vv. 170- 268: Etiologías culturales.
 - Vv. 170-182: Definición del programa poético de Calímaco mediante el símil de un labriego arando por primera vez un campo con sus bueyes. Descripción de su obra como un prodigio que incluso el Sol se detiene a contemplar.
 - Vv. 183-185: Preguntas retóricas a la diosa acerca de sus preferencias, mismas que el poeta responde en los versos siguientes.
 - Vv. 186-224: Descripción de los entornos preferidos por la diosa y de las ninfas favoritas.
 - Vv. 186-188: Dólíque, Perge, el monte Taigeto, el puerto de Euripo: entornos en que la diosa se desenvuelve con mayor naturalidad.
 - Vv. 189-205: Αἴτιον de la denominación de Dictina. Historia de la ninfa Britomartis.
 - Vv. 206-208: Historia de la ninfa Cirene, a quien la diosa otorgó dos de sus perros.
 - Vv. 209-214: Historia de Procris y de Anticlea.
 - Vv. 215-224: Historia de Atalanta y la cacería del jabalí de Calidón. Rivalidad entre Atalanta y los cazadores más hábiles.
 - Vv. 225-268: Αἴτια de los epítetos de la diosa.
 - Vv. 225-227: Ártemis Quitona.
 - Vv. 228-232: Ártemis Quesionita, Imbrásida, Protorreinante.
 - Vv. 228-236: Ártemis Coria y Ártemis Hemera.
 - Vv. 237-258: Αἴτιον del origen del culto de las Amazonas a la diosa. Mención de las invasiones gálatas sofocadas por Tolomeo Filadelfo.
 - Vv. 259-267: Advertencia hacia los que pretenden deshonar a Ártemis.
 - Vv. 268: Despedida en palabras del poeta.

Ediciones consultadas y criterios de traducción⁴³

El texto actual del *Himno a Ártemis* fue establecido a partir de los manuscritos de la tradición medieval que contenían todos los *Himnos* de Calímaco así como otras composiciones del mismo género. En menor medida, se ha recurrido a los papiros y testimonios en las obras de los autores clásicos grecorromanos. Los papiros que se han consultado en las ediciones modernas son los siguientes:

1. *P. Med. 42* (s. I a. C.): vv. 1-6; 16; 22-54
2. *P. Cair. inv. 47993* (s. I d. C.): vv. 46-54; 78-84; *scholia vetera*
3. *P. Amh. 20* (s. IV d. C.): *commentarii ad* vv. 107-163; 172-178
4. *P. Ant. I 20* (s. IV-V d. C.): *commentarii ad* vv. 37-94
5. *P. Oxy. 2258 A* (s. VI-VII d. C.): vv. 2-4; 12-14; 27-29; 36-39; *scholia marginalia ad* vv. 84-87

Desde este estadio de la transmisión textual del *Himno a Ártemis*, pueden hallarse errores ortográficos (*neglegentiae*) de los escribas: el *P. Oxy. 2258 A* atestigua dos, en los vv. 27 y 28; el *P. Ant. I 20*, transmite errores en los vv. 37, 70, 76, 80. Sin embargo, algunas lecturas de los versos transmitidos por el *P. Amh. 20* y por el *P. Med. 42* son más útiles que aquéllas de los códices en: 22, 29, 37, 52 y 61.⁴⁴

Algunos de los versos y de las voces del *Himno a Ártemis* también encuentran testimonios en los comentarios a Apolonio de Rodas, Aristófanes, Dionisio Periegeta, Gregorio Nacianceno, Homero, Licofrón, Píndaro y Teócrito, así como en las obras etimológicas de Hesiquio y Estéfano de Bizancio. También estos comentarios ofrecen una pauta para descartar errores ortográficos en los vv. 109, 171 y 253 (y quizá en el verso 1).⁴⁵

Al respecto de los primeros códices que contienen los *Himnos*, es preciso hacer notar que la mayoría de ellos datan de los ss. VI-X d. C. y comprenden una compilación de himnos escritos en hexámetros dactílicos: *Himnos homéricos*, *Himnos órficos*, las *Argonáuticas*

⁴³ Los datos consignados en este apartado fueron tomados de las ediciones de PFEIFFER y de BORNMANN.

⁴⁴ PFEIFFER (1954: lvi).

⁴⁵ Idem.

órficas, los *Himnos* de Calímaco y los de Proclo. Los códices derivados del hiparquetipo α y que contienen el *Himno III* son los siguientes:

1. **F:** *Ambrosianus* 120 (B 98 suppl.); s. XV
2. **At:** *Athous Vatopedi* 671; s. XIV
3. **I:** *Vaticanus Gr.* 1379; s. XV
4. **Br:** *Burneianus* 71; s. XV o XVI
5. **L:** *Laurentianus suppl.* 440; s. XV
6. **H:** *Leidensis Vossianus* 59; quizá s. XV
7. **G:** *Vindobonensis Philos. Philol. Gr.* 318; s. XV

Los códices **AtFGHIA** contienen las siguientes lecturas erróneas:

- v. 138. Se lee: γάμος μὲν λητοῦς; debería leerse μὲν λητοῦς γάμος
- v. 164. Se lee: ἐκ λειμῶνα ἀμησάμεναι; debería leerse ἐκ λειμῶνος ἀμησάμεναι
- v. 261. Se lee: αἰῶνες; debería leerse ἀγῶνες.

Por su parte, **AtF** transmiten:

- v. 55: ἄκμα, por ἄημα
- v. 151: παιδὸς, por ποδὸς
- v. 157: ἄνθρωποι, en lugar de ἀνθρώποισι

GHIA contienen las lecturas:

- v. 166: χρυσίδας ὑπὸ νηλίδας, en lugar de χρυσείας ὑπὸ ληνίδας
- v. 221: λύκον (λῦκον), por ῥοῖκον

At η (apographo) y **η La**, leen los siguientes versos así:

- v. 37: μεσσόγεως, por μεσόγεως
- v. 55: πουλύ, por πολύ
- v. 95: νευρούς, por νεβρούς
- v. 100: ἐλαδούς; en lugar de ἐλαφούς
- v. 148: ναῖαι, por νεῖαι

GHΛ= θ leen los siguientes versos con errores:

- v. 36: *παλλάς*, en lugar de *πολλάς*
- v. 55: *τ' ἄκμαζε*, por *τ' ἄημ(μ)α*
- v. 77: *ἔλλοψας*, en lugar de *ῶλοψας*
- v. 83: *λετωιάς*, por *λητοιὰς*
- v. 103: *μῦθον*, por *θυμόν*
- v. 153: *θνητοί σε*, en lugar de *θνητοῖσι*

Del hiparquetipo β:

1. **E**: *Parisinus Gr.* 2763; s. XV
2. **e**: *Ambrosianus* 734 (S 31 suppl.), s. XV, con escolios interlineales y marginales

Del hiparquetipo (γ):

1. **Π**: *Parisinus Gr. Suppl.* 1095; del s. XV, con escolios interlineales y marginales
2. **La**: *Editio princeps* de Johannes Láscaris (s. l. y s. d.)
3. **Politianus**: *Miscellanea*, de Angelo Poliziano, 1489

Π y La consignan solamente el siguiente error común en la lectura del *Himno III*:

- v. 45: *Λητωίδι θυγατέρας*; en lugar de *θυγατέρας Λητωίδι*.

Sin embargo, **La** acierta en sus lecturas a los vv. 16, 29 y 70

Del hiparquetipo (δ):

1. **S**: *Matritensis Gr.* 4562 (=N 24); s. XV
2. **Q**: *Mutinensis-Estensis* 164; s. XV
3. **q**: *Ambrosianus II* (A 63 suppl.); s. XVI, con escolios marginales e interlineales

SQ leen los versos indicados de la siguiente manera:

- v. 4: *ἀρχόμενοι καὶ ὅτε*; en lugar de *ἀρχόμενοι ὡς ὅτε*
- v. 194: *ῆ*, en lugar de *ῆς*

Del hiparquetipo ζ:

1. **A:** *Vaticanus Gr. 1691*; s. XV
2. **B:** *Vaticanus Gr. 36*; s. XV
3. **C:** *Venetus Marcianus 480*; s. XV
4. **K:** *Urbinas Gr. 145*; s. XV

ABCK omiten los siguientes versos: 183 y 232. También transmiten falsas lecturas para:

v. 141: θνητήν, en lugar de θηητήν

v. 187: πέρση, en lugar de πέργη

v. 247: ἐπητόφειον; en lugar de ἐπεψόφειον

Sirva esta breve descripción de la transmisión textual del *Himno* como prolegómeno para presentar un esbozo de la versión que aquí se ofrece, misma que no pretende ser sustituto de las existentes y que ha de servir para el análisis de la obra.

En la historia moderna, las obras de Calímaco no han sido objeto particular de traducción al español. La primera noticia que se tiene de una versión al castellano, en endecasílabos españoles, data de 1796, y fue hecha por José Antonio Conde. Casi dos siglos después, para la *Biblioteca de Iniciación al Humanismo*, María Elena del Río y María Teresa Forero tradujeron los *Himnos y Epigramas* en 1972, versión seguida por las traducciones de M. Benavente a los himnos V y VI en 1975. Para la *Biblioteca Clásica Gredos*, Máximo Brioso y Luis Alberto de Cuenca hicieron una traducción de los *Himnos, Epigramas y Fragmentos* en 1980 y, cuatro años después, Pedro C. Tapia Zúñiga sacó a la luz su versión rítmica al español de los *Himnos y Epigramas* para la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*. Por último, Jordi Redondo presentó en 1999 su propia versión que agrupa los *Himnos y Epigramas* en la editorial Akal.

La versión al español que se presenta *interpreta* las ideas del original y las *recrea* a través del establecimiento de correspondientes semánticos entre el griego y el español. Ya que la traducción es considerada como un acto de comunicación generado a partir de

distintos procesos mentales que implican la comprensión integral de un texto,⁴⁶ se ha procurado que el lector comprenda las *ideas* que el texto original expresa.

Como mero ejercicio, se eligió traducir la poesía griega haciendo poesía en español. Para este fin, se seleccionaron los endecasílabos españoles –aunque en ocasiones no se consiguió traducir bajo este metro– y se les agrupó en estrofas de ocho versos con rima ABABABCC y acentos en la 4ª, 6ª y 8ª sílabas para formar *octavas reales*. Dado que la poesía griega se ciñe a un metro y a un ritmo determinados y que esta exigencia estilística lleva a los autores a manipular su lengua, en algunas ocasiones fue necesario “completar” las ideas que el griego sugería introduciendo algunos elementos ajenos a la estructura del *Himno* con el fin de evitar el anacoluto y de explicar con mayor claridad lo que expresa el texto de partida: en todos los casos, se ha procurado que esto no afecte significativamente el sentido del original.

De acuerdo con la clasificación de las traducciones que hace Amparo Hurtado Albir,⁴⁷ podemos caracterizar la presente versión del *Himno* de Calímaco como una traducción cuya finalidad es, ante todo, comunicativa. En cuanto al método que se ha seguido para la realización de la traducción éste ha sido, en su mayor parte, filológico: se ha buscado reproducir el contenido del texto original atendiendo a las unidades sintácticas, sin considerarla como un documento –objetivo primordial de las traducciones filológicas–.⁴⁸ La finalidad que se persigue es que el lector pueda entender íntegramente tanto el texto griego como la versión que se presenta. Por ello, la traducción es más una *recreación* del texto original, que supone *per se* transformaciones, supresiones y adiciones.⁴⁹

⁴⁶ HURTADO (2001: 38-40).

⁴⁷ HURTADO (2001: 48).

⁴⁸ HURTADO (2001: 247). Anota la autora que: “en la reformulación (sc. filológica) del texto pueden seguirse pautas interpretativo-comunicativas, literales o, incluso, libres, según sea el caso.”

⁴⁹ HURTADO (2001: 61): “El traductor debe tener conocimientos temáticos sobre la materia científica, técnica, jurídica, etc., que ha de traducir; ahora bien, se trata de una competencia sobre todo de comprensión, ya que, a diferencia del especialista, no es necesario que sea capaz de producir por sí solo textos especializados. En caso de carecer de estos conocimientos, debe saber suplirlos mediante su capacidad de documentación, que le permitirá adquirir los conocimientos necesarios.”

Para realizar la traducción versificada al español, se utilizaron algunos de los estudios más destacados sobre el *Himno III*. En primer lugar, fueron útiles los comentarios a los *Himnos* de Ezequiel Spanheim, que vieron la luz en el s. XVII; las ediciones comentadas de Augusto Meineke, de Carl Blomfield y de Otto Schneider, del s. XIX; la edición de Rudolph Pfeiffer, de 1954 y el comentario de Fritz Bornmann, de 1968. En la traducción se siguió la edición de Pfeiffer, empero, se contrastaron algunos pasajes con las ediciones decimonónicas citadas para elegir entre las diversas opciones de lectura la que fuera más adecuada al contexto.

Traducción al español del *Himno III, a Ártemis*

vv. 1-109

ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΥ, ΕΙΣ ΑΡΤΕΜΙΝ

Ἄρτεμιν (οὐ γὰρ ἐλαφρὸν ἀειδόντεσσι λαθέσθαι) 1
ὕμνέομεν, τῇ τόξα ἐλαφηβολίαι τε μέλονται
καὶ χορὸς ἀμφιλαφῆς καὶ ἐν οὖρεσιν ἐψίασθαι,
ἄρχμενοι ὡς ὅτε πατρὸς ἐφεζομένη γονάτεσσι
παῖς ἔτι κουρίζουσα τάδε προσέειπε γονῆα· 5
ἴδος μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν,
καὶ πολυωνυμίην, ἵνα μή μοι Φοῖβος ἐρίζη,
δὸς δ' ἰοὺς καὶ τόξα – ἕα πάτερ, οὐ σε φαρέτρην
οὐδ' αἰτέω μέγα τόξον· ἐμοὶ Κύκλωπες οἴστους
αὐτίκα τεχνήσονται, ἐμοὶ δ' εὐκαμπὲς ἄεμμα· 10
ἀλλὰ φαεσφορίην τε καὶ ἐς γόνυ μέχρι χιτῶνα
ζώννυσθαι λεγνωτόν, ἴν' ἄγρια θηρία καίνω.

CALÍMACO, HIMNO III A ÁRTEMIS

Para Ártemis un himno entonamos, el que, cantado, su gloria no olvida.	1
En él, sus arcos y flechados gamos y los nutridos coros que a ella animan;	2
ande alegre por los montes sin amos recorriéndolos de abajo a arriba.	3
A la diosa no deshonraremos, ¡ea! sin más, así a cantar comencemos.	4
Sentada so las piernas de su padre, siendo niña aún, infante traviesa, a quien le dio la vida muchos dones, hablando así, pide con presteza:	5
“Dame, papito, ser siempre doncella, y ser llamada con múltiples nombres, para que Febo no me haga mella.	6
Y dame que dardos y arcos yo porte, ¡Anda, papito, no pido faretra, tampoco arco, como el de los hombres!	7
Los Cíclopes muchas flechas y, flexible, un arco curvado me harán, infalible.	8
	9
	10
Dame que siempre una antorcha yo lleve y que un colorido quitón me ciña: quiero andar por los bosques muy leve cuando de sangre mis saetas tiña.	11
	12

δὸς δέ μοι ἐξήκοντα χορίτιδας Ὠκεανίνας,

πάσας εἰνέτεας, πάσας ἔτι παῖδας ἀμίτρους.

δὸς δέ μοι ἀμφιπόλους Ἀμνισίδας εἴκοσι νύμφας,

15

αἶ τε μοι ἐνδρομίδας τε καὶ ὀππότε μηκέτι λύγκας

μήτ' ἐλάφους βάλλοιμι, θοοὺς κύνας εὖ κομέοιεν.

δὸς δέ μοι οὖρεα πάντα· πόλιν δέ μοι ἦντινα νειῖμον

ἦντινα λῆς· σπαρνὸν γὰρ ὅτ' Ἄρτεμις ἄστυ κάτεισιν·

οὖρεσιν οἰκήσω, πόλεσιν δ' ἐπιμείξομαι ἀνδρῶν

20

μοῦνον ὅτ' ὀξεῖησιν ὑπ' ὠδίνεσσι γυναῖκες

τειρόμεναι καλέωσι βοηθόον, ἦσί με Μοῖραι

γεινομένην τὸ πρῶτον ἐπεκλήρωσαν ἀρήγειν,

ὅττι με καὶ τίκτουσα καὶ οὐκ ἤλγησε φέρουσα

μήτηρ, ἀλλ' ἀμογητὶ φίλων ἀπεθήκατο γυίων·

25

ὡς ἡ παῖς εἰποῦσα γενειάδος ἤθελε πατρός

ἀψασθαι, πολλὰς δὲ μάτην ἐτανύσσατο χεῖρας

μέχρις ἵνα ψαύσειε.

Dame algunas ninfas Oceánidas, danzarinas: sesenta son bastantes.	13
Y dame, sirvientas, veinte Amnísidas, que bien procuren y que sean garantes de mis sandalias y mis raudos canes, luego de asaetear linceos y alces: que ellas no tengan aún muchos años, que el cinto vean todavía lejano.	15 16 17 14
Y dame sin tardanza las colinas todas, mas escoge una sola urbe: una, cual quieras, aun si no es vecina, la que sea, aun si no es en cumbre. Viviré en los montes, en las cimas, allí do los árboles todo cubren, do el dulce aroma de pinos y encinas. Magna visión, mi ánimo enciende: Ártemis raro a la ciudad descende.	18 19 20 19
Solo cuando las mujeres me llamen atormentadas por acres dolores, cuando entre sollozos ayuda clamen, sufriendo al parir, dando estertores, bien trataré con ciudades de hombres: aun antes de nacer tengo esos dones. Yo he de socorrer a la que pare, pidiendo auxilio, no la desampare.	21 22 20 23
Ni llevándome en el vientre mi madre. ni al expulsarme sin dolor de él sintió en sus miembros fatiga, padre, ni ocupóse de sentimiento aquel: he aquí la causa, no hago alarde, de que las Moiras me escogieran bien.” Habló la niña y quiso alcanzar La barba de aquél con sus manos sin par.	24 25 22 26 27

πατήρ δ' ἐπένευσε γελάσσας,

φῆ δὲ καταρρέζων· ὅτε μοι τοιαῦτα θέαιναι

τίκτοιεν, τυτθόν κεν ἐγὼ ζηλήμονος Ἥρης 30

χωμένης ἀλέγοιμι. φέρου, τέκος, ὅσσ' ἐθελημός

αἰτίζεις, καὶ δ' ἄλλα πατήρ ἔτι μείζονα δώσει.

τρὶς δέκα τοι πτολίεθρα καὶ οὐχ ἓνα πύργον ὀπάσσω,

τρὶς δέκα τοι πτολίεθρα, τὰ μὴ θεὸν ἄλλον ἀέξειν

εἴσεται, ἀλλὰ μόνην σὲ καὶ Ἀρτέμιδος καλέεσθαι· 35

πολλὰς δὲ ξυνῆ πόλιας διαμετρήσασθαι

μεσσόγεως νήσους τε· καὶ ἐν πάσησιν ἔσονται

Ἀρτέμιδος βωμοὶ τε καὶ ἄλσεα. καὶ μὲν ἀγυιαῖς

ἔσση καὶ λιμένεσσιν ἐπίσκοπος.' ὡς ὁ μὲν εἰπὼν

μῦθον ἐπεκρήγηνε καρῆατι. βαῖνε δὲ κούρη 40

Λευκὸν ἔπι Κρηταῖον ὄρος κεκομημένον ὕλη,

Y, riéndose, su padre asintió,	28
la acarició y así le decía:	29
"Siempre que las diosas a tales hijos	
como ésta me dieran, no cuidaría	30
de Hera celosa, quien maquinó	
constante contra mí mil villanías:	
Aún ahora urdiéndolas se goza	
y mucho disfruta, diosa insidiosa.	
Toma, hija, cuantas cosas requieres,	31
tu padre te dará otras mejores:	32
Treinta urbes a ti, no una, cual quieres,	33
Treinta urbes a ti que no con honores	34
sepan laudar a otros dioses, pues eres,	35
niña, su dueña, mereces sus loores.	
De Ártemis ser mucho han de preciarse,	
su prosperidad, digna de contarse.	
Innúmeras ciudades del mar y tierra	37
do haya altares y umbrosos bosques	38
consagrados a ti, ya nada erra.	
Ártemis, solo tuyas no las busques:	36
las tendrás en común, sin guerra,	
con tu dardo, niña, no las toques.	
Serás custodia de rutas y caminos,	39
cuida igual los puertos, es tu destino."	
Así habló el Cronida, con la cabeza	
asintió, a la niña, lo que quería	40
otorgó. Y ella, con sutil ligereza	
hacia las montañas camino hacía,	41
no fuera que algo por pereza	
olvidara, todo pronto conseguía.	
La cima del Leuco repleta de acebos,	41
del monte cretense, tocó con sus dedos.	

ἔνθεν ἐπ' Ὠκεανόν· πολέας δ' ἐπελέξατο νύμφας,

πάσας εἰνέτεας, πάσας ἔτι παῖδας ἀμίτρους·

χαῖρε δὲ Καίρατος ποταμὸς μέγα, χαῖρε δὲ Τηθύς,

οὐνεκα θυγατέρας Λητωίδι πέμπων ἀμορβούς.

45

αὐθι δὲ Κύκλωπας μετεκίαθε· τοὺς μὲν ἔτετμε

νήσῳ ἐνὶ Λιπάρῃ (Λιπάρῃ νέον, ἀλλὰ τότε ἔσκεν

οὐνομά οἱ Μελιγουνίς) ἐπ' ἄκμοσιν Ἥφαιστοιο

ἔσταότας περὶ μύδρον· ἐπείγετο γὰρ μέγα ἔργον·

ἰππεῖην τετύκοντο Ποσειδάωνι ποτίστῃην.

50

αἱ νύμφαι δ' ἔδδειςαν, ὅπως ἴδον αἰνὰ πέλωρα

πρηόσιν Ὀσσαίοισιν εἰκότα (πᾶσι δ' ὑπ' ὄφρυν

φάεα μουνόγληνα σάκει ἴσα τετραβοείῳ

δεινὸν ὑπογλαύσσοντα)

De ahí, cabe Océano se dirigió	42
con el fin de elegir sus muchas ninfas.	
Y mucho el río Cerato se alegró,	44
y se alegró la diosa de las linfas,	
porque a sus hijas la Letoída eligió	45
y las envían, compañeras, sin prisa;	
que ellas no tengan aún muchos años,	43
que el cinto vean todavía lejano.	
Luego la niña, ya con su séquito,	
fue a buscar a los Cíclopes ingentes	46
que en la esplendente Lípara seguido	
moran, causando terror a las gentes.	47
Hallólos cabe los yunques, erguidos,	
de las órdenes de Hefesto, sirvientes.	48
De esta isla, Lípara es ilustre nombre:	47
Antes Meligunis era, tierra sin hombres.	
Al ver a los monstruos a rocas iguales,	51
terribles de aspecto, de enorme tamaño,	
del monte más alto, del Osa, rivales,	52
las ninfas temieron horribles daños.	
Los Cíclopes, raudos, a los animales	49
del dios Posidón, sus fieles caballos,	
forjaban un hípico abrevadero	50
y bien les urgía terminar primero.	
Y mucho temían aquéllas la torva	53
mirada del ojo de una pupila,	
con la forma de una adarga curva	
de cuatro pieles provista, brilla;	54
una sola ceja enmarca el contorno,	
lo cercan pestañas puestas en fila.	
Las ninfas, de frente, su vista voltean,	51
eso hacía también con aquél Galatea.	

καὶ ὀππότε δοῦπον ἄκουσαν

ἄκμονος ἠχήσαντος ἐπὶ μέγα πουλύ τ' ἄημα 55

φυσάων αὐτῶν τε βαρὺν στόνον· αὔε γὰρ Αἴτνη,

αὔε δὲ Τρινακρῆ Σικανῶν ἕδος, αὔε δὲ γείτων

Ἰταλίη, μεγάλην δὲ βοήν ἐπὶ Κύρονος αὔτει,

εὔθ' οἶγε ῥαισπηρᾶς ἀειράμενοι ὑπὲρ ὤμων

ἢ χαλκὸν ζείοντα καμινόθεν ἢ σίδηρον 60

ἀμβολαδὶς τετύποντες ἐπὶ μέγα μυχθίσσειαν.

τῷ σφέας οὐκ ἐτάλασαν ἀκηδέες Ωκεανῖναι

οὔτ' ἄντην ιδέειν οὔτε κτύπον οὔασι δέχθαι.

οὐ νέμεσις· κείνους γε καὶ αἰ μάλα μηκέτι τυτθαί

οὐδέποτ' ἀφρικτὶ μακάρων ὀρόωσι θύγατρεις. 65

ἀλλ' ὅτε κουράων τις ἀπειθέα μητέρι τεύχοι,

μήτηρ μὲν Κύκλωπας ἔῃ ἐπὶ παιδὶ καλιστρεῖ,

Ἄργην ἢ Στερόπην· ὁ δὲ δώματος ἐκ μυχάτοιο

ἔρχεται Ἑρμείης σποδιῆ κεχρισμένος αἰθῆ·

Y más temían oyendo el estruendo,	54
denso, de yunques que ecos emiten;	55
de los jadeos de aquéllos, tremendo,	56
cuando el hierro y el cobre derriten	60
sobre sus hombros los mazos teniendo.	59
Y la tierra toda el ruido repite.	
Hirviendo el metal mucho bufaba,	60
cuando ellos, en rítmicos turnos, golpeaban.	61
Tronaba el Etna, morada de Hefesto,	56
do Tifón cruel se halla encerrado.	
Tronaba igual Trinacria, enhiesto	57
redil de aquel Polifemo vejado,	
de los Sicanos cuna, lar funesto.	
Y tronaba Italia, de ésta puesta a lado.	58
Cirno y otras islas repiten el eco,	
resuenan vehementes todos sus huecos.	
Terrible de ver, las Oceánidas	62
no pudieron soportar tal escena:	
cubrían bien sus ojos, aturcidas,	63
sus oídos tapaban con gran pena.	
No hay que indignarse: ya crecidas,	64
las hijas de los dioses de almas plenas,	
no logran a ellos, sin estremecerse,	65
mirar, por miedo, sin entumecerse.	
Cuando alguna niña, infante traviesa,	66
las voces de su madre no obedece,	
para apaciguarla, ésta confiesa	67
que invoca a los Cíclopes con falsas preces,	
a Arges y a Estéropes; mas otro atraviesa	68
la sala, el hijo de Maya, Hermes,	69
cubierto con tizne; dios muy taimado	
que aun en pañales robó el ganado.	

αὐτίκα τὴν κούρην μορμύσσεται, ἢ δὲ τεκούσης 70

δύνει ἔσω κόλπους θεμένη ἐπὶ φάεσι χειῖρας.

κοῦρα, σὺ δὲ προτέρω περ, ἔτι τριέτηρος ἐοῦσα,

εὔτ' ἔμολεν Λητώ σε μετ' ἀγκαλίδεσσι φέρουσα,

Ἥφαιστου καλέοντος ὅπως ὀπτήρια δοίη,

Βρόντεώ σε στιβαροῖσιν ἐφεσσαμένου γονάτεσσι, 75

στήθεος ἐκ μεγάλου λασίης ἐδράξασα χαίτης,

ᾠλοψας δὲ βίηφι· τὸ δ' ἄτριχον εἰσέτι καὶ νῦν

μεσσάτιον στέρνοιο μένει μέρος, ὡς ὅτε κόρση

φωτὸς ἐνιδρουθεῖσα κόμην ἐπενείματ' ἀλώπηξ.

τῷ μάλα θαρσαλέῃ σφε τάδε προσελέξασα τῆμος· 80

Ἐκύκλωπες, κῆμοί τι Κυδώνιον εἰ δ' ἄγε τόξον

ἠδ' ἰοὺς κοίλην τε κατακληῖδα βελέμωνων

τεύξατε· καὶ γὰρ ἐγὼ Λητωιάς ὥσπερ Ἀπόλλων.

αἰ δέ κ' ἐγὼ τόξοις μονιὸν δάκος ἢ τι πέλωρον

θηρίον ἀγρεύσω, τὸ δέ κεν Κύκλωπες ἔδοιεν.' 85

La niña por él al punto se espanta,	70
ha oído que Mormo a los niños castiga:	
corre do su madre y, en la manta,	71
con las manos so los ojos, se abriga.	
Mas de ti, Ártemis, la historia cuenta	72
que tu madre, de Hefesto amiga,	
fue a visitarlo cuidando tus pasos	
para que te diera dones y abrazos.	74
Llevándote en sus brazos iba Leto,	73
tres años tenías igual que tu hermano.	72
So las rodillas de Brontes, sujeta	75
te sentaste y tendiste tu mano.	
De su espeso pecho, frondoso abeto,	76
los vellos arrancaste, dejando llano	77
el medio, como cuando la calvicie	78
ataca la testa en la superficie.	79
Y muy confiada, así les hablaste:	80
“Cíclopes, un arco de Cidón quiero	81
dardos y curva faretra que baste;	82
hacedlos ya, al punto, os requiero,	
como Apolo, Letoída soy de madre	83
y menester es un arco certero.	
Si con él yo cazara fieras montecinas,	84
muy pronto las tendríais en la cocina.”	85

ἔννεπες· οἳ δ' ἐτέλεσαν· ἄφαρ δ' ὠπλίσσαο, δαῖμον.

αἶψα δ' ἐπὶ σκύλακας πάλιν ἦιες· ἴκεο δ' αὖλιν

Ἀρκαδικὴν ἔπι Πανός. ὁ δὲ κρέα λυγκὸς ἔταμνε

Μαιναλῆς, ἵνα οἱ τοκάδες κύνες εἶδαρ ἔδοιεν.

τὴν δ' ὁ γενειήτης δύο μὲν κύνας ἤμισυ πηγούς, 90

τρεῖς δὲ παρουαίους, ἓνα δ' αἰόλον, οἳ ῥα λέοντας

αὐτοὺς αὖ ἐρύοντες, ὅτε δρᾶξαιτο δεράων,

εἶλκον ἔτι ζώοντας ἐπ' αὐλίον, ἑπτὰ δ' ἔδωκε

θάσσονας αὐράων Κυνοσουρίδας, αἳ ῥα διῶξαι

ᾠκισται νεβρούς τε καὶ οὐ μύοντα λαγῶν 95

καὶ κοίτην ἐλάφιοι καὶ ὕστριχος ἔνθα καλιαί

σημῆναι καὶ ζορκὸς ἐπ' ἵχνιον ἠγήσασθαι.

Aun pequeña, terminante hablaste y te obedecieron los de un solo ojo. Ya bien armada, Lípara dejaste llevando contigo el premio de tu arrojo.	86
Después, ágiles canes buscaste que te ayudaran a ganar los despojos, yendo hasta Arcadia, de Pan dominio, tierra de pastores, de árboles y trinos.	87 88
El barbudo retazaba los miembros de menalios linceos, de fierecillas, para dar alimento a hembras con críos rebosando en las orillas. Llegaste y te dio dos grisáceos perros, tres de pelaje cobrizo que brilla, y uno matizado, mezcla de razas. Con ellos, orgullosa, Letoída, cazas.	88 89 90 91
Tus feroces perros a leones dominan, tomándolos bien, mordiendo sus cuellos. Las bestias sujetas sus pasos minan y poco pueden hacer contra aquéllos: son débiles ante la fuerza canina, hacia atrás los arrastran so el suelo. Y a tus establos los llevan con vida: no dejas que, de tus canes, sean comida.	92 93
A éstos se suman otros perros, siete, del Taigeto oriundos, de Laconia traídos, más raudos que el viento, fino juguete, que de leves ciervos siguen el sonido, que a liebres insomnes cierran en redes, que las huellas de corzos y sus nidos, y las madrigueras de puercoespines con su olfato hallan en los confines.	94 95 96 97

ἔνθεν ἀπερχομένη (μετὰ καὶ κύνες ἐσσεύοντο)

εὗρες ἐπὶ προμολῆσ' ὄρεος τοῦ Παρρασίοιο

σκαιρούσας ἐλάφους, μέγα τι χρέος· αἱ μὲν ἐπ' ὄχθης 100

αἰὲν ἐβουκολέοντο μελαμψήφιδος Ἀναύρου,

μάσσονες ἢ ταῦροι, κεράων δ' ἀπελάμπετο χρυσός·

ἑξαπίνης δ' ἑταφές τε καὶ ὄν ποτὶ θυμὸν ἔειπες·

ἴουτό κεν Ἀρτέμιδος πρωτάγριον ἄξιον εἶη·

πέντ' ἔσαν αἱ πᾶσαι· πίσυρας δ' ἔλες ὦκα θεούσα 105

νόσφι κυνοδρομίας, ἵνα τοι θοὸν ἄρμα φέρωσι.

τὴν δὲ μίαν Κελάδοντος ὑπὲρ ποταμοῖο φυγοῦσαν

Ἴηρης ἐννεσίησιν, ἀέθλιον Ἡρακλῆϊ

ὑστερον ὄφρα γένοιτο, πάγος Κερύνειος ἔδεκτο.

Partiste, ya con tus canes, alegre, con tus arcos, por ninfas seguida.	98
A las faldas del Parrasio llegaste, monte do infringiste, primero, heridas.	99
Cinco bellas ciervas de enorme calibre, más grandes que toros, escondidas,	100
pastaban en la negra ribera,	102
en el Anauro: tu caza primera.	101
Al verlas de pronto, grande prodigio, tu ánimo quedó estupefacto.	103
Cazarlas al punto, ganar prestigio y alcanzar tu botín en el acto: deseabas esto obtener sin litigio, hacerte de escolta sin ningún pacto. Sin dudarlo mucho, contigo hablaste: “Tomarlas he, para mi carro arrastre.”	104
A cinco divisaste, de astas doradas, mas sólo a cuatro cazaste, una huía.	105
Ni tus canes las cercaron, asustadas, ni tus ninfas las ataron en la vía:	106
Sola tú, a tu carro las unciste y tiraron de él, veloces, altivas, llevándote del Olimpo a las casas. Así, Ártemis, por el cielo pasas.	106
Y una dejaste, por mandato de Hera, escapar rauda hacia el río Celadón; no deseabas que aquella te huyera, mas de grado aceptaste la petición.	107
Cuando sus doce trabajos hiciera el tirintio yunque, hijo de Anfitrión,	108
a ésta cazaría en el monte Cerinio y a Ártemis consagraría cual niño.	109

Creación poética en época de los Tolomeos

Antaño se ha valorado a la literatura producida en Alejandría durante la llamada *época helenística* como un conjunto de textos, en su mayoría eruditos, cuya naturaleza dependía de los descubrimientos científicos y de los avances tecnológicos desarrollados en el Museo y la Biblioteca. En el caso de la poesía, se ha sostenido que era resultado de la creación artística despreocupada y fruto exclusivo de los intereses de los gobernantes;⁵⁰ que existía entre los poetas una *aparente intolerancia* por el carácter “solemne” de las composiciones voluminosas y que, en la práctica, esa *poesía renovada* demostraba una escasa estima por el pasado poético de Grecia, por las reglas que lo regían y por los recursos que empleaba.⁵¹ Sin embargo, a partir de las investigaciones más recientes, entre las que destacan las aportaciones hechas por Fantuzzi y Hunter (2004; 2013), Paulsen (2015), Rösler (2015) y Schmitzer (2015), esta concepción tradicional de la poesía helenística –particularmente en lo que respecta a la *Opera Callimachea*– ha sido modificada.

Las referencias a conceptos relacionados con las ciencias exactas, a relatos recién acuñados y a otros textos, son algunos factores que han dado pie a calificar la poesía de este tiempo como *erudita*, como una “poesía de ocasión”: creada *ex profeso* para ser representada ante un público selecto.⁵² Sin embargo, lejos de toda apreciación negativa de este fenómeno de la literatura helenística, los versos que componen el *Himno a Ártemis* demuestran que la *ocasión* dio pie a la creación de una obra novedosa en la que se *recrearon* algunos de los motivos literarios que habían sido desarrollados por otros autores a lo largo de los siglos anteriores a esta fecha.

⁵⁰ Autores como CROISET (1896), KUIPER (1898) y WILLAMOWITZ (1924) fueron algunos de los estudiosos que difundieron primero estas ideas.

⁵¹ ZANKER (1987: 6): “Naturally, such a procedure entails vast and scholarly erudition in mythology, but contemporary science is also involved to bring myth into line with documented reality.”

⁵² De acuerdo con PAULSEN (2015), en la antigüedad griega, los autores o intérpretes de las obras tenían interacción con su público en el transcurso de eventos como los *symposia*, los festivales y las representaciones teatrales, que, en el caso de los Tolomeos, eran organizados con mucha frecuencia. En sentido estricto, este fenómeno se hace evidente desde obras como la *Odisea* (donde se encuentra al aedo Demódoco cantando los amores de Afrodita y Ares), las tragedias áticas, y la mayor parte de poesía griega que se conserva.

Siguiendo la línea de argumentación presentada por Paulsen, encontramos que si la poesía alejandrina estaba destinada a un público especializado, hasta cierto punto, en la tradición y cultura griegas, esa especialización supondría el dominio de conocimientos básicos sobre las costumbres de los griegos, no así sobre terminología concretamente “científica”.⁵³ Por ello, la mayoría de las alusiones particulares contenidas en una obra distarían considerablemente de ser “eruditas” en su totalidad: mediante el empleo de una serie de recursos de distinta índole –como el mito– sería posible interpretar las referencias a lugares desconocidos, a prácticas rituales inusitadas y a hechos particulares de la historia del reino de los Tolomeos. Con ello, resulta posible interpolar una noción moderna de la literatura: el hecho de desconocer el significado concreto de una expresión “erudita” en el *Himno* no privó al público de disfrutar del sentido de la obra completa, novedosa por su tratamiento, de la historia de Ártemis.

La mitología ofreció a los griegos una fuente de información que se empleaba continuamente para validar sus manifestaciones socioculturales: las divinidades estaban presentes en todos los ámbitos de la vida cotidiana, en todos los lugares, en todas las ocasiones.⁵⁴ Por ser una herramienta para la comprensión del *status quo*, durante la época del Cirenaico los mitos griegos adquirieron un papel preponderante en el arte y protagonizaron la mayoría de las obras literarias.

⁵³ PAULSEN (2015).

⁵⁴ BUXTON (2000: 59).

EL MITO DE LA DIOSA DE LA CAZA

Los griegos aprendieron a interpretar el mundo natural por medio de las narraciones de los poetas. Las funciones principales de estos relatos eran *indagar* sobre los vínculos entre las distintas manifestaciones culturales griegas, y *explicar* las ambigüedades y paradojas en el comportamiento de los helenos, los conflictos y las aparentes contradicciones de la vida cotidiana.⁵⁵

Compuestos por un conjunto de historias tradicionales, los mitos griegos reunían algunas situaciones humanas modelo y las combinaban con elementos fantásticos para conformar un sistema de significados que fuera funcional y congruente con la sociedad y con la época en las que fueron creados.⁵⁶ El principal objetivo práctico del mito es confirmar las costumbres e instituciones tribales, mantener la memoria de los habitantes de un territorio específico y adjudicar autoridad a dichas costumbres: una vez que el mito quedara fijado por la escritura, ayudaría a preservar estos aspectos.⁵⁷

Una de las constantes en la creación literaria y poética fue el mito. Desde la época arcaica hasta el tiempo de los últimos Tolomeos, incluso en tiempos más recientes, los poetas recibieron su inspiración de alguna fuente divina que les confería cierta potestad. Debido a su ingenio para narrar y a que, en principio, la poesía fue concebida para ser recitada, no así para ser escrita, los poetas incluían distintos elementos relacionados con el contexto inmediato de su auditorio cada vez que relataban las historias de los hombres y los dioses.⁵⁸ Sin embargo, la autoridad y veracidad que los mitos griegos ofrecían a esos narradores requería, necesariamente, de la aprobación del público: por ello, todas las narraciones presentadas debían retomar e incluir rasgos que fueran comunes con los relatos precedentes.

⁵⁵ BUXTON (2000: 200).

⁵⁶ BURKERT (2007: 165).

⁵⁷ KIRK (2002: 265).

⁵⁸ BUXTON (2000: 166).

En los primeros años del helenismo, el mito se erigió como motivo estético para todas las artes: sirvió como vehículo de numerosas exégesis vernáculas sobre los orígenes de celebraciones, costumbres, tradiciones y rituales, al tiempo que se constituyó como la base de un nuevo tipo de literatura: la *etiológica*.⁵⁹ La predilección por los relatos de carácter mitológico fue producto de las diversas manifestaciones culturales que tuvieron lugar, en el caso de Alejandría, en el Museo: los recitales y presentaciones públicas dependían directamente del conocimiento de las narraciones tradicionales por parte de la mayoría de la población de este reino.⁶⁰ Stephens describe la situación en que los poetas helenísticos debían usar los mitos:

Las mitologías disponibles –la homérica, la de los himnos, la de los encomios, la teogónica- permiten a cada poeta destacar los distintos elementos de su relación con la Corte de los que corresponden a su contexto –los cultos, la relación con otros entornos del mundo helenístico, con aquellos dentro y fuera de la Alejandría de habla griega, con su legado griego-. Sin embargo, esa variedad de mitos tiene sus límites: está ligada al código de cada género literario y a los parámetros en los que la poesía había funcionado en el pasado y en los que el poeta estaba obligado a trabajar.⁶¹

Aun cuando ofrecía una fuente de inspiración, el mito requería de un proceso de *decodificación* en función de los rasgos distintivos de cada género literario: una vez que es recreado por la literatura, no puede deslindarse completamente de las formas de expresión establecidas por la tradición misma. En este sentido Buxton afirma que Calímaco y sus contemporáneos supieron aprovechar el auge de la escritura no para reescribir las mismas historias, sino para conformar un contexto mitológico propio a partir de la inclusión de innovaciones en el lenguaje.⁶²

⁵⁹ CAPOVILLA (1967, I: 7): “È un fatto che riesce nell’ intento di configurare il mito e di vivificarlo, come fosse operante nel quadro dell’ agitata vita alessandrina, in correlazione con la realtà quotidiana e con la cultura di tipo essenzialmente peripatético e razionalistico.”

⁶⁰ Vid. *supra*, pp. 11-13.

⁶¹ STEPHENS (2003:170): “The available mythologies –Homeric, hymnic, encomiastic, theogonic- allow each poet to foreground different elements of the relationship of the court to the constituent elements of its world –cult, relations with other parts of Hellenistic world, with those within and without Greek-speaking Alexandria, its Greek heritage. But the variant mythologies have their limits. They come with a generic encoding and present parameters within which they functioned in the past and within which the poet was obliged to work.”

⁶² BUXTON (2000:60).

Los mitos griegos que se conocen en la actualidad están profundamente entremezclados con otros relatos: la mayoría muestra rasgos remodelados, en ocasiones exagerados, de los elementos de las narraciones orales populares.⁶³ De acuerdo con la corriente estructuralista de análisis del mito, los relatos de esta clase están compuestos por todas las versiones existentes de una misma historia: su estructura pervivirá mientras se conserve su sentido, pues todos los detalles y variantes de los mitos la determinan:

Las variantes o diversas versiones de un mito pueden mostrar cambios en el significado superficial, pero la estructura y las relaciones básicas seguirán siendo, por lo general, constantes, pudiendo ser subrayado, desde luego, por la alteración de sus símbolos externos y las invenciones subsiguientes o por cualquier otro tipo de modificación.⁶⁴

Así pues, la configuración de la parte narrativa del *Himno III* depende de la novedad en el mito de la diosa de la caza que es introducida por primera vez en la creación de Calímaco.

Todo mito tiene un *mitema*, una parte mínima, que siempre aparece vinculada a otras a partir de las que adquiere un significado propio; y un *motivo*, un elemento aislado que otorga uniformidad al relato por su cualidad de “visible”. El *motivo* proporciona linealidad y sentido al programa narrativo –que contiene las diferentes historias en las que las divinidades muestran sus atributos– al tiempo que determina el programa de acción que han de seguir los dioses involucrados en estos relatos.

Si bien el número de relatos conocidos sobre Ártemis era abundante –pues encuentra antecedentes directos en los poemas homéricos, en la poesía hímnica y encomiástica–, el autor de esta composición decidió dar a conocer algunas designaciones nuevas para la diosa, el origen de sus atributos, los cultos y ritos en los que la hija de Leto participaba activamente, al tiempo que presentaba otras historias, como la de los Cíclopes asociados con Hefesto, la glotonería de Heracles o la innata rivalidad entre Ártemis y Apolo.

⁶³ KIRK (2002: 62).

⁶⁴ KIRK (2002: 55).

La personalidad de un dios se aprecia a partir de cuatro factores bien delimitados:

1. El culto local establecido por su programa ritual
2. Sus nombres divinos
3. Los mitos narrados sobre él y
4. Las representaciones iconográficas que se le dedican.⁶⁵

Ya que la mitología está relacionada con los nombres que se da a las divinidades y, éstos, a su vez, verbalizan los atributos que ellas ostentan, se asume que, para conocer la *historia* de un dios, primero, es necesario comprender sus denominaciones.

El *Himno a Ártemis* de Calímaco contiene una serie de κλήσεις o invocaciones de carácter aretalógico mediante las que se da a conocer los distintos aspectos de la vida cotidiana en los que la diosa ejercía influencia. A partir de la adaptación del mito, el poeta de Cirene se dispuso a dar forma a este relato en el que son evidentes las alusiones a los modelos literarios que siguió.⁶⁶ Para ello, preservó el esquema tripartito “tradicional” de los *Himnos homéricos*:

1. *Súplica / invocación a las Musas*. Se expone el deseo del aedo de cantar en honor a algún dios.
2. *Parte mítica*. Se desglosa el apartado de mitos que componen la historia de la divinidad: se narran los acontecimientos más importantes de su vida, los episodios en que el dios pone de manifiesto su poder; se hace un cuadro narrativo en el que se enumeran sus funciones o atributos; se ofrece la etiología de algunos cultos, de los epítetos de la divinidad o de alguna celebración religiosa.

⁶⁵ BURKERT (2007: 163).

⁶⁶ PLATINGA (2002: 257).

3. *Despedidas*. El poeta se despide de la divinidad, pide algún favor para sí o para su ciudad y promete dedicarle otro canto.⁶⁷

La entrada del *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal refiere los siguientes rasgos característicos de la *persona divina*:⁶⁸

- ✓ Ártemis suele ser asociada a la Diana romana y latina.
- ✓ En algunas tradiciones, se le considera hija de Deméter y *alter ego* de Hécate.
- ✓ Generalmente se le asocia con Apolo, y se le hace hija primogénita de Leto y Zeus.
- ✓ Nació en Delos y, en cuanto llegó al mundo, ayudó a su madre, Leto, para que pariera a Apolo.
- ✓ Permaneció virgen y eternamente joven: es el prototipo de doncella arisca que se complace solamente con la caza de animales salvajes.
- ✓ Como Apolo, siempre va armada con arco y flechas que le sirven para cazar y para castigar hombres injustos.
- ✓ A sus flechas se atribuyen las muertes repentinas y dolorosas de los humanos.
- ✓ Es una diosa vengativa y mató a muchos hombres en su cólera.
- ✓ Uno de estos primeros actos coléricos fue dar muerte a los hijos de Níobe, con ayuda de Apolo, a causa de la afrenta a la honra de Leto, madre de los gemelos.
- ✓ Apenas nacidos, Ártemis y Apolo dieron muerte al dragón que se disponía a atacarlos y a Ticio, quien trató de violar a Leto.
- ✓ Gratión, uno de los Gigantes que intervinieron en la *Gigantomaquia*, los Alóadas y un monstruo conocido como Búfago, fueron muertos por las flechas de la diosa.
- ✓ Dos cazadores, Orión y Acteón, encontraron la muerte en manos de Ártemis por haberla retado, y muchos otros hombres sucumbieron ante su cólera.
- ✓ Propició la cacería del jabalí de Calidón, que terminó con la muerte de Meleagro, hombre que se había negado a dedicar a la diosa las primicias de caza, como era costumbre.
- ✓ En una de las versiones de la leyenda de Calisto, se hace mención de que Ártemis le dio muerte como castigo por haberse dejado seducir por Zeus, poco después de que éste la había transformado en osa.
- ✓ Uno de los doce trabajos impuestos por Euristeo a Heracles consistía en cazar a una de las ciervas de astas doradas dedicadas a la diosa. El héroe se negó, pero, después de perseguir al animal por más de un año, logró capturarla, y se

⁶⁷ LÓPEZ FÉREZ (1988: 97).

⁶⁸ GRIMAL (2008: s.v. Ártemis). Entre las fuentes clásicas que el autor consulta, las más relevantes para esta "reconstrucción" del mito de la diosa son las siguientes: *Il.* XXI, 470-507; *Hes.Th.*918; *h.Hom.Dian.*; *Apd.Bibl.*I.4.1; 6.2 y 5; 4.3; *III.*4.3; 8.2; *Od.* V. 123 ss.; *Paus.* VIII.27, 17; *E. If.Taur.*; *If. Aul.*; *Call. Dian.*

excusó con la diosa diciendo que no había hecho tal acto por voluntad propia, sino por mandato de Euristeo.

- ✓ Antes de zarpar hacia Troya, Agamenón cazó a un ciervo en los bosques de Ártemis y se ufanó diciendo que ni la misma diosa hubiera podido darle muerte de manera tan certera al animal. Ártemis castigó las tropas de los aqueos enviando mal tiempo, hasta que Ifigenia, hija de aquel que la había ofendido, le fuera inmolada. Se dice que Ifigenia fue sustituida por un ciervo y que se le llevó a Taúride, una región donde se rendía culto a la diosa.
- ✓ Todas las leyendas en las que la diosa participa se desarrollan en entornos salvajes, en medio de bosques y montañas.
- ✓ Ártemis era honrada en todas las regiones agrestes y montañosas de Grecia. Su santuario más célebre fue el de Éfeso, donde la diosa había sido asimilada a una antiquísima divinidad de la fertilidad.
- ✓ Los antiguos interpretaron a la diosa como una personificación de la Luna que anda errante por las montañas. Su hermano Apolo era considerado comúnmente como una personificación del Sol. No todos los ritos de la diosa eran de carácter lunar.
- ✓ La diosa era la protectora de las Amazonas, y llegó a asociársele con la magia y los rituales esotéricos.⁶⁹

A partir de estos relatos comunes, Calímaco introdujo una serie de innovaciones míticas con base en la configuración de un programa poético único en el que la lengua griega adoptó formas inusitadas, pues, para invocar a una divinidad, era indispensable entablar con ella una “conversación” en la que el suplicante y su interlocutor se expresaran mediante un código común.

La narración que el Cirenaico construyó en los primeros 109 versos del *Himno III, a Ártemis*, hace manifiesta una manera *sui generis* de disponer un entramado indisociable donde el mito, la poesía y la tradición se entrelazan de forma constante para dar sustento a la nueva historia de la hija de Zeus y Leto.⁷⁰

⁶⁹ GRIMAL (2008: 53,2 - 54,2, s.v. *Ártemis*).

⁷⁰ BRIOSO (1988: 783).

ÁRTEMIS, UNA INFANTE TRAVIESA (vv. 6-28)

En los primeros tres versos del *Himno*, el poeta de Cirene hace referencia a las principales prerrogativas de la hija de Leto; a la diosa le interesa la caza, la compañía de los coros de ninfas y vivir en los montes. Hasta este punto, no hay variación, se trata de la misma figura divina a la que se refieren otros poetas anteriores a la época de Calímaco en sus composiciones. A partir de los vv. 4 y 5 inicia una historia diferente: éstos contextualizan el momento específico en el que la diosa de la caza pedirá sus atributos a su padre, Zeus, de una manera poco común. En el *Himno III* se observa a la diosa de la caza *exigiendo* al gran Zeus una serie de peticiones, cuando aún era una *παῖς ἔτι κουρίζουσα*.⁷¹ Estos versos, modelados claramente a partir de un pasaje de la batalla entre los dioses, la *Teomaquia*, presente en el canto XXI de la *Ilíada*:

Y así habló (sc. Hermes) y recogió los corvos arcos Latona, /caídos de un lado y otro en un remolino de polvo. / Ella, habiendo asido los arcos, marchó detrás de su hija. / Y al Olimpo llegó, a la casa de Zeus en bronce fundada, / y lagrimosa se sentó en las rodillas del padre la joven, / y en torno a su ambrosiaca veste tremaba; y contra él, / la asió el padre Cronida, y le preguntó, tras reír dulcemente: / “¿Cuál de los Uránidas te hizo tal mal, hijita querida? / ¿Sin motivo, como si abiertamente algún mal hicieras?” / Y a su vez, le dijo la Ruidosa, de buena corona: / “Me maltrató, padre, tu esposa de brazos cándidos, Hera, / por quien altercado y contienda los inmortales alcanzan”.⁷²

Allí se observan, en primera instancia, los κάμπυλα τόξα, que son los εὐκαμπῆς ἄεμμα que Ártemis obtendrá de los Cíclopes en el v. 10; a Zeus γελάσσας, en el mismo pie métrico que en el v. 28 de Calímaco; a la φίλον τέκος, que no es otra que la del v. 31 del Cirenaico. Finalmente, para hacer más evidente todavía que el νεανίσκος τῆς αὐλῆς se basaba en Homero, se encuentra en el verso 506 la expresión: δακρυόεσσα δὲ πατρὸς

⁷¹ Call. *Dian.* 5.

⁷² Il. XXI. 502-13: Ὡς ἄρ' ἔφη, Λητώ δὲ συναίνυτο κάμπυλα τόξα / πεπτεῶτ' ἄλλυδις ἄλλα μετὰ στροφάλιγγι κονίης. / ἢ μὲν τόξα λαβοῦσα πάλιν κίε θυγατέρος ἦς· / ἢ δ' ἄρ' Ὀλυμπον ἴκανε Διὸς ποτὶ χαλκοβατῆς δῶ, / δακρυόεσσα δὲ πατρὸς ἐφέζετο γούνασι κούρη, / ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιος ἑανὸς τρέμε· τὴν δὲ προτὶ οἶ / εἶλε πατὴρ Κρονίδης, καὶ ἀνείρετο ἠδὺ γελάσσας· / τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε φίλον τέκος Οὐραγιῶνων / μαψιδίως, ὥς εἴ τι κακὸν ῥέζουσιν ἐνωπῆ; / Τὸν δ' αὖτε προσέειπεν εὐστέφανος κελαδαινῆ· / σὴ μ' ἄλοχος στυφέλιξε πάτερ λευκώλενος Ἥρη, / ἐξ ἧς ἀθανάτοισιν ἔρις καὶ νεῖκος ἐφῆπται. (Trad. Rubén Bonifaz Nuño).

ἐφέζετο γούνασι κούρη, que, con algunas ligerísimas modificaciones, es el que describe esta escena.

Resulta interesante destacar que el verbo con el que Ártemis se dirige a su padre es el mismo tanto en la *Iliada* como en el *Himno III* y que ambos pasajes, como es patente, tienen ciertos toques de humor: en la *Iliada*, una Ártemis “adulta”, pero bastante irreflexiva, corre llorosa a las rodillas de su padre para quejarse y para que éste la consuele y se compadezca del daño que ha recibido; en el *Himno* puede verse a una Ártemis “niña”, παῖς ἔτι κουρίζουσα, corriendo también a las rodillas del padre para pedirle –o, más bien, exigirle– que cumpla sus deseos.

El sustantivo παῖς posee el significado esencial de *niño, hijo*, pero puede ser utilizado para designar, en sentido lato, a cualquier persona y casi de cualquier edad –desde infantes hasta hombres mayores–. Παῖς también se usa, denotando afectividad, para designar a un esclavo que es muy cercano, a una mujer joven de la que se reciben favores sexuales o a una mujer que no está casada, sin importar la edad de ésta. La polisemia del término dificulta su interpretación: nunca será empleado sin la idea de “infantilismo”, siempre denotará un estado en el que la persona así nombrada no es capaz de decidir libremente sobre sí misma. En este contexto, es evidente que Calímaco lo utiliza para acentuar la comicidad de todo el discurso que será proferido por la diosa.

El verbo κουρίζω, claramente emparentado con sustantivos como κούρος, κό(υ)ρη, está relacionado también con una de las etapas de la vida: es posible que la etapa que se expresa con este verbo sea la niñez o la adolescencia. Hesiquio considera que el significado de este participio presente está relacionado con el del verbo ὑμεναιοῦσθαι, “ser núbil”, literalmente, “estar en el tiempo propio del himeneo”,⁷³ es decir, entre los 12 y los 15 años.

De esto surge una conjetura: Ártemis, siendo una παῖς ἔτι κουρίζουσα, tendría que representarse mediante la imagen de una niña. Así, resulta comprensible que la intención de Calímaco fuera pintar en la primera escena del *Himno III* a un infante que se comporta

⁷³ Hsch. s.v. κουρίζω.

de forma caprichosa y que apenas comprende lo que pide a su padre, ello mediante una narración *realista*. La finalidad: provocar risa en el público mediante la “complicidad” del mismo con el autor.

Según algunas investigaciones, el tema de la precocidad de los dioses griegos coincide con la ideología tradicional de los egipcios.⁷⁴ Se ha llegado a encontrar más de una referencia a la actividad precoz de algunos dioses egipcios como Osiris e Isis, quienes demuestran su potestad incluso desde el interior del vientre materno. En la literatura griega, este no es un fenómeno aislado: ya Hermes, en el *himno homérico*, estando en pañales, roba el ganado de Apolo;⁷⁵ y es Apolo mismo quien, en el *Himno a Delos* de Calímaco, profetiza desde el útero de su madre la suerte que habrían de correr los descendientes de Níobe.⁷⁶ Hallar en esta composición, pues, un referente a la niñez de la diosa cazadora no resulta extraño: se consideraba que este tipo de relatos eran una extensión de los límites de la tradición himnica griega, misma que, por aquella época, daba lugar a las manifestaciones del carácter de las divinidades desde temprana edad.

El rasgo más distintivo de las deidades griegas es que éstas son poderosas, pero sus poderes atañen a la experiencia: cualquier actividad que realicen los hombres –nacer, pelear, robar, dormir, casarse, cometer adulterio, morir– depende de una estructura diseñada en el ámbito divino, pero trasladada a lo humano.⁷⁷ Desde los primeros versos del *Himno*, Ártemis se desenvuelve en un entorno de familiaridad asaz particular: se sienta

⁷⁴ STEPHENS (2003: 120).

⁷⁵ *h.Hom.Merc.* 20-3: Pues él (sc. Hermes), justo cuando saltó de las entrañas de su inmortal madre, sin haberse recostado todavía en su sacra cuna durante un largo tiempo, se dispuso a buscar a los bueyes de Apolo para conducirlos hacia el antro de alta cima.

⁷⁶ Call. *Del.* 86-98: Terrible se encolerizó Apolo, aún uterino, con ellas / y gritó cosas no vanas, amenazante, hacia Tebas: / “Tebas, ¿por qué, desgraciada, tu próxima suerte preguntas? / todavía no te fuerces a que yo sin querer profetice. / Aún no me importa, en Pito, la tripódica silla, / aún ni siquiera ha muerto la gran sierpe, mas todavía aquella / fierecilla de horribles quijadas –desde Plisto serpeando– / al Parnaso nevoso envuelve con nueve circuitos. / Mas no obstante, más tajante que desde el laurel, diré algo: / huye lejos: yo ágil te haré, para bañar en tu sangre / mi arco; tú a criaturas de una mujer de lengua imprudente / obtuviste. Ni el Citerón ni tú, mi querida nodriza / serán. Yo siendo santo, ojalá sea cuidado por santos.” (Trad. Pedro Tapia).

⁷⁷ BUXTON (2000: 142 y 143).

en las rodillas de su padre y empieza a pedir una serie de dones con los que adquirirá el poder suficiente para diferenciarse de otros dioses.

a. Virginidad eterna (παρθενίην αἰώνιον, v. 6):

Primeramente, es preciso detenerse en el significado de uno de los términos clave de este *Himno*. La παρθενία es el primer requerimiento de la joven Ártemis a su padre. Hesiquio refiere que se trata de la cualidad de estar o de permanecer ἄγαμος, lo cual no implica, necesariamente, que la mujer que está sin casarse sea joven o sea virgen (en el sentido moderno de la palabra), pues también el término puede encontrarse referido a mujeres maduras que habían enviudado.⁷⁸ La condición de παρθενία no está relacionada del todo con la edad, sino con una etapa de la vida femenina.

En la iconografía, siempre se representó a la diosa como una joven; en la literatura posterior –cuando se hace referencia explícita a ello– no se le encuentra asociada a otra etapa que no sea la juventud. Por ello, es posible inferir que la παρθενία que pide la hija de Leto es un estado de juventud eterna en el que pudiera desempeñar todas las actividades por las que es conocida en el mito sin estar sujeta a las decisiones de otros: siendo παρθένος y ἄγαμος, si la diosa poseyera esta cualidad, no habría de estar sujeta a la voluntad de ningún varón, ni de su padre ni de su hermano, con quien continuamente se compara a lo largo del *Himno III*.

b. Tener muchos nombres –para que Febo no rivalizara con ella– (v. 7):

El comentario de Proclo al *Crátilo* de Platón, 16, 26, destaca que la πολυωνυμία se da, según Demócrito, εἰ γὰρ τὰ διάφορα ὀνόματα ἐπὶ τὸ αὐτὸ καὶ ἐν πραγμᾶ ἐφαρμόσουσιν (*si se aplican diferentes nombres para una misma cosa*).

⁷⁸ Hsch. s.v. παρθενία.

En Grecia se celebraban cultos muy similares bajo el nombre de diferentes dioses y mitos muy diferentes se asociaban con el mismo nombre divino. Parecería que las diversas designaciones de los dioses son *intercambiables*, que los epítetos que se les dan rebasan los confines de la *persona divina*.⁷⁹

“La multiplicidad de nombres” aparece literalmente sólo en este verso, pero su existencia es evidente a lo largo de todo el *Himno*: el poeta de Cirene utiliza diversos epítetos para designar las prerrogativas de la diosa. Pero no se trata simplemente de poseer muchos nombres, ni de ser invocada por ellos, sino de ejercer el poder que éstos le otorgan, de ser estimada por los mortales que la llaman muchas veces para ser auxilio (βοηθόον) en muchas situaciones. Al poner en boca de la hija de Leto esta petición, Apolo no sería capaz de equipararse con ella.

La rivalidad pretendida entre ambos está presente en la obra de Calímaco, y esta característica, la *πολυωνυμία*, es uno de los rasgos que el poeta explota en sus *Himnos*. Mientras que en el *Himno a Apolo*, el dios recibe cinco denominaciones,⁸⁰ en el *Himno III*, el poeta le otorga a Ártemis doce nombres,⁸¹ y uno con el que ella misma se designa, reafirma su igualdad ante el flechador y expresa cierto orgullo por su linaje: *Λητωιάς*, *hija de Leto*.⁸² El hecho de que la diosa dé preminencia a su madre por encima de su padre le proporciona una oportunidad para diferenciarse de los restantes hijos del Cronida, para evidenciar la relación que, en el rito, existía entre Ártemis, Apolo y Leto.

Si bien el culto a esta tríada es bien conocido, se sabe que Leto gozaba de cultos propios –separados del culto triádico– en muchos sitios de Grecia, pero en especial en Creta, en Festo, donde aparece relacionada con las deidades iniciáticas, y en Licia, donde había, incluso, un templo elevado en su honor, el *Letoôn*: bajo la protección de la diosa se

⁷⁹ BURKERT (2003: 164).

⁸⁰ Call. *Apoll.* 11: Ἐκάεργε; 47: Νόμιον; 69: Βοηδρόμιον; 70: Κλάριον; 71: Καρνεῖον.

⁸¹ Call. *Dian.* 45: Λητωῖδι; 110: Παρθενίη y Τιτυοκτόνε; 136, 225 y 259: Πότνια; 204: Οὔπι; 225: Χιτώνη; 228: Χησιάς, Ἰμβρασίη; 234: Κορίης; 236: Ἡμέρη; 259: Μουνοχίη y Φεραίη.

⁸² Call. *Dian.* 83: καὶ γὰρ ἐγὼ Λητωιάς ὥσπερ Ἀπόλλων, y 45: Λητωῖδι. Con relación a este epíteto, anota FERNÁNDEZ-GALIANO (1979: s.v. Λητωῖς), que se trata de un *hárax legomenon* calimaqueo, de donde es posible inferir que la intención del poeta era justamente hacer referencia a la tríada Apolo-Ártemis-Leto.

ponían los sepulcros. Por lo demás, su papel en la mitología suele reducirse al de madre.⁸³

El uso de este matronímico es, a todas luces, extraño si se considera que el Cirenaico siguió, sobre todo, la tradición de la épica para dar forma a este *Himno*. En la épica homérica aparecen con frecuencia los patronímicos referidos continuamente a los héroes –como el Périda Aquiles; los Atridas, Agamemnon y Menelao; el Laértida Odiseo, y el Priámida Héctor–, pero también a los dioses, particularmente a Zeus, quien es el Cronida por antonomasia. Sin duda, el poeta de Cirene insiste en resaltar el linaje de Ártemis por la vía materna y así poder justificar las exigencias de la joven diosa, quizá para variar en las menciones patronímicas de la épica, ya para innovar, ya porque su arte le exigía el apego a algunas reglas compositivas de la épica.

Aun cuando la hija de Leto no hace mención de su progenitor, sí le solicita tener un arma que sea mejor que el arco lictio y que los atributos principales de Apolo,⁸⁴ un arma que pueda equipararse con las que su padre ostenta, para gozar del mismo reconocimiento que aquéllos.⁸⁵

c. Usar arcos y flechas peculiares, elaborados por los mismos herreros que se encargaron de armar al padre de dioses y hombres (vv. 8-10):

Ártemis es *la* diosa de la cacería: después de pedir a su padre un estado de virginidad y ser llamada por múltiples nombres, rogará que le otorgue los instrumentos con que podrá desempeñar la actividad por la que es mayormente conocida. La hija de Leto especifica en estos versos que irá donde los Cíclopes, forjadores de las armas de Zeus –el relámpago, el rayo y la centella–, para que éstos le den forma al arco que ella desea.

⁸³ BURKERT (2003: 232-3).

⁸⁴ Call. *Apoll.* 32-3: Χρύσεια τῶπóλλωνι τό τ'ένδυτὸν ἢ τ'έπιπορτίς / ἢ τε λύρη τό ἄεμμα τὸ Λύκτιον ἢ τε φαρέτρη.

⁸⁵ Call. *Dian.* 168-9: Ὡ τί (sc. Ártemis), de tu padre al palacio llegas, y a ti a su lado / todos igualmente llaman; más tú junto a Apolo te sientas. (Trad. Pedro Tapia).

La diosa solicita un εὐκαμπὲς ἄεμμα (arco curvo) que difiere del μέγα τόξον no solo en cuanto a su tamaño, sino también a su forma y en el uso que se le otorga según la literatura anterior a Calímaco. El adjetivo εὐκαμπὲς, asociado al arco que solicita Ártemis, sugiere la idea de que éste será más flexible y más manejable que el μέγα τόξον, arma con la que los héroes homéricos se defienden en las batallas: la flechadora no habría de usar un arco común, destinado para los mortales, pues sus acciones requerirían de un instrumento certero que permitiera tiros a corta y larga distancia.

Desde el punto de vista estilístico, es importante notar que poco a poco el lenguaje que utiliza la diosa de la caza resulta menos pueril: las palabras que la diosa de la caza utiliza para expresarse no son propias del discurso cotidiano de un niño, como el autor se empeña en sostener con su δός μοι, δός μοι, δός μοι, proferido por una παῖς ἔτι κουρίζουσα. Es en este cambio en la *elocutio* del discurso de Ártemis donde reside una de las características más apreciadas en la poesía del Cirenaico: el tono cómico de las composiciones.

La simple imagen anticipada de Ártemis yendo hasta donde están los Cíclopes es humorísticamente realista, pues la pequeña niña asume con infantil imperiosidad que éstos no tendrán nada mejor que hacer y que dejarán de lado cualquier otro proyecto solo para satisfacer sus caprichos.⁸⁶ El adverbio ἀντίκα, *al punto*, que abre el v. 10 serviría para justificar, en cierto sentido, ese carácter peculiar de la diosa: que los Cíclopes le fabricarán un arco tal como ella lo desea, τεχνήσονται, porque ellos tienen el conocimiento de cómo se hacen esas cosas que le resultan tan ajenas y porque, aunque es pequeña, ella aspira a cosas grandes, como las que posee su padre o su hermano.

⁸⁶ ZANKER (2000: 183).

4. Portar una antorcha (v.11); usar un quitón hasta la rodilla, como el de los cazadores (vv. 11 y 12)

La *potestad* para portar la φῶς –sentido del lema φαεσφορίη–, la παρθενίη y la πολυωνυμίη son tres de las características más comunes que pueden encontrarse cuando se trata de descripciones de la diosa. El escolio a este verso dice que Ἄρτεμις desea obtener la φαεσφορίη: *o porque Ἄρτεμις es “la que porta la antorcha”, pues es la misma que Hécate, o porque guía a los que han de nacer a la luz.*⁸⁷

El hecho de que se le relacione con la idea de luminosidad no es exclusivo de Calímaco. Por el contrario, el adjetivo φῶσφορος es constantemente asociado a la diosa en la literatura griega anterior. Este aspecto luminoso permite identificar a la diosa con otras divinidades que se asocian también con la luz –como Hécate, que se identifica con los ciclos lunares, y Apolo, a quien se le relaciona con el sol–.

Roscher sostiene que Ἄρτεμις, considerada como diosa lunar –y, por ello, “diosa portadora de luz”– ejerce gran influencia en la menstruación y en el parto, así como en las mareas y en el poder fertilizante de la brisa nocturna.⁸⁸ Cicerón en *De natura deorum* hablaba acerca de este atributo particular de la diosa Diana, deidad romana “equivalente” a la diosa griega de la caza:

El nombre de Apolo es griego. Algunos consideran que él es el sol, otros creen que Diana y la luna son la misma. Así como se ha llamado sol al sol ya sea porque *solo* él, entre todos los astros, sobresale, ya porque, al salir, se hace visible *solo*, dejando de lado a todos los demás que se han ocultado, así también la luna es nombrada por el hecho de *lucir*. Ella es, entonces, Lucina: así como entre los griegos se invoca, cuando hay alguien en labor de parto, a Diana con el nombre de Lucífera, así entre nosotros Juno, con el nombre de Lucina. Ésta también es llamada Diana Omnívaga no por cazar, sino porque se le cuenta entre los siete planetas, estrellas errantes. Se le ha llamado Diana porque hace aparecer una especie de día durante la noche. También en los partos está presente porque éstos maduran algunas veces en siete o casi siempre en nueve cursos de la luna, mismos que son llamados *meses* porque recorren una distancia medida. Y ordenando muchas cosas, Timeo, quien dijo en su historia que la misma noche en que Alejandro había nacido se había incendiado el templo de Diana efesia, añadió que

⁸⁷ Vid. *scholia in Callimachum*: ἢ ὅτι λαμπαδοῦχος, ἢ αὐτὴ γὰρ τῇ Ἑκάτῃ, ἢ ὅτι τοὺς μαιευομένους προάγει εἰς φῶς.

⁸⁸ ROSCHER (1978: s. v. Artemis).

de ninguna forma esto era motivo de extrañeza, porque Diana había abandonado su morada para acudir al parto de Olimpia.⁸⁹

De ello, se infiere que la φαεσφορή que pide a su padre consiste, además de lo que menciona Cicerón, en la potestad para socorrer a las parturientas.

En cuanto a la prenda que solicita, el quitón, es preciso definir por qué la elige. Para las ocasiones en que salga de caza, Ártemis pide un χιτών, una túnica similar a la que lleva en las representaciones iconográficas, ἐς γόνυ μέχρη... ζώννυσθαι, *ceñida casi hasta la rodilla*, para correr con mayor libertad por montañas y bosques.⁹⁰ Es probable que la túnica a la que se refiere Calímaco en este verso sea el denominado quitón jonio o túnica talar, que cae hasta los pies. Esta conjetura esta sustentada en la observación de BLOMFIELD: *Cuando las mujeres andaban a prisa, especialmente las cazadoras, llevaban su túnica levantada hasta la rodilla.*⁹¹

En el libro III de las *Argonaúticas* de Apolonio de Rodas, se describe de manera similar al *Himno a Ártemis*, la manera en la que las mujeres –en este caso, las sirvientas de Medea– se recogían sus túnicas para realizar sus actividades cotidianas: (...) *A su vez, las otras sirvientas, / cogidas por detrás a la cesta de mimbre del carro, / por la ancha calzada corrían y alzaban al tiempo / túnicas finas por encima de sus blancas rodillas.*⁹²

A partir de este pasaje es posible reconocer otra característica del quitón, prenda que Ártemis porta –y, al parecer, también sus compañeras–: se trata de una túnica λεπταλέος, delgada, ligera, y, como transmite Calímaco, λεγνωτόν, ornada.

⁸⁹ Cic. *N. D.*, 2. 68, 5- 69, 10.

⁹⁰ BORNMANN (1968: 8).

⁹¹ BLOMFIELD (1815:96) : *Feminae, quando festinabant, praesertim venatrices, genu tenus tunicam attollebant.*

⁹² A.R. III. 872-5 : αἱ δὲ δὴ ἄλλαι / ἀμφίπολοι, πείρινθος ἐφαπτόμεναι μετόπισθεν, / τρώχων εὐρεῖαν κατ' ἀμαξιτόν, ἂν δὲ χιτῶνας / λεπταλέους λευκῆς ἐπιγουνίδος ἄχρισ ἄειρον (Trad. Manuel Pérez López)

5. Tener como siervas a las hijas de Océano y de Amniso, todas niñas, para que cuiden de sus perros y sus sandalias (vv. 13-17)

Las ninfas que pide la diosa a su padre son sesenta hijas de Océano, Ὠκεανίνας, que, además, sean χοοῖτιδας. El sustantivo χοοῖτις es, según Fernández-Galiano, una innovación calimaquea formada, naturalmente, a partir del verbo χορεύω y el sufijo -ῖτις que es común en los sustantivos femeninos de tercera declinación que designan los nombres de agente, por lo que serían *danzarinas*.⁹³ Pero no sólo las pide buenas para la danza, sino también εἰνέτεας, es decir, *de nueve años*, designándolas con un adjetivo que aparece en Homero ⁹⁴ y en Hesíodo.⁹⁵

Según Giangrande, la palabra εἰνέτεας es usada como si Ártemis no supiera, o fingiera no saber, que el término técnico ἐνναέτης, *indígena*, es aplicado a los fieles que dirigen sus plegarias a los dioses, parece ignorar que la edad mínima para participar en cualquier culto era los 10 años.⁹⁶

Por otra parte, resulta probable que la edad de las ninfas que pide Ártemis fuera similar a la que ella tenía, pues requería compañeras de caza que tuvieran su edad para crecer con ellas e instruir las en su arte: *Para una muchacha todavía en el estado salvaje y virginal que preside Ártemis, no estar casada es la condición propia de ese momento de su vida: puede cazar alegremente con su señora en los bosques (Atalanta, Calisto, etc.)*.⁹⁷ El hecho de que sus ninfas sean pequeñas en edad como ella, sirve como punto de contraste para resaltar la valentía de la diosa frente al miedo de sus compañeras durante el episodio de los Cíclopes (vv. 46-86).

No conforme con establecer estos requerimientos para sus ninfas, Ártemis pide a su padre que todas sean ἔτι παῖδας ἀμίτρους, es decir, *aún niñas, sin cinto*. Según el escolio a

⁹³ FERNÁNDEZ-GALIANO (1979: s.v. χοοῖτις).

⁹⁴ *Il.* XVIII. 400; *Od.* III. 118; V. 107; XIV. 240; XXII. 228.

⁹⁵ *Hes. Th.* 801, en forma adverbial.

⁹⁶ FERNÁNDEZ-GALIANO (1979: s.v. εἰνέτης).

⁹⁷ BUXTON (2000: 122 y 123).

este verso, esta expresión significa que Ártemis pide ninfas ἀζώστους, *sin cinto*, y μὴ διαπεπαρθενευμένας, *que no hayan sido defloradas*.

El cinto, μίτρα, era utilizado tanto por hombres como por mujeres para ceñirse por la cintura o por debajo de los senos las prendas que portaban. Las niñas (παῖδες ο κόραι) devenían doncellas (παρθένοι) a una edad muy temprana, hacia los 11 o 12 años, según los registros que se conservan;⁹⁸ cuando esto ocurría, solían portar encima de sus prendas un cinto o ceñidor por debajo de los senos para sostenerlos. Ese cinto, por ser una prenda de uso diario, podía ser quitado cuando se requiriera que la mujer estuviese desnuda o más “cómoda”. Hay tres momentos en la vida de las mujeres en que están ἄμιτροι: cuando son demasiado jóvenes y no necesitan de una μίτρα, al ser defloradas, y cuando dan a luz.

Aunque ya poseía como compañeras esas sesenta ninfas hijas de Océano, Ártemis pide a su padre otras veinte ninfas Ἀμνισίδας, hijas del río Amniso, corriente que se sitúa al norte de Creta. Precisamente cerca de ese lugar se encontraba una cueva consagrada a Ilítia, según se cuenta en la *Odisea*.⁹⁹ Se han descubierto algunos vestigios arqueológicos que sugieren que Ilítia era venerada en época micénica en la cueva de Amniso, pues desde tiempos pregregios existía cierto sincretismo entre Ártemis y la diosa de los partos. Es probable que en época de Calímaco las diosas Ilítia y Hécate estuvieran asimiladas a la figura mítico-religiosa de Ártemis e incluso antes de este tiempo, hecho que refuerza la idea de que las ninfas debían tener una relación precisamente con este río cretense.¹⁰⁰

Un pasaje donde se menciona *nominatim* a las ninfas Amnísidas como compañeras de Ártemis es en el libro III de las *Argonauticas* de Apolonio de Rodas. Se trata de un símil en el que Medea y sus doce doncellas, ἀμφίπολοι, de igual edad que ella, ἥλικες, quienes no habían compartido todavía su lecho con hombre alguno, símil que se asemeja a estos versos de Calímaco:

⁹⁸ KING (1993: 109-115).

⁹⁹ *Od.* XVIII. 188: στήσε (sc. ὁ Ὀδυσσεύς) δ' ἐν Ἀμνισῶ, ὅθι τε σπέος Εἰληθυίης.

¹⁰⁰ BURKERT (2003: 231).

De forma semejante, a la orilla de las aguas templadas del Partenio / o también tras haberse bañado en el río Amniso, / puesta en pie sobre su carro de oro, la hija de Leto / con sus rápidos corzos recorre las cumbres de los montes / acudiendo de lejos a una hecatombe que exhala humareda abundante de grasa; / y la siguen detrás, compañeras, las Ninfas; las unas, salidas / en tropel de las propias fuentes del Amniso, las otras, dejando / las arboledas y cumbres que abundan en fuentes. Y las fieras, / a los lados, agitando la cola, tiemblan de miedo a su paso con aullidos; / así ellas corrían a través de la ciudad (sc. Medea y sus sirvientas) a toda prisa, y las gentes / a los lados les cedían el paso evitando la mirada de la joven real.¹⁰¹

En cuanto a la diferencia entre el número de Oceánidas y de Amnísidas pedidas por Ártemis y las funciones que éstas desempeñan, es posible distinguirlas en razón de lo siguiente:

De manera muy elaborada Calímaco hizo una distinción entre cada uno de los tipos de ninfas en otros versos de nuestro *Himno* (...) Diana pide para sí sesenta ninfas Oceaninas como compañeras de viaje, pero pide un menor número de ninfas Amnisiades, oriundas de Creta, doce (sic), las que la auxiliarán en otros menesteres inferiores. ¿Por qué hizo esta distinción? A las Oceaninas las tiene en más estima y las antepone a las otras ninfas haciendo caso, en parte, a la autoridad de Hesiodo, en parte, a los cultos sagrados de los Arcadios.¹⁰²

Las Amnísidas se encargarían de cuidar dos de las propiedades más preciadas de la diosa: sus canes y sus sandalias. El calzado especial, ἐνδρομίδες –metonimia de las actividades principales de la diosa, correr y cazar- era un tipo de sandalias utilizadas principalmente para correr.¹⁰³ Los canes a los que se refiere la diosa serán aquellos que le entregará Pan versos más adelante.

¹⁰¹ A.R.III. 828-886: οἷη δέ, λιαροῖσιν ἐν ὕδασι Παρθενίῳ/ἤἔ καὶ Ἀμνισοῖο λοεσσαμένη ποταμοῖο,/χρυσείῳς Λητωῖς ἐφ' ἄρμασιν ἐστηνῖα/ὠκείαις κεμάδεσσι διεξελάησι κολώννας,/τηλόθεν ἀντιώωσα πολυκνίσου ἐκατόμβης/τῆ δ' ἄμα νύμφαι ἔπονται ἀμορβάδες, αἱ μὲν ἀπ' αὐτῆς/ἀγρόμεναι πηγῆς Ἀμνισίδες, αἱ δὲ λιποῦσαι/ἄλσεα καὶ σκοπιὰς πολυπίδακας, ἀμφὶ δὲ θῆρες/κνυζηθμῶ σαίνουσιν ὑποτρομέοντες ἰοῦσαν/ὧς αἶγ' ἐσσεύοντο δι' ἄστεος, ἀμφὶ δὲ λαοί/εἶκον ἀλευάμενοι βασιληίδος ὄμματα κούρης (Trad. Manuel Pérez López)

¹⁰² KUIPER, (1898: 27-8): “Accurate Callimachus distinxit inter singula genera nympharum tum aliis versibus, de quibus postea erit disputandi locus, cum nostro hymno. Oceaninas sexaginta sibi poscit Diana nymphas comites itinerum (v.13), at Amnisiades, minorum gentium nymphas ex Creta oriundas, duodecim (sic), quae humiliore fungantur ministerio. Cur ita distinxit? Oceaninas summo habet in honore omnibusque nymphis praeponit, partim Hesiodi auctoritatem, partim Arcadum cultus sacros secutus.”

¹⁰³ FERNÁNDEZ-GALIANO (1976: s.v. ἐνδρομίς).

6. Habitar en los montes y tener reservada alguna ciudad para su culto (vv. 18 y 19). Preferencia de la vida en el bosque sobre la compañía de los hombres (vv. 20-25):

Ártemis es una deidad agreste. De allí que pida a su padre, luego de buscar otros dones, todos los montes, *pero* una sola ciudad. Un ὄρος no es una llanura (donde se cultiva el grano y se lucha en la falange), ni la ciudad o la aldea (donde se vive); pero tampoco la acrópolis, esa elevación fortificada –con frecuencia también símbolo religioso y del poder político– que se encuentra dentro de la ciudad. El ὄρος es una elevación fuera de los espacios habitados y cultivados: fuera de la polis, fuera de la ἄστυ, pueblo, y de las κῶμαι, aldeas.

En los οὐρεσιν se pastoreaba, se obtenían materiales en bruto, de los cuales se derivaban múltiples productos –como madera, piedra o metales–, se cazaban jabalíes y ciervos de día y de noche. Los οὐρεα también servían para hacer viajes, ascensiones “turísticas”; como refugio para el ejército durante algunas campañas militares y como emplazamientos de santuarios de los dioses; era el lugar al que iban grupos de hombres para medirse con las bestias y para retornar luego a la ciudad.¹⁰⁴

Es frecuente que las montañas sirvan como hogar de los dioses en su infancia –como Hermes, nacido en el monte Cileno; las Musas, en Piera, o Zeus, en el Ida– o en su adolescencia eterna, como en el caso de Ártemis. Son pocos los dioses que habitan las ciudades: es por esto que la hija de Leto pide a su padre que le dé todas las montañas, pero una sola ciudad, cualquiera, pues raramente, σπαρνόν, descenderá a ella.¹⁰⁵

En este punto del *Himno*, la diosa se refiere a sí misma en tercera persona, y dice que “Ártemis” será quien vaya a habitar en las montañas, como si se tratara de otra persona. Sirva esta peculiaridad expresiva para acentuar nuevamente la comicidad y el

¹⁰⁴ BUXTON (2000: 98).

¹⁰⁵ Idem.

pretendido *realismo* del lenguaje infantil de Ártemis y de sus peticiones,¹⁰⁶ a través de esta manera, en apariencia *familiar*, que la diosa utiliza para dirigirse a su padre:

Los motivos familiares cotidianos en muchas ocasiones favorecen que los Olímpicos sean tenidos como figuras cómicas. La religión griega desde Homero y en adelante ha hecho de sus dioses algo cómico: el humor en la descripción de la niñez de Ártemis hecha por Calímaco no excluye necesariamente que el juego del poeta pueda rebelarse contra ellos. Esta peculiar mezcla entre ironía y veneración es una característica especial de los griegos y, en particular, del uso del realismo entre los alejandrinos, realismo condicionado por las actitudes religiosas de los griegos y que captará en lo futuro nuestra atención.¹⁰⁷

La diosa de la caza habitará siempre en las montañas, como Calímaco insinúa desde el tercer verso (ἐν οὐρεσιν ἐψιάσθαι), pero tendrá tratos con las πόλεις de los hombres *solamente cuando sea necesario*, es decir, cuando las mujeres requieran su ayuda, cuando estén siendo atormentadas por los acres dolores de parto (ὀξεῖησιν ὑπ' ὠδίνεσσι... τειρομένοιαι).

El verbo τείρω es de uso frecuente en la poesía épica, señala el sufrimiento de alguien, generalmente de los guerreros. Lo que ha de destacarse, entonces, es el tipo de sufrimiento al que se refiere el alejandrino: se llama τειρομένοιαι en este *Himno* a las mujeres que se encuentran en el proceso de alumbramiento – y así se designa a la propia Leto, en el *Himno IV*, vv. 60 y 210–.

El dolor de las parturientas, que parece haber sido considerado por los griegos como similar al que padecen los guerreros, no hace su primera aparición en la literatura en este pasaje.¹⁰⁸ Es en la *Iliada* donde se compara el dolor que experimenta Agamemnón luego de haber sido herido en batalla por Coón, con aquel de las mujeres: *Y como el dardo*

¹⁰⁶ BORNMANN (1968: 15).

¹⁰⁷ ZANKER (2000: 8): “Familiar everyday motifs on such occasions make comic figures of the Olympians. Yet Greek religion from Homer onwards had made fun of its gods and the humour in Callimachus depiction of Artemis childhood is not necessarily preclusive of the poet’s game belled in them. This peculiar mixture of irony and veneration is a special achievement of the Greeks and particular the Alexandrians’ use of realism, conditioned as it is by Greek religious attitudes, and it will claim our special attention.”

¹⁰⁸ LORAUX (2004: 43-97).

*agudo tiene a la mujer parturienta, / amargo, que envían las Ilitías del nacer regidoras, / hijas de Hera que tienen los acerbos dolores de parto, / así el ánimo del Atrida penetraron penas agudas.*¹⁰⁹

Se tiene conocimiento de que era una práctica común entre los griegos asociar la figura de Ártemis–Ilítia con las muertes de las mujeres durante el parto;¹¹⁰ por ello, se infiere que el poeta de Cirene incluyó esta expresión con la finalidad de que el público tuviera presente estas imágenes cuando, versos más adelante, en 126 y 127, presentara una escena en la que la diosa de la caza castiga con heridas mortales a las parturientas que provienen de aquellas ciudades que no han sido propicias con ella.

Las mujeres habrán de llamarla para que sea su auxilio, βοηθόον, puesto que las Moiras, Μοῖραι, fueron quienes le asignaron este rol a Ártemis desde el momento en que nació, pues, sabremos de su boca que su madre la trajo al mundo sin dolor alguno, ἀμογητὶ φίλων ἀπεθήκατο γυίων. Las Moiras son la personificación del destino, la *parte*, μοῖρα, que corresponde a cada hombre: *la Moira, cuando se considera como impersonal, es inflexible como el destino; encarna una ley que ni los mismos dioses pueden transgredir sin poner en peligro el orden del universo.*¹¹¹

Se considera que las tres Moiras –Átropo, Cloto y Láquesis– regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte: una hilaba un hilo, que representa la vida humana, otra lo enrollaba y la tercera se encargaba de cortarlo. La asociación de las Moiras con Ártemis–Ilítia es común en otros poetas: de ahí que sea posible la asimilación de ambas diosas en el mito desde épocas tempranas.¹¹²

Éstas le asignan a Ártemis la tarea de ἀρήγειν, *socorrer, ayudar*. La diosa es clara al respecto de esta prerrogativa: adquirió (ἐπεκλήρωσαν ἀρήγειν), la función de auxiliar a estas mujeres desde su nacimiento, así había sido destinado para ella, así había quedado

¹⁰⁹Il. XI. 269-72: ὡς δ' ὅτ' ἂν ὠδίνουσιν ἔχη βέλος ὀξὺ γυναιῖκα/δριμύ, τό τε προῖεῖσι μογαστόκοι Εἰλείθυιαι/Ἥρης θυγατέρες πικρὰς ὠδῖνας ἔχουσιν, ὡς ὄξει' ὀδύνας δύνων μένος Ἄτρεΐδαο. (Trad. Rubén Bonifaz Nuño).

¹¹⁰Il. VI. 205; XXI. 483; XXIV. 606-9; y Od. XI. 324; XV. 478.

¹¹¹GRIMAL (2008: s. v. Moiras).

¹¹²Como Píndaro, en O. VI. 42, y en N. VII. 1.

establecido. En la Atenas clásica, cuando un varón moría y no había en su familia ningún otro varón para legarle los bienes materiales que poseía, alguna mujer que estuviera emparentada con él por lazos sanguíneos o conyugales podía ser la heredera, *ἐπίκληρος*, de éstos siempre y cuando tuviera la supervisión constante de un varón luego de ser respaldada por la religión, apelando a su derecho de propiedad:¹¹³ la diosa concluye sus peticiones recurriendo a su padre solamente para que respalde este derecho. Tapia escribe al respecto de las posibles intenciones de Calímaco en este pasaje:

Realmente es malévolo Calímaco en este pasaje; la niña que está pidiéndole dones –sus atributos– a su padre, y de repente ya no pide, sino que prácticamente solo informa que las Moiras le asignaron el socorrer a las parturientas; como diciendo, ‘eso ya no tienes que dármelo’. De esta manera, son las Moiras (Ilítia) quienes le concedieron esa tarea, y Zeus no lo niega, solo asiente, como recordando que, efectivamente, ya había ordenado a Ilítia concederle a Ártemis tal don; pero su asentimiento se acompaña de una sonrisa (*γέλασσας*), y me temo que el que sonrío realmente es Calímaco, porque él –hasta donde sabemos– jamás asocia a las Moiras con Ilítia; y aquí, si entramos al juego, no habla él, sino la niña Ártemis, y ella ni siquiera coloca la palabra en la sede donde el poeta suele colocarla.¹¹⁴

Como se ha descrito hasta este punto, una parte importante de la nueva *historia divina* que Calímaco crea para la diosa depende de sus relaciones con otras divinidades. En el *Himno III* se manifiestan las relaciones de Ártemis con su padre, con los Cíclopes, con Pan y con Heracles, deidades que proporcionarían a la hija de Leto todos aquellos dones necesarios para desempeñar su función dentro del mito, o bien, que tomaron parte de la historia tradicional de la diosa.

¹¹³ COULANGES (1920 : 62-80).

¹¹⁴ TAPIA (1991:16).

ÁRTEMIS Y ZEUS (vv. 29-40)

Las peticiones de la pequeña Ártemis llegan a oídos de Zeus, quien, pese a ser representado en la mayoría de los mitos griegos como una figura de autoridad,¹¹⁵ ya en la *Iliada* había cedido a las súplicas que, de una forma muy similar, Tetis le había hecho a favor de su hijo Aquiles: *...y ante él mismo se sienta entonces, y sus rodillas abraza / con la izquierda, y tras tomarlo del mentón con la diestra, / suplicándole, habló ante Zeus Cronida, soberano...*¹¹⁶

La diosa, *παῖς ἔτι κουρίζουσα*, se sienta de forma muy natural, muy simple, sobre las rodillas de su padre, el gran Zeus, le hace sus peticiones y trata de convencerlo de que le otorgue lo que pidió queriendo alcanzar su barbilla para asegurarse de que la ha escuchado. Ártemis lleva constantemente sus manos hacia la cara del Cronida, *πολλάς... ἐτανύσσατο χεῖρας*, quizá con la intención de acentuar su comportamiento pueril. Esto último se confirma por la actitud de Zeus, quien responde de manera favorable a su hija entre risas (*ἐπένευσε γέλασσας*). En estos versos del *Himno III*, se hacen notar algunos rasgos inusitados acerca de la relación de la diosa de la caza con su progenitor.

- **Predilección por Ártemis (vv. 29-32)**

La diosa parece disfrutar de un sitio privilegiado entre la prole del padre de dioses y hombres:¹¹⁷ con la expresión *ὅτε μοι τοιαῦτα θέαιναι τίκτοιεν*, *siempre que las diosas me dieran a tales hijos como ésta*, es el mismo Zeus quien la distingue y le otorga un lugar preponderante entre las divinidades al concederle todos los dones que solicitó, e incluso, otros mejores, *καὶ δ' ἄλλα πατῆρ ἔτι μείζονα δώσει*. Se tiene conocimiento de que en otros *loci* de la literatura griega,¹¹⁸ Ártemis fue denominada con el epíteto *εὐπατέρεια*,

¹¹⁵ GRIMAL (2009: s.v. Zeus).

¹¹⁶ Il. I. 500-3: *καὶ ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο, καὶ λάβε γούνων / σκαιῆ, δεξιτερῆ δ' ἄρ' ὑπ' ἀνθερεῶνος / ἔλοῦσα λισσομένη προσέειπε Δία Κρονίωνα ἄνακτα.*

¹¹⁷ GRIMAL (2009: s.v. Zeus): Entre los vástagos del dios, se puede citar a Atenea, las Horas, las Moiras, Afrodita (en una de las versiones de su mito), las Cárites, las Musas, Apolo y Ártemis, Perséfone, Ares, Hebe, Ilítia, y Hefesto son producto de sus uniones con diosas; Heracles, Anfión y Zeto, Árcade, Perseo, Éaco, Dárdano, Yasión, Harmonía, Minos, Sarpedón, Radamantis, Épafo, Sarpedón (hijo de Laodamía), Helena, Cástor y Pólux, Hermes, Argo, Pelasgo, Tántalo, Dionisio Lacedamón, de su unión con madres mortales.

¹¹⁸ Sirvan como ejemplo A.R. I. 570, y E. *Hipp.* 68.

adjetivo que evidenciaría que la relación mitológica existente entre padre e hija pudo haber sido estrecha, mas nunca tan estrecha como las del Cronida con Atenea y con Apolo.¹¹⁹

Existen numerosos testimonios en el mito sobre las uniones del padre de hombres y dioses en las cuales se provoca la ira y los celos de su esposa legítima, Hera.¹²⁰ En el *Himno*, el autor hace mención de la cónyuge de Zeus quizá para recordar la “rivalidad” entre ésta y la diosa de la caza, misma que había sido descrita en la *Ilíada*, en el episodio conocido como la *Teomaquia*.¹²¹ La estima que siente éste por su hija lo lleva, entonces, a desafiar a la diosa de los matrimonios y a otorgarle a la joven Ártemis aquello que le había solicitado.

- **Concesiones de Zeus (vv. 33-39)**

Zeus le entregará a la diosa no sólo una ciudad, tal como ella se lo pidió, sino que le dará 30 ciudades bien establecidas, τριῖς δέκα πτολιέθρα, en las que sus habitantes han de saber exaltarla, procurarla y hacer crecer su honor. Dichas ciudades estarían tanto en mar como en tierra firme, μεσσόγεωσ νήσους τε, y en todas habrá altares y bosques consagrados a ella, βωμοί τε και ἄλσεα.

Los altares en los que se exaltará a la diosa no sólo estarán en los ἄλσεα, sino también en las πόλεις que la diosa ha de compartir con otros. Hesiquio define al ἄλσος diciendo que es un τέμενος: un espacio determinado, bien delimitado, que se dedica, normalmente, a un dios – en el bosque o fuera de él–. Zeus quiso entregar bosques y altares a Ártemis probablemente porque Apolo ya poseía algunos de ellos: la intención de esta acción era que su hija que no fuera inferior a Febo –en cuanto a la πολυωνυμική que le había pedido desde los primeros versos–.¹²² Entre los βωμοί τε και ἄλσεα que fueron

¹¹⁹ SPANHEIM (1697: 126).

¹²⁰ GRIMAL (2009: s.v. Hera).

¹²¹ *Il.* XXI. 481-488, donde Hera se refiere con palabras despectivas hacia Ártemis, debido a su osadía: “¿Y tú ahora ansías, perra imprudente, ante mí/ estarte?” (Trad. Rubén Bonifaz Nuño).

¹²² SPANHEIM (1697: 156-157).

propiedad de la diosa de la caza se encuentran el del Epidauro, el del monte Dicteo –en el que, según narra Arato, nació Zeus–¹²³ en Creta y el de Éfeso.

En la modernidad, se conocen los nombres de los sitios en los que el culto a Ártemis era exclusivo. Las ciudades más importantes eran Éfeso, Cnosos, Imbrasia, Mantinea, Braurón, Ambracia, Orcómenos, Taúride, Aúlida, Mileto, varios lugares de Arcadia y de Lacedemonia, Halas Arafénidas, Duliquia, Perge, Corinto, Euclea, Trecén y Tegea;¹²⁴ en otras tantas, la diosa de la caza habría de compartir su dominio con diferentes dioses, *πολλάς δὲ ξυνῆ διαμετρήσασθαι*, quizá también con Febo, su hermano. Al respecto de la función de la diosa de la caza en dichas ciudades, Bornmann escribe:

Empero, este significado (sc. del verbo *διαμετρήσασθαι*) se asocia sobre todo a la divinidad, que *guía* a los colonizadores: la intención de establecer muchas ciudades en el interior del continente y en las islas vecinas en compañía de otros dioses no debe ser asociada del todo con Ártemis, pues no existe ningún testimonio en el culto ni en el mito. Por el contrario, habrá de entenderse que, si Ártemis compartiera esas ciudades con otros dioses, habría de recibir un espacio en los cultos (sc. ahí celebrados).¹²⁵

Un verso después, Zeus asigna a su hija el papel de *salvaguarda* de caminos y puertos, *ἀγυιαῖς... καὶ λιμένεσσιν ἐπίσκοπος*, a sabiendas de que uno de los epítetos más conocidos de Apolo es *Ἄγυιεύς*.¹²⁶ El hecho de que ambos Letoidas, Ártemis y Apolo, sean los protectores de los caminos pone de manifiesto la “rivalidad” que la diosa había expresado al inicio del *Himno*. Sin embargo, a partir de los vv. 1-4 de los *Fenómenos* de Arato, se pone en evidencia que Zeus no sólo es el poseedor de caminos, *ἀγυαί*, de las ágoras y de los mares, sino también de los puertos, los mismos dominios que, de acuerdo

¹²³ Arat. *Phaenom.*30-35: Εἰ ἐτεὸν δῆ, / Κρήτηθεν κείναί γε Διὸς μεγάλου ἰότητι / οὐρανὸν εἰσανέβησαν, ὃ μιν τότε κουρίζοντα / Δίκητη ἐν εὐώδει, ὄρεος σχεδὸν Ἰδαίοιο, / ἄντρον ἐγκατέθεντο καὶ ἔτρεφον εἰς ἐνιαυτόν, / Δικταῖοι Κούρητες ὅτε Κρόνον ἐψεύδοντο.

¹²⁴ ROSCHER, (1978: s. v. Ártemis).

¹²⁵ BORNMANN (1968: 23): Ma questo significato si addice male alla divinità, che *guida* i colonizzatori; e la prospettiva di andaré a fondare molte città sul continente e nelle isole insieme a altri dèi non dovrebbe arridere troppo a Artemide, come del resto non è testimoniata nel culto o nel mito. Sarà piuttosto da intendersi che Artemide si dividerà la città con altri dèi, riceverà la sua parte nel culto.

¹²⁶ Idem Entre los epítetos de Ártemis se encuentran Ἐνοδία o Ἐνόδιος (que provienen de la expresión ἐν ὁδῶ).

con Calímaco, posee Ártemis.¹²⁷ Con este recurso, el poeta de Cirene equipara a la diosa con el regente del Olimpo: no habría forma de que Apolo pudiera rivalizar con ella.

ÁRTEMIS Y OTROS DIOSES (vv. 40-109)

Después de que su padre decidiera concederle los dones que le había solicitado, Ártemis comienza a hacer camino, βαῖνε, para procurárselos por sí misma. Primero, visitará a Océano, quien habita cerca de los montes Leucos, en Creta, donde habrá de buscar a sus ninfas; luego, irá hasta Lípara, el hogar de los Cíclopes y de Hefesto, para pedirles que forjen sus arcos y flechas; y, por último, viajará hasta Arcadia, el dominio de Pan, para hacerse con sus perros de caza.

- **Ártemis, Océano y Tetis, Cerato, y sus ninfas**

Los Λευκὰ ὄρη, un conjunto montañoso situado al noroeste de la isla de Creta, son célebres desde la antigüedad por su elevada altura¹²⁸ y porque suelen estar cubiertos de nieve,¹²⁹ son el primer lugar que visita la hija de Leto.

Aun cuando este sitio está geográficamente apartado del centro de la isla –donde se sitúan los ríos Cerato y Amniso, próximos a Cnosos–,¹³⁰ resulta interesante que Calímaco lo haga morada del titán Océano. Este hecho quizá responde a una de las características de la poesía de época helenística: la inclusión de referencias eruditas en las composiciones.

¹²⁷ Arat. *Phaenom.*, vv.1-4: Ἐκ Διὸς ἀρχώμεστα, τὸν οὐδέποτ' ἄνδρες ἐῶμεν / ἄρρητον: μεστὰ δὲ Διὸς πᾶσαι μὲν ἀγυαί, πᾶσαι δ' ἀνθρώπων ἀγοραί, μεστή δὲ θάλασσα / καὶ λιμένες: πάντη δὲ Διὸς κεχρήμεθα πάντες.

¹²⁸ Strabo. *Geogr.* X.iv.1-10: Ἔστι δ' ὄρεινὴ καὶ δασεῖα ἡ νῆσος, ἔχει δ' αὐλῶνας εὐκάρπους. τῶν δ' ὄρων τὰ μὲν πρὸς δύσιν καλεῖται Λευκά, οὐ λειπόμενα τοῦ Ταυγέτου κατὰ τὸ ὕψος, ἐπὶ τὸ μῆκος δ' ἐκτεταμένα ὅσον τριακοσίων σταδίων καὶ ποιοῦντα ῥάχιν τελευτῶσάν πως ἐπὶ τὰ στενά.

¹²⁹ Theoph. *HP.* IV.1.3, 6-16: φύεται δὲ καὶ ἡ κήλαστρος ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ χειμεριωτάτων (...) ἐν τοῖς Λευκοῖς καλουμένοις ἐπὶ τῶν ἄκρων ὅθεν οὐδέποτ' ἐπιλείπει χιῶν κυπάριττον εἶναι· πλειοστή γὰρ αὕτη τῆς ὕλης καὶ ὅλως ἐν τῇ νήσῳ καὶ ἐν τοῖς ὄρεσιν.

¹³⁰ Eusth., *scholia in Dionys. Perieg.*, 498.55: Κρήτης δὲ πόλεις μέγιστα, καθὰ καὶ προογγράπται, Γόρτυνα, Κυδωνία καὶ Κνωσσός, βασιλεῖον Μίνως, ἥτις καὶ Καίρατος ἐκαλεῖτο, ὁμωνούσα ποταμῶ τινι παραρρέοντι.

Ártemis pide a Océano y a Tetis muchas de sus hijas, muchas ninfas, πολέας, y todas con las características que ya había enunciado en los primeros versos: todas de nueve años, εινέτεας, niñas que aún no usen cinto, ἔτι παῖδας ἀμίτρος. Incluso el río Cerato envía a sus hijas para servir a la diosa de la caza. Según Roscher, la hija de Zeus es, en primer lugar, una diosa de naturaleza acuosa, pues se halla su morada en casi todas las fuentes, arroyos, ríos y lagos de Grecia, de allí que sea πολώνυμος:

De acuerdo con las ideas de los antiguos –hablando específicamente de sus cultos en Arcadia– se cree que Ártemisa es una deidad que se halla en la naturaleza esencial, pero, de manera más general, suele asociarse a las ninfas de las montañas, de los ríos y de los arroyos; los lagos, manantiales, ríos y las tierras bajas pantanosas son sus dominios. Máximo de Tiro, 38.8, dice que las fuentes de agua, los cuerpos acuosos y los prados floridos son santuarios de Ártemis. En el fr. 32 de Alcman se señala que la diosa es poseedora de diez mil montañas, ciudades y ríos. Πολώνυμος, la llamó Calímaco en *Dian.* 7, hecho que resulta en que numerosas ciudades presten sus nombres como apellidos para la diosa, lugares que estaban cercanos y conectados con el territorio que se pensaba que era habitado por ella.¹³¹

- **Ártemis, Hefesto y los Cíclopes**

La Letoidea, Λητωΐς, ya con sus ninfas como compañeras de caza, visitará a los Cíclopes en la isla de Lípara, νήσω ἐνὶ Λιπάρῃ. Esta pequeña isla –actual Lipari, situada al norte de Sicilia– forma junto con otras el conjunto conocido como *Islas Eolias*. El escoliasta de las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio indica que las denominadas *Islas Eolias* eran siete y que todas rodeaban Sicilia: Estrongile (Στρογγύλη), Evónima (Εὐώνυμος), Hiera (Ίέρα), Lípara (Λιπάρα), Dídime (Διδύμη), Erícode (Ἐρικώδης) y Fenícode (Φοινικώδης). A partir de estos mismos escolios sabemos más acerca de Lípara y del peculiar nombre de ésta:

¹³¹ (1978: s.v. Ártemis): nach ältester Anschauung, die sich besonders deutlich in arkadischen Kulturen ausdrückt, ist sie eine "Naturgöttin von ähnlichem, nur allgemeinerem Wesen, als die Nymphen der Berge, Flüsse und Bäche". Besonders sind Seen, Quellen, Flüsse und sumpfige Niederungen zu ihr in nächsten Bezug gebracht. Daher sagt *Maximus Tyrius* 38, 8: Heiligtümer der Artemis sind Quellen der Gewässer und hohle Waldthäler und blumige Auen, und *Alkman* (fr. 32 Welcker) bemerkt, dass die Göttin von zehntausend Bergen, Städten und Flüssen Namen trage. Πολώνυμος nennt sie *Kallimachos Dian.* 7, und zahlreiche, von Orten entlehnte Beinamen beweisen, wie eng verbunden sie mit der Gegend, die sie bewohnte, gedacht wurde.

Lípara es una isla de Sicilia, allí estaban las fraguas de Hefesto. Es una de las islas eólicas. Se dice que unos marineros, colocando en ella distintos metales, a la mañana siguiente los encontraron mezclados por la exhalación de las llamas y, por ello, la isla fue llamada Lípara, porque a partir de distintos componentes, se hizo uno solo.¹³²

La designación “Lípara” corresponde a una denominación “parlante”: se trata de un sustantivo generado a partir del adjetivo λιπαρός, cuya esfera semántica abarca varios conceptos (desde algo que es fértil, pingüe, rico, abundante, hasta algo que es brillante, esplendente). De acuerdo con Calímaco, este nombre era reciente, νέον: inicialmente era Meligunis, Μελιγουνίς, denominación de la que no se ha hallado ningún testimonio en ninguna fuente anterior al Cirenaico.¹³³

Hay elementos suficientes para pensar que la asociación de Hefesto con los Cíclopes es tardía, según Bornmann, puesto que la primera mención de sociedad entre ellos se encuentra en *El Cíclope*, obra que se ha atribuido a Eurípides. En ésta, Polifemo (que no los Cíclopes que forjan las armas de Zeus, mismos que dan forma al arco y a las flechas de Ártemis en este *Himno*) habita en el Etna y Hefesto es su “vecino”.¹³⁴

Los Cíclopes que forjaron las armas de Zeus¹³⁵ serán quienes han de forjar en su fragua las armas de la diosa asociados con Hefesto, divinidad que se distingue en la *Iliada* por dar forma a las armas y otros artefactos para los dioses y para sus hijos.

Acerca de las características geológicas de todas estas islas, Estrabón y Ateneo narran que, cuando el Etna hacía erupción, todo el vapor producto de ese fenómeno natural se dispersaba hacia la playa de Cataña y hacia el Tirreno, por lo que el clima en esa

¹³² *Scholium ad A.R.* IV. 761: Λιπάρη· νῆσος δέ ἐστιν ἡ Λιπάρα τῆς Σικελίας, ἔνθα ἦν τὰ χαλκεῖα Ἡφαίστου. ἔστι δὲ μία τῶν Αἰολίδων. λέγεται δὲ ὅτι σίδηρα διάφορα θέντες ἐν αὐτῇ ναῦται ἔωθεν εὐρήκασιν αὐτὰ ἐκ τῆς ἀναδόσεως τοῦ πυρὸς πεπανθέντα. καὶ διὰ τοῦτο ἐκλήθη ἡ νῆσος Λιπάρα διὰ τὸ αὐτὰ διάφορα ὄντα ἔν γενέσθαι.

¹³³ BORNMAN (1968: 28). También refiere el comentarista que este sustantivo aparece en Estrabón, es glosado por Estéfano de Bizancio y, en época romana, aparece en la obra de Plinio, todos escritores posteriores a Calímaco. Probablemente, continúa el comentarista, este nombre figuraba en el *Hermes* de Filitas de Cos y también en la poesía de Euforión.

¹³⁴ Apud BORNMAN (1968: 27): E. *Cycl.*, 298 y 599.

¹³⁵ Hes. *Th.* 139-146.

región es bueno y el agua bastante cálida.¹³⁶ Es probable que los poetas de esa época atribuyeran ese calor a la actividad de los Cíclopes y de Hefesto en la isla: esta característica del clima sería utilizada por Calímaco como recurso en esta narración para indicar el sitio en el que se hallaban estos seres y hacerlo semejante a una fragua.

Tradicionalmente se asociaba a Hefesto con la isla denominada Ίερα. Desde época anterior a Tucídides, se creía que el dios armero residía en Sicilia:¹³⁷ sólo a partir de las monedas halladas en ese sitio se tiene constancia de la relación entre los Cíclopes y Hefesto. Antes de que Calímaco diera forma a este verso, no hay testimonios en la literatura griega que permitan afirmar que el dios habitaba en Lípara, ni se puede establecer una sociedad entre Hefesto y los Cíclopes puesto que tampoco hay mención de éstos como colaboradores del dios, excepto en este *Himno*.

Los Cíclopes se encontraban en la fragua de Hefesto, ἐπ' ἄκμοσιν Ἡφαίστοιο, forjando un abrevadero, ἰππεΐην... ποτίστῃην, para los caballos de Posidón cuando la hija de Leto llegó a visitarlos acompañada por sus ninfas. Aun cuando el trabajo que realizaban era apremiante, ἔτετμε, Ártemis no dudó en solicitar lo que deseaba. Así, a partir del v. 51 y hasta el v. 63 del *Himno*, Calímaco presenta un *excursus* narrativo en el que describe una escena paralela al mito de la diosa de la caza, con la finalidad de poner de manifiesto su valentía, comparándola con el comportamiento canónico de otras divinidades ante esta escena, quienes temen en cuanto se hallan frente a los Cíclopes, ἔδδαισαν, ὅπως ἴδον.

De entre todas las clases de Cíclopes que existen, el narrador nombra *verbatim* a Arges (Ἄργην) y Estéροpe (Στερόπην) quienes, además de Brontes (Βροντέω), son los que forjarán las armas de Ártemis. Al respecto del origen de éstos, nos ha sido transmitido un “resumen” de la historia bajo el nombre de Nono, escritor del siglo IV d. C.:

¹³⁶ Strabo.VI.ii.8.45 y Ath.II.xvii.14.

¹³⁷ BORNMANN (1968: 27, 28).

La historia número sesenta y cinco es la que respecta a los Cíclopes.

Esta historia es la siguiente. Dicen que los Cíclopes son oriundos de la isla de Sicilia, de las regiones montañosas; que llevan un modo de vida pastoril y que viven de forma muy salvaje. Dicen también que son antropófagos y que ellos fueron quienes devoraron a los compañeros de Odiseo. Hay quienes afirman, sin embargo, que existen tres que son los más importantes: Brontes, Arges y Estérope. Dicen que ellos son también los más importantes y sobresalientes por su conocimiento en el arte de forjar el bronce pues fueron ellos quienes elaboraron gracias a tal arte doméstico el trueno y el rayo para Zeus. De acuerdo con Hesíodo, se les llamaba “Cíclopes” porque tenían un solo ojo circular en la frente; pero, de acuerdo con Teléfato, se les denominaba con este nombre porque habitaban en una isla cuya forma es circular.¹³⁸

Los nombres de estos cíclopes refieren a otras palabras de origen griego: Brontes está relacionado con el verbo βροντάω, *tronar*; Arges, con el adjetivo ἀργός, *brillante, esplendente*; y Estéropes, con el sustantivo στεροπή, *relámpago*. Con éstos los menciona Hesíodo en la *Teogonía*:

Otra vez, procreó (sc. Gea) a los Cíclopes de corazón soberbio: / Brontes y Estéropes y Arges de ánimo recio, / que a Zeus dieron el trueno y fabricaron el rayo. / Ellos eran, en todo lo demás, semejantes a dioses, / más un único ojo en medio de su frente yacía; / [y tenían el apodo de Cíclopes porque, en efecto, / un ojo circular en su frente yacía;] / y fuerza y poder y destreza había en sus obras.¹³⁹

Estos compañeros de Hefesto son αἰνὰ πέλωρα, criaturas que causan horror a la vista, del tamaño del monte Osa, πρηόσιν Ὀσσαίοισιν εὐκότα, de aspecto agreste. Los Cíclopes de la *Odisea* habitan en lo alto de las montañas, sin leyes, llevando una vida distinta a la de los hombres, sin preocuparse por cosas mundanas, pues Zeus los provee de todo lo que necesitan sin que ellos tengan que buscarlo siquiera.

¹³⁸ Ps.Nonn. *Sch. mythologica*, 4.65: Ἐξηκοστὴ πέμπτη ἐστὶν ἱστορία ἢ κατὰ τοὺς Κύκλωπας. ἔστι δὲ αὕτη. Ἐν τῇ Σικελίᾳ τῇ νήσῳ περὶ τὰ ὄρεινά αὐτῆς λέγονται γενέσθαι οἱ Κύκλωπες, ποιμενικὸν μὲν βίον ἐπιτηδεύοντες, ζῶντες δὲ βιαιότερον. λέγονται δὲ οὗτοι ἀνθρωποφάγοι εἶναι καὶ κατεδηδοκῆναι τοὺς τοῦ Ὀδυσσεύος ἐταίρους. τρεῖς δὲ αὐτῶν λέγονται οἱ ἐξοχώτατοι, Βρόντης, Στερόπης, Ἄργης. λέγονται δὲ οὗτοι αὐτοὶ καὶ ἐξοχώτατοι χαλκεῖς τὴν τέχνην, οἵτινες διὰ τῆς οἰκειᾶς τέχνης τὴν βροντὴν καὶ τὴν ἀστραπὴν τῷ Διὶ κατεσκεύασαν. Κύκλωπες δὲ ἐλέγοντο, ὡς μὲν Ἡσίοδος, ὅτι ἓνα εἶχον κυκλοτερῆ ὀφθαλμὸν ἐν τῇ ὄψει, ὡς δὲ Τηλέφατος, ὅτι κυκλοτερῆ τινα νῆσον ᾤκουν.

¹³⁹ Hes.Th.139-146: γείνατο δ' αὖ Κύκλωπας ὑπέρβιον ἦτορ ἔχοντας, / Βρόντην τε Στερόπην τε καὶ Ἄργην ὀβριμόθυμον, / οἱ Ζηνὶ βροντὴν τ' ἔδοσαν τεῦξάν τε κεραυνόν. / οἱ δ' ἦτοι τὰ μὲν ἄλλα θεοῖς ἐναλίγκιοι ἦσαν, / μοῦνος δ' ὀφθαλμὸς μέσσω ἐνέκειτο μετώπῳ· / Κύκλωπες δ' ὄνομα ἦσαν ἐπάνυμον, οὐνεκ' ἄρα σφῶν / κυκλοτερῆς ὀφθαλμὸς ἕεις ἐνέκειτο μετώπῳ· / ἰσχύς δ' ἠδὲ βίη καὶ μηχαναὶ ἦσαν ἐπ' ἔργοις (Trad. Paola Vianello).

El monte Osa, de 1979 m. de altura, fue uno de los medios que utilizaron los Alóadas, dos gigantes hijos de Posidón e Ifimedia, para ascender al Olimpo y apoderarse de él,¹⁴⁰ como se narra por boca de Odiseo en un pasaje la *Odisea*:

Después vi a Ifimedia, esposa de Aloeo, la cual se preciaba de haber tenido acceso con Posidón. Había dado a luz dos hijos de corta vida: Oto, igual a un dios, y el celeberrimo Efiartes; que fueron los mayores nombres que criara la fértil tierra y los más gallardos, si se exceptúa al ínclito Orión, pues a los nueve años tenían nueve codos de ancho y nueve brazas de estatura. Oto y Efiartes amenazaron a los inmortales del Olimpo con llevarles el tumulto de la impetuosa guerra. Quisieron poner el Osa sobre el Olimpo, y encima del Osa el frondoso Pelión, para que el cielo les fuese accesible. Y dieran fin a su traza, si hubieren llegado a la flor de la juventud, pero el hijo de Zeus, a quien parió Leto, la de hermosa cabellera, exterminólos a entrambos antes de que el vello floreciese debajo de sus sienes y su barba se cubriera de suaves pelos.¹⁴¹

El hecho de que los Cíclopes sean, en apariencia, similares, *εοικότα*, a las rocas de este monte hace posible que el auditorio imagine a tales seres tan altos como el Osa, robustos, fuertes, inamovibles: de allí que también sean considerados como *αὐτὰ πέλωρα*. Además de esas horribas características, resalta el único ojo (*φάεα μουνόγληνα*) de los Cíclopes. Simbólicamente, el cíclope es:

...una fuerza primitiva o regresiva, es de naturaleza volcánica, que no puede ser vencida más que por el dios solar Apolo. El cíclope reúne en él dos tradiciones, la del forjador, servidor de Zeus y de Hefaiastos (sic), que maneja el rayo para los dioses; y la del monstruo salvaje de fuerza prodigiosa, escondido en las cavernas, de las que no sale más que para cazar [...] En suma, el cíclope evoca el poder de los dioses o la violencia de los elementos, una fuerza brutal desencadenada que escapa al imperio del espíritu [...] Los cíclopes no tienen más que un ojo en el medio de la frente; son amos del trueno, del relámpago, del rayo, y por su violencia súbita se asemejan a las erupciones volcánicas, símbolos de la fuerza brutal al servicio de Zeus. Pero después de incurrir en la cólera de Apolo, dios de la sabiduría, éste los mata. Si los dos ojos para la humanidad corresponden al

¹⁴⁰ BORNMAN (1968: 30).

¹⁴¹ *Od.* XV. 305-320: τὴν δὲ μέτ' Ἴφιμέδειαν, Ἀλωῆος παράκοιτιν, / εἴσιδον, ἦ δὴ φάσκε Ποσειδάωνι μιγῆναι, / καὶ ῥ' ἔτεκεν δύο παῖδε, μινυνθαδίω δὲ γενέσθην, / Ὡτόν τ' ἀντίθεον τηλεκλειτόν τ' Ἐφιάλτην, / οὓς δὴ μηκίστους θρέψε ζείδωρος ἄρουρα / καὶ πολὺ καλλίστους μετὰ γε κλυτὸν Ὠρίωνα / ἐννέωροι γὰρ τοί γε καὶ ἐννεαπήχες ἦσαν / εὖρος, ἀτὰρ μῆκος γε γενέσθην ἐννεόργυιοι. / οἳ ῥα καὶ ἀθανάτοισιν ἀπειλήτην ἐν Ὀλύμπῳ / φυλόπιδα στήσειν πολυαῖκος πολέμοιο. / Ὅσσαν ἐπ' Ὀλύμπῳ μέμασαν θέμεν, ἀτὰρ ἐπ' Ὅσση / Πήλιον εἰνοσίφυλλον, ἴν' οὐρανὸς ἀμβατὸς εἶη. / καὶ νῦ κεν ἐξετέλεσσαν, εἰ ἦβης μέτρον ἴκοντο / ἀλλ' ὄλεσεν Διὸς υἱός, ὃν ἠύκομος τέκε Λητώ, / ἀμφοτέρω, πρὶν σφωῖν ὑπὸ κροτάφοισιν ἰούλους / ἀνθῆσαι πυκάσαι τε γένυς εὐανθέϊ λάχνη. (Trad. Luis Segalá).

estado normal, y tres a una clarividencia sobrehumana, uno solo revela el estado bastante primitivo y sumario de las capacidades de comprender. El ojo único en medio de la frente descubre una recesión de la inteligencia, o su comienzo, o la pérdida de sentido de ciertas dimensiones y ciertas relaciones.¹⁴²

Esos ojos de una sola luz son similares a los escudos de los héroes homéricos, σάκει ἴσα τετραβοεΐω, pero, en lugar de tener siete pieles, éstos han de tener solamente cuatro capas, cuatro pieles de bueyes.

Las ninfas de Ártemis se aterraron, además, porque el estruendo de los Cíclopes en la forja era similar al que emite una erupción volcánica: el Etna, Trinacria, Cirno e Italia entera hacían sonar el eco de la labor de los socios de Hefesto. Probablemente Calímaco siguió en estos versos del *Himno a Ártemis* la teoría antigua que sostenía que existía una conexión “volcánica” entre el Etna y las Islas eolias, territorio de Hefesto, Ἡφαίστειον.¹⁴³ Actualmente, “dicha conexión” ha sido comprobada por la geología.

El Etna ha sido un volcán sumamente activo desde la Antigüedad. Por ser uno de los denominados “volcanes rojos”, la lava que arroja es muy líquida y posee un color naranja intenso: probablemente, al observar una erupción, los antiguos habitantes de ese lugar no dudaban que tal espectáculo resultara del trabajo de Hefesto quien, como un herrero, golpeaba en sus yunques el metal candente extraído de sus hornos.

Tucídides describe al inicio del libro VI de su *Historia* la isla de Sicilia como introducción para describir los planes que tenían los atenienses para someterla y narra lo siguiente:

He aquí cómo fue colonizada en tiempos antiguos y ésta es, en su totalidad, la relación de los pueblos que la ocuparon. Se dice que los más antiguos habitantes en alguna parte de la región (sc. de Sicilia) fueron los Cíclopes y los Lestrigones, de quienes yo no puedo decir nada con certeza ni acerca de su raza ni de dónde vinieron ni hacia dónde emigraron: baste con lo que ha sido dicho de ellos por los poetas y con lo que cada uno conoce sobre ellos de una forma u otra. Luego de ellos, parece que estuvieron los sicanos –como ellos mismos se denominan– quienes eran autóctonos de Iberia, y que fueron los primeros en asentarse en la isla, tras haber sido expulsados de su patria –cercana al río Sicano– por los ligures:

¹⁴² CHEVALIER (1999, s.v. cíclope).

¹⁴³ BORNMAN (1968: 32).

fue por (aquellos primeros habitantes) que la isla, que antes se llamaba Trinacria, recibió el nombre de Sicania; aún hoy éstos habitan la parte más occidental de Sicilia.¹⁴⁴

A partir de este pasaje puede notarse que, primero, con los Cíclopes, la isla tenía el nombre de Trinacria; con los sicanos, se le llamó Sicania: de allí que Calímaco la denomine Τρινακρίη, Σικανῶν ἔδος.

La Magna Grecia solía asociarse con Sicilia y que no resulta extraño el uso del adjetivo γείτων, vecino, para denotar esta asimilación.¹⁴⁵ El nombre Ἰταλία designa, desde tiempos de Tucídides, la parte sur de la actual península itálica colonizada por los dorios, conocida como Magna Grecia. Κύρνος era el antiguo nombre de la isla de Córcega, según Diódoro Sículo.¹⁴⁶

El eco producido por los Cíclopes en la fragua de Hefesto en Lípara se escucha no sólo en las cercanías, sino también hasta la isla de Córcega, que dista unos 500 estadios de aquel lugar, es decir, unos 10 kilómetros. Sabemos esto gracias a un fragmento de Calias de Siracusa, historiador de la corte de los Tolomeos, con quien probablemente tuvo contacto nuestro poeta: *Era de tal magnitud el estruendo que se producía en el momento que Hefesto trabajaba en su fragua que podía escucharse el eco a una distancia de 500 estadios.*¹⁴⁷

Sin embargo, tampoco ese gran ruido hizo que Ártemis temiera: por el contrario, permaneció sin inmutarse, ἀφρικτί, ante los Cíclopes, algo que, de acuerdo con Calímaco, ni siquiera otras diosas, *ya crecidas*, podían soportar. Más adelante, el narrador relata cómo la hija de Leto, siendo una pequeña de tres años, κοῦρα τριέτηρος, osó arrancar de raíz los vellos del pecho de Brontes cuando fue a conocer a los Cíclopes con su madre. El sitio que

¹⁴⁴ Thucyd. 6.2.1.2- 2.3.4: παλαιάτατοι μὲν λέγονται ἐν μέρει τινὶ τῆς χώρας Κύκλωπες καὶ Λαιστρυγόνες οἰκῆσαι, ὧν ἐγὼ οὔτε γένος ἔχω εἰπεῖν οὔτε ὀπόθεν ἐσῆλθον ἢ ὅποι ἀπεχώρησαν· ἀρκείτω δὲ ὡς ποιηταῖς τε εἴρηται καὶ ὡς ἕκαστός πη γινώσκει περὶ αὐτῶν. Σικανοὶ δὲ μετ' αὐτοὺς πρῶτοι φαίνονται ἐνοικισάμενοι, ὡς μὲν αὐτοὶ φασί, καὶ πρότεροι διὰ τὸ αὐτόχθονες εἶναι, ὡς δὲ ἡ ἀλήθεια εὐρίσκεται, Ἰβήρες ὄντες καὶ ἀπὸ τοῦ Σικανοῦ ποταμοῦ τοῦ ἐν Ἰβηρίᾳ ὑπὸ Λιγύων ἀναστάντες. καὶ ἀπ' αὐτῶν Σικανία τότε ἡ νῆσος ἐκαλεῖτο, πρότερον Τρινακρία καλουμένη· οἰκοῦσι δὲ ἔτι καὶ νῦν τὰ πρὸς ἐσπέραν τὴν Σικελίαν.

¹⁴⁵ BORNMAN (1968: 33).

¹⁴⁶ D. S.5.13.3.3: ὀνομάζεται δὲ ὑπὸ μὲν τῶν Ἑλλήνων Κύρνος, ὑπὸ δὲ Ῥωμαίων καὶ τῶν ἐγχωρίων Κόρσιρα.

¹⁴⁷ Call.Hist. FGrH. 564. fr. 4: καὶ τηλικούτος βρόμος γίνεται, καθ' ὃν καιρὸν συμβαίνει ἐργάζεσθαι τὸν Ἥφαιστον, ὥστε ἐπὶ πεντακόσια στάδια ἀκούεσθαι τὸν ἦχον.

quedó “depilado” por Ártemis, *incluso ahora*, εἰσέτι καὶ νῦν, no se ha repuesto: el *Himno* es el único *locus* en la literatura griega donde se encuentra esta referencia acerca de tal característica, por lo que es de suponerse que la escena fue creada por el Cirenaico con fines ornamentales.

El arco que solicita Ártemis a los Cíclopes es el cidonio, Κυδώνιον... τόξον, pues se sabe que los cidonios, habitantes de Creta, fueron excelentes artesanos de arcos, y arqueros muy experimentados según la literatura y la tradición de la épica.¹⁴⁸ Calímaco utiliza diversos recursos para hacer mención del dominio de los cretenses sobre este arte y para asociarlo con los hijos de Leto. Tómense, pues, como ejemplos, los adjetivos Λύκτιον y Κυδώνιον, referidos a los arcos que usan Apolo y Ártemis, y que aparecen en el *Himno II*, a Apolo,¹⁴⁹ y en este *Himno*, respectivamente. Resulta interesante hacer notar que la Letoidea pide a los Cíclopes ser armada como los cidonios, quienes habitan al oeste de la isla, a sabiendas de que Cidonia se situaba cerca del promontorio Dicteo, el sitio que dio nombre a *Dictina*, una de las “advocaciones” más conocidas de la diosa.¹⁵⁰ Es probable que el Cirenaico recurriera iterativamente a los atributos cretenses para evidenciar el vínculo que existía entre las narraciones pregriegas relacionadas con la πύτνια θηρῶν, y los mitos y ritos griegos con que la Letoidea ha sido identificada.¹⁵¹

Al respecto del discurso de Ártemis de los vv. 81-85, Tytler señala que el carácter de la diosa siempre se expresa en el *Himno III* en función de su relación con Apolo y con su madre, no con Zeus, como se esperaría.¹⁵² En estos versos, informa a los Cíclopes que ellos están obligados a obedecer sus órdenes, pues, al igual que Febo, ella también es hija de Leto, Λετωϊάς / Λετωΐς. Por otra parte, parecería que el poeta ha dotado a la hermana de

¹⁴⁸ BORNMAN (1968: 42).

¹⁴⁹ Call. *Apoll.* 33: ἢ τε λύρη τό τ' ἄεμμα τὸ Λύκτιον ἢ τε φαρέτρη. Nótese que la posición del adjetivo en ambos pasajes es la misma: los dos se encuentran en la cuarta sede métrica.

¹⁵⁰ Call. *Dian.* 204-205: Οὐπι ἄνασσ' εὐῶπι φαεσφόρε, καὶ δέ σε κείνης / Κρητᾶές καλέουσιν ἐπωνυμίην ἀπὸ νύμφης. (Upris, señora, de amplia mirada, portadora de antorchas, también a ti los cretenses te llaman con el nombre de aquella ninfa [sc. Dictina]).

¹⁵¹ Call. *Dian.* 189-203. En estos versos, la ninfa Britomartis, perseguida por Minos, se lanzó de un acantilado y fue salvada por las redes, δίκτυα, de unos pescadores. Desde entonces, fue conocida por los cretenses como Dictina, y se le rendían cultos justamente en Cidonia.

¹⁵² TYTLER (1793: 75).

Apolo de un ingenio bastante avisado: logra que los Cíclopes prevean sus deseos incluso cuando ella no los ha expresado.

Una diosa con tantas prerrogativas difícilmente esperaría durante toda una noche a que los Cíclopes le forjaran sus armas, como cualquier mortal lo haría: la diosa de la caza habla y, al punto, los socios de Hefesto se disponen a crear para ella las armas que les requiere, con las que habrá de realizar por vez primera el arte de la cacería.¹⁵³

Luego de procurarse sus ninfas y de tomar sus armas, a Ártemis sólo le resta obtener sus raudos canes, para lo que se dirige hasta Arcadia, hogar de Pan. El hecho de que Pan fuera oriundo de Arcadia y de que Ártemis se dirigiera específicamente a este sitio para elegir a sus perros de caza, hace evidente que Calímaco se refería a alguno de los montes de este territorio, probablemente al Parrasio o al Partenio, elevaciones de las que, unos versos más adelante, se sabrá que fueron el sitio donde la diosa desempeñó por primera vez la cinegética.¹⁵⁴

Los perros que Ártemis recibe son canes magníficos, de rasgos excelentes: son capaces de dominar leones, λέοντας... δρᾶξαιντο δεράων; son más rápidos que el viento θάσσοντας ἀυράων; logran perseguir a las liebres más cautelosas, aquellas que ni siquiera para dormir cierran los ojos, οὐ μύοντα λαγῶον; y señalan las madrigueras y refugios de ciervos y puercoespines, κοίτην ἐλάφοιο... ὕστριχος καλίαι.

El lugar elegido por la diosa para empezar a cazar fue el monte Parrasio, que se halla en Arcadia. En este sitio había numerosos altares dedicados a Zeus, a Apolo y a Pan y sería el lugar donde Ártemis encontraría un prodigio, μέγα τι χρέος: cinco ciervas que andaban libres, σκαιρούσας ἐλάφους, y pastaban a orillas del río Anauro, animales más grandes que toros, μάσσονες ἢ ταῦροι, con cuernos de oro, κεράων χρυσός, imponentes a la vista de cualquiera, lo que las haría una primicia, πρωτάγειον, digna de tal ocasión, de la primera vez en que la Letoída cazaría.

¹⁵³ Call. *Dian.* 86: ἔννεπες, οἱ δ' ἐτέλεσσαν, ἄφαρ δ' ὠπλίισσαο, δαῖμον.

¹⁵⁴ SPANHEIM (1697: 188).

Ártemis busca cazar esas ciervas para que tiren de su raudo carro, *θοὸν ἄρμα*. Las ciervas que habrán de tirar del carro de la diosa no sólo son imponentes, también son veloces; las cinco son magníficas y generan en la hija de Leto un deseo incontenible de atraparlas. Sin embargo, no logra capturarlas a todas: una se escapa de su arco certero.

Calímaco nos hace saber que la cierva que escapa no lo hace a causa de la poca pericia de Ártemis: por consejo de Hera, *Ἥρας ἐννεσίησιν*, la diosa de la caza le permite al animal huir, pues habría de convertirse en uno de los Doce trabajos, *ἀέθλιον*, que el hijo de Zeus y Alcmena, Heracles, *Ἡρακλῆι*, efectuaría cuando Euristeo lo echara de su reino.¹⁵⁵ A partir de ese momento, la cierva estuvo consagrada a la diosa de la caza: era acto de impiedad tocarla. Dado que era demasiado veloz, le tomó a Heracles más de un año lograr atraparla, y sólo después de que se refugió en el monte Ártemisión, justo antes de desistir, logró herirla y así pudo atraparla.

Otra versión del mito relata que Heracles, camino hacia el palacio de Euristeo y con la cierva en mano, se encontró con Apolo y Ártemis quienes le exigieron que devolviera de forma expedita al animal. Sin embargo, el hijo de Anfitríon se negó a hacerlo y culpó a su primo del acto de impiedad que había cometido al acercarse a la cierva y habérsela llevado; los dioses, reconociendo la humildad del yunque tirintio, le concedieron seguir su marcha y completar este trabajo.

Aun cuando para el auditorio de Calímaco era bien conocida la historia de los trabajos de Heracles, el poeta de la Corte mantiene el suspenso retardando la mención expresa del sitio en el que se realizaría este *ἀέθλιον*, concluyendo de esta manera la primera parte del *Himno*, correspondiente al apartado narrativo de la composición.¹⁵⁶ El monte Cerinio, en Arcadia, sería el sitio donde viviría la cierva que Ártemis dejó en libertad, misma que fue consagrada por Taigeta, hija de Atlas, a la diosa.

¹⁵⁵ Entre los trabajos que Heracles tuvo que realizar, siguiendo a GRIMAL (2009: *s.v.* Heracles), se encuentran la cacería del león de Nemea, la matanza de la hidra de Lerna, la captura del jabalí de Erimanto, la cacería de la cierva de Cerinia, la limpieza de los establos del rey Augias, la captura del toro de Creta, la domesticación de las yeguas de Diomedes, la obtención del cinturón de la reina Hipólita, la captura del rebaño de los bueyes de Gerión, la captura del can Cerbero y la obtención de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides.

¹⁵⁶ BORNMAN (1968: 53).

Como se ha examinado en estos apartados, las innovaciones que introdujo el poeta en las estructuras sintácticas del *Himno*, en la selección del léxico, en el uso de palabras inusitadas, en el manejo de las técnicas compositivas y en el manejo de referencias que evocan a otras obras están en función de la historia que el Cirenaico quiso crear para la diosa de la caza.

CONCLUSIONES:

LOS LÍMITES DE LA INNOVACIÓN FRENTE A LA TRADICIÓN

A lo largo de esta investigación se ha insistido en que el *Himno a Ártemis* es una composición que destaca por la recreación del mito “tradicional” de la diosa de la caza.

El mito –sobre todo el griego– requiere de sus propias estructuras para ser expresado y comprendido. Consciente de las posibilidades de interpretación que el mito ofrecía a la literatura, Calímaco generó una *lengua nueva* que le permitió hacer uso de la riqueza propia de los relatos tradicionales, una lengua en la que palabras extraídas de distintos dialectos del griego y de distintos relatos se unieron con aquellas que nunca antes habían sido proferidas. El autor fue capaz de crear esta obra, única en su género, a partir de la elaboración de narraciones míticas inusitadas que expresó a través de un léxico específico, variado y novedoso, dispuesto cuidadosamente en los 268 hexámetros que la componen.¹⁵⁷

En los 109 versos que se tomaron como base para este trabajo, se evidencia la coexistencia de la tradición clásica y de la denominada *innovación* de época helenística: el *Himno* es una muestra de un tipo de poesía evidentemente novedosa, en la que no sólo confluyen distintos relatos mitológicos, sino que se entrelazan mediante recursos de índole lingüística y retórica que, antes de esta época, habían sido evidenciados en pocas composiciones.

El vate de la Corte dispuso los elementos de su obra con base en la adaptación continua y la reformulación de las pautas técnicas que normaban tanto la poesía himnica como otros tipos de poesía. Para escribir este *Himno* fue necesario que superara la visión de *género literario*, y que concibiera, en sus propios términos, sus propios parámetros para normar su arte:¹⁵⁸ un cambio en la temática y en la finalidad de las composiciones literarias evidentemente generaría una crisis en las estructuras tradicionales y motivaría la creación

¹⁵⁷ MEILLIER (1979: XIV).

¹⁵⁸ BRIOSO (1988: 786).

de un conjunto de innovaciones en las formas de expresarse a través de las letras, innovaciones basadas en la *experimentación*, la *avidez por los motivos eruditos* y, sobre todo, la aparente *arbitrariedad* en la *mezcla de géneros*.¹⁵⁹

El autor del *Himno a Ártemis* conocía los términos en los que los dioses se habían comunicado con los hombres desde épocas inmemorables: sabía que la poesía había sido utilizada por sus predecesores con la finalidad de denotar no solamente las ideas religiosas, sino también, en mayor medida, las ideas políticas de los estratos dominantes. El conocimiento de otros textos le facilitó la apropiación de aquellos recursos en beneficio de su propio programa poético.

Para analizar el conjunto de innovaciones que el Cirenaico introdujo en la poesía alejandrina a partir del *Himno*, me basé en tres conceptos de la teoría literaria moderna que, pese a ser recientemente caracterizados, ofrecen un punto de referencia para delimitar aquellos aspectos en que Calímaco se separó de la poesía previa a su tiempo: la *mezcla de géneros*, la *intertextualidad* y el *performance*.

1. *Crossing genres*

La aparente tendencia de Calímaco en este *Himno* es *ignorar* las convenciones genéricas existentes respecto a las formas de expresión, la métrica y la lengua dominantes en cada tipo de poesía, y hacer uso de éstas *indiscriminadamente*. Este fenómeno ha sido denominado mediante el término técnico de *crossing genres*.

Aun cuando careció durante buena parte de la Antigüedad Clásica de una denominación específica –salvo por el término *contaminatio*, de época romana–, el entrecruzamiento de los elementos característicos de varios géneros literarios fue un recurso de uso común entre los poetas. Los primeros testimonios de esta práctica se encuentran en la época clásica. Durante estos días, las obras artísticas –sobre todo aquellas producidas por la música– eran organizadas a partir de una embrionaria noción de

¹⁵⁹ FANTUZZI (2004: 18). Los conceptos en cursivas constituyen la tesis fundamental del autor: la tradición literaria solamente puede ser rebasada por la innovación en estos términos.

“género”, εἶδος: aunque cada género había sido caracterizado, no existía una restricción real para crear.¹⁶⁰ Los poetas, en su afán estético, tomaron algunas de las características de cada uno y las mezclaron involuntariamente, ἄκοντες, poco conscientes de la implicación que esta acción conllevaría en la evolución posterior de la poesía griega.¹⁶¹

Pese a que esta técnica de creación poética fue censurada y calificada como una “desviación del arte”, παρανομία,¹⁶² producto de la contemplación estética desmedida que habría de encontrar su culminación durante el reinado de los primeros Tolomeos, para Morrison, estudioso de la literatura arcaica y helenística, el concepto de la *mezcla de géneros*:

...es, de hecho, una herramienta demasiado contundente para describir por sí misma la mezcla de tonos, estilos, materias, estructuras y lenguaje que encontramos no sólo en la poesía helenística, sino también en la literatura antigua en general. Un modelo *biológico* de los géneros literarios implica la idea de “cruzamiento” de los mismos, lo que equivale a asumir que los géneros previos a la época helenística eran *especies puras* que fueron *cruzadas* para producir géneros *híbridos*, proceso que es, a menudo, situado al inicio del periodo helenístico.¹⁶³

Así, la recreación del mito de Ártemis en el *Himno III* no fue fortuita sino, más bien, fue producto de las necesidades de su tiempo, de la naturaleza de la poesía de entonces y de la toma de conciencia de los poetas alejandrinos sobre la estrecha relación que existía entre

¹⁶⁰ HUTCHINSON (1988: 15).

¹⁶¹ Platón (*Leg.* 700.a.1-701.b.3) critica acrememente este fenómeno impulsado por los poetas pues, desde su perspectiva, la *mezcla de géneros* desvirtuó totalmente la autoridad de quienes se habían encargado de vigilar las reglas concernientes al arte, y propició un ambiente de anarquía que permeó la política ateniense en los últimos años de su democracia.

¹⁶² Pl. *Leg.*, 700a.1- 701b.3: “[...] los poetas, aunque naturalmente dotados para la poesía, se convirtieron en los iniciadores de la ilegalidad contra el arte. Ignorantes de la justicia y de la legalidad de la Musa, en éxtasis y presas del placer más de lo debido, mezclaron tientos con himnos, peanes con ditirambos e imitaron las canciones para flautas con las que eran para cítara, uniendo todo con todo, porque sin querer, por necesidad musical, pretendieron falsamente que la música no tiene ningún tipo de corrección, sino que la forma más correcta de juzgar es el placer de quien la goza, sea éste alguien mejor o peor.”

¹⁶³ MORRISON (2007: 19): ...is in fact too blunt a tool to describe on its own the mixture of tones, styles, subjects, structures and language which we encounter not only in Hellenistic poetry but in ancient literature in general. A biological model of genres underlies the idea of ‘crossing’ genres, which assumes pre-Hellenistic genres are pure species which are then crossed to produce hybrid genres, a process which is often thought to begin in the Hellenistic period. (Las cursivas son propias).

su labor y los intereses de la corte a la que servían:¹⁶⁴ puesto que el mito es, en esencia, una narración, éste no es capaz de operar fuera del contexto en el que es creado.

Al igual sus antecesores, los poetas alejandrinos tomaron como base las formas expresivas que conocían e introdujeron en éstas alteraciones, modificaciones y adaptaciones acordes con el objetivo de su poesía sobre todo cuando éste dependía de la vida política de los lugares en que residían, así como de los manifiestos ideológicos y estéticos vigentes en su tiempo.¹⁶⁵

Durante el Helenismo, el propósito de la literatura era incorporar los rasgos más distintivos del *modus vivendi* de la población de Egipto en época pre-griega al esquema político, económico y social de los Tolomeos, con la finalidad de construir una identidad para la clase dominante de Alejandría.¹⁶⁶ La idea de *patriotismo*, los motivos éticos y religiosos vigentes en el siglo IV a. C. y en épocas anteriores no eran adecuados a aquellos que se enarbolaban a través de la poesía durante el tiempo de Filadelfo, por lo que las obras producidas bajo su auspicio serían testigos de un cambio no sólo en las estructuras, sino también en las temáticas.¹⁶⁷

Las obras literarias y las técnicas que se utilizaban para producirlas se adaptaron a la nueva necesidad de *helenización*. La poesía de los alejandrinos era concebida en términos del ideal de *λεπτόν*: las creaciones representaban la sutileza y la delicadeza de sus motivos –mínimos, la mayoría de las veces–, y existía una clara tendencia hacia el realismo y el detalle descriptivo.¹⁶⁸

El *λεπτόν* propició el resurgimiento de las formas poéticas tradicionales –el epos homérico, el poema didáctico, el himno de tipo homérico, el drama, la elegía, el epigrama

¹⁶⁴ FANTUZZI (2004: 21). Los autores insisten en el hecho de que la poesía alejandrina era autorreflexiva.

¹⁶⁵ BRIOSO (1988: 787).

¹⁶⁶ STEPHENS (2003: 6). Para algunos investigadores como MEILLIER (1979: 26), que la literatura que se creó en estos años persiguiera como único fin elogiar al rey y a su familia era impensable dado que, restringirla a este ámbito, sería negar su propia naturaleza y hacer de ella simple propaganda.

¹⁶⁷ Idem. Una de las finalidades más claras de la poesía de época helenística era preservar la fama del reino de Egipto y de sus gobernantes.

¹⁶⁸ BRIOSO (1988: 786).

y el yambo—, así como la invención de otras, surgidas de la fusión de las técnicas poéticas tradicionales con las de la época, los idilios bucólicos, los mimiambos y los *epyllia*.¹⁶⁹ *La reconfiguración del sistema de géneros fue, por el contrario, no sólo una elección poética de los alejandrinos, sino, más bien, una necesidad histórica fundamentada en la experiencia de los siglos V y IV.*¹⁷⁰

2. Los *intertextos*.

El género himnico estaba reservado, tradicionalmente, a los ámbitos cultuales: los poetas invocaban a las Musas y a los dioses del Olimpo para ofrendarles su canto, que, muchas veces, estaba ornamentado con motivos extraídos de la mitología.¹⁷¹ Ante la reelaboración de las estructuras tradicionales del himno, el enriquecimiento de la expresividad a través de la *mezcla de géneros* y el cambio en los motivos y en el público receptor de la poesía, resulta lógico afirmar que las modificaciones en el mito de Ártemis no son sino un producto derivado de este proceso creativo.

Aun cuando disponía de una amplia variedad de temas y de recursos, Calímaco recurrió a los modelos arcaicos para reconstruir el mito de la diosa de la caza en su *Himno III*. Stephens sustenta la idea de que los poetas de Alejandría tuvieron que validar su arte como instrumento de *helenización* de la única forma en que les era lícito: a través de los modelos poéticos de sus predecesores.¹⁷² Ya que los modelos no debían ser copiados, sino *imitados*, la manera más práctica de lograr su apropiación fue mediante la inclusión de palabras, frases o situaciones particulares de éstos, es decir, a través de la adopción de *intertextos*.

La intertextualidad en la época alejandrina buscaba, sin duda, dotar de novedad a las composiciones. Sofisticada, lúdica y subversiva, se proponía sacrificar, incluso, las

¹⁶⁹ FANTUZZI (2004: 3-4). Los poetas estaban “autorizados” para crear un nuevo tipo de poesía siempre que ésta no encontrara un precedente inmediato.

¹⁷⁰ FANTUZZI (2004: 21): The reconfiguration of generic system was, therefore, not only a poetic choice for Alexandrians, but also a historical necessity rooted in the experience of the fifth and fourth centuries.

¹⁷¹ VV.AA. (2013, s.v. Hymn).

¹⁷² (2003: 252).

“normas” establecidas por la literatura tradicional mediante el *asesinato* de los poetas anteriores: la reformulación de su arte haría posible perpetuar su legado.¹⁷³

El poeta de la Corte confirió una voz nueva a la hija de Leto mediante el uso de intertextos cuyo origen es, principalmente, derivado de los himnos rapsódicos, de la épica, de los epinicios pindáricos y baquílicos, de las obras didácticas de Hesíodo, y de otras fuentes literarias, entre las que destacan algunos fragmentos de los dramas de Esquilo y Eurípides, y de las comedias de Aristófanes.¹⁷⁴

El hecho de que Calímaco hiciera referencia en el *Himno a Ártemis* –algunas veces de forma más evidente– a las obras de otros poetas responde a dos necesidades: la de fundamentar su programa poético a través del contraste de sus medios con los recursos utilizados antaño, y la de lograr el reconocimiento del público, quizá, a través de la idea de ser inspirado por Ártemis misma. Como Fantuzzi señala:

Los poetas helenísticos prefirieron no olvidar las ventajas de la idea de la *inspiración divina* que les garantizaba una especie de sacralidad privilegiada en comparación con otros τεχνίται o “profesionales”; de hecho, incluso quienes destacaron de manera especial en su actividad sosteniendo que ellos habían aprendido cómo componer poesía a partir de este o aquel poeta previo a su tiempo, transformaron esta idea de *aprendizaje a partir de los textos modelo* en diversas maneras de portar la “investidura” impuesta por un “poeta-modelo” que les confería una imagen casi tan honorable como la propia inspiración divina.¹⁷⁵

Los intertextos, fundamento de la unidad temática y estructural del *Himno*, no encontraron un límite en los modelos: también se ha hallado un conjunto de éstos que refieren a obras

¹⁷³ FANTUZZI (2004:17). Al respecto de esta idea, la teoría literaria moderna ha descrito este fenómeno literario en términos muy simples: todos los autores, en algún momento de sus carreras, han tomado como modelo para crear a los más grandes escritores; la ansiedad producida por la idea de no haber creado algo novedoso, los motiva querer asesinar –metafóricamente– a sus antecesores por medio de la innovación: BLOOM (2003: 40-46).

¹⁷⁴ FANTUZZI (2004: 370) reconoce en la estructura narrativa de esta composición dos grandes sustratos: el que proveen los *Himnos Homéricos* y el que está basado en las obras de Píndaro.

¹⁷⁵ (2004: 3): Hellenistic poets preferred not to forget the positive advantages of the idea of divine inspiration, which guaranteed from them a sort of privileged sacrality compared with other τεχνίται, or ‘professionals’, indeed, even those who stressed the specifically professional element of their activity, stating that they had learnt how to compose poetry from this or that previous poet, transformed this idea of learning from a text-model into various forms of ‘investiture’ by a poet-model, which conferred on them an image almost as honorable as divine inspiration.

de poetas contemporáneos del Cirenaico, como Arato, Teócrito y Apolonio Rodio. Al tiempo que Calímaco seleccionaba las notas más sobresalientes de los modelos tradicionales, depuraba también los motivos mitológicos de esta composición basándose en lo que el público de Alejandría probablemente había escuchado en otras ocasiones durante los recitales que los Tolomeos disponían para sus allegados.

Estos recitales estaban reservados a un estrato selecto de la población de Alejandría: las composiciones presentadas durante este tipo de celebraciones dependían, por su naturaleza, del conocimiento previo que el público tuviera sobre algunas narraciones tradicionales, acerca de los mitos más célebres y de las leyendas sobre los antiguos helenos.¹⁷⁶

Sin embargo, el objetivo de esta clase de festivales poéticos no era solamente que el público cortesano compartiera con los Lágidas algunas narraciones y que fuese capaz de reconocerse a través de éstas –como sucedía en la *catarsis* de la tragedia clásica–: era indispensable que la *élite* apreciara las reelaboraciones de las historias desconocidas de los dioses, que tuviera la primicia de las nuevas peripecias de los héroes griegos más célebres de todos los tiempos y que, en este escenario, pudiera tomar parte de lo divino.¹⁷⁷

3. *Performance*

Cada vez que en el *Himno a Ártemis* se hacía referencia a cierto rito o costumbre, se esperaba que aquellos que estaban presentes durante el *performance* relacionaran lo que habían escuchado de boca de Calímaco con aquello que habían observado en diferentes representaciones en el marco de las festividades que se organizaban en el Museo: quizá a partir de otras presentaciones mostradas en distintos recitales, el público sería capaz de reconocer en la historia de la hija de Leto algunas de las referencias a los textos modélicos

¹⁷⁶ FANTUZZI (2013).

¹⁷⁷ BUXTON (2000: 59).

y a los relatos recreados una y otra vez por los poetas cortesanos y, lo que es más, pudieran experimentar una relación de cercanía y comunión con sus gobernantes.¹⁷⁸

Fantuzzi insiste en que el contexto del *performance* en que se presentó esta obra requería del interés profundo de la audiencia por los espacios sagrados, por los ritos relacionados con la diosa de la caza y por la historia que éstos encerraban en cada uno de los versos.¹⁷⁹ Si bien el público del *Himno*, carente de estos requerimientos, difícilmente notaría la reformulación de pasajes retomados de otras obras, de expresiones típicas de otros géneros literarios, y de usos propios de ciertas temáticas, probablemente fue capaz de apelar a su imaginación para interpretar lo que escuchaba: *Esta imaginación (sc. del público) habría de ser delineada por la experiencia de las prácticas cultuales contemporáneas, por la poesía clásica en sí misma y por las crónicas escritas en prosa acerca de las prácticas locales y de la historia cultural.*¹⁸⁰

La imaginación requerida por el público cortesano distaba de ser un reflejo de la erudición de los habitantes del Museo. Concebir el *Himno a Ártemis* como una muestra representativa de la *literatura erudita* que, según muchos estudiosos, fue producida durante la época helenística sería equipararla con lo inasequible.¹⁸¹

La erudición en términos absolutos habría hecho de ésta una composición sumamente artificial, desprovista de elementos que resultaran familiares al público, incomprensible: quienes tuvieron acceso a esta obra pudieron interpretarla gracias al mito. En este sentido, el mito devino una herramienta útil para la exégesis del mensaje que Calímaco quería transmitir: si lo divino puede humanizarse, los monarcas de Alejandría, de linaje divino, no distarían tanto de sus súbditos.

¹⁷⁸ BORNMANN (1968: XIII).

¹⁷⁹ (2004: 364).

¹⁸⁰ FANTUZZI (2004: 364-365): That imagination will have been shaped by experience of contemporary cultic practice, by classical poetry itself, and by prose chronicles on local practices and cultic history [...]

¹⁸¹ En este sentido, MEILLIER (1979: 26) plantea el siguiente cuestionamiento: "La littérature est-elle nécessairement réservée à un public savant ?"

El mito reformulado de Ártemis no sólo fue el motivo que dio pie a la *recreación* de las historias tradicionales, sino que constituyó una manera distinta de experimentar la anagnórisis: el auto-reconocimiento del público, de su entorno, de su tiempo y de su ideología no habría de alcanzarse mediante el patetismo tragicómico, sino a través de la sonrisa disimulada, de la comicidad encerrada en la seriedad de las palabras y de los actos de la diosa de la caza, todos ellos, productos de la inevitable comparación de las palabras de Calímaco con las de sus antecesores.¹⁸²

El *Himno* es, en conclusión, una manifestación clara de las transgresiones poéticas de Calímaco: su afán por alcanzar la perfección formal combinando las peculiaridades de distintos géneros literarios en un mismo poema, la aparente obsesión por las explicaciones de orden etiológico, la revaloración de aspectos secundarios –personajes, lugares y ritos– presentes en los relatos tradicionales relacionados con la diosa de la caza, el humor y la ironía basados en el manejo del léxico y en la humanización de escenas muy solemnes, son las notas distintivas de esta nueva historia de Ártemis, historia que se equipararía con aquella de la familia real, de Tolomeo Sóter, y de sus hijos, Filadelfo y Arsínoe.¹⁸³

La genialidad del *Himno a Ártemis* no reside solamente en la ruptura con las características tradicionales de la literatura himnica, ni se halla en las reglas que se crearon solamente para conjuntar el mito con las formas de expresión de la épica. Se encuentra en la posibilidad de ser comprendido y disfrutado de forma integral, incluso en la actualidad; en el hecho de apreciar la coexistencia armónica de la lengua griega con una historia inusitada de esta divinidad; en el reconocimiento de una realidad perenne que forma, por sí misma, parte de la concepción tradicional de la diosa de la caza: la Ártemis que Calímaco creó en estos versos permanece vigente, por haber sido *humanizada* a través de estos rasgos.

¹⁸² COUAT (1968: 129): “Les poètes alexandrins aimaient à se laisser deviner plus qu’à se faire comprendre.”

¹⁸³ BRIOSO (1988: 787) sostiene una hipótesis de carácter político-religiosa para la interpretación de los cuatro primeros *Himnos*, *himno a Zeus*, *himno a Apolo*, *himno a Ártemis* e *himno a Delos*-. El autor pretende justificar con estas composiciones los fundamentos divinos del poder regio de los Tolomeos y de su divinización a través del culto a la familia real. Esta misma hipótesis fue desarrollada con mayor profundidad en lo que respecta al *Himno a Ártemis* por BING (1994) y ha sido tomada como referencia para esta reflexión final.

BIBLIOGRAFÍA

A. FUENTES GRECOLATINAS:

APOLONIO RODIO

FRAENKEL, H. (1961), *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford: Clarendon Press, 242 p.

PÉREZ, M. (1991), *Las Argonáuticas*, Madrid: Akal (Akal Clásica), 393 p.

ARATO

TAPIA, P. (2001), *Fenómenos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 37 + CCCXXXI p.

ARISTÓTELES

BEKKER, I. (1837), *Aristotelis Opera*, tomo XI: *de rhetorica, de rethorica ad Alexandrum et de poetica*, Oxford: Typographeo Academico, 316 p.

GONZÁLEZ, A. (2003), *Artes Poéticas (Aristóteles y Horacio)*, Madrid: Visor Libros (Visor Literario, IX), 185 p.

RAMÍREZ TREJO, A. (2002), *Retórica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 187 + CCCIV p.

CALÍMACO

BANDINI, A. (1763), *Καλλιμάχου Κυρηναίου Ὕμνοι / Callimachi Cyrenaei Hymni, cum latina interpretatione Etruscis versibus, nunc primum editis*, Florencia: Typis Mouckianis, 316 p.

BLOMFIELD, C. (1815), *Callimachi. Quae supersunt*, Londres: Typis E. et A. Taylor, 400 p.

BORNMANN, F. (1968), *Hymnus in Dianam*, Florencia: La Nuova Italia, 143 p.

CAHEN, E. (2002), *Les Origines, Réponse aux Telchines, Élegies, Épigrammes, Iambes et pièces lyriques, Hécale, Hymnes*, París: Les Belles Lettres, 3a.ed., 329 p.

- GELENIUS, S. (1532), *Καλλιμάχου Κυρηναίου Ὑμνοι, μετά τῶν σχολίων, Γνώμαι ἐκ διαφόρων ποιητῶν, φιλοσόφων τε καί ῥητόρων συλλεγείσθαι*, Basilea: Froben, 245 p.
- D' ALESSIO, G. (2001), *Inni, Epigrammi, Ecclie*, Milán: BUR Classici Greci et Latini (Biblioteca Universale Rizzoli, 32), 3a. ed. vol. I: 365 p.
- ERNESTI, J. (1761), *Callimachi Hymni, Epigrammata et fragmenta cum notis integris H. Stephani, B. Vulcanii, Annae Fabri, Th. Graevii, R. Bentleji ; quibus accedunt Ezechielis Spanhemii commentarius*, Batavia: Samuelem et Ioannem Luchtmans, 740 p.
- FABRI, A. (1675) *Καλλιμάχου Κυρηναίου Ὑμνοι, ἐπιγράμματα καὶ ἄλλα ἄττα*, París: Sebastianus Mabre-Cramoisy, 262 p. + índice.
- HARDER, A. (2012), *Callimachus' Aetia*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press, vol. I: xii + 362 p. ; vol. II: 1061 p.
- MAIR, A.W (1921), *Callimachus, Lycophron and Aratus*, Londres-Nueva York: William Heinemann-G.P. Putnam's Sons (Loeb Classical Library), 643 p.
- MEINEKE, A. (1861), *Callimachi Cyrenensis Hymni et Epigrammata*, Berlín: Weidmann, 336 p.
- PFEIFFER, R. (1949-1953), *Fragmenta, Hymni et epigrammata*, Oxford: Oxford Claredon Press, vol. I: 520 p., vol. II: 208 p.
- SCHNEIDER, O. (1870), *Callimachea*, vol. I *Hymni cum scholiis veteribus*, Leipzig: Teubner, 455 p.
- SPANHEIM, E. (1697), *In Callimachi Hymni Observationes*, s. l.: Francisci Halman et Guilielmi vande Water bibliopolio, 758 + LXIV p.
- TAPIA, P. (1984), *Himnos y epigramas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), CLXXVI + 61 p.
- TYTLER, H.W. (1793), *Works of Callimachus*, Londres: T. Davison, 290 p.
- WILAMOWITZ, U. (1892), *Hymni et epigrammata*, Brittenburg: Weidmann, 62 p.

EURÍPIDES

- BONIFAZ NUÑO, R. (1998), *Hipólito*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), XXXV + 81 p.

GARIBAY, A. (1982), *Eurípides, las diecinueve tragedias*, México: Porrúa (Sepan cuantos..., no. 24), 533 p.

HESÍODO

VIANELLO, P. (2007), *Los trabajos y los días*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1ª. reimpr., CDXVII + 34 p.

_____ (2007-2), *Teogonía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1ª. reimpr., CCCXCVIII + 27 p.

HOMERO

BONIFAZ NUÑO, R. (2005), *La Iliada*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2ª ed., CXLVIII + 464 p.

EVELYN- WHITE, H. (1982), *Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric*, Massachusetts-Londres: Harvard University Press- William Heinemann (Loeb Classical Library), 657 p.

JANKO, R. (1982), *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Classical Series), xvi, 322 p.

LÍRICOS

FERRATÉ, J. (2007), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona: Acantilado (El acantilado, 30), 357 p.

LOBEL, E. y D. L. PAGE (eds.) (1968), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford: Oxford Claredon Press, 220 p.

LUCIANO

NAVARRO, J. (1998), "Diálogos de los dioses" en *Diálogos. Relatos verídicos*, Barcelona: Planeta, pp. 111-156.

PÍNDARO

BONIFAZ NUÑO, R. (2005), *Píndaro, Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), CCCLIV + 225 p.

PLATÓN

LISI, F. (1999), *Platón, Diálogos: Leyes (libros I-IV)*, Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 256), 502 p.

SÓFOCLES

RADT, S. y KANNICHT, R. (1977), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen: Vanderhoeck and Ruprecht, vol. 4. 264p.

TEÓCRITO

GARCÍA, M. y M. MOLINOS (1986), *Bucólicos griegos*, Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 95), 371 p.

PALUMBO, M. (2008), *Teocrito, Idilli e Epigrammi*, Milán: BUR (Classici Greci e Latini), 2008, 291 p.

TUCÍDIDES

JONES, H.S. y POWELL, J. E. (eds.) (1967), *Thucydidis Historiae*, Oxford: Oxford Claredon Press, vol. 2., 345p.

B. LITERATURA AUXILIAR

BERGNES, A. (1833), *Nueva gramática griega*, Barcelona: Antonio Bergnes, 400 p.

BERISTÁIN, H. (1992), *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 3a. ed., 508 p.

BECKER, U. (1998), *Enciclopedia de los símbolos*, México: Océano-Robin Book, 350 p.

- CANCIK, H. y SCHNEIDER, H. (eds.) (2013), *Brill's New Pauly. An Encyclopedia of Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/>, 07.11.13.
- CHANTRAINE, P. (1968), *Dictionnaire etymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, París: Klincksieck, vol. I: de A-L: 765 p.
- _____, (1961), *Morphologie historique du grec*, París: Klincksieck, 355 p.
- CHEVALIER, J. (1999), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1092 p.
- EASTERLING, P. y B. M. W. KNOX (1999), *Historia de la literatura griega (Cambridge University)*, Madrid: Gredos, 999 p.
- FERNÁNDEZ- GALIANO, E. (1976-1980), *Léxico de los Himnos de Calímaco*, Madrid, vol. I, α-δ: 1-178 pp., vol. II, ε-ι: 179-330 pp., vol. III, κ-ο: 331- 503 pp., vol. IV, π-ω: 504- 697 pp.
- GAISFORD, F. (comp.) (1967), *Magnum etymologicon lexicon*, Ámsterdam: Hakket, 2468 p.
- GRIMAL, P. (2009), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 634 p.
- HOOGEVEEN, H (1829), *Greek Particles (Doctrina particularum linguae graeca)*, Londres: A. J. Valpy, 207 p.
- HURTADO, A. (2001), *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra, 651 p.
- LESKY, A. (1989), *Historia de la literatura griega*, Madrid: Gredos, 1003 p.
- LÉVÊQUE, P. (2005), *El mundo helenístico*, Barcelona: Paidós (Paidós Orígenes, 52), 261 p.
- LÓPEZ FÉREZ, J. (coord.) (1988), *Historia de la literatura griega*, Madrid: Cátedra, 1273 p.
- LORAUX, N. (2004), *Las experiencias de Tiresias*, Barcelona: Acantilado (El Acantilado, 91), 562 p.
- MEILLET, A. (1975), *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, París: Klincksieck, 344 p.
- NILSSON, M. P. (1970), *Historia de la religiosidad griega*, Madrid: Gredos (Biblioteca Universitaria Gredos, Manuales, 7), 220 p.

- OTTO, W. F. (1976), *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Buenos Aires: EUDEBA, 244 p.
- PALOMARES, C. y P. PALOMARES (2004), "La 'octava real' y la épica renacentista española. Notas para su estudio" en *Lemir*, no. 8, 2004, 12 p. Recuperado de: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/Palomares/Epicarenacentista.pdf> , 29.06.11.
- PAULY, A. y G. WISSOWA (eds.) (1894-1980), *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, neue Bearbeitung*, Stuttgart: J. B. Metzler, vol I: Apollo-Ártemis.
- RAGON, E. (1918), *Thèmes grecs. Sur la syntaxe, précédés d'une petite stylistique*, París: J. de Gigord, 273 p.
- ROSCHER, W. H. (1978), *Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Hildesheim-Nueva York: Georg Olms Verlag, tomo I (a-Evan): 1439 p.

C. LITERATURA ESPECÍFICA

- AMBÜHL, A. (2013), "Callimachus" en WALDE, C. (ed.) (2013), *Brill's New Pauly Supplements I, Volume 5. The Reception of Classical Literature*. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/callimachus-e60651> , 11.11.13.
- ACOSTA HUGHES, B. y STEPHENS, S. (2002), "Re-reading Callimachus 'Aetia' fr. 1", en *Classical Philology*, vol. 97, pp. 238-255.
- _____ (2011), "The Cicada's Song: Plato in the *Aetia*, fr. 1", en MARTINA, A. y COZZOLI, A.-T. (eds.), *Callimachea II: Atti della seconda giornata di studi su Callimaco*, Roma: Herder, pp. 17-34.
- BING, P. y UHRMEISTER, V. (1994), "The Unity of Callimachus' *Hymn to Ártemis*", en *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 114, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, pp. 19-34.
- BLOOM, H. (1996), "Elegía al canon", en *El canon occidental, la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona: Anagrama, pp. 25-51.

- _____, "La desintegración de la forma" en *Deconstrucción y crítica*, México: Siglo XXI, 2003, pp. 11-46.
- BRIOSO, M. (1988) "Calímaco", en LÓPEZ FÉREZ (coord.), *Historia de la literatura griega*, Madrid: Cátedra, pp. 795-803.
- BURKERT, W. (2007), *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid: ABADA, 502 p.
- BUXTON, R. (2000), *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Madrid: Akal, 245 p.
- CANTARELLA, R. (1972) *La literatura griega de la época helenística e imperial*, Buenos Aires: Losada, 481 p.
- CAPOVILLA, G. (1967), *Callimaco*, Roma: L'Erma de Breschneider, tomo I: 546 p; tomo II: 579 p.
- CHRISTES, J. (2013) "Education" en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/education-e402270> , 07.11.13.
- COUAT, A. (1968), *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées*, París: Hachette, 525 p.
- De COULANGES, F. (1920), *La cité antique. Étude sur les cultes, le droit et les institutions de la Grèce et de Rome*, París: Hachette, 478 p.
- CROISSET, A. (1896), *Histoire de la littérature grecque*, París: Thorin et Fontemoing, tomo V: « Période Alexandrine », « Époque Romaine », 1102 p.
- DEPEW, M. (2002), "Gender, power and poetics in Callimachus' book of *Hymns*" en HARDER, M.A. (ed.), *Callimachus II*, Groningen: Peeters (Hellenistica Groningana, 7), pp. 117-136
- EDER, W. (2013), "Hellenism" en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/hellenism-e507020>, 07.11.13.
- FANTUZZI, M. y R. HUNTER (2004), *Tradition and innovation in Hellenistic Poetry*, Nueva York: Cambridge University Press, 511 p.
- _____, (2013) "Hellenistic Poetry" en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/>, 09.11.13.

- FRASER, P. M. (1972), *Ptolemaic Alexandria*, Oxford: Oxford Claredon Press, vol I : 812 p.
- FURLEY, W. (2013), "Homeric Hymns" en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/homeric-hymns-e12222760>, 11.11.13.
- GIUBILO, B. (2010), *L' ἀληθεία e i suoi sinonimi nella poesia alessandrina (Callimaco, Teocrito, Apollonio Rodio, Eronda)*, Roma: Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 240 p.
- GLOCK, A. (2013), "Mouseion" en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/mouseion-e812620>, 07.11.13.
- GUILLÉN SELFA, L. (1968), "Calímaco, una poesía de porcelana" en *Estudios clásicos*, pags. 385-406.
- _____ (1996), "El debate literario en el s. III a. C.", en *Myrthia*, 11, pp. 17-31.
- GUTHRIE, W. K. C. (1956), *Les grecs et leur dieux*, París: Payot, 431 p.
- _____, (2008), *Los filósofos griegos*, México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 88), 189 p.
- HARDER, A. M. (1992), "Insubstantial Voices: Some Observations on the *Hymns* of Callimachus", en *The Classical Quarterly, New Series*, vol. 42, no. 2, pp. 384-394.
- HÜBNER, K. (1996), *La verdad del mito*, México: Siglo XXI, 434 p.
- HUNTER, R. (2013), "Literary Genre" en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/>, 11.11.13.
- HUTCHINSON, G. O. (1988), *Hellenistic Poetry*, Oxford: Oxford Claredon Press, 374 p.
- KING, H. (1993), "Bound to bleed: Artemis and Greek women", en CAMERON, A. y A. KUHRT (eds.), *Images of women in Antiquity*, Londres: Routledge, pp. 109-127.
- KIRK, G. S. (1999) *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona: Paidós (Paidós Básica, 24), 310 p.

- _____ (2002), *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona: Paidós, 303 p.
- KÖRTE, A. y HÄNDEL, P. (1973), *La poesía helenística*, Barcelona: Labor, 305 p.
- KÖHNKEN, A. (1981), "Apollo's Retort to Envy's Criticism (Two Questions of Relevance in Callimachus, Hymn 2, 105FF.)", en *The American Journal of Philology*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 102, No. 4, pp. 411-422.
- _____, (2002), "Ártemis im Ártemis Hymnos des Kallimachos" en HARDER, A. M., REGTUIT, R. F. y WAKKER, G. C. (eds.), *Callimachus II*, Groningen: Peeters (*Hellenistica Groningana*, 7), pp. 161-171.
- KUIPER, K. (1898) *Studia Callimachea, II. De Callimachi Theologumenis*, Brittenburg: A. W. Sijthoff, 160 p.
- LANDFESTER, M. (2013), "Callimachus of Cyrene", en *Brill's New Pauly*, supl. I, vol. 2: *Dictionary of Greek and Latin Authors and Texts*. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly-supplements-1-2/callimachus-of-cyrene-com-0054> , 07.11.13.
- LEFKOWITZ, Mary, (1980), "The Quarrel between Callimachus and Apollonius", en *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Rudolph Habelt Verlag: GMBH, pp. 1-19.
- LEHNUS, L. (2013), "Callimachus" en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/callimachus-e606510>, 07.11.13.
- LEIKIN, J. (2002), *Poisoning and Toxicology Handbook*, Nueva York: Lexi-Comp., 1553 p.
- MEILLIER, C. (1979), *Callimaque et son temps. Recherches sur la carrière et la condition du écrivain à l' époque des premiers Lagides*, Lille: Publications de l' Université de Lille III, 364 p.
- MORGAN, T. (2000), *Literate education in the Hellenistic and Roman worlds*, Londres: Cambridge University Press, 375 p.
- MORRISON, A. (2007), *The narrator in Arcaic Greek and Hellenistic Poetry*, Nueva York: Cambridge University Press, 358 p.
- NICOL, E. (2007), *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 181 p.

- NIELSEN, I. y VÖSSING, K. (2013), "Library" en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/library-e216740>, 07.11.13.
- PAULSEN, T. (2015), "Literary activity", en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl.pbidi.unam.mx:8080/entries/brill-s-new-pauly/literary-activity-e707250>, 07.11.13.
- PLATINGA, M. (2002), "A parade of learning: Callimachus' *hymn to Ártemis* (lines 170-268)" en HARDER, M.A., REGTUIT, R.F. y WAKKER, G.C. (eds.), *Callimachus II*, Groningen, Peeters (*Hellenistica Groningana*, 7), pp. 257- 277.
- RÖSLER, W. (2015), "Literacy/Orality", en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl.pbidi.unam.mx:8080/entries/brill-s-new-pauly/literacyorality-e1104820>, 11.11.13.
- ROSTAGNI, A. (1963), *Poeti alessandrini*, Turín: Bottega d'Erasmus, 398 p.
- ROSTOVZEFF, M. (1967), *Historia social y económica del mundo helenístico*, Madrid: Espasa-Calpe, tomo I: 664 p.
- SCHMITZER, U. (2015), "Occasional poetry", en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl.pbidi.unam.mx:8080/entries/brill-s-new-pauly/occasional-poetry-e420930>, 11.11.13.
- SNELL, B. (1953), *The discovery of the mind, The Greek origins of the European thought*, Oxford: Basil Blackwell, 323 p.
- STEPHENS, S. (2003), *Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, Los Ángeles: University of California, 292 p.
- TAPIA, P. (1991), "Diana Lucina" en *Nova Tellus*, no. 9-10, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 9-20.
- TARN, W. y G.T. GRIFFITH (1952), *La civilización helenística*, Londres: Edward Arnold, 271 p.
- VAN BREMEN, R. (1996), *The limits of participation. Women at civic life in the Greek East in the Hellenistic and Roman periods*, Ámsterdam: J. C. Gieben, 399 p.
- VERNANT, J.-P. (1973), *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona: Ariel, 384 p.

_____, (1992), *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona: Paidós, 145 p.

VV. AA. "Hymn" (2013), en CANCIK, H. y H. SCHNEIDER (eds.), *Brill's New Pauly, Antiquity*, Brill Online. Recuperado de: <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/hymn-e519350> , 07.11.13.

WILLAMOWITZ, U. (1924), *Hellenistische Dichtung in der Zeit von Kallimachos*, Berlín: Weirdmann, vol 1: vii + 244 p.

ZANKER, G. (1987), *Realism in Alexandrian Poetry: a Literature and its Audience*, Londres: Croom Helm, 250 p.