

LOS PROEMIOS DE APOLONIO DE RODAS

Máximo Brioso Sánchez
Universidad de Sevilla

Como una ampliación del examen efectuado en un trabajo previo sobre los proemios épicos griegos, se analizan aquí más detenidamente los tres proemios de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, con especial atención al primero y principal de ellos, que es a la vez el que implica el mayor número de problemas.

As an extension of the exam offered in a previous article on Greek epic proems, the three proems included in Apollonius Rhodius' *Argonautica* are here examined in detail, especially the first and most important of them, which also presents a great deal of problems.

En una reciente monografía¹ nos hemos ocupado de la trayectoria del proemio épico griego hasta los primeros tiempos bizantinos. En esas páginas el fin principal era el análisis del proemio tardío, entendiéndose la observación de los testimonios anteriores sólo como un punto de partida necesario, en el sentido de que podían explicar, como antecedentes, algunos hechos de aquella última etapa. Por ello las pocas páginas dedicadas allí a los proemios de Apolonio de Rodas (§§ 2.16-19) dejaron ciertas cuestiones que juzgamos importantes sin un tratamiento en profun-

¹ "Los proemios en la épica griega de época imperial", en M. Brioso Sánchez y F. J. González Ponce (eds.), *Las letras griegas bajo el Imperio* (Sevilla 1996) 55-134.

dididad y algunas incluso sólo fueron esbozadas o simplemente quedaron sin tocar. De ahí el que ahora volvamos sobre el tema de los proemios de Apolonio con mayor detenimiento, con el ánimo de ampliar o discutir una serie de aspectos que consideramos de interés.

En ese trabajo citado operábamos con el criterio de que el análisis del fenómeno que constituye el proemio épico propiamente dicho, como punto de arranque de una composición dotada de mayor o menor autonomía (poema, libro), es inseparable del de otros pasajes como el posible epílogo o de todos aquellos que tienen un indiscutible carácter proemial y que pueden estar situados no ya al comienzo de un poema o de un libro, sino en cualquier otra posición, delante de un catálogo, por ejemplo, o de un episodio relevante. No es infrecuente que esos pasajes proemiales internos expresen una *aporía*, es decir, la dificultad que el poeta confiesa encontrar para cumplir su cometido y ante la cual no es raro que invoque también a alguna potencia superior para que le proporcione información o le dé fuerzas para desenvolverse en su empresa. De ahí que igualmente en el caso de Apolonio tengamos ahora en cuenta algunos de esos otros pasajes de su texto, si bien dedicaremos el mayor espacio a los proemios propiamente dichos, cuya función, tanto por su papel compositivo como por sus propios contenidos, es más relevante en la estructura global de la obra.

Entrando ya en nuestro tema, comenzaremos por recordar que se ha observado algunas veces que en las *Argonáuticas* existe una cuidada correspondencia entre grandes bloques narrativos y las unidades representadas por los libros. Esto no puede sorprender, dada la estrecha vinculación en el Helenismo entre la composición de las obras poéticas y la presentación que es ya moderna en forma de edición. Apolonio habría compuesto su texto con un criterio que en este sentido podemos llamar libresco, a diferencia evidentemente de lo que fue la composición homérica. Afirmar sin embargo, como hace P. Händel², que Apolonio "nimmt sich vor, ein Epos in Büchern zu schreiben, denn für ihn ist Homer in Bücher gegliedert" es una aseveración sólo parcialmente exacta, ya que difícilmente Apolonio podía desconocer que la división en libros del texto homérico, tal como la conocemos hoy, era reciente y que, por otra parte, la coincidencia en Homero de episodio (o conjunto unitario de episodios) y libro no es en absoluto constante, en tanto que el propio Apolonio sí relaciona estrechamente ambas unidades, con una vinculación regular en que los proemios tienen un papel muy preciso. Un autor posterior como Quinto de Esmirna, aunque suele asociar también libro y episodio, no utiliza por el contrario el proemio como marca de inicio ni de su obra ni de sus libros, puesto que la imitación homérica, tan evidente en él, no le inducía a ello. En cambio, en las *Argonáuticas* incluso el límite entre los dos primeros libros está claramente señalado, a pesar de que no existe un proemio al comienzo del segundo. La no presencia de Heracles ya entre los expedicionarios es un hecho determinante en el relato y fija

² *Beobachtungen zur epischen Technik des Apollonios Rhodios* (München 1954) 10.

el final del libro primero como límite de una unidad bien definida, tal como el episodio de Ámico nos introduce al comienzo del libro II en una nueva fase del relato, en que los expedicionarios penetran en una geografía más desconocida y peligrosa³. Lo cual no obsta para que, más allá de la autonomía de cada uno de esos libros, el poeta haya jugado con otras grandes unidades a un nivel narrativo distinto (viaje de ida, estancia en la Cólquide y viaje de regreso), de suerte que la primera de ellas engloba esos dos cantos iniciales por contraste con los siguientes. Apolonio, pues, opera con la unidad libro, pero no se deja encadenar por ella mecánicamente. Y lo mismo sucede con el uso de los proemios, que no es tampoco en modo alguno mecánico, a diferencia de lo que ocurrirá, como es bien sabido, en buena parte de la épica didáctica posterior. Pero éste es un punto que volveremos a tratar más adelante.

Otro aspecto que habremos de tener en cuenta es que en la tradición épica existe una clara divergencia entre el comportamiento de algunos poetas, y Apolonio es entre los de corte heroico o narrativo uno de los más excepcionales, y los dictámenes de los teóricos que, como Aristóteles, ven en los proemios homéricos, y en particular en el de la *Iliada*, una especie de canon. Ésta es una cuestión en la que hemos insistido en nuestra monografía mencionada (§§ 1.5-8) y es esencial para entender, en el caso de nuestro autor, especialmente su primer proemio. No sólo la didáctica posee otros modelos, el hesiódico de la *Teogonía* en particular; la épica narrativa misma, en principio más condicionada por el patrón homérico, puede desviarse de ese modelo aportando innovaciones, como ocurrirá de modo preclaro en lo que se refiere a Apolonio, e incluso inclinándose eventualmente hacia el modelo hesiódico. Y es que, como hemos mostrado en ese trabajo, el proemio no fue sentido por los poetas como un esquema estable y rígido, sino como un marco flexible y capaz de recibir nuevas aportaciones. Siglos más tarde, autores como Nono o Museo serán la demostración extrema de que este proceso no tenía limitaciones que coartaran la creatividad de los poetas. Y, en el momento helenístico, el autor de las *Argonáuticas* desempeña un papel semejante, al liberalizar el proemio de las trabas que podía suponer un modelo único y tan parco en el desarrollo de sus componentes como el homérico, que, si bien satisfacía la concepción aristotélica (basada justamente en ese modelo), era un patrón con toda evidencia demasiado elemental para los gustos helenísticos.

Los tres proemios básicos de las *Argonáuticas* responden a la estructuración del poema en las tres grandes unidades citadas. El primero, sin embargo, como es lógico, sirve en principio de introducción al poema entero, tal como ocurre con los proemios de la *Iliada* y la *Odisea*. Esa doble función del exordio inicial recoge al tiempo una particularidad reconocida de los homéricos, la de que no apuntan a la materia global de la obra en cuestión, sino sólo a sus primeras etapas. Así, en el

³ Cf. A. Rose ("Three narrative Themes in Apollonios' Bebrykian Episode". *WS* [1984] 118) sobre el carácter transicional de ese episodio.

caso de la *Ilíada*, hasta la muerte de Patroclo, en tanto que, en el caso de la *Odissea*, sólo hasta el momento que precede a la llegada del héroe a Ítaca. De acuerdo con este principio arcaico, pero a la vez con la aportación que supone la existencia de más de un proemio, en *Argonáuticas* es la serie de proemios la que permite anticipar escalonadamente toda la acción del poema. A diferencia de lo que ocurre en Homero, con un único proemio que cabe llamar argumental y que anuncia sólo muy parcialmente los hechos, ya en el del libro I (que corresponde al conjunto de los libros I-II) Apolonio nos pone en la pista de los sucesos de esos dos libros, puesto que sabemos por anticipado que la expedición superará al menos parte de su ruta hacia la Cólquide (vv. 2-4), en tanto que en el de III se nos anuncia el retorno a Yolco (ἔνθεν ὅπως ἐς Ἴωλκὸν ἀνήγαγε κῶας Ἰήσων: v. 2), con el que concluye la parte que el poeta ha acotado de la saga argonáutica. La suma de los proemios supone, pues, la suma de los datos esenciales del argumento. Como en tantos otros aspectos, Apolonio, al tiempo que parte del respeto al uso homérico, se distancia a la vez también en éste de la elemental técnica de la épica narrativa arcaica. Igual ocurre con la presencia del epílogo con que se clausura la obra (4.1773 ss.), un detalle compositivo al que volveremos a referirnos más adelante y con el que Apolonio de Rodas se desvía claramente de la técnica arcaica, que tiende a dejar el final del relato abierto⁴. Así, el poema se cierra sobre sí mismo y adquiere la hechura de un conjunto orgánico, en perfecta coincidencia con las conocidas tesis aristotélicas⁵. Es más, los dos proemios citados, de los libros I y III, estructuran el conjunto en dos mitades, con una simetría que sólo se rompe, y esto aparentemente, con la presencia del proemio del libro IV, que es sin embargo, como veremos, de otro orden. Así, se puede disentir hasta cierto punto de la observación de H. Fränkel⁶ de que tanto el proemio del libro I como el del III remiten, al modo homérico, a los sucesos más inmediatos, pero a la vez a hechos también distantes. Esto es más evidente en el caso del segundo, en que se anticipan sucesos que corresponden ya al libro IV: el final del viaje con el retorno a Yolco. En el caso del exordio del libro I, algún dato como la insistencia en las hazañas de los expedicionarios podría verse como una vaga alusión al conjunto del viaje, pero esto no está en modo alguno explicitado en el texto⁷. Por todo ello, como ya defendimos en el estudio mencionado de los proemios épicos (§ 2.10 sobre todo), se debe evitar la tentación de tomar el texto de Apolonio, aunque sea sólo parcialmente, como el antecedente más remoto conocido para el uso de los *singula prooemia*, de los

⁴ Cf. "Los proemios...", ya citado, § 1.16 (p. 73).

⁵ En nuestra contribución "Algunas consideraciones sobre la 'poética' del Helenismo" al volumen colectivo *Cinco lecciones sobre la cultura griega* (Universidad de Sevilla 1990), especialmente pp. 36 ss. y 43 ss., hemos señalado hasta qué punto hay acuerdo entre los postulados de la doctrina aristotélica y la poética de los alejandrinos.

⁶ *Noten zu den Argonautika des Apollonios* (München 1968) 33.

⁷ Esa referencia (παλαιγενέων κλέα ἀνδρῶν: 1.1; cf. 21 s.) o la de la navegación (vv. 4 y 21) son demasiado vagas para entenderse explícitamente como "un sommaire du poème entier", del que habla F. Vian en el primer volumen de su edición de *Les Belles Lettres*, p. 3.

que Lucrecio suele pasar por inventor, o quizás mejor adaptador poético, y que implica un procedimiento bastante mecánico originado en los tratados científicos en prosa y, por esa razón, adoptado por la épica didáctica en fechas posteriores. Ahí cada proemio está destinado a corresponder temáticamente, en principio al menos, a la materia de cada libro. En Apolonio el reparto de los proemios responde a una funcionalidad emanada de la organización del relato y no de la simple división en libros. Lo que no impide participar de la idea de que nuestro poeta ha llegado por su propia vía muy cerca de la innovación que supuso en la didáctica el empleo de los *singula proemia*, sin que podamos saber si influyó también en él la práctica de los tratados en prosa, un problema éste último que nos llevaría a plantearnos otra cuestión en que aquí no vamos a detenernos, pero que tiene su propio y particular interés: la de la relación entre el poema de Apolonio y el género, o, si se prefiere, el subgénero, de la épica didáctica. Una cuestión ésta en que es decisiva naturalmente la estructura catalógica de una buena parte de su texto⁸.

Por otra parte, en los tres proemios tampoco existe una reiteración estructural, en el sentido de que todos ellos hubieran podido componerse de elementos semejantes. Tal como Apolonio evita de modo concienzudo las fórmulas de la dicción homérica o la reiteración de las llamadas escenas típicas, igualmente rehúye que sus proemios sean indicadores reiterativos, limitados a la mera repetición de invocaciones o a una más o menos esperada y simple enunciación de contenidos. Por el contrario y según iremos viendo, hay una diferenciación extremadamente cuidada entre los tres.

El proemio del libro I aporta sin duda la mayor complicación en el número de sus elementos y (aunque éste sea un punto para debatir después) la mayor extensión. Tiene un inicio que, tanto para el lector antiguo como para el actual conocedor del *corpus* homérico, posee un sabor equívocamente himnico (ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε: 1.1) que ha extraviado a algunos comentaristas. En este error ha influido por supuesto la comparación con modelos como Hes. *Th.* 1 (ἀρχώμεθ' αἰείδειν), *h. Hom.* 2.1 (ἀρχομ' αἰείδειν...) y *corpus Theognideum* 1.1 s. (ὦ ἄνα, Λητοῦς υἱέ, Διὸς τέκος, οὔποτε σείο / λήσομαι ἀρχόμενος...). Ya el autor del escolio a ese verso primero de Apolonio señaló el supuesto paralelismo que se da también entre el inicio de las *Argonáuticas* y la expresión ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα que se lee tanto en el del poema de Arato como en el del *idilio* XVII de Teócrito, añadiendo al respecto ἔθος γὰρ ἀπὸ θεῶν προοιμιάζεσθαι, con lo que muestra su creencia de que todos esos textos parecen responder a un fin semejante. De todos modos, la confusión entre el proemio y el himno es, como bien sabemos, ya antigua y no sorprende que determinados intérpretes hayan estado tentados de verla plasmada también aquí. La presentación del esquema del proemio en la forma

⁸ Cf. H. Trüb (*Kataloge in der griechischen Dichtung* [Diss. Zürich 1952]), que ha sostenido la tesis de que las *Argonáuticas* serían una forma evolucionada de la tradicional poesía de catálogo (p. 80). De esta idea se hace eco A. Hurst, *Apollonios de Rhodes. Manière et cohérence. Contribution à l'étude de l'esthétique alexandrine* (Genève 1967) 137.

de un himno es ya hesiódica. La contaminación entre la invocación de un dios que va a ser ensalzado y la invocación de un dios que es fuente de inspiración era bien fácil. Pero ello no justifica la caracterización del pasaje apoloniano como himno. Sin embargo, algunos estudiosos modernos, siguiendo un fácil movimiento de inercia, han caído en la misma trampa, seguramente olvidando que en los más refinados poetas helenísticos suele existir un nivel de alusión explícita, como es aquí el del recuerdo de los inicios himnicos, pero también a la vez otro diferente, que expresa realmente la intención del autor. Y en este caso la intención está en las palabras que inmediatamente siguen a ese inicio de sabor himnico, como vio perfectamente hace tiempo V. de Marco⁹, que mostró que la interpretación himnica no era sino el resultado de una precipitada lectura del texto, así como que la comparación con los textos de Teócrito y, sobre todo, de Arato estaba fuera de lugar¹⁰. Así, por ejemplo, M. Fusillo afirma todavía en fecha reciente¹¹ que estamos ante una invocación inicial "che dà all'opera un carattere innologico (come nel proemio di Arato)". Pero es sobre todo M. M. DeForest¹² quien introduce una mayor confusión al exponer que "he [sc. Apollo] is both the god of poetry and the god responsible for the events set forth in this poem. Thus he stands at the start of the poet's poetic journey and the heroes' actual one"¹³. Lo segundo es cierto, ya que está bien explicitado en el texto que la mención de Apolo se debe a su papel oracular, que hace de desencadenante de la acción (τοίην γὰρ Περίης φάτιν ἔκλυεν: v. 5), pero, en cambio, respecto a lo primero, no hay dato alguno que lo avale, al estar excluido de esa mención todo carácter aretalógico o atributivo¹⁴. Por

⁹ "Osservazioni su Apollonio Rodio I 1-22", en *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni* (Torino 1963), sobre todo pp. 351 s.

¹⁰ En el citado texto del primero el arranque también aparentemente himnico en honor de Zeus se convierte en realidad después en un elogio del rey Tolemeo. La conexión de ambos motivos, la mención de Zeus y el encomio del monarca, está en la analogía entre el supremo carácter de Zeus respecto a los demás dioses y, de otra parte, el igualmente supremo carácter del rey Tolemeo respecto a los restantes seres humanos.

¹¹ "Apollonio Rodio", en *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I 2 (Roma 1993) 109.

¹² *Apollonius' Argonautica: A Callimachean Epic* (Leiden-New York-Köln 1994) 37. Cf. también E. S. Phinney, *Apollonius Rhodius* (Diss. University of California 1963) 158, que acepta igualmente un himno inicial.

¹³ B. A. van Groningen en su edición teognídea (*Le premier livre* [Amsterdam 1966] 10) nos dice que "une invocation d'Apollon, protecteur de la μουσική, s'explique fort bien au début de n'importe quel poème (cf. p.ex. le début des *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes, épopée dans laquelle le rôle du dieu est insignifiant)...". En cuanto al papel de Apolo en el poema, no es por supuesto tan ínfimo como Van Groningen parece creer, pero ése es otro tema que no nos corresponde discutir ahora. Sólo diremos que otros estudiosos están totalmente en desacuerdo con la apreciación de Van Groningen: Cf. nuestra contribución "El concepto de divinidad en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas" en un volumen colectivo editado por J. A. López Férrez y de próxima aparición, donde damos las referencias oportunas. La importancia del dios, sin que sea necesario aludir a otros pasajes, se percibe también ya en el hecho de que es a él al que Jasón dirige su plegaria (1.409 ss.) cuando va a iniciarse la expedición. En esta oración Jasón alude a la vinculación del dios con su tierra y con él mismo, y recuerda por supuesto el oráculo de Apolo.

¹⁴ Pero DeForest no se detiene ahí en su interpretación y en p. 39 aporta uno de sus párrafos más sorprendentes, que no nos resistimos a recoger y que muestra su modo de entender los nuevos concep-

tanto creemos obligado subrayar también que el rechazo del sentido hímnico del proemio del libro I no está sólo apoyado en que en él se hagan algunas referencias temáticas, lo que no implicaría forzosamente un argumento de incompatibilidad, puesto que ya en Hesíodo¹⁵ y luego, por ejemplo, también en Arato ocurre esto, si bien en éste último de un modo mucho más sutil. Nuestra crítica se apoya, entre otras razones que veremos, en este relevante hecho de que el texto de Apolonio no tiene un carácter atributivo, típico del himno de corte homérico incluso en sus variantes más extensas y narrativas, y que sí es evidente tanto en el caso de la *Teogonía* hesiódica como en el proemio de Arato.

Es indudable, pues, que una cosa es lo que se dice en el texto y otra distinta lo que creen leer algunos críticos¹⁶. El oráculo de Apolo es el motor de la acción narrada en el poema, como la cólera de Aquiles es en la *Iliada* el ingrediente necesario para que los hechos tomen un rumbo nuevo. Ambos componentes responden al concepto estructural de antecedentes. La diferencia entre ellos está en que el episodio en que esa cólera estalla se nos narrará a continuación y en detalle como una parte ya del argumento del poema homérico, en tanto que el oráculo de Apolo es en el texto de Apolonio un hecho sólo brevemente aludido como tal antecedente, y la acción propiamente dicha comenzará con los preparativos de la expedición. Hay, pues, una diferencia estructural importante, que afecta de modo decisivo a la conformación del relato. El oráculo pertenece al capítulo de los antecedentes, tocado dentro del marco del proemio, lo que implica otra profunda novedad frente a la tradición épica narrativa, al menos en el estado de nuestros actuales conocimientos, ya que en ningún momento anterior que sepamos un poeta épico ha invocado en el arranque mismo de su obra los hechos previos que han conducido a tal situación tomada como punto de partida narrativo¹⁷.

Pero, volviendo a la errónea interpretación hímnica, el poeta ha sido bien explícito al darnos a continuación de la referencia a Apolo el anticipo temático,

tos de la poesía helenística: "Even though Apollo was the god of poetry and the one traditionally responsible for the Argonauts' voyage, he is the wrong god for an epic poem written in the third century B.C. Callimachus chose Apollo as the patron for his anti-Homeric poetry, and because of Callimachus' influence, Apollo became the god who dissuaded poets from writing epic poetry. In the first line of the *Argonautica*, the poet presents two contradictory aspects of Apollo that must have puzzled his readers and may well have annoyed them". No sorprende que para sumar esta sarta de inexactitudes se apoye en un autor como W. Wimmel (*Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit* [Wiesbaden 1960]).

¹⁵ Cf. sobre todo *Th.* 33 s.

¹⁶ La falta de rigor de la citada interpretación hímnica lleva de la mano a la conclusión de que Apolonio ha iniciado su obra con cierta torpeza. Este y otros "fallos" del poeta inducen, por ejemplo, a DeForest a enseñarnos que "the poem's voice" es "incoherent" (*ibid.*). Luego (cf. p. 39) parece entrar en vías de reconocer su error, pero su comparación con un lugar tan discutido y ambiguo como *Od.* 8.499 es de nuevo muy poco acertada: el contexto es totalmente distinto además. Phinney a su vez (*op. cit.* 2) compara el arranque de Apolonio sobre todo con *h. Hom.* 32.18 s., pero el contexto es igualmente diferente y son distintos los papeles de Apolo en Apolonio y de Selene en el himno. La semejanza literal es, una vez más, engañosa. De Marco, *op. cit.*, vio con ejemplar claridad esta cuestión.

¹⁷ De Marco (*op. cit.* 353 ss.) apuntó ya la posibilidad de la influencia del prólogo euripideo, que no sería desde luego el único influjo de este trágico sobre Apolonio.

típico de los proemios, aquel punto de la materia heroica que él va a tratar (παλαιγενέων κλέα φωτῶν / μνήσομαι οἷ Πόντοιο κατὰ στόμα...: vv. 1 s.; cf. después vv. 21 s.), sin más rastros de otros elementos hímnicos que no sean aquel sorprendente comienzo. Estamos ante un poeta helenístico que, como es habitual, contamina un género con componentes típicos de otro como un modo de enriquecimiento literario. En esta ocasión la posición inicial del indicio hímnico le ha proporcionado a éste un énfasis particular, pero que, como hemos visto, acrecienta el riesgo de una interpretación errónea.

Ahora bien, por insistir aún en esta cuestión, creemos que las opiniones, para nosotros equivocadas, acerca del papel de Apolo en el proemio responden en el fondo a un planteamiento también discutible de otro aspecto del proemio, su propia extensión. Para aquellos que creen que concluye en el v. 4 es lógico que la mención de Apolo, separada de la continuación, requiera alguna otra justificación, que no pueden encontrar sino en ese recurso al género hímnico. No ven por tanto la estrecha conexión existente entre los cuatro primeros versos y los siguientes, en los que el papel del dios queda palmariamente explicado. Y es notable, por lo demás, que esos mismos intérpretes no parezcan demasiado sorprendidos de que Apolonio introduzca su poema con un himno, como si esto fuese un hecho natural y fácilmente aceptable, olvidando que este paso hubiese supuesto una radical innovación en la tradición de la épica narrativa. La misma comparación que se ha establecido con el caso de Arato es muy ilustrativa al respecto y debió haber ayudado a disipar el error. Éste construye ciertamente su proemio como un himno, pero tiene un modelo indiscutible en el citado inicio hímnico de la *Teogonía* hesiódica, también destinado a exaltar a Zeus. El himno a Zeus que igualmente constituye el proemio de *Trabajos y Días* o el doble himno del proemio de la *Teogonía* permiten explicar que en la tradición didáctica se viese en cambio como un hecho fácilmente asimilable que un poeta didáctico adoptase la forma hímnica como proemio. No sucedió así en la épica narrativa, en la que el modelo homérico imponía una conducta muy diferente, según la cual la referencia temática era un punto esencial y la mención de la divinidad se daba en función solamente de su capacidad para inspirar e informar al poeta en esa materia específica¹⁸.

Quizás, por otra parte, alguno entienda que el supuesto carácter hímnico de este proemio podría verse reforzado por el tono igualmente hímnico que adopta el final del poema. El poeta se despide de sus propios héroes (ἴλατ' ἀριστῆες, μακάρων γένος: 4.1773)¹⁹, tal como hace Hesíodo con sus divinidades y demás materia en *Teogonía* 963 s. (ὕμεις μὲν νῦν χαίρετ', Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες, / νῆσοί τ' ἠπειροί τε καὶ ἄλμυρός ἔνδοθι πόντος), es decir, con un recurso que se encuentra ya en el modelo didáctico por excelencia y se repetirá,

¹⁸ Un caso comparable al del inicio de Apolonio es también el del proemio (y no importa ahora que sea espurio o no) de la *Batracomiomaquia*, en que a las palabras ἀρχόμενος πρῶτον Μουσῶν χορόν sigue de inmediato la referencia temática.

¹⁹ Una anticipación de este recurso puede verse en 1.919-921.

por ejemplo, en Dionisio Periegeta. Y al tiempo expresa el deseo de la perduración celebrada de su obra (αἶδε δ' αἰδαί / εἰς ἔτος ἔξ ἔτεος γλυκυρώτεραι εἶεν αἰδεῖν / ἀνθρώποις· ἤδη γὰρ ἐπὶ κλυτὰ πείραθ' ἰκάνω / ὑμετέρων καμάτων...: vv. 1773-1776). Un final semejante puede compararse con otras despedidas himnicas (con ἴλατ' como alternativa muy habitual para χαῖρε o χαίρετε)²⁰, como la de Teócrito XXII, despedidas que suelen conllevar también el motivo de la referencia a la obra del propio poeta²¹. En este caso concreto sí que no hay duda alguna: estamos ante un remate típicamente himnico, con el que se exalta a los héroes expedicionarios, tal como ocurre con los Dioscuros en Teócrito XXII, y con motivos también himnicos como esa referencia poética y la alusión a la gloria venidera de la obra del artista. Pero justamente este epílogo en la forma de un colofón himnico en vez de reforzar la tesis del inicio también himnico permite subrayar aun más por el contrario las diferencias con el proemio del libro I. Apolonio ha procedido con una fuerte innovación nuevamente en este punto, ya que, como hemos recordado, la épica narrativa tradicional precisamente rehúye este término formal, y, yendo más lejos, ha imitado un procedimiento himnico al que se añade esa despedida de la propia materia, que se encuentra en los modelos didácticos. Por ello seguramente el carácter himnico del epílogo está bien explicitado en Apolonio, que debió ser plenamente consciente del alcance de su innovación.

Otro aspecto en el que Apolonio se comporta, como épico narrativo, innovadoramente y se aleja de Homero es en el desusado relieve que adquiere en el primer proemio la propia persona del poeta. El proemio épico tradicional, antes al menos de Quérilo²², no admite en la vertiente narrativa del género un papel destacado del yo autorial, reducido en su presencia por lo general a un dativo indicador del pasivo receptor de la información proveniente de las Musas o, en todo caso, a la expresión convencional de desvalimiento (*aporía*) ya citada. Los dos componentes básicos de este tipo simple de proemio son el dato referido a esa inspiración e información divina (invocación) y una, usualmente elemental, referencia temática, que pende de una palabra clave que es corriente que se sitúe (como μῆνιν en la *Iliada*) en un relevante primer término. El poeta, de acuerdo con el aire de crónica despersonalizada de la épica narrativa, se autocita sólo como elemento muy secundario y con el empeño de enfatizar su dependencia del auxilio divino. En cambio, Apolonio se expresa en primera persona (μνήσομαι: v. 2), igualmente al modo himnico, y con un carácter que excluye toda referencia al motivo de la inspiración. Y la razón es clara: Apolo no es un dios inspirador en la letra del texto, y por su parte las Musas sólo se nombrarán después, tal como practica Calímaco en sus *Aetia*, también tras una referencia a Apolo, y como hará igualmente Virgilio al

²⁰ Cf. ἴληθ' en *h. Hom.* 1.17. 20.8 ó 23.4.

²¹ Compárese en particular 4.1773-1775 con Teócrito 22.214 s.

²² Naturalmente nos estamos refiriendo al fr. 317 del *SH*, que recoge el motivo que luego Virgilio reiterará con su *omnia iam vulgata* (*G.* 3.4).

comienzo de la *Eneida* con su tan directo *cano* (1.1) y la postergación del recurso a las Musas hasta el v. 8. Luego, con el mismo nivel de primera persona verbal (ἀν... μῦθησαίμην: v. 20), que puede recordar el κε... μῦθησαίμην de Hesíodo (*Op.* 10) como expresión de la propia palabra, Apolonio contrapone su obra a la de sus antecesores en la celebración de la saga argonáutica, pero no para mostrar, como Quérilo, la dificultad de su tarea, sino para confirmar su autonomía temática (vv. 18-22)²³, y sólo entonces, en el límite mismo del proemio, alude y de modo indirecto, sin invocación, a las Musas (Μοῦσαι δ' ὑποφῆτορες εἶεν ἀοιδῆς: v. 22), en la forma de un simple y personal deseo, no de aquella imperativa necesidad sentida por los épicos arcaicos. Así, el poeta abre y cierra el proemio con su propia y bien resaltada presencia, aplazando la mención de las Musas y reduciendo su papel al de un soporte deseado en la elaboración del poema, un nivel que, sea cual sea la interpretación exacta que demos al término ὑποφῆτορες, está explicitado en el preverbio ὑπο-. El comienzo del catálogo, con πρῶτά νυν Ὀρφῆος μνησώμεθα (v. 23), no hace sino corroborar el grado de más franco tono personal en que se mueve Apolonio respecto del modelo arcaico²⁴.

La postergación de la referencia a las Musas en el proemio apoloniano es un tema inseparable del relieve de la figura del poeta y generalmente ha sido contemplado así. Es el caso del tan citado y concienzudo estudio de R. Häussler²⁵, donde ambos temas están asociados bajo el más amplio de la transformación del concepto de las Musas de religioso en puramente literario y convencional. Esta postergación en el texto de Apolonio justamente está citada en Häussler (p. 119) al lado de la virgiliana antes aducida en esta misma línea. Y más tarde el autor toca ya más en profundidad la relación entre el peso de la persona del propio Apolonio en su poema y la, aparentemente en retroceso, importancia de las Musas. R. Kössling²⁶, citado por Häussler, fue muy extremado en sus conclusiones: Apolonio, en su opinión, habría alterado la herencia homérica en favor de un peso decisivo del papel del poeta. Häussler cree en cambio, más razonablemente, que el poeta helenístico ha mantenido dentro de unos límites aquella tradición, lo que sólo se revela si se

²³ Tampoco éste es un hecho usual en la épica narrativa anterior al Helenismo. La alusión citada de Quérilo es de un carácter mucho más general. En cambio, por estas fechas el proemio épico en la rama didáctica sí da cabida incluso al debate literario, como una nota clave de las pretensiones programáticas. Todos recordamos, aunque su forma sea elegíaca, el decisivo modelo representado por los *Aetia* calimaqueos en su primer exordio, que tanto debe en su planteamiento polémico al precedente de la Comedia Antigua. Y es lo que ocurre sobre todo con el poema yámbico del Pseudo-Escimno, y la tendencia se dará, en este caso ya en la épica narrativa, en el texto de Enio, al menos en el que cabe restituir como proemio del libro VII: cf. R. Reggiani, *I proemi degli Annales di Ennio: Programma letterario e polemica* (Roma 1979), 37 ss. sobre todo.

²⁴ Del sentido de ὑποφῆτορες y del peso que se le ha dado en una apreciación, que creemos errada, de la relación entre el poeta y las Musas en Apolonio nos ocupamos en un breve artículo de futura publicación en *Fortunatae*.

²⁵ "Der Tod der Musen". *AuA* 19 (1973) 117-145.

²⁶ *Dichterisches Selbstbewusstsein und Dichterstolz in der altgriechischen Literatur* (Diss. Leipzig 1965) 151 s.

tienen en cuenta no unos pasajes concretos y particular y separadamente estudiados, sino el conjunto de los momentos en que Apolonio se menciona a sí mismo o a las Musas. No estamos en una discusión sobre si en tiempos de Apolonio se creía o no en las Musas, sino en torno a su tratamiento literario, y en ese tratamiento es cierto que Apolonio procede a un juego en el que entran todos esos diversos pasajes. Ya en nuestra contribución al citado libro colectivo *Cinco lecciones* decíamos (p. 55) que "cabe afirmar en términos generales que la concepción idealista y religiosa de la subordinación a las Musas y la pragmática del poeta como artesano han convivido sin mayores problemas en época antigua durante bastante tiempo, y esto porque no eran tenidas en absoluto por mutuamente excluyentes. La primera dignificaba la segunda, pero ésta fue la vencedora en las tensiones que al fin debieron inevitablemente darse entre ambas cuando el proceso de secularización de la poesía se aceleró". Y en este proceso debe enmarcarse a Apolonio de Rodas. En ese juego el poeta ha cuidado sin embargo todavía de alternar la preponderancia de los distintos elementos. Y la idea dominante es que en Apolonio, como en otros poetas helenísticos, el autor no está subordinado a las Musas y a la espera de su inspirada información; es una colaboración lo que se espera²⁷ y en la que el peso mayor depende del momento y es por tanto variable. Pero en el caso concreto del proemio que ahora nos ocupa, dejando de lado los pasajes proemiales posteriores, debemos señalar que realmente es la subordinación del arranque del poema al papel de Apolo en los antecedentes argumentales el que ha supuesto esa postergación de las Musas. El unir las a Apolo en el inicio hubiera tenido sentido, de haber ocurrido, si la referencia a Apolo fuese la típica invocación inspiradora, lo que no es así²⁸. Las Musas no participan de su actividad oracular. Apolonio ha distribuido, con exactitud helenística, las funciones: oráculo como motor de la acción, Musas como elemento inspirador, o, si se prefiere, como colaboradoras. Las Musas no han actuado con Apolo en esa etapa previa al viaje; por tanto su postergación, entendida como degradación, no es tal y su segunda posición ha sido lógica y obligada

En el análisis del primer proemio convendría señalar también otro hecho. El inicio de las *Argonáuticas* puede compararse en cierto modo, a pesar de las importantes diferencias, con el de la *Ilíada*, y esto en el sentido de que ambos responden a una estructura que podemos llamar de causa y efecto. El esquema explícito, en el caso del texto homérico, es el de una pregunta en torno a la razón de un suceso, a la que sigue la respuesta; en las *Argonáuticas* está bien explicitada la respuesta y es sólo la pregunta la que queda implícita pero sin embargo intuible. En

²⁷ Esta colaboración se da ya, por ejemplo, en Estesícoro, fr. 33 P. Véanse más citas en Häussler, *art. cit* 131 y n. 56.

²⁸ Cf. para esta asociación, por ejemplo, *Od.* 8.488, con una perfecta equiparación entre la función inspiradora de Apolo y de las Musas: *Hes. Th.* 94-97, *h. Hom.* 25.2 s., etc. Y está por supuesto el caso de Calímaco en el doble proemio de sus *Aetia*, donde están distribuidas las funciones: consagración poética a cargo de Apolo e inspiración por parte de las Musas.

la *Ilíada* la pregunta dirigida a la Musa (v. 8) se responde por parte del propio poeta (que se supone ya inspirado, es decir, informado) con el dato del origen de la querrela entre los dos héroes más notables de la hueste aquea; en el caso de las *Argonáuticas* la respuesta es la referencia al oráculo y los sucesos que se siguieron de éste (con γάρ desde el v. 5), en tanto que la pregunta implícita es por el origen de la expedición argonáutica. Apolo es en ambos casos una clave determinante. Apolonio, al no exponer desde el comienzo el motivo de la inspiración divina, ha encubierto el esquema, haciendo más suelta y puramente alusiva, por tanto en un nivel asociativo por parte del lector y no de la letra del texto, la relación causa-efecto, pregunta-respuesta. Esto tiene unas consecuencias para la conformación de los dos proemios. Mientras que en la *Ilíada* la pregunta es exterior al proemio y la respuesta se da ya a otro nivel con un cuerpo narrativo extenso (la escena que conduce a la disputa), desarrollando así los antecedentes en la forma de un relato pormenorizado, en Apolonio el hecho (la expedición) y sus antecedentes, aquí en la forma de unos pocos datos mínimamente desarrollados, forman una unidad más estrecha. O, dicho de otro modo, el planteamiento subyacente del inicio es el mismo que en la *Ilíada*, pero la solución estructural es totalmente distinta. El recurso a los antecedentes es común, con una técnica de *flashback* que se despliega ya desde Homero²⁹, pero el desarrollo efectivo del procedimiento es bien diferente. Como es habitual, Apolonio ha respondido con soluciones más alambicadas al modelo homérico, que por comparación es más simple y elemental. Siguiendo esta nueva técnica, Apolonio ha aplazado el componente de la inspiración hasta los versos finales del proemio, con la mención, no invocación, de las Musas, dejando pendiente en la mente de su lector la existencia de este ingrediente previsible hasta haber desarrollado el motivo de los antecedentes. Ha invertido por tanto el orden homérico (inspiración-pregunta/respuesta), convirtiéndolo en un orden más complejo: respuesta (=tema y antecedentes)-pregunta implícita/inspiración. El orden homérico es el que permite que el proemio se reduzca al elemento de la inspiración y un anticipado motivo temático, los dos ingredientes típicos del proemio tradicional; el orden en Apolonio hace imposible que se cierre el proemio hasta que aparezca el esperado elemento de la inspiración.

Es básicamente este orden un argumento de peso contra la concepción del proemio de Apolonio como un proemio breve al modo del de la *Ilíada*. Una razón a la que se añaden otras que contemplaremos después, cuando estudiemos esta cuestión. Sólo tiene sentido esa interpretación si se entiende que el motivo de la mención de las Musas del v. 22 obedece a que estamos ahí sencillamente ante un nuevo pasaje proemial, esta vez para preludiar el catálogo, lo que, además de ser una interpretación simplista de un lugar mucho más complejo, no es verdad en absoluto.

²⁹ Sobre este procedimiento narrativo cf. O. Tsagarakis. "The Flashback Technique in Homer: a Transition from Oral to Literary Epic?", *SIFC* 85 (1992) 781-789. Será la épica histórica la que dé carta de naturaleza a esta sección de los proemios, o como un apéndice del proemio, como se verá, por ejemplo, en Lucano (1.67 ss.).

Respecto a esta cuestión tan debatida de la extensión, a la que conviene que dediquemos una especial atención, nosotros defendemos, tal como se ha adelantado, que efectivamente el proemio abarca los 22 primeros versos y creemos tener otros argumentos convincentes en favor de este límite. Con una extensión como la que proponemos se hace evidente la jerarquización a que nuestro poeta ha sometido sus tres exordios: el del libro I, como preámbulo básico, es el más dilatado y complejo, frente a los solos 5 versos de cada uno de los restantes, sin duda tomados como proemios más circunstanciales y de alcance menor, lo que se conjuga bien igualmente con la distinta calidad de las divinidades invocadas, pero no es a la vez obstáculo para que cada uno de ellos cumpla una relevante función en su lugar correspondiente. En cambio, Apolonio ha igualado claramente los de los libros III y IV, realzando a su vez con esta misma nivelación el papel básico del proemio del conjunto de los dos primeros.

Pero el problema es más complejo que el simple hecho de plantearnos si este proemio inicial abarca los 22 primeros versos o si el relato se inicia ya en el v. 5, con lo que el proemio sólo llenaría los cuatro primeros hexámetros. La cuestión que agrava esta problemática reside en la observación que puede hacerse de que en los estudios modernos sobre la épica helenística e imperial no es raro que ciertos críticos atiendan no a la entidad tradicional del proemio, por lo general formalmente bien definida, sino a una unidad superior. Así, Fränkel³⁰, al tiempo que restringe el término "proemio" a los cuatro primeros versos, sin duda dejándose llevar por la creencia en una simple y modesta imitación de los modelos representados por los breves proemios homéricos, llama en cambio "Prolog" a los vv. 1-233, es decir, el bloque formado por el proemio y el catálogo. Otros autores, dejando incluso de lado el tradicional concepto de proemio, usualmente más limitado, han buscado también en otras obras grandes unidades semejantes. Ante estas conductas cabe preguntarse si deberíamos llamar "prólogo", por ejemplo, en la *Iliada* al conjunto del proemio y de la escena asamblearia con la disputa de Aquiles y Agamenón. En nuestra opinión, sin que nos opongamos en absoluto a divisiones textuales con amplias secciones como las citadas, el concepto de proemio ha de ser convenientemente preservado y claramente delimitado, ya que forma parte de las intenciones estructurales de los autores épicos.

Insistimos en que la mejor solución es, en nuestra opinión, considerar como tal los 22 primeros versos³¹, un conjunto cuyas dimensiones y complejidad se alejan de las prácticas tradicionales de la épica narrativa y a la vez anticipan muchos de los casos notables que se darán en los siglos siguientes, hasta desembocar en los monumentales exordios nonianos. Estamos ante una tendencia innegable, que hemos tratado de seguir en nuestro ya citado trabajo sobre los proemios, y que está

³⁰ *Op. cit.* 31 y 33. Cf. también D. N. Levin, *Apollonius' Argonautica Re-examined. I. The Neglected First and Second Books* (Leiden 1971) 9.

³¹ Cf. también en el mismo sentido Händel, *op. cit.*, 9 ss., De Marco, *op. cit.*, A. Hurst (que utiliza el término "prelude"), *op. cit.*, 37 ss., Vian, en su edición citada (I, pp. 3 s.), etc.

ligada durante los siglos siguientes indudablemente al influjo de la retórica³², aunque tampoco debe ser ajeno a un grado de contaminación respecto a la épica didáctica, mucho más libre en el planteamiento de sus proemios. Esta propensión a una amplia extensión y a una gran complejidad afectará de modo especial precisamente a los proemios de la épica didáctica tardía, que tenía una herencia favorable en este sentido. Es el caso, de un lado, por ejemplo, de los proemios de los dos Opianos, y, de otro, de los posteriores textos del mencionado Nono o de Museo. Un poema como el de Quinto de Esmirna, sin proemio en el sentido tradicional, e incluso el de Trifodoro con su breve proemio, representan una posición conservadora dentro de la épica narrativa, pero es indiscutible la inclinación general a la dilatación y enriquecimiento del proemio a todos los niveles, y esto ya desde la época helenística. En el caso de la didáctica el modelo hesiódico, más concretamente el de la *Teogonía*, había sentado un precedente. Y Apolonio no hay duda de que se mueve en esta corriente, que se aleja del elemental patrón homérico. Por ello no debería sorprender la amplitud del proemio apoloniano y la acumulación de elementos que se dan en él, siendo lo llamativo justamente que algunos no hayan entrevisto este hecho tan palpable. La citada inclinación didáctica que posee una buena parte del texto de las *Argonáuticas*, sobre todo por su propensión a los desarrollos catalógicos, pudo ser un elemento de mucho peso en esta dirección.

Para delimitar la extensión de este proemio creemos que es también obligado analizar su estructura. Apolonio lo ha dividido en 3 ó, si se prefiere, 4 secciones desiguales: a) vv. 1-4, con invocación y referencias temáticas, una de las cuales (la cita de Pelias) conlleva el desarrollo de b) (vv. 5-17), que nos remite a su vez a los antecedentes del argumento; c) -vv. 18 s.- que toma un nuevo rumbo, con la palabra temática νῆα, que marca también un antecedente concreto -su construcción- y al tiempo lleva de la mano a la última sección: d) -vv. 20-22-, que sirve, en una interpretación simplificadora, de proemio propio al catálogo de los expedicionarios (νῦν δ' ἄν ἐγὼ γενεήν τε καὶ οὖνομα μῆθησαίμην / ἠρώων: vv. 20 s.) y sin que razonablemente pueda ser separada de las secciones previas. Esos últimos versos insisten en la materia del poema con palabras inequívocas (δολιχῆς τε πόρους ἄλος, ὅσσα τ' ἔρεξαν / πλαζόμενοι· Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς: vv. 21 s.). El retorno a la referencia temática de los vv. 1-4 es evidente y excluye por tanto, como ya se dijo, la interpretación de que los vv. 18 ss. estén limitados a servir de proemio propio del catálogo sin relación y ya a distancia del proemio propiamente dicho³³. Apolonio ha combinado con extrema habilidad ambas

³² Los exordios isocráticos concretamente, y no sólo el tan extenso del *Panatenáico* (XII), tienden a dilatarse y a subdividirse en varias secciones, con la presencia de prolijas justificaciones y motivaciones de índole personal, lo que nos lleva bien lejos de lo que será la restrictiva preceptiva aristotélica. El propio Isócrates se muestra consciente de este desbordamiento de los límites razonables del proemio: cf. 12.33.

³³ La simetría que señala Vian con respecto al inicio (*loc. cit.* en n. 31) es bastante dudosa. El bloque final ("les quatre derniers vers") tiene en realidad 2+3 versos. Y desde luego el conjunto del proemio es fuertemente asimétrico.

funciones. No se ha limitado a adelantar (respecto al modelo de la *Iliada*) el catálogo al punto en que se inicia el relato, de acuerdo con una novedad que siempre se ha hecho resaltar; ha ido, por el contrario, más lejos, al forjar un nuevo tipo de proemio en que existe una doble función, absorbiendo las que en la *Iliada* estaban totalmente diferenciadas por el hecho mismo del distanciamiento del catálogo respecto del arranque de la acción. En el poema homérico el catálogo precede a los preparativos del primer episodio de combate y posee un proemio propio de tipo aporético; en Apolonio el proemio, ya unitario, atiende tanto al fin de presentar el arranque del poema como, en su sección final, el del catálogo. Y éste a su vez, con una lógica diferente de la homérica, precede a la acción global del poema, a la aventura argonáutica en cuyo punto de partida está la congregación de los expedicionarios en Págasas. Hay, pues, una complicación por acumulación de elementos proemiales, incluidos (en c) el de la referencia a otros poetas argonáuticos previos³⁴ y (en d) el posible proemio propio del catálogo, asimilado a simple pieza del proemio general. La necesidad de la introducción de los antecedentes, así como el adelantamiento, respecto a la *Iliada*, de la posición del catálogo, serían las razones externas que explicarían esta compleja conformación.

Otro argumento que nos parece decisivo para defender las citadas dimensiones del proemio es que en el v. 8 seguimos estando dentro del marco de la invocación a Apolo en segunda persona (τεῖν κατὰ βᾶξιν). O, de otro modo, no se ha cerrado la invocación y, por tanto, no nos encontramos inmersos en el relato objetivo en tercera persona. La orden de Pelias (v. 3) y ahora la decisión de Jasón de acudir a la celebración convocada por Pelias (vv. 8 ss.) forman parte por igual del cúmulo de motivos que inducen al poeta a comenzar su obra por aquella invocación de Apolo. Estos hechos son inseparables y su estrecha conexión sólo se explica satisfactoriamente dentro de ese marco proemial cuyo umbral es la invocación del dios. Incluso otro tanto podría decirse de la vinculación entre Apolo y las Musas, cuya asociación artística está ya patente en lugares como los citados anteriormente (n. 28). Apertura y cierre del proemio con invocación del dios y de sus divinidades asociadas suponen un marco perfecto para el proemio. Y, como último argumento: los vv. 20-22 no se entienden sino como cierre del proemio, con su clara división temática, el catálogo en primer lugar como sección bien definida y posición obligadamente preliminar y la referencia al tema mismo de las andanzas aventureras de los héroes. El término αἰοδῆς del v. 22 es el cierre, el broche del proemio, por cuanto abarca la obra completa. Y todavía, si se nos obliga a apurar la argumentación, el elemento programático (vv. 18 ss.), inseparable del temático, sólo tiene sentido en el seno del proemio.

³⁴ No se trata estrictamente de "fuentes", tal como se hará común en la didáctica (cf. sobre todo el ya citado caso del Pseudo-Escimno). Apolonio delimita con precisión su propio campo argumental frente a esos otros autores. El elemento de la alusión a las fuentes o autoridades propiamente dichas es, como bien se sabe, un hecho usual sobre todo en Calímaco, pero el mismo Apolonio lo utiliza en un lugar como 4.985 (προτέρω ἔπος).

Un exordio con una nota muy original es el del libro tercero por la presencia individualizada de la Musa Érato³⁵, atraída por la novedad de la materia erótica (Μηδείης ὑπ' ἔρωτι, en v. 3, serán las palabras temáticas determinantes). Se da ahí una insistencia en la primera persona y en la estrecha relación entre la Musa y el poeta (παρά θ' ἴστασο καί μοι ἔνισπε...). Aparentemente la existencia y posición de este proemio se deben sólo a la división del poema en dos grandes secciones, con la introducción del tema amoroso justamente en este lugar como motor de las nuevas acciones. Pero es también su posición central (de por sí relevante) la que a la vez le proporciona un énfasis mayor que su sola justificación como proemio de un nuevo desarrollo argumental. Y, por si fuera necesario, es esa novedad del tema erótico (anticipada sin embargo ya en la profecía de Fineo) la que le da un realce complementario y fuerte. Por lo demás, el proemio de III no sólo aporta esta novedad, la solución erótica del problema planteado (la conquista del vellón de oro), sino que posee un aspecto informativo, temático, que sirve de complemento al proemio del libro I, ya que ahora se nos ofrece información (por velada y alusiva que sea) sobre el éxito de la empresa. El referente νῦν del v. 1 implica, no por azar en el centro temático del poema, la introducción de esa nueva materia, tal como vemos ya en la *Teogonía* hesiódica (v. 965) o como hará mucho después Nono con el reiterado πάλιν (vv. 1 y 22) de su proemio del libro XXV.

Apolonio ha abierto con el tema erótico, como ha sido señalado frecuentemente, una nueva vía en la poesía heroica, que tendrá un gran peso en Virgilio y Nono y habrá de llegar hasta Tasso y Ariosto³⁶. Pero este recurso a Érato en este proemio ¿puede ser entendido como programático? Así parece haberlo interpretado concretamente Fusillo, y esto tendría como consecuencia que Apolonio estaría también ya introduciendo la novedad de fijar un momento programático precisamente en un proemio de posición central, según la conocida tesis de G. B. Conte³⁷. Sin embargo, lo cierto es que no existe una explicitación de tal carácter, sin que ello sea obstáculo para que se le reconozca al poeta su novedosa aportación épica. El recurso a una Musa especializada, un hecho en que insiste explícitamente Apolonio en ese pasaje, no sorprende por lo demás. Ya en Hesíodo, según hemos recordado, Calíope tiene un realce particular como entidad divina ligada al don de la palabra, es decir en función de su campo de especialización³⁸. Debemos hacer notar además, de

³⁵ Una Musa específica ya antes en el caso de Calíope en Hes. *Th.* 79, ligada al precioso don de la palabra (Καλλιόπη θ' ἣ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων...); también en Empédocles fr. B 131.

³⁶ Cf., por ejemplo, B. Pavlock, *Eros, Imitation, and the Epic Tradition* (Ithaca-London 1990).

³⁷ Cf. Virgilio, *Il genere e i suoi confini* (Milano 1987²) y "Proems in the Middle". *YCS* 29 (1992) 147-159. En palabras de Fusillo (*op. cit.* 120), "nella poesia antica il proemio al centro dell'opera era una sede privilegiata per l'enunciazione di programmi letterari: Apollonio inizia il suo terzo libro con quell'invocazione alla Musa che manca invece nel proemio dell'opera, chiamando in causa Erato, la Musa della poesia amorosa". Ya hemos mostrado sin embargo nuestro desacuerdo con esta opinión sobre la no pertenencia del pasaje de la Musa al proemio del libro I.

³⁸ Sobre esta especialización de las Musas y su invocación como tales en los poetas cf. R. Harriott, *Poetry and Criticism before Plato* (London 1969) 16 ss., y Häussler, *art. cit.*, especialmente p. 142.

modo complementario, que los vv. 4.445 ss. (improperio a Eros), que tienen resonancias diversas³⁹, presuponen la otra cara del amor en la concepción griega, con un claro contraste con el contenido del proemio que ahora analizamos: son los dos aspectos antiguos y tradicionales del amor como concepto agrídulce. El amor es solución, pero a la vez es un infortunio. La figurilla del dios infantil que campa a su albedrío en el famoso episodio olímpico de este libro es una clara armonización, con su gracia y su malevolencia, de ambas vertientes inseparables.

Por otra parte, frente a ese peso específico que le proporcionan su posición central, su propio tema y su carácter programático, debemos observar que no es éste el único lugar en que Apolonio presenta elementos programáticos. Por el contrario, se encuentran en otros diversos pasajes. Ya hemos señalado el que se da en la alusión a "los otros" autores argonáuticos; también los hay, por ejemplo, en 4.1381 s. (el motivo hesiódico de la veracidad) y en el proemio del libro IV, con el motivo aporético que examinaremos a continuación.

El proemio de IV apunta, más que a una etapa del viaje (esta función la cumplió previamente el de III), a las vacilaciones del propio poeta ante cómo interpretar y exponer los hechos. Está por ello más en línea con un modelo remoto como *Iliada* 2.484 ss., y entra por tanto, tal como ya se dijo, en el capítulo de la *aporía*, que forma parte de lo que en sentido amplio es precisamente interpretable como nivel programático. Como bien dice R. L. Hunter, "...at the head of Book 4 he (sc. the poet) professes that he has lost control of his narrative which must therefore be handed over completely to the Muse"⁴⁰. No es el único lugar tampoco en que Apolonio practica este motivo. Así, en el otro pasaje ya citado del libro IV (1381-1392), un preludio interno (por razones de tipo temático, pero también por el énfasis puesto en un pasaje de alto dramatismo) antepuesto al momento de la prodigiosa travesía del desierto por los Argonautas, también es central el motivo de la *aporía*.

La novedad aquí, en el proemio del libro IV, es la transformación de aquella impotencia física y de limitación del conocimiento que se planteaba en el modelo homérico en una incapacidad más sutil, en un típico juego muy propio del refinamiento helenístico: la duda ante el tratamiento de su propio tema. De ahí que deba ser la Musa la que se espera resuelva esta "aporía espressiva"⁴¹. Por su parte, es el poeta mismo el que, como tradicionalmente los héroes según el modelo de Homero, se plantea una disyuntiva entre la exposición de uno u otro aspecto de su nuevo tema:

Αὐτὴ νῦν κάματόν γε, θεά, καὶ δῆνεα κούρης
Κολχίδος ἔννεπε, Μοῦσα, Διὸς τέκος· ἦ γὰρ ἔμοιγε
ἀμφασίῃ νόος ἔνδον ἐλίσσεται, ὀρμαίνοντι

³⁹ Cf. Simon. 575.1 Page (σχέτλιε παῖ δολόμηθεος Ἐφροδίτας), *corpus Theognideum* 2.1231 (σχέτλι 'Ερωσ...); luego Verg. *Aen.* 412 (improbe Amor...), etc.

⁴⁰ *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies* (Cambridge 1993) 105. Cf. ya antes del mismo autor "Medea's Flight. The Fourth Book of the *Argonautica*", *CQ* 37 (1987), sobre todo p. 134.

⁴¹ A. Romeo, *Il proemio epico antico* (Roma 1985) 29 s.

ἤέ μιν ἄτης πῆμα δυσίμερον ἦ τό γ' ἐνίσπω
φύζαν ἀεικελίην ἦ κάλλιπεν ἔθνεα Κόλχων.

Y es que, a pesar del adelanto en el exordio del libro III de la materia de estos dos libros finales, los avatares de Medea son presentados como un nuevo episodio. Un episodio que, no obstante, está enmarcado en el cuadro general que se anticipó en aquel otro proemio previo. En cuanto a la disyuntiva y desviándose de la práctica más usual en Homero, en que se elige la segunda posibilidad, Apolonio adopta en realidad, aunque de modo implícito, ambas soluciones, evidentemente porque las angustias de Medea son inseparables de la decisión de la fuga de la joven maga⁴². Esta vacilación autorial es muy posible que responda a un modelo extraépico como el de Píndaro⁴³. Y, por otra parte, debemos notar de paso que, en tanto que en el proemio del libro III tenemos una fina utilización del motivo tradicional de la ignorancia del poeta (es la Musa la que conoce las sutilezas del mundo amoroso), en cambio en el de IV la novedad es de un tipo bien diferente: las "lenguas" del pasaje homérico ya aducido se han convertido, por énfasis extremado en el recurso de la inversión, en la ἀμφασίη del propio poeta. A su vez, este enmudecimiento estupefacto del poeta (¡cuántas veces no lo han experimentado sus personajes!) explica que sea la propia Musa (αὐτή; v. 1) la que haya de narrarnos los hechos. Con un planteamiento original la Musa aparece aquí en cierto modo como una especie de suplente del poeta, pero como una criatura dotada de voz propia, sin la tradicional intermediación del vate, al que sus personales dudas han hecho enmudecer. Apolonio recurre ahora a ella como su fiel colaboradora. Y, tal como en los *Aetia* calimaqueos, se sobreentiende que es la Musa la que, ante la vacilación y enmudecimiento del poeta, retoma el hilo del discurso⁴⁴. En cambio, Calímaco en un pasaje de vacilación también autorial como es el del *Himno* 1, vv. 4-9, excluye toda mención de un elemento inspirador externo como la Musa. Es el poeta mismo el que resuelve la disyuntiva planteada. Son soluciones diversas, pero la una y la otra dentro de la convencionalidad alcanzada en el tema de la inspiración por la poesía helenística.

En suma, Apolonio ha enriquecido considerablemente, sin duda como ningún otro épico narrativo hasta su momento, las posibilidades del esquema del proemio.

⁴² La huida está ya decidida en los vv. 12 (τρέσσειν) y 22 (φέβεσθαι). Para el primer término cf. la nota *ad loc.* de la edición de Vian. Creemos por lo demás que no tiene razón Th. G. Rosenmeyer ("Apollonius Lyricus", *SIFC* 85 [1992] 183) cuando escribe: "He [sc. the poet] does not resolve the quandary, but as the narrative continues, or, in other words, in the sequel of his poetic act, the fear which Hera inspires in Medea's heart (11) is a tacit acknowledgement of the priority of anguish, ἄτης πῆμα". En cambio, sí estamos plenamente acordes con Rosenmeyer en su rechazo (p. 183, n. 24) de la opinión de G. O. Hutchinson (*Hellenistic Poetry* [Oxford 1988] 122) sobre la intención del pasaje.

⁴³ Cf., por ejemplo, *P.* 11.22-25, un lugar señalado por Hunter, *op. cit.* (1987) 134.

⁴⁴ Con una diferencia sin embargo respecto al recurso en Calímaco. En éste la Musa debe informar al poeta, que ignora determinados hechos: en el pasaje de Apolonio el poeta es evidente que conoce la materia que aún queda por narrar, puesto que sus palabras justamente se refieren a esos hechos; sólo vacila ante cuál de ellos destacar. Por tanto, decir como Vian (en nota al v. 2) que "le poète avoue son embarras et son ignorance" sólo es cierto en su primera aseveración.

Su presencia en él como autor no llega a los extremos que alcanza Calímaco, ya que la tradición épica de corte homérico le imponía unos límites más rígidos que los heredados de los modelos didácticos. Pero Apolonio aun así ha dado pasos que serán decisivos para los épicos posteriores.