

De la Épica a la Lírica

CALVO MARTÍNEZ, José Luis
Universidad de Granada

1. La lírica es un género colmado de problemas de toda índole que empiezan por el propio nombre del género¹ y continúan con su clasificación² y, sobre todo, con sus orígenes. Este último problema es, precisamente, el que queremos abordar aquí no sin adelantar algunas observaciones de carácter metodológico: en primer lugar, es evidente que, dada la carencia de pruebas concluyentes, todo lo que pueda decirse sobre el particular pertenece al terreno de lo hipotético; aunque no es menos evidente que, cualquiera que sea la postura o el punto de vista que se adopte, este será tanto más aceptable cuanto más libre se vea de vicios metodológicos y, sobre todo, lógicos: por los primeros me refiero principalmente al procedimiento de explicar lo menos oscuro por lo más oscuro en el cual suele incurrir a menudo la hermenéutica, y que es solo justificable allí donde no hay nada más claro a lo que acudir; por vicios lógicos entiendo, sobre todo, el razonamiento circular o círculo vicioso, hacia el que es fácil deslizarse en las ciencias humanas.

En segundo lugar, puesto que los géneros literarios pertenecen exclusivamente a la Historia de la Literatura, se impone abandonar de una vez los enfoques ahistóricos, extraliterarios o psicologistas y empezar por el origen y desarrollo de las formas del género en cuestión; y lo que es más, se impone aceptar los datos históricos y no

1. Ya el propio nombre de Lírica es bastante inadecuado por restrictivo. El adjetivo λυρικός aludía en época clásica a aquello que se relaciona con o afecta a la lira; el sentido que nosotros le damos es, en realidad, bastante tardío. El primero en términos absolutos que trató el tema fue Glauco de Regio según el testimonio de Plutarco (*Música*, 1.132e) que le atribuye una obra sobre los antiguos después dentro de la escuela peripatética Dicearco (Περὶ μουσικῶν ἀγωνῶν). Pero quien lo extendió a todo tipo de creación literaria que no fuera épica ni dramática fue Dídimo Calcentero en su hypómnema titulado Περὶ λυρικών. Y quizá no haya nada que reprocharle, porque es casi imposible buscar una palabra que englobe a la multiplicidad de especies que comprende la Lírica. Cf. M. Schmidt, *Didymi Fragmenta*, Leipzig, 1854, p. 386 y sigs.
2. Proclo (en Focio, *Biblioteca*, 319b6), que es el primero en establecer una clasificación, une la Lírica a la Epica bajo el género διηγηματικόν y subdivide a aquella en las especies Elegía, Yambo y Mélica (por la que entiende sobre todo lírica coral).

Son muchos los parámetros que intervienen en una posible clasificación de ésta (lugar, tiempo, acompañamiento musical, métrica, ejecución, ejecutantes) y no hay uno solo que no deje fuera una buena parte. Hoy se sigue manteniendo universalmente una división entre ELEGIA-YAMBO (jonio) y MELICA (lesbia) por un lado, a los que se engloba bajo el nombre genérico de MONODIA (es decir, canto individual, aunque Elegía y Yambo dejaron pronto de cantarse), mientras que al resto se le suele denominar LIRICA CORAL, diferencia que los antiguos, por cierto, no alcanzaron a ver entre ambos grupos. Algunos, entre los que me cuento (Cf. mi artículo "Estesicoro de Hímera" en *Durius* 2, 1974, 311-42), hemos postulado la existencia de una clase mixta monódico-coral, en la que habría que situar a Alcmán y Estesicoro, dada la imposibilidad de escribir la producción de estos autores a una u otra clase con exclusividad.

violentarlos, o ignorarlos, a fin de hacerlos encajar en un sistema preconceptual deducido a partir de dichos enfoques. Porque, sea cual fuere la utilización de los géneros en la literatura europea, lo cierto es que **en Grecia** tienen una secuencia histórica evidente e incontrovertible.

En tercer lugar, quiero señalar que se trata de un problema muy complejo y con múltiples implicaciones, por lo que mi exposición intenta ser un planteamiento de ciertos principios que están en la base y apuntar simplemente alguna vía de solución a un problema que sigue dando vueltas sobre sí mismo.

2. Pues bien, sobre el origen de la Lírica literaria se pueden plantear, y de hecho se han planteado, tres preguntas fundamentales: ¿por qué surge?, ¿cuándo surge? y ¿cómo surge? Claro es que las dos primeras están en realidad íntimamente relacionadas y quizá la formulación que se ha hecho tradicionalmente es ¿por qué surge cuando surge —es decir en el s. VII? Este es, desde luego, un problema que pertenece a la sociología literaria y, aunque nuestro interés aquí es más bien formal, quizá valga la pena recoger la opinión generalizada. Se piensa que si en la Lírica la nota quizá más característica es la emergencia vigorosa de la individualidad del poeta, y su toma de conciencia frente a la colectividad, esto solo pudo suceder en un momento en que, pasados los siglos oscuros de incultura, pobreza y aislamiento de Grecia, la polis estaba plenamente constituida y el desarrollo económico favorecía la iniciativa individual. Es decir, aunque parezca paradójico, el hombre griego tomaría conciencia de su individualidad precisamente cuando estuvo inserto en un marco social amplio —la polis. Y cobró conciencia de su valía como individuo precisamente cuando tomó parte en las empresas colectivas de expansión —las colonizaciones. Estas fueron, pues, las condiciones sociales y económicas que posibilitaron el surgir de la Lírica y, de hecho, los primeros poetas líricos pertenecen a la época en que la situación descrita ya estaba consolidada: el siglo VII. Estos poetas **son los mismos que recitaban la Epica** y desarrollaron sus breves composiciones líricas generalmente para que precedieran o acompañaran la recitación épica en las celebraciones rituales de los grandes dioses de Grecia.

3. Más importante, desde el punto de vista propiamente literario es contestar a la última pregunta que antes adelantábamos: ¿de dónde se origina y cómo se desarrolla la Lírica literaria? Más para ello se impone perseguir, aunque sea brevemente, las respuestas que se le han dado.

Los antiguos no se lo plantearon, desde luego, como un problema global, sino que de una manera perentoria y con su habitual y, por otra parte, explicable carencia de sentido histórico les bastó con señalar unas cuantas figuras, algunas míticas y otras de oscura antigüedad, como *πρῶτοι εὐρεταί* de cada uno de los grandes subgéneros de la Lírica (Orfeo, Museo, Olimpo, Arión, Terpandro, Taletas etc.). Luego cada género se encargaría de encontrar su propio *εἶδος* o *τέλος* (forma) según la teoría teleológica de Aristóteles. El problema es que, una vez conseguido este *εἶδος*, solo valía la pena conservar a las “cumbres” y, por ello, creadores fundamentales en la historia del género como Terpandro, Estesícoro o Alcmán fueron cayendo en el olvido y lo que conservamos hoy, incluso para los nueve grandes, son escasos restos transmitidos por

autores tardíos, por motivos generalmente extraliterarios, o aquello que nos ha rescatado la Papirología. Este es uno de los obstáculos más graves que dificulta nuestro mero intento de acercarnos a los orígenes del género. Esta es también una de las razones por las que la mayor parte de los estudiosos de la Historia de la Literatura griega, que han estudiado el tema, no afronten abiertamente e *in extenso* la cuestión del origen de la Lírica como género. A lo sumo, lo que hacen es evaluar las diferentes opiniones de los antiguos sobre cada subgénero, especialmente la Elegía y el Yambo. Así, la más prestigiosa Historia de la Literatura griega, la *Griechische Literaturgeschichte* de Schmid-Stählin se limita a hacer una exposición, detallada desde luego, de todos los datos que conservamos sobre los distintos subgéneros de la Lírica, seguida de una tipología de los mismos, así como de los instrumentos musicales y demás aspectos externos que se relacionan con el tema. Sobre los orígenes del género no nos dice prácticamente nada.

Y sin embargo es un asunto del máximo interés. Antes que nada, habría que destacar que quienes se han ocupado de los orígenes de la Lírica lo han hecho de una manera superficial y axiomática por lo que en la historia del problema se han generado dos concepciones contradictorias: ya hemos visto que los antiguos no fueron al fondo de la cuestión, pero no es menos cierto que los metricólogos tardíos (aunque no sabemos en qué medida dependen en esto de un autor anterior como Aristóxeno) hacen derivar *mecánicamente* a partir del hexámetro heróico todas las figuras métricas de la Lírica. Sus procedimientos de derivación son erróneos, pero el *planteamiento*, y el punto de partida, es acertado pues, como antes señalábamos, no se puede hablar en abstracto del nacimiento de un género literario en verso sin explicar el origen de sus formas y en especial de sus formas métricas. Por el contrario, a partir del s. XVIII se produce un cambio radical de perspectiva: por un lado, dentro de una actitud ahistórica y una consideración supraliteraria (o “metafísicista”, como la llaman Wellek-Warren)⁴ que se preocupa más de “lo lírico” o “lo épico” que de las formas literarias líricas o épicas, se concede prioridad a lo lírico sobre lo épico; de otro lado, sobre todo con el Romanticismo, cobra cuerpo el concepto de un etéreo “espíritu popular” (*volksgeist*) al que se atribuyen las creaciones literarias más genuinas y primitivas de los pueblos.⁵ Todo ello hace que, en el terreno que nos ocupa, se invierta la situación: la Epica no es el origen de la Lírica, sino al revés. Así los ya citados Schmid-Stählin señalan de pasada: “incluso aunque Homero no hablara de Lírica monódica y coral, sería evidente que la poesía lírica se proyecta más allá de Homero. Es muy *probable* que la épica griega haya comenzado con una recitación lírica; es *posible* que su forma

3. Munich, 1920-1940, Vol. I, p. 325 y sigs.

4. *Teoría Literaria*, Madrid, 1966 (trad. esp.).

5. Para las diferentes concepciones sobre los géneros literarios cf. W. Kayser, *Interpretación y Análisis de la obra literaria*, Madrid, 1972 (trad. esp.), V.M. de Aguiar y Silva, *Teoría de la Literatura*, Madrid, 1972 (trad. esp.) y E. Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, 1966 (trad. esp.); para la Lírica específicamente, cf. H. Färber, *Die in die Kunsttheorie der Antike*, Munich, 1936. En general se han tratado como conceptos universales prescindiendo de diferencias históricas y locales. Por su parte, los autores que estudian la “Lírica griega” dan por supuesto que es anterior a la Epica y que procede de la Lírica “popular”.

más antigua haya sido la lírica coral”.⁶ Pero sobre todo, y dejando de momento la relación entre Lírica y Epica, sigue planeando sobre nosotros la idea romántica de que la Lírica literaria de los grandes poetas tiene su punto de arranque, su caldo de cultivo, su almacén de ritmos y temas en la Lírica popular. De esta manera, prácticamente todos los eruditos que le han prestado atención al problema coinciden en postular su desarrollo a partir de la Lírica popular. Por poner sólo algunos ejemplos, A. Lesky⁷ da por supuesto, aunque solo le dedica una página al problema, que las raíces de la lírica están en el culto, el trabajo y los cantos populares, los cuales eran o bien formas inferiores de culto o la expresión de un sentimiento personal profundo. Por su parte Bowra⁸ afirma que las canciones populares, especialmente las infantiles, “pasaban fácilmente a otras formas más elaboradas del arte coral” —aunque luego admita que la obra de Alceo y Safo puede inspirarse en lo popular, pero ni es coral ni popular.

3. En mi opinión tanto una concepción como la otra simplifican demasiado las cosas y parten de un pie forzado que, como veremos, les obliga a distorsionar los datos o a montar razonamientos circulares. Es necesario, por tanto, situar el problema en una perspectiva correcta y, en todo caso, liberarlo de vicios lógicos. Por otro lado, no hay necesidad de postular un solo origen para la Lírica y, más bien, dada su enorme complejidad, parece razonable suponer más de uno. Pero de esto hablaremos enseguida. De todas formas, planteada la cuestión en estos términos, era fácil que alguien intentara estudiar seriamente el origen de la Lírica literaria a partir de la popular. Ello ha sucedido de forma destacada con las monografías de H. Koller⁹ y F.R. Adrados.¹⁰

H. Koller parte de un planteamiento bastante general, aunque en realidad se propone un objetivo relativamente modesto. Parte de la hipótesis de que el ejercicio de **formas musicales** a lo largo de los siglos en el servicio de una divinidad puso las bases de la creación individual. De esta manera comunidades culturales como los *Molpoí* de Mileto, las *Arktoi* de Braurón, las *Deliades* o las mujeres Eleas consolidaron con el tiempo un conjunto de cantos culturales, ya con expresión artística, a partir de los cuales el cantor individual fue creando su lírica personal desligándose progresivamente del culto en un lento proceso de profanización. Una vez planteada esta hipótesis, Koller se propone demostrar cómo pudieron desarrollarse *algunas formas* de la Lírica a partir de estos cantos rituales. La modestia de su propósito se basa en el convencimiento de que “solo en **algunos** casos muy claros puede buscarse una historia de las formas de **algunos** géneros”. Concretamente se limita al Peán, al canto

6. *Ob. cit.*, I p. 336; cf. también pp. 45 y 58. Más recientemente, desde un punto de vista métrico, G. Nagy en su trabajo *Comparative Studies in greek and indic meter* (Harvard, 1974), va mucho más allá y postula que el metro épico, el hexámetro “tiene que derivarse forzosamente de un metro lírico”. Lo forzado de su planteamiento se traiciona ya en la p. 7: “**tenemos que ingeniar** un esquema plausible para derivar el hexámetro épico en términos de los metros líricos griegos que ya conocemos”.

7. *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, 1968, p. 132.

8. *La literatura griega*, Méjico, 1964 (trad. esp.), p. 42.

9. *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Berna, 1963.

10. *Orígenes de la Lírica griega*, Madrid, 1976.

de Adonis y al de las mujeres Eleas. En todos los casos, y este es un principio fundamental de la teoría de Koller, el ritmo de todo el poema surge por la expansión del ritmo contenido en el grito ritual del dios. Este grito, que en ocasiones da nombre al dios mismo (así *Paián*, *Iakche*, *Ailínon*, etc.) sería la expresión colectiva del grupo y al mismo tiempo la célula métrica originaria que ha quedado en último término como refrán. En el caso del Peán, Koller se fija en el refrán del Peán II de Píndaro: ἦ ἔ παιάν, ἦε·παιάν δὲ μήποτε λείποι.. Aquí la célula originaria sería el grito ἦ·ἔε Παιάν (u - uu - - reiziniano), estructura que se repite tres veces para formar el verso completo. Este grito se puede expandir doblando la exclamación ἔε e introduciendo ω para formar el refrán del Peán IV (ἦἕτε ω ἔε Παιάν) o bien introduciendo Δάλιε (ἦἕτε Δάλι' "Απολλων). Pues bien, sobre esta estructura métrica se desarrollaría, ya por obra de un poeta sacro individual aunque anónimo, toda una estrofa.

Sin embargo, esto no sucede precisamente en el caso de los Peanes citados (son dáctilo-epítritos), por lo que Koller acude a dos casos donde sí parece demostrarse su hipótesis. El más claro es quizá el Canto de las mujeres Eleas celebrando la llegada de Diónisos (el más antiguo testimonio de verso griego en frase de Usener):

ἔλθειν ἦρω Διόνυσε
 Ἄλειων ες ναόν
 ἄγνόν συν Χαρίτεσσιν
 ες ναόν
 τῶ βοέωι ποδί θύων
 ἄ(χι)ε ταῦρε
 ἄ(χι)ε ταῦρε

Καθθαίσκει, Κυθήρη ἄβρος "Αδωνις·τι κε θεϊμεν·τίκε θεϊμεν;
 καττύπτεσθε, κοραι, καὶ κατερεΐκεσθε χιτωνας.:

En realidad, como acabamos de ver, Koller manifiesta un relativo escepticismo respecto de la posibilidad de indagar sobre el origen de la *Lírica como género* y se limita a descubrir los ritmos de tres rituales que pueden estar en la base de *algunos* ritmos de la *Lírica literaria*. Y aunque señala que la entrada de la individualidad fue desligando tales cantos de sus funciones religiosas, y convirtiéndolos en la expresión personal del poeta, nada nos dice sobre este proceso de profanización. Tal es, precisamente, el objetivo de la antes citada obra de F.R. Adrados, la más ambiciosa y documentada de cuantas han aparecido sobre el tema. Adrados trata de explicar detalladamente, y paso a paso, el proceso por el que la *Lírica literaria* en todos sus aspectos (personalidad del poeta, temas, géneros, esquemas) se van desarrollando a partir de la *Lírica "preliteraria"*, "popular" o "ritual". Los dos polos en que se asienta su teoría son, de un lado, la Fiesta —tanto la que él llama "complexiva" (y que comprende toda suerte de rituales en que se busca la presencia de la divinidad, así como la introducción del principio del Bien y expulsión del Mal) como la particularizada, ya sea que celebre un momento importante de la vida humana (nacimiento, boda,

muerte) o incluso el banquete como parte de la Fiesta. De estas fiestas arrancan, según Adrados, subgéneros de la Lírica que luego quedan reflejados en el Himno, el Himeneo, el Peán, el Ditirambo, la Elegía y el Yambo, así como los contenidos que albergan esas formas: lamentación, escarnio, parénesis, erotismo. De otro lado, siempre según Adrados, estas formas tienen su punto de partida en los diferentes esquemas de la danza. Según los datos que aportan tanto Homero (y otras fuentes arcaicas) como las artes plásticas, Adrados apunta tres esquemas posibles en la relación del cantor o solista con el coro: llamando A al solista (aedo o corego) y B al coro, tendríamos un primer esquema A/B en que el solista entona la monodia y luego el coro danza simplemente; un segundo A/B en que tras el solista, el coro entona un refrán que, lógicamente, sería amétrico en un principio y luego regulado métricamente; y finalmente, un esquema A/B/A en que alternan el solista y el coro. Pues bien, según Adrados la Monodia surgiría de la expansión de A y la eliminación de B. La Lírica coral, por el contrario, de la absorción de A por B y la expansión de B, en principio en forma monostrófica y luego en forma triádica por ulterior ampliación. Finalmente es obvio que esta estructura coral, por polarización frente a la monódica y por su misma naturaleza de comunitaria, se restringe a los géneros que siguieron unidos a la fiesta de la comunidad: Ditirambo, Peán, Treno, Epinicio y Partenio.

Esta exposición de las teorías de Koller y Adrados, aun sumaria y simplificada por fuerza, ha puesto de manifiesto que, pese a las grandes divergencias ente ambos en el tratamiento y desarrollo del tema, ambos coinciden en un punto fundamental: la Lírica literaria desarrolla sus contenidos y, lo que es más importante, sus **formas** rítmicas y métricas a partir de la Lírica “popular” (llámese así o “preliteraria” y “ritual”). Adrados se vuelca más hacia los temas y contenidos: Koller, aunque en sentido limitado, a las estructuras métricas. También ponen de manifiesto ambos trabajos que sus autores continúan la concepción tradicional de origen romántico, aunque en este caso ya no de una forma axiomática, sino precisamente tratando de justificarla con argumentos.

4. Y sin embargo a esta teoría tradicional que ve en la lírica popular el origen de la literatura se le podría objetar que sigue operando con un concepto mal definido: en primer lugar habría que definir de una vez por todas qué es **lo popular** en Grecia. Porque, como hemos visto, es un concepto tremendamente lábil que hace agua por todas partes: de ahí que se tienda a recalificarlo como “preliterario” (que es un término más cómodo, aunque tampoco carente de problemas), o como “cultural”, concepto que no es, desde luego, coextenso con el de “popular”: en gran parte, al menos, la lírica cultural sería creación de cuerpos sacerdotales, lo que nos lleva, en último término, a la creación **individual**. En segundo término, a esta concepción se le puede objetar el vicio metodológico al que antes hacíamos referencia, y que consiste en explicar lo que es relativamente claro, la Lírica literaria, por aquello que es mucho más oscuro. Porque, en efecto, ¿qué es la Lírica popular preliteraria y cuáles son nuestras fuentes para conocerla? A parte de las mínimas y mudas aportaciones de las artes plásticas, sobre todo la cerámica, sobre los instrumentos en ella utilizados o sobre los grupos de un cantor con un coro, tenemos dos fuentes muy desiguales en

tiempo y valor. Por un lado, Homero. Efectivamente Homero nos ilustra sobre elementos que podríamos llamar vagamente “líricos” de dos maneras: bien aludiendo a fiestas y celebraciones donde se canta y se danza, o bien reproduciendo en hexámetros determinados cantos (siempre monodias) que son comparables a los de la Lírica literaria. Al primer caso pertenecen su referencia al peán que cantan los aqueos para aplacar a Apolo (*Il.* 1. 473) o el canto alternado de Apolo y las Musas en 1603, o el Himeneo y canto del lino que se describen en el escudo de Aquiles (cf. 18.490 y sigs., 567 y sigs.). No sabemos, sin embargo, ni siquiera a cuál de los esquemas de Adrados, antes citados, pertenece ninguno de ellos —si son corales, mixtos o monodias con danza. Al segundo tipo —reproducción hexamétrica de monodias líricas— pertenecen el canto de Demódoco sobre los amores de Ares y Afrodita en *Od.* 8.256 y sigs., y las monodias trenéticas de Andrómaca, Hécuba y Helena tras la muerte de Héctor en *Il.* 24.723 y sigs. Estos pasajes nos ilustran en realidad muy poco. Primero, como ya hemos señalado, ignoramos qué clase de canto era y aun si lo había o no (en el peán de Apolo se le denomina *μολπή* que tanto es “canto” como “danza”); en general, **nada de lo que nos dice Homero nos fuerza a pensar en una Lírica que haya superado el nivel premétrico o que sea diferente de la hexamétrica.**

Nuestra segunda fuente son las citas de autores tardíos que transmiten fragmentos de cantos rituales, populares o infantiles. Aquí podría estar la solución del problema, si no fuera porque su naturaleza es mucho más problemática que la de aquello que pretenden explicar. En las primeras ediciones de los líricos aparecen mezclados los cantos populares con los convivales y los simplemente anónimos. En la edición de Page,¹¹ cuya numeración citaremos aquí, ya hay una selección importante: Page los divide en tres grupos: *carmina popularia* (nº 847-883), *carmina convivalia* (nº 884-917) y *adespota* (nº 918-1.045). Y con buen criterio (aunque no siempre consistente) excluye de los populares, que son los únicos que aquí nos conciernen, todos los que están en metro dactílico, elegíaco y yámbico. Con ello nos quedamos exactamente con 36 fragmentos de cantos populares, bien pocos como se ve. Ahora bien, al tratar de analizar incluso estos pocos empiezan los problemas. Como no es este el lugar para analizar uno por uno, daremos los rasgos generales y la problemática común que presentan. En primer lugar, no hay dato alguno sobre su antigüedad real: la célebre canción de la molienda *ἄλει, μύλα, ἄλει καὶ γὰρ Πιττακός ᾄλει* (869 P), que parece de los más antiguos, es evidentemente contemporánea o posterior a este político coetáneo de Alceo y Safo. En segundo lugar, todos son transmitidos por autores tardíos (Ateneo, Plutarco, Marco Aurelio, Dión Crisóstomo etc.) que, a su vez citan a otros, a veces desconocidos (Semo) o, en todo caso, no anteriores a la época helénica (Clearco). Es curioso, y significativo, que **ningún** autor clásico cite **ningún** fragmento de canto popular. Pues bien, el hecho de que sean de transmisión indirecta lleva consigo, además, que sea dudosa en ocasiones la exactitud de su texto y colometría. Hay corrupciones claras (por ejemplo 854 P, invocación de los atenienses a

11. *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962.

Zeus para que llueva¹²) y por tanto la colometría es insegura —en el caso, ya citado, del canto de las mujeres eleas, M.L. West¹³ ofrece una colometría diferente que da como resultado un ritmo jónico a minore para algo tradicionalmente considerado como eolio. En tercer lugar, en lo que se refiere a la métrica, algunos son amétricos (así el 864 P, *katakeleusmós* espartano),¹⁴ mientras que otros están sometidos a medida, pero ésta no coincide con ningún ritmo conocido: así 862P ἱερὸν ρτεκε πότνια κούρον Βριμω Βριμ v, es decir, una secuencia de seis breves seguida de seis largas. Finalmente, el resto está en los mismos metros que la literaria: diversos segmentos eolios o yambotrocaicos (generalmente dímetros o monómetros, cf. la canción rodia de la golondrina, n° 875P) o incluso en trímetros yámbicos (cf. n° 870P). En estos últimos casos, que afectan a la gran mayoría de los fragmentos, parece imponerse, como afirma A.M. Dale,¹⁵ la conclusión de que se trata de Lírica anónima “que imita lo más sencillito de la literaria”.

En términos generales, para concluir, se hace muy difícil aceptar que una lírica tan rica, variada y abigarrada en contenidos, metros y esquemas de ejecución, haya podido tener su origen en un pedregal tan yermo como el que nos presentan los fragmentos recogidos por Page.

Una segunda objeción, que en este caso afecta en particular a la obra de Koller, es más grave puesto que ya no se trata de un vicio metodológico, sino de un vicio lógico: la *petitio principii* o círculo vicioso: Koller intenta explicar el origen de determinados segmentos o kola eolios a partir de la Lírica preliteraria ritual. Para ello, recordemos, se basaba en un segmento métrico que se encuentra en los Peanes de Píndaro —el reiziano— o en el adonio que descubre en un fragmento de Safo. Pero en primer lugar, no sabemos si el refrán en metro eolio del Peán II se formó por expansión del ritmo que subyace al grito τητε Παιων o si, por el contrario, el ritmo eolio literario “infectó” métricamente o “metrizó” un grito ritual amétrico. Tan posible es una cosa como la otra y parece más lógico pensar en lo segundo, dada la presencia de exclamaciones que se pueden ampliar, reducir o eliminar a placer como demuestra la Tragedia. Pero, sobre todo, hay un vicio lógico que consiste explicar la Lírica literaria a partir de la preliteraria cuando previamente se ha deducido la preliteraria a partir de la literaria.

5. Hasta ahora hemos pretendido cuestionar la idea, largamente mantenida, de que el origen único, o al menos principal, de la Lírica literaria se encuentra en la no literaria, llámese esta ritual o popular. Pero antes de seguir adelante se impone disipar otro prejuicio que se origina, como veíamos antes, en una consideración psicologista

12. Según la colometría de Page:

υσον υσον ω φιλε
 Ζευ κατα της αρούρας
 +της Αθηναίων και των πεδίων+,
 pero el último verso está, como se ve, corrupto.

13. *Greek Metre*, Oxford, 1986, p. 146.

14. Πόρρω, ὦ παῖδες, πόδα μετᾶβατε και κωμάσατε βέλτιον.

15. Cf. A.M. Dale, “Stichos and Stanza”, *Class. Quat.*, 13, 1963, 46 y sigs.

y, en todo caso, extraliteraria, de los géneros. Se suele dar por sentado que “lo lírico” es previo a “lo épico” en todas las culturas y que, por ende, la Lírica es anterior a la Epica. Pues bien, habría que distinguir en primer lugar entre la **expresión** lírica o épica espontánea, que puede no ser —y de hecho no es— artística en un principio, y la “literatura” (aunque no sea escrita) lírica o épica sometida a las leyes del arte y, sobre todo, de la métrica. Ignoro cuál de las dos expresiones, como tal, es anterior a la otra. Es posible que la canción de cuna que una madre canta a su hijo y el cuento que le narra sean simultáneos —o que uno sea anterior al otro. En todo caso este no es un problema que pertenezca a la Historia literaria. Lo que sí es incontrovertible es el hecho de que, aun admitiendo que “lo lírico” sea anterior a “lo épico”, no es lícito concluir que la Lírica sea anterior a la Epica: al menos **en Grecia** la expresión épica tomó forma y naturaleza literaria mucho antes que la Lírica —al menos dos siglos y posiblemente muchos más. Hoy sabemos que el hexámetro épico constituye una estructura métrica muy compleja como demuestra su complicado sistema de fórmulas que no puede ser posterior al s. IX si dejamos transcurrir solamente dos o tres generaciones de aedos entre su creación y su consolidación definitiva en el s. VIII. De hecho podría ser muy anterior, pero para nuestra argumentación basta que haya tan solo un siglo de diferencia.

Por el contrario, no tenemos ninguna prueba concluyente de que la Lírica tuviera una **expresión artística o métrica diferente del hexámetro** antes de *Iliada* y *Odisea*. Tenemos, en cambio, un argumento muy serio en contra de esta presunción y es el hecho de que **no existe una Lírica formular**. Si hubiera existido una Lírica preliteraria artística esta tendría que haber sido forzosamente formular, como lo es la Epica, a menos que aceptemos que en un momento dado se olvidó por completo toda una tradición lírica oral-formular.

6. Pues bien, si las cosas son así, no parece lógico derivar la Lírica artística de otra que no lo es, sobre todo cuando hay un modelo literario, la Epica, a la que se pudo ajustar. No hay que olvidar, además, que los primeros poetas líricos eran los aedos, los mismos aedos de la Epica, procedentes de Eolia y Asia Menor (Terpandro, Arión, Alcmán) que crearon sus monodias líricas como proemios a la recitación épica. Pues bien, si un aedo tiene en su cabeza las estructuras de metro y sentido que constituyen las fórmulas del hexámetro, no parece lógico que acuda a una oscura y primitiva lírica popular para crear sus monodias. De hecho la manipulación de las fórmulas **homéricas** (y digo “homéricas” y no “épicas”, como preferirían algunos) es obvia no solo en la Elegía y en la Lírica coral o mixta de un Estesícoro, sino incluso en la monodia de carácter más íntimo y personal, como es la de Safo.¹⁶ Este hecho es de sobra conocido e incluso M. Parry cita los trabajos que, ya antes de su época, existían sobre el particular.¹⁷

16. Por poner solo un ejemplo, cf. la manipulación que hace Safo en el Fr. 31 (αὐτὸν φωνεῖσας ὑπακούει/καὶ γελᾷσας ἰμέροεν) de la fórmula homérica μὲν λεγατταῖ (Il. 11.378).

17. Cf. A. Parry, *The making of the homeric verse*. Oxford, 1971 (p.).

Hechas estas precisiones, y con el fin de avanzar en nuestra exposición, queremos hacer hincapié en dos puntos que apoyan la idea de que el origen y modelo **principales** (aunque no únicos, por supuesto, como luego veremos) de la Lírica literaria es la Epica:

a) Las primeras manifestaciones de la Lírica se producen en hexámetro épico.

b) La mayor parte de los esquemas métricos de la Lírica literaria —que en definitiva es el rasgo más esencial que las define— se explican *mejor* a partir de diferentes kola del hexámetro épico que a partir de unidades previamente deducidas de la Lírica literaria, como vemos que hace Koller.

Vamos a comenzar por el último punto. Es este un aserto que puede resultar llamativo sobre todo porque coincide en su base con la concepción derivacionista de los metricólogos tardíos de la Antigüedad (aunque habría que precisar que estos llevaron las cosas demasiado lejos y, sobre todo, las llevaron por caminos inaceptables). Pero además es lícito preguntarse cómo es posible que el abigarrado mundo de las formas métricas líricas se haya derivado del hexámetro. Pues bien, hay que empezar, desde luego, haciendo una excepción: el Yambo. Es evidente que este ritmo nada tiene que ver con el hexámetro. Aquí es donde, sin duda, la Lírica literaria está presumiblemente más cerca de lo cultural. Todos los testimonios de la Antigüedad —y no hay por qué dudar de ellos— apuntan a que el origen de los metros yámbicos está en las fiestas agrarias, especialmente en la de Demeter, y muy especialmente en el γεφυρισμός, momento del ritual eleusino en que los mistas se lanzaban puyas unos a otros al “pasar el puente”. Aquí tenemos claramente un metro: el Yambo, y un contenido: el escarnio. Pues bien, por el testimonio de algunos *carmina popularia* (los que parecen más auténticos) y por el análisis de los versos más elaborados de la Lírica literaria (trímetro yámbico y tetrametro trocaico), así como por su empleo en combinación con dáctilos, tanto en Arquíloco como en la Lírica coral y mixta (e incluso en la mélica), parece claro que los kola originarios de este ritmo son dos pentemímeros (x-u-x, -u-u-: hipodocmio o dímetro dicataléctico) además del lecitio -u-u- y el itifálico -u-u- (forma cataléctica del anterior).¹⁸ Quienquiera que sea el “inventor” del trímetro yámbico —y no hay por qué dudar que fuera Arquíloco mismo— parece claro que este se originó de la combinación del pentemímeros x-u-x más el lecitio, dado que hay cesura sistemática entre ambos elementos.

Pues bien, incluso aquí la influencia del hexámetro parece clara y decisiva: la naturaleza compuesta de este último (hemiepes más enoplio con cesura entre ambos) fue un modelo claro para el trímetro yico, especialmente para su sizigización y consiguiente escansión κατά μέτρον. De un célebre trabajo de Pretagostini¹⁹ se puede decucir claramente que la consideración del lecitio e itifálico como dímetros catalécticos o sincopados es una reinterpretación secundaria después de que se ha cumplido la medida por metros.

18. Cf. *ob. cit.*, p. 40.

19. “Il kolon nella teoria metrica”, *Riv. di Filol.*, 102, 1974, 18 y sigs.

En los demás subgéneros de la Lírica no se trata ya de una mera influencia del hexámetro sino del empleo puro y simple de este o de alguno de sus kola; o de la expansión o extensión de estos y su combinación con el ritmo yambotrocaico. Donde ello es más claro es en la Elegía. De todos es sabido que el ελεγειον es una pequeña estrofa que consta de dos unidades métricas, el hexámetro y el mal llamado pentámetro, que se repiten *ad libitum*. Estas unidades son el mismo hexámetro *épico* y la fusión de dos hemiepes que funcionan como cláusula de la pequeña estrofa. Aquí, por consiguiente, no se puede hablar simplemente de **influencia** de la Epica. Sería más razonable hablar de una **adaptación** del hexámetro épico, que era ideal para contenidos narrativos, y la creación, con sus elementos, de una pequeña estrofa mucho más adecuada para la expresión de contenidos líricos de parénesis, treno, eróticos, etc.

Dentro de la Monodia los mayores problemas los presenta, desde luego, la mélica eolia. Esta se ha considerado desde hace mucho tiempo como la más cercana a la Lírica popular e incluso a la indoeuropea por tres razones: por su silabismo, por la indiferencia de su base inicial y por la no sustituibilidad de una larga por dos breves. Sin embargo, se ha prestado escasa atención al núcleo mismo del verso que siempre está constituido por uno o varios coriambos o por secuencias dactílicas. No obstante habría que llamar la atención, incluso en lo que se refiere a la base, al hecho de que las estrofas más características de Alceo y Safo tienen como base del primer verso los pentémímeros antes citados: x-u-x en Alceo (cf. Fr. 6.9-12, etc.) y -u-u- en Safo (cf. Fr. 96. 9-11, etc.). Con ello el principio que está en la base de la creación de, al menos, algunos de su kola (i.e. fusión de kola yambotrocaicos y dactílicos) es el mismo que se revela en la lírica coral y mixta, como veremos. De todas formas, el problema más grave sigue siendo el núcleo y especialmente el coriambo de cuya ampliación o expansión se forman casi todos sus versos. Pienso que sería ilusorio pretender trazar, paso a paso, el desarrollo de estos metros desde cualquier punto de partida que se tome. Se trata de una versificación muy elaborada y sofisticada en la que es obvia la mano creativa de los dos poetas lesbios. Se puede, sin embargo, hacer algunas observaciones de tipo general:

a) En el caso de las secuencias dactílicas la influencia del hexámetro parece clara.

b) Probablemente tiene razón H. Koller cuando afirma que el adonio es la célula originaria de este ritmo. Una razón podría ser que se emplea sistemáticamente como cláusula —no hay que olvidar que lo mismo sucede con otras células rítmicas, como el lecitio, el itifálico o los pentémímeros. Si ello es así, no sería desacertado pensar que el coriambo surge como una abstracción a partir del adonio.

c) Tampoco es disparatado pensar que el adonio, a su vez, es un elemento deducido del hexámetro, e.d., de la parte que sigue a la diéresis bucólica. No hay que olvidar que un porcentaje muy elevado de hexámetros homéricos contienen esta diéresis y que allí, por tanto, se insertan fórmulas muy corrientes, especialmente de nombre propio y epíteto (ej. Πάλλας Ἀθήνη). Siendo un lugar privilegiado para la inserción de una fórmula corta, no es extraño que se haya convertido en una especie de *gestalt* rítmica de la que el aedo pudo servirse para sus creaciones monódicas.

d) Una vez abstraída esta frase rítmica, el procedimiento empleado para su diversificación es, sin duda, la expansión. Que ello es así se demuestra porque, frente a los versos estíquicos que se forman por la yuxtaposición de dos kolas con cesura entre ambos, los versos eolios **carecen de cesura** (con la excepción, quizá, de los versos alcaicos y sáficos antes citados donde hay yuxtaposición y, además, expansión). Y este es, precisamente, el rasgo que más claramente opone a los dos tipos de versificación. Ir más allá de esto es entrar en el terreno de la pura especulación.

Finalmente, respecto de la lírica coral las cosas son más claras. Hoy parece demostrado que Estesícoro fue el creador de lo que luego iba a ser la estructura estrófica (tríada) y métrica (dactiloepítrito) más características de esta clase de lírica. Limitándonos a este último aspecto, parece claro, tras los hallazgos papirológicos, que la estrofa estesícorea se componía de la yuxtaposición, y ampliación, de kola yambotrocaicos, especialmente el pentemímeros x-u-x y kola hexamétricos, hemiepes y enoplio; o longitudes dactílicas que se definen por el número de metros²⁰ (ya Alcmán había empleado el tetrámetro dactílico con profusión). Este es el ritmo que se conoce con el inadecuado nombre de dactiloepítrito y es el metro que más emplearon los poetas de la Lírica coral, como demuestra su predominio en Píndaro.

Para resumir, parece claro que desde su inicio la métrica griega contaba con dos tipos de ritmo: el que opone una larga a una breve (yambotrocaico) y el que opone una larga a dos breves (dácilo-anapésticos). De estos dos, el primero se utilizó en determinados ritos de dioses agrarios (especialmente Demeter y Dionisio) quizá por ser más adecuado a la estructura cuantitativa del jónico-ático, especialmente tras la época de las contracciones, y, por ende, más coloquial de acuerdo con los contenidos que encerraba. El segundo tipo, el dactílico, se aprovechó para el epos. Tanto en un caso como en el otro, había una serie de kola primitivos ajenos a la medición *κατὰ μέτρον* como el lecitio, itifálico y pentemímeros en un tipo y hemiepes y enoplio en otro. El primer ritmo que históricamente tomó forma artística siendo aprovechado por la Epica fue el dactílico: el epos o *heroikón* surgió como verso estíquico tras la fusión de los dos kola citados, siendo posteriormente interpretado, *κατὰ μέτρον*, como un hexámetro.

El ritmo yambotrocaico, por su parte, sobrevivió en el lenguaje cultural con **los kola citados de pequeña extensión** hasta que un poeta creador, probablemente Arquíloco (en todo caso no anterior al siglo VII) se sirvió del modelo del hexámetro para fundir pentemímeros y lecitio en un trímetro estíquico (y con la adición de un crético, en el tetrámetro trocaico). Pues bien, los hemistiquios de uno y otro ritmo fueron utilizados por los primeros poetas líricos para crear sus estrofas, a veces por separado y a veces fundidos; y ello con diversas ampliaciones y expansiones.

7. Pero volvamos, para terminar, al primer punto arriba señalado: que las primeras manifestaciones líricas se producen en la forma métrica del hexámetro. Y con ello no me refiero a Eumelo de Corinto que pasa por ser uno de los creadores de la Lírica y

20. Cf. M. Haslam, "Stesichorean Metre", *QUCC*. 17, 1979, 7-57.

que, a partir de composiciones épicas, compuso un *prosodion* en hexámetros a Apolo. Me estoy refiriendo a Hesíodo y a los Himnos Homéricos, generalmente mal clasificados en las Historias de la Literatura. Hesíodo es considerado por lo común como un autor todavía plenamente épico, aunque su Epica reciba los calificativos de “didáctica”, “catalogica” o “genealógica” como si esto lo resolviera todo, y los Himnos Homéricos no se clasifican en absoluto: suelen ir al final del capítulo sobre Homero con el epígrafe “obras falsamente atribuidas a Homero” o algo por el estilo. Y sin embargo, la realidad es más compleja. No hay lugar aquí para extendernos sobre el tema en profundidad, pero al menos hay que dedicarle unas palabras, porque tanto Hesíodo como los Himnos constituyen un paso fundamental en el tránsito de la Epica a la Lírica.

Comencemos por Hesíodo. Ya he dicho que a este autor se le suele clasificar mal como un apéndice de la Epica. Y sin embargo es posible que Hesíodo solo tenga de este género el hexámetro. Todos los demás aspectos que rodean su persona y sus obras pertenecen ya al mundo de la Lírica. El mismo nos informa (*Trabajos*, 645 y sigs.) de que participó en los juegos fúnebres de Alcídamente de Calcis. No sabemos en que consistía el himno con el que ganó un trípode con asas. Pero ya fuera un treno, como sugiere la circunstancia, o un himno propiamente dicho del estilo de los “homéricos”, lo cierto es que era una pieza lírica. Pero no es solo esto. Un somero análisis (y tiene que ser somero a la fuerza en este trabajo) de la estructura de sus obras nos revela su alejamiento de las características esenciales del género épico;²¹ y no solo en *Trabajos*, sino incluso en la *Teogonía*.

Veamos la *Teogonía*. La situación en realidad está invertida con respecto al comienzo de *Iliada* y *Odisea*. Aquí el poeta ya no es el vocero de la Musa, es él mismo el que **canta a la Musa** (“comencemos nuestro canto por las Musas del Helicón”). Pero es más. Sigue el proemio, que es un himno a las Musas, contándonos el encuentro de Hesíodo con estas y, lo que es más importante, nos transmite su propio nombre (σφραγίς) y nos asegura que “le infundieron voz divina para celebrar el futuro y el pasado”, es decir, le hicieron poeta para siempre. Aquí tenemos un rasgo esencial que opone la Lírica a la Epica: la personalidad consciente del poeta y la expresión de su nombre como sello de la obra.

Pero volvamos a la estructura. En realidad la *Teogonía* no es un discurso narra-

21. Los rasgos definitorios de la Lírica frente a la Epica son de sobra conocidos. El primer rasgo que los separa se refiere al **estilo de expresión** o, si se prefiere a la forma en que uno y otro género organizan los tres elementos básicos en que se asienta cualquier obra literaria: el **yo** (autor), el **tú** (oyente) y el **ello** (la realidad que describen). En la Epica no se manifiesta el **yo** del autor, el cual es un simple transmisor, o medium, de la Musa; y el “ello” consiste en una realidad alejada en el tiempo y en el espacio —una historia del pasado. En la Lírica, por el contrario, el **yo** del poeta, muy conspicuo, se enfrenta al **tú** o al **vosotros** (hombres o dioses), a los cuales pretende influir de alguna manera; y el **ello** es la realidad cercana que está en la esfera del **yo** y del **tú**: se refiere, por tanto, al **aquí** y al **ahora**, o al **ahí** y al **mañana**.

Esta estructura básica de expresión se refleja, desde luego, en la lengua (cf. R. Jakobson, “Closing Statements: Linguistics and Poetics” en *Style and Language*, ed. Th. A. Sebeok, N. York y Londres, 1960): en la Epica predomina el indicativo, el tiempo pasado, la tercera persona; en la Lírica, los modos optativo y subjuntivo, la primera y segunda persona.

tivo, al estilo épico, que narra una historia que sucede en el tiempo y en el espacio;²² es un **extenso himno articulado**, a la manera lírica, como un proemio seguido de un núcleo que explica la génesis de los dioses y, en definitiva, del mundo. Comienza el proemio, como veíamos, con un himno a las Musas y en este el discurso va fluyendo a la manera lírica, desordenadamente, por asociaciones de ideas no siempre explicables: allí se canta a las Musas, se relata su encuentro con Hesíodo, se vuelve al origen y actividad de las Musas y al final se alude a los efectos benéficos de estas sobre los reyes y los poetas que quedan, curiosamente, emparejados. A continuación viene un segundo proemio, con una nueva invocación a las Musas, y luego el centro del poema, la Teogonía misma, que por una curiosa transposición **es el mismo canto de las Musas** en el Olimpo al que se alude en el verso 42. No podemos entrar en un análisis minucioso de la articulación de este núcleo, pero sí señalaremos que incluso éste, que es lo que más se acercaría a la Epica, también presenta rasgos esenciales de la Lírica. Desde luego la historia no es lineal, ni sucede en un tiempo o espacio humanos, y por ello los elementos de unión entre los diferentes bloques ya no son, como en *Ilíada* y *Odisea* expresiones espacio-temporales, sino *gnomai*. Este es un rasgo fundamental, porque la *gnome* es un elemento conectivo básico en el canto coral (y aun en el monódico) para marcar la transición de una parte a otra.²³ Por poner algún ejemplo, la parte que culmina con la castración de Urano lo hace con esta *gnome*: “(Eris) parió al Juramento, el que más dolores proporciona a los hombres de la tierra siempre que alguno perjura voluntariamente” (v. 231 y sigs.), y el mito de Prometeo concluye con la sentencia (v. 612) “de esta manera no es posible engañar ni transgredir la voluntad de Zeus”. No podemos extendernos más, pero es evidente que la *Teogonía* está a medio camino entre la Epica y la Lírica, aunque mucho más cerca de esta última. El metro es épico, más la personalidad del poeta, la estructura misma del poema y diversos elementos dentro de este pertenecen ya de lleno al mundo de la Lírica.

Pues bien, si esto es así en la *Teogonía*, todavía lo es más en *Los Trabajos*. Aquí

22. Es importante subrayar las diferencias que oponen a ambos géneros en lo que se refiere a la articulación de los contenidos en relación con la forma métrica en que estos van regulados. Como la Epica es la narración lineal de una historia que deviene en el tiempo y en el espacio, no es divisible en partes limitadas y subordinadas a un todo. Solo hay “bloques” narrativos que se engarzan mediante expresiones espacio-temporales (“En esto Eos se levantó del lecho”, o “Entonces en el Olimpo” ... etc.). Por consiguiente, la forma métrica que mejor se le adecua es el hexámetro estíquico. La Lírica, por el contrario, no es narrativa en sí, aunque puede contener narraciones (mitos, fábulas, sucesos que afectan al autor o al oyente): su contenido suele ser parenético o exhortativo, o una exposición apasionada de los afectos del autor (amor, odio, deseo, añoranza) y, a menudo, las dos cosas juntas. Este contenido se articula en partes (en la Lírica coral siempre en forma temaria: una introducción o proemio, un núcleo y un epílogo), que se subordina a un **todo compacto y esencialmente limitado**. Estas partes lógicamente ya no se articulan a través de expresiones espacio-temporales, sino precisamente mediante expresiones **atemporales** de validez general; es decir, mediante *gnomai* o sentencias. Y, por supuesto, la forma métrica que mejor se le adecua es también cerrada: frente a la línea o verso estíquicos de la Epica, la composición característica de la Lírica es la estrofa. En esta unidad cerrada es donde cabe el discurso entrecortado y espasmódico de la Lírica.
23. En un tiempo y espacio humanos, se entiende. No se puede negar que el núcleo de la *Teogonía* es narrativo, pero no es épico porque de los tres elementos constitutivos de la Epica —personaje, espacio y acontecimiento (cf. W. Kayser, *ob. cit.*, p. 476 y sigs.) solo contiene este último.

ya tenemos expresamente la forma de comunicación lírica. Hesíodo se dirige a Perses (el *yo* frente al *tú*) con el objeto de darle consejos para la vida. Se trata, por tanto, de un poema esencialmente parenético. Aquí ya no hay ni siquiera historia, solo hay una concatenación de *gnomai* separadas ahora por breves paradigmas —mitos y fábulas— que sirven para iluminar estos consejos (el mito de las Erides, de Prometeo y Pandora, de las edades, la fábula del halcón y el ruiseñor). Es decir, el poeta, la situación, la estructura del poema son puramente líricos. Lo único “épico”, repito, es el hexámetro en que está compuesto y ello, sin duda, influye en su gran extensión si lo comparamos con los de la lírica posterior. Cuando el poeta manipule el hexámetro para formar el ελεγειον o deduzca de él kola inferiores para su lenguaje, el discurso tenderá a acortarse en pensamientos que caben en los estrechos límites de la estrofa.

Un paso más adelante lo constituyen los Himnos Homéricos. La atribución a Homero es, din duda, falsa, pero sin entrar a fondo en el problema no sería imprudente fechar a los más importantes entre ellos dentro del s. VII o a principios del VI. Los más antiguos, por tanto, coinciden con Hesíodo. Por su función constituyen proemios para actividades cultuales en las fiestas de los grandes dioses —probablemente se cantaban antes de la recitación épica, o bien de la danza religiosa o de la coral cultural prelirica. Sus autores son los mismos aedos que cantaba la Epica en su última fase, ya no creativa, y no es de extrañar, por consiguiente, que su metro sea el hexámetro. Sin embargo, salvo este, poco es lo que tienen en común con la Epica. La estructura en que se organiza su contenido es la que después será habitual en el canto lírico coral y mixto —ternaria. Hay una primera parte, muy breve aquí, que alude a la actividad misma del cantor junto a una invocación al dios; una parte central que contiene el mito, introducido generalmente por un relativo; y finalmente un epílogo con nuevas alusiones al poeta y a la actualidad de la fiesta en que se canta el himno.

Veamos muy brevemente, y a modo de ejemplo, el *Himno a Apolo*. Se trata, como es de sobra sabido, de dos himnos arcaicos, uno a Apolo Delio y otro al Déléfco fundidos más tarde. El más interesante desde nuestra perspectiva es el primero (v. 1-176), pues en él se reconoce perfectamente la estructura ternaria a la que venimos aludiendo. El proemio es muy reducido, dos hexámetros: “Me acordaré y no me olvidaré del flechador Apolo, ante quien tiemblan los dioses cuando camina por el palacio de Zeus”. Aquí el poeta ya no se dirige a la Musa, **es él quien va a acordarse** de Apolo y cantarlo. A continuación sigue el núcleo del himno que llega hasta el v. 146 y que contiene el mito del nacimiento del dios —el vagabundeo de Letó, su madre, por todas las islas hasta que Delos la acepta como lugar de nacimiento. Finalmente, enlazando con el propio nombre de la isla (“conque tú, Febro, complaces tu corazón sobre todo con Delos”) a través de un relativo (“donde los jonios, que arrastran sus peplos, se congregan junto con sus hijos y venerables esposas”) se inicia el epílogo que alude a la fiesta de Apolo Delio en la que se está cantando el Himno (“Estos te complacen acordándose de tí con el pugilato, la danza y el canto cuando establecen tu concurso”). Para terminar, el poeta se refiere al coro de las muchachas de Delos y cierra el poema con una alusión a sí mismo o *sphragís* (“un hombre ciego que vive en la esкарpada Quios”).

8. Conclusiones

a) Creemos que no hay razones que nos obliguen compulsivamente a seguir manteniendo la concepción extraliteraria que hace de la Lírica un género anterior a la Epica. En Grecia la realidad es justamente la contraria. Tampoco las hay para ver en una mal definida y casi por completo desconocida lírica “popular” el origen único, y ni siquiera el principal, de la literaria, por más que algunos de sus contenidos pudieran venir dados por la compleja realidad de la Fiesta, como mantiene F.R. Adrados con razón.

b) Desde el punto de vista formal, el conjunto más importante y característico de la Lírica griega arcaica está constituido por un conglomerado de formas que se articulan métricamente en un ritmo yambotrocaico, un ritmo dactílico y un tercero mixto de los dos anteriores.²⁴ Los ritmos dactílicos proceden de los kola principales del hexámetro (hemiepes y enoplio); los mixtos (sobre todo en Estesícoro y Alcman) parten de ahí y aprovechan el ritmo yambotrocaico de una “lírica” muy elemental expresada en este ritmo. A partir de su inclusión en la Lírica culta, se aprovechan, **ya por sí mismos**, para formar sobre el modelo del hexámetro unidades nuevas y ya plenamente literarias (trímetro yámbico y tetrámetro trocaico; también dímetros). Queda finalmente la lírica eolia, cuya especificidad hace difícil indagar en su origen. Si es correcta la hipótesis arriba ofrecida, probablemente se trata de un caso similar al de los “dactiloepítritos” de Estesícoro. Pero no se puede descartar que los ritmos eolios sean el resultado de un desarrollo artístico de elementos preliterarios cuya naturaleza, en cualquier caso, se nos escapa.

c) En todo caso, su modelo evidente lo constituyen la Epica y su unidad métrica, el hexámetro dactílico. Sus autores son los aedos; las primeras manifestaciones del género lírico se producen en ese ritmo; los contenidos están todos ahí, salvo el erótico.

d) Finalmente, y por consiguiente, la llamada “lírica popular” que en todo caso es preferible concebir como una manifestación cultural o ritual en formas artísticamente elementales, sirvió para proporcionar a la Lírica literaria básicamente el ritmo yambotrocaico y algunos contenidos ajenos al talante de la Epica, especialmente el erótico.

24. En nuestro análisis anterior han quedado excluidos los ritmos anapésticos y jonios. Hay que decir que ambos constituyen un grupo poco significativo dentro del conjunto de la Lírica arcaica. Pero, además, en el primer caso, es evidente su relación originaria con el ritmo dactílico; en cuanto al jónico, nadie duda de su status peculiar debido a su relación con cultos “bárbaros” y su probable origen asiático, cf. M.L. West, *ob. cit.*, p. 124.