

NOTAS ESTILÍSTICAS SOBRE EL *HIMNO HOMÉRICO A DEMÉTER*

Antonio Villarrubia
Universidad de Sevilla

Este artículo ofrece el análisis detallado de algunos pasajes del *Himno Homérico a Deméter* que revelan la unidad estilística de esta composición épica.

This article offers the detailed analysis of some passages of the *Homeric Hymn to Demeter* which reveal the stylistic unity of this epic composition.

1. El propósito de este trabajo es analizar algunos pasajes significativos del *Himno Homérico a Deméter*, el segundo de la colección épica y uno de los de mayor antigüedad (siglos VII-VI a.C.) y extensión, caracterizado por la cristalización efectiva de su contenido mítico e impregnado de una religiosidad palmaria (ἱερός λόγος), cuyos resortes técnicos hacen gala de una búsqueda sutileza estilística¹.

¹ Para el texto griego de este himno y una aproximación general a su contenido desde distintos puntos de vista, cf. Th. W. Allen, *Homeri Opera* V (Oxford 1983 [1912]) 2-20, H. G. Evelyn-White, *Hesiod, the Homeric Hymns and Homeric* (London-Cambridge [Massachusetts] 1982 [1914]) 288-325, Th. W. Allen-W. R. Halliday-E. E. Sikes, *The Homeric Hymns* (Amsterdam 1963 [Oxford 1936²]) 2-20 y 108-183, J. Humbert, *Homère. Hymnes* (Paris 1967 [1936]) 28-67, N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter* (Oxford 1979 [1974]) *passim* y F. Càssola, *Inni Omerici* (Milano 1981² [1975]) 23-77 y 466-485. Para otras cuestiones, cf. R. Janko, «The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre», *Hermes* 109 (1981) 9-24 y *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction* (Cambridge 1982) 181-183.

2. La sección inicial del himno, exordio que presenta la trama argumental², recoge tras la invocación a Deméter y Perséfone el rapto de la doncella a manos de su tío Hades, aquí Aidoneo, con el consentimiento de Zeus, cuando se encontraba en compañía de las hijas de Océano (vv. 1-4):

Δήμητρ' ἤυκομον σεμνήν θεὸν ἄρχομ' αἰεΐδεν,
αὐτὴν ἠδὲ θύγατρα ταινίσφυρον ἦν Ἴδωνεὺς
ἤρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς
νόσφιν Δήμητρος χρυσάουρου ἀγλαοκάρπου,...

Un elemento relevante de esta introducción típica³ es la mención de las dos diosas, Deméter, cuya referencia directa es inmediata (vv. 1 y 4), y Perséfone, cuyo nombre se retrasa intencionadamente (v. 56), como puntos axiales de la composición de manera paralela al cierre del poema (vv. 490-495, esp. vv. 492-494):

πότνια ἀγλαόδωρ' ὠρηφόρε Διοῖ ἄνασσα
αὐτὴ καὶ κούρη περικαλλῆς Φερσεφόνηα
πρόφρονες ἀντ' ὤδῆς βίοτον θυμήρε' ὀπάζειν.

Frente a la tipología normal de los proemios hímnicos, que se distinguen por la invocación exclusiva a una divinidad con la excepción lógica de los Dioscuros, se opta por una pareja, cuyas vidas están estrechamente unidas -no en vano se conocen como τῷ θεῷ, τῷ θεομοφώρῳ o incluso Δημήτερες- (cf. *h.Hom.* 13). Pero el himno es, en realidad, una fina reflexión sobre la figura de la madre. Y, precisamente, esta relación materno-filial (αὐτὴν ἠδὲ θύγατρα-αὐτὴ καὶ κούρη) (vv. 2 y 493), cuyos avatares se someten a la voluntad suprema de Zeus (δῶκεν δὲ...Ζεὺς) (v. 3), da sentido, como podrá comprobarse, a distintos pasajes.

Por otra parte, sin entrar en detalles sabidos que atañen a la caracterización de Deméter, llama la atención el epíteto «la de áurea espada» (χρυσάορος) (v. 4), que difiere, en gran medida, de los tradicionales (ἤυκομος, σεμνή y ἀγλαοκάρπος)⁴.

Una postura inicial, radical sin duda, lo consideraba inaceptable, valoración literaria siempre arriesgada⁵. Más tarde, se ofrecieron explicaciones no demasiado satisfactorias: para unos se trataba de la aplicación sin más por parte del aedo de un epíteto propio de otra divinidad (Apolo o Ártemis); para otros no era un título

² Cf. B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque. Procédés et réalisations* (Amsterdam 1958) 106-108. Para una aproximación a otros aspectos, cf. J. Rudhardt, «À propos de l'hymne homérique à Déméter», *MH* 35 (1978) 1-17.

³ Cf. R. Janko, *art. cit.* 10-11.

⁴ Cf., e.g., N. J. Richardson, *op. cit.* 136-140.

⁵ Ya G. Hermann lo consideraba propio de un interpolador. Cf. Th. W. Allen-W. R. Halliday-E. E. Sikes, *op. cit.* 128 y F. Càssola, *op. cit.* 467.

extraño, como lo probaba el hecho de que apareciera como ξιφηφόρος en el culto beocio, entendiéndose con acierto que ξίφος era una espada y no cualquier otro tipo de arma o de instrumento (la hoz)⁶.

Pero, en nuestra opinión, valorando en su justa medida las propuestas anteriores, la elección, que supone la ruptura estilística de la sucesión atributiva, puede obedecer a motivos internos. Por un lado, se realiza el poder de Deméter con un epíteto que simboliza la fortaleza, en este caso de ánimo, necesaria para afrontar las adversidades; por otro lado, el oro señala a quiénes se disputan a Perséfone: Deméter, «la de áurea espada», y Posidón, que se la lleva «sobre su áureo carro» (ἐπὶ χρυσοῖσιν ὄχεσφιν) (v. 19; cf. v. 375); y, por otro lado, la imagen de Deméter empuñando una espada de oro sugiere veladamente la posterior de la diosa portando antorchas encendidas (αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα) (vv. 48 y 61).

3. En los versos siguientes la relación que se establece entre Perséfone y el catálogo de las flores merece desde una perspectiva funcional un análisis más profundo (vv. 5-16a):

- 5 παίζουσαν κούρησι σὺν Ὀκεανοῦ βαθυκόλοισι,
 ἄνθεά τ' αἰνυμένην· ῥόδα καὶ κρόκον ἢδ' ἴα καλὰ
 λειμῶν' ἄμ μαλακόν, καὶ ἀγαλλίδας ἢδ' ὑάκινθον
 νάρκισσόν θ', ὄν φῦσε δόλον καλυκώπιδι κούρη
 Γαῖα Διὸς βούλησι χαριζομένη πολυδέκτη
 10 θαυμαστὸν γανώνωτα, σέβας τότε πᾶσιν ἰδέσθαι
 ἀθανάτοισι τε θεοῖσι ἢδὲ θνητοῖσι ἀνθρώποισι·
 τοῦ καὶ ἀπὸ ῥίζης ἑκατὸν κᾶρα ἐξεπεφύκει,
 κηῶδει δ' ὄδιμῃ πᾶσι τ' οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθε
 γαῖά τε πᾶσι ἐγέλασσε καὶ ἄλμυρόν οἶδμα θαλάσσης.
 15 ἢ δ' ἄρα θαμβήσασ' ὠρέξατο χερσὶν ἄμ' ἄμφω
 καλὸν ἄθυρμα λαβεῖν...

Este catálogo (vv. 6-8a), que supone, al igual que las flores del vestido de Afrodita en los *Cantos Ciprios* (fr. 4 Allen), las citadas en dos célebres poemas de Safo (frs. 94 y 96 Voigt) y, quizás, las recogidas en una canción popular anónima (fr. 852 PMG), la plasmación temprana de un motivo literario que Mosco retomará en su *Europa* (vv. 63-71)⁷, ha suscitado el interés de distintos estudiosos, dedicados a precisar la equivalencia de los términos botánicos griegos y la nomenclatura científica actual con logros, por ejemplo, como la identificación del narciso del himno con el *narcissus tazetta*⁸. No obstante, si se atiende a su vertiente esti-

⁶ Para un estado de la cuestión, cf. N. J. Richardson, *op. cit.* 139-140.

⁷ Cf. W. Bühler, *Die Europa des Moschos. Text, Übersetzung und Kommentar* (Wiesbaden 1960) 46-47, 75-77 y 108-115.

⁸ Los comentarios de las ediciones principales antes citadas recogen sólo la identificación de las flores ofrecida en la monografía clásica de J. Murr.

lística, se observa que se trata de una priamel que presenta una enumeración de las distintas flores de la pradera en un plano de igualdad (rosas, azafrán, violetas hermosas, gladiolos y jacinto), rota ante la relevancia de la última de ellas, el narciso (νάρκισσόν θ') (v. 8)⁹.

A nuestro juicio, el acierto de los versos reside en la posibilidad de establecer una proporción matemática entre las doncellas y las flores que el poeta, narrador del relato mítico, le ofrece al público: Perséfone es a aquéllas lo que el narciso a éstas. Si a ello se une que el narciso es una flor relacionada con ambas diosas (cf. S. OC 681-684a) y vinculada en la tradición con el mundo subterráneo, las sugerencias que se hacen muestran una cohesión indudable. Además, esta complicidad queda de manifiesto en un recurso sutil, continuamente soslayado, que anuda a Perséfone y las flores: su descripción como «la doncella de ojos como cálices» o, quizás, como «una joven de tez fresca como un capullo (de flor)» (καλυκώπιδι κούρη) (v. 8), cuya inmediatez, por lo demás, resulta clarificadora.

Finalmente, en una intervención directa y recurrente de Perséfone (vv. 405-433), tras la mención catalogica de las hijas de Océano, cuyos nombres guardan cierta relación con las flores, y la inclusión intencionada de dos diosas, Palas Atenea y Ártemis, hijas de Zeus, al igual que aquélla, pero de diferente sino, (vv. 417-424), se relata de nuevo el rapto, en el que se ofrece la recogida de flores (vv. 425-429a):

«... ..»

425 παίζομεν ἤδ' ἄνθεα δρέπομεν χεῖρεσσ' ἔρόντα,
 μίγδα κρόκον τ' ἀγανὸν καὶ ἀγαλλίδας ἤδ' ὑάκινθον
 καὶ ῥόδεας κάλυκας καὶ λείρια, θαῦμα ἰδέσθαι,
 νάρκισσόν θ' ὄν ἔφυσ' ὥς περ κρόκον εὐρεία χθών.
 αὐτὰρ ἐγὼ δρεπόμην περὶ χάρματι,....»

Es otra priamel, parecida a la anterior, en la que se detalla un grupo floral (azafrán delicado, gladiolos, jacinto, capullos de rosas y lirios) al que se contrapone también el narciso (νάρκισσόν θ') (v. 428)¹⁰. Si se comparan ambos catálogos, es evidente la elección estilística de una *variatio* reveladora. Las claves poéticas del primero, lejos de difuminarse, cobran nueva fuerza en el segundo; y en ambos casos el público atento las percibe. Frente al poeta-narrador ésta procede a la enumeración catalogica de distinta manera: adopta un tono perifrástico cuando se refiere a las rosas, elimina las violetas en favor de los lirios -circunstancia que ha originado numerosas interpretaciones, aunque la explicación parece mucho más fácil: son estas flores las que recuerda con mayor viveza la doncella, lo que no quiere decir, de ningún modo, que no hubiera violetas ni que fueran las flores catalogadas las únicas que crecían en la pradera- y otorga, como cabría

⁹ Cf. W. H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius* (Leiden 1982) 46.

¹⁰ Cf. W. H. Race, *op. cit.* 46-47.

esperar, una gran importancia al narciso. Pero para una correcta interpretación del pasaje no debe perderse de vista -y es éste el punto básico- que se trata de su propia percepción de la realidad: por ello, al desconocer los designios divinos, no comprende, desconcertada, la causa de su elección no sólo entre las Oceánides sino también entre las diosas, alusión ésta de extrema importancia -por más que el verso 424 haya sido constantemente criticado e incluso considerado una interpolación¹¹- cuya función es insistir en las posibles presas del raptor. En este contexto debe entenderse la comparación del narciso con el azafrán, explicado generalmente por las semejanzas de color, olor o aspecto de ambos: aunque Perséfone le concede una gran importancia al narciso, no exclusiva, si se tiene en cuenta la presentación encomiástica de los lirios, lo ve como una flor más; de ahí que lo equipare a una de ellas, el azafrán (ὡς πέρ κρόκον) (v. 428), la primera, además, que había citado.

También la descripción detallada del narciso, una elaborada digresión funcional, juega un papel importante en esta composición, anticipando algunas escenas (vv. 8b-14).

Según algunos comentaristas, los tres dioses mencionados en los versos previos a dicha descripción aludirían a las tres partes del mundo: Gea a la tierra, Zeus al cielo y Hades, «el que a muchos acoge» (πολυδέκτη), a las profundidades (vv. 8b-9)¹², observación aguda que, sin embargo, podría enriquecerse si se hace notar la sensación de acuerdo universal en el rapto de la doncella, cuya desesperación, en consecuencia, será absoluta.

Pero, desde nuestro punto de vista, puesto que se busca la unión de la doncella y la flor, la imagen literaria que prepara la inmensidad de su dolor es la descripción del narciso, señuelo (δόλον) que, como hermoso juguete (καλὸν ἄθλημα) -calificación llamativa, semejante a la que se aplica a la tortuga, después lira, de Hermes (cf. *h.Merc.* 32, 40 y 52)-, se ofrece a una joven atónita, causa directa de su propia desgracia. El poeta canta el admirable brillo de la planta, capaz de levantar el asombro reverencial (σέβας) de «todos los inmortales dioses y mortales hombres» -otra vez se acude a una idea universal-, cuya fastuosidad se une al centenar de brotes de su raíz (vv. 10-12). Y su fragancia (κηῶδει δ' ὀδυμῆ)¹³ provoca la sonrisa de la naturaleza: todo el cielo ancho, la tierra toda y el salado oleaje del mar (vv. 13-14).

Cuando se produce el rapto, se reitera la idea totalizadora: «ninguno de los inmortales ni de los mortales hombres» (v. 22) oye su voz. Ni siquiera la advierten «los olivos de espléndidos frutos», opción textual preferible a la de «Heleas»

¹¹ Esta propuesta arranca de G. Hermann y L. Malten. No obstante, dicha pareja divina aparece en distintos testimonios papiráceos y literarios griegos, analizados exhaustivamente por N. J. Richardson (*op. cit.* 290-291).

¹² Cf. N. J. Richardson, *op. cit.* 145.

¹³ A modo de ejemplo, esta lectura de D. Ruhnken, seguida por F. Càssola en su edición (*op. cit.* 38), solventa con acierto la dificultad del verso.

(v. 23)¹⁴. Frente a la crítica reciente, que corrige la lectura del manuscrito ἐλαῖαι por la propuesta "Ἐλειαι, la inclusión de estas doncellas divinas parece innecesaria: el poeta hablaría sólo de dos grupos femeninos, las hijas de Océano y las hijas de Céleo, desarrollados catalogicamente. Si se respeta la lectura tradicional, se consiguen distintos objetivos: no se incluye un nuevo grupo de jóvenes, cuya referencia sólo daría lugar a una ruptura extraña, se reserva el epíteto divino ἀγλαόκαρπος para Deméter (cf. v. 4) y se refuerza la soledad de Perséfone con un elemento significativo de la naturaleza, los olivos, dejando los acontecimientos posteriores en manos de dos personajes de parecida función en el relato, Hécate y Helio. En la misma línea, cuando se alude a esta última diosa, parece coherente respetar la lectura tradicional, de mayor dificultad, que la hace hija del Titán Perseo (variante del nombre Perses), Περσαίου θυγάτηρ (v. 24) y desechar la corrección hoy admitida e, igualmente, innecesaria de Περσαίη θυγάτηρ¹⁵; se trata de un pasaje lleno de referencias quiasmáticas: Hécate aparece como Περσαίου θυγάτηρ ἀταλὰ φρονέουσα!... Ἐκάτη λιπαροκρήδεμνος (vv. 24-25) en justo paralelismo con la presentación de Helio como Ἥελιος τε ἄναξ Ἵπεριονος ἀγλαός υἱός (v. 26) y ambos enfrentados con las menciones cruzadas previas y posteriores de Hades como Κρόνου πολυώνυμος υἱός (vv. 18 y 32) y de Zeus como πατέρα Κρονίδην (vv. 21 y 27), cuyo nombre se usa, quizás formularmente -es conocido el gusto de este poema por dichos giros-, en las expresiones de consentimiento, Διὸς βουλῆσι (v. 9) y Διὸς ἐννεσίησι (v. 30).

Por último, deben plantearse las semejanzas del narciso y del rapto ofrecidas al público. La fragancia de la flor, como antes quedó apuntado, llegaba al cielo, se esparcía por la tierra e inundaba el mar. Ello, en nuestra opinión, se refleja en la descripción del rapto con atractivas variantes (vv. 33-39): mientras Perséfone veía la tierra, el cielo estrellado y el ponto de impetuosa corriente, rico en peces, -se altera el orden de los elementos, primando la tierra frente a los demás-, así como los rayos del sol -quizás, el brillo del narciso-, todavía abriga esperanzas, pero, cuando irremediablemente penetra bajo tierra, se consuma la desgracia. Con sus gritos resuenan las cimas de los montes -expresión que recoge los conceptos de cielo y tierra- y las profundidades del ponto. Y que es un pasaje dirigido al público parece claro porque, cuando Perséfone ofrece la versión de los hechos, todo se reduce a la mención de su grito (v. 432). Cabe añadir que no hay razón justificada para mantener la laguna señalada tras el verso 37 por algunos críticos por la perfecta coherencia del sentido y por el tono sugerente de esa aparente falta de datos -se omite el descenso de la joven- que queda compensada por

¹⁴ Se trata de una vieja idea de C. D. Ilgen que F. Càssola recupera sin excesivo acierto (*op. cit.* 38 y 469).

¹⁵ A pesar de que no había dudas en la transmisión textual de esta lectura, para la que existía incluso un paralelo antiguo -el hermano de Perses se llamaba Astreo y no Astres (cf. Hes. *Th.* 376)-, M. L. West («Conjectures on 46 Greek Poets», *Philologus* 110 [1966] 147-168, esp. 149) hizo una sugerencia que aceptó después F. Càssola (*op. cit.* 40).

la rica descripción de distintos momentos del suceso¹⁶. Todo ello provoca la angustia de Deméter que, al oír a su hija, se lanza como un ave de presa -el cielo-por lo seco -la tierra- y lo húmedo -el mar-, sin recibir noticias veraces de «ninguno de los dioses ni de los mortales hombres», ni de «ninguna de las aves de presa» (vv. 40-46). Conviene hacer tres precisiones: que este giro, similar al antes analizado (vv. 22-23), incluye también la alusión a un elemento de la naturaleza, las aves de presa, y no a un grupo humano -argumento que apoya la reflexión crítica expuesta-, que la comparación de la diosa con un ave de estas características expresa la misma celeridad que el carro del raptor y, por último, que dicho símil anticipa la expansión negativa.

4. Tras estos sucesos Deméter, transformada en anciana¹⁷, llega al pozo Partenio, donde la ven las cuatro hijas de Céleo, señor de Eleusis, y Metanira: Calídice, Clisídice, Demo y la amable Calítoe, (vv. 98-117). Ante el interés de las jóvenes la diosa les ofrece un falso relato de sus desventuras (vv. 118-144), cuyos pasajes destacados son éstos (vv. 118-125a, 135-138a y 141-144):

ὡς ἔφαν, ἡ δ' ἐπέεσσιν ἀμείβετο πότνια θεάων·
 «τέκνα φίλ' αἶ τινές ἐστε γυναικῶν θηλυτέρων
 120 χαίρετ', ἐγὼ δ' ὑμῖν μυθήσομαι· οὐ τοι αἰεὶ κῆρ
 ὑμῖν εἰρομένησιν ἀληθέα μυθήσασθαι.
 Δῶς <μέν> ἔμοί γ' ὄνομ' ἐστί· τὸ γάρ θέτο πότνια μήτηρ·
 νῦν αὖτε Κρήτηθεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης
 ἦλυθον οὐκ ἐθέλουσα, βίη δ' ἀέκουσαν ἀνάγκη
 125 ἄνδρες ληϊστήρες ἀπήγαγον. ...

 135 ἀλλ' ὑμῖν μὲν πάντες Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
 δοῖεν κουριδίους ἄνδρας καὶ τέκνα τεκέσθαι
 ὡς ἐθέλουσι τοκῆες· ἐμὲ δ' αὖτ' οἰκτίρατε, κοῦραι,
 προφρονέως. ...

 καὶ κεν παῖδα νεογνὸν ἐν ἀγκοίνῃσιν ἔχουσα
 καλὰ τιθηνοίμην καὶ δώματα τηρήσαιμι
 καὶ κε λέχος στορέσαιμι μυχῶ θαλάμων εὐπήκτων
 δεσπόσῃνον καὶ κ' ἔργα διδασκῆσαιμι γυναικῆς».

En esta intervención el poeta pone en boca de Deméter numerosas claves que están en consonancia con el mensaje global del himno. Sin abandonar la relación

¹⁶ La antigua laguna, señalada por G. Hermann y para la que A. Ludwig propuso un suplemento (ἀλλ' ὅτε γαῖαν ἔδν, τότε ἄρ' αὖτ' ἐπὶ μακρὸν αὔσεν), continúa todavía en el texto reciente de F. Càssola (*op. cit.* 40).

¹⁷ El tema del disfraz divino y la epifanía posterior es recurrente en la épica griega. Cf. C. A. Sowa, *Traditional Themes and the Homeric Hymns* (Chicago 1984) 236-272.

materno-filial de la composición la ahora anciana se sirve, como elemento introductorio, de un giro habitual, τέκνα φίλ' (v. 119) -recogido más tarde por κοῦραι (v. 137) y φίλα τέκνα (v. 138), en correspondencia exacta con el uso posterior de μαῖα (v. 147)-, adecuado al tono esperado, y se dispone a contar la verdad (ἀληθέα) (v. 121), por más que ésta se disfrace.

El verso 122 revela en cierta medida con un juego de palabras su identidad: «Dos (Regalo) tengo por nombre; pues me lo puso mi venerable madre» (Δὼς <μὲν> ἔμοί γ' ὄνομ' ἐστί· τὸ γάρ θέτο πότνια μήτηρ). El sustantivo Δὼς (cf. δῶς [Hes. *Op.* 356] y δόσις) es la lectura del manuscrito, preferible textual y contextualmente a otras conjeturas como Δωρίς, Δωίς (cf. Δωμάτηρ), Δωάς, Δμωίς, Δωσώ o incluso Δηώ -forma que, sin embargo, anularía el misterio¹⁸-, y, unido al término «madre», insinúa su nombre real, Deméter o Deo (cf. vv. 47, 211 y 492).

Otra vez, como cuando era una diosa sin disfraz, la anciana, que procede de la isla de Creta, con cuyo exotismo se busca un cierto distanciamiento ante las jóvenes¹⁹, se relaciona con un rapto: entonces fue su hija la víctima, ahora ella misma. Por eso insiste en la violencia cometida: οὐκ ἐθέλουσα, βίη δ' ἀέκουσαν ἀνάγκη (v. 124). Sus raptores son piratas (ἄνδρες ληϊστήρες) (v. 125) -calificativo duro que, a la vez, alude indirectamente tanto a Hades como a Zeus- y recorrer distintos caminos (ἀλαλημένη) (v. 133) -este dato encubre tanto los nueve días de peregrinación de Deméter como su decisión posterior de viajar disfrazada, siempre empeñada en la búsqueda de Perséfone-, su ocupación. Dolida, les desea a las jóvenes unas bodas legítimas y una descendencia venturosa (κουριδίους ἄνδρας καὶ τέκνα τεκέσθαι) (v. 136), aquello de lo que no gozaría su hija.

No menos relevantes son los versos finales: Deméter aspira a ser nodriza de un niño recién nacido (παῖδα νεογνὸν) (v. 141). Pero esto, que sería habitual en una mujer entrada en años, cobra aquí una importancia singular. Deméter, como anciana, busca un nuevo hijo con quien paliar la ausencia de Perséfone; y éste será Demofonte, vástago de Céleo y Metanira, cuyo tardío nacimiento había colmado de felicidad a la familia eleusina, según cuenta su hermana Calídice: «...τηλύετος δέ οἱ υἱὸς ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτω/ὀψίγονος τρέφεται, πολυεύχετος ἀσπασίως τε...» (vv. 164-165). Que la diosa intente hacer inmortal al retoño es otra prueba más de la nostalgia de su hija: si ambos, Perséfone y Demofonte, la comparten como madre y nodriza respectivamente, deben recibir un trato equiparable.

5. Una vez que Deméter ha recibido y aceptado dicho encargo de Metanira (vv. 212-230), pretende eliminar la parte mortal del niño ungiéndolo con ambrosía y usando el fuego (vv. 231-241). Pero la madre la descubre (vv. 242-249), lo que

¹⁸ Cf. N. J. Richardson, *op. cit.* 105 y 188 y, sobre todo, F. Càssola, *op. cit.* 48 y 472-473.

¹⁹ Para noticias al respecto, cf., e.g., N. J. Richardson, *op. cit.* 188 y F. Càssola, *op. cit.* 473.

provoca la reacción violenta de la diosa (vv. 250-255), que se refleja en estas palabras airadas (vv. 256-274, esp. vv. 256-262):

«νήιδες ἄνθρωποι, ἀφράδμονες οὐτ' ἀγαθοῖο
αἶσαν ἐπερχομένου προγνώμεναι οὔτε κακοῖο·
καὶ σὺ γὰρ ἀφραδίησι τεῆς νήκεστον ἀάσθης.
ἴστω γὰρ θεῶν ὄρκος ἀμείλικτον Στυγὸς ὕδωρ
260 ἀθάνατον κέν τοι καὶ ἀγήραον ἦματα πάντα
παῖδα φίλον ποίησα καὶ ἄφθίτον ὥπασα τιμήν·
νῦν δ' οὐκ ἔσθ' ὥς κεν θάνατον καὶ κῆρας ἀλύξαι.
... ..».

El pasaje general consigue reflejar dos actitudes maternas clarificadoras y, al mismo tiempo, lógicas. Por un lado, Deméter (la anciana nodriza) se afana en aquello que, a su juicio, es lo mejor para el niño (la inmortalidad); por otro lado, Metanira (la madre real) siente temor por su hijo.

Pero las palabras de Deméter encierran algo fundamental. Metanira desconoce la verdad y por ello actúa como cree oportuno por más que se trate de momentos de insensatez (ἀφραδίησιν) (v. 243). La mujer obra ahora como lo hizo la diosa al conocer el rapto de su hija y, así, la ignorancia de ambas madres acaba igualándolas porque no advierten que todo obedece a un designio superior: entonces la voluntad de Zeus (y Hades), ahora el deseo de Deméter. Paradójicamente, Deméter se comporta con Metanira como Zeus y Hades con ella misma, por lo que el reproche de ignorancia aparece sin ambages: «νήιδες ἄνθρωποι, ἀφράδμονες.../...ἀφραδίησι τεῆς...» (vv. 256-258). Y los hechos se precipitan. Decidida a abandonar la tarea, revela su identidad: «...εἰμι δὲ Δημήτηρ τιμάοχος, ἥ τε μέγιστον/ἀθανάτοισι θνητοῖσι τ' ὄνεαρ καὶ χάρμα τέτυκται...» (vv. 268-269)²⁰, pide que se levanten en su honor un templo grande y un altar (vv. 270-274) y recupera su aspecto divino (vv. 275-280).

6. Después de que se erijan ambas construcciones por orden de Céleo, Deméter, alejada de todos, causa numerosos males a la humanidad (vv. 301-313), lo que da paso a la presentación de las embajadas divinas ante la diosa.

Es curioso advertir el fracaso de todas ellas por más que obedecieran al deseo expreso de Zeus. La desautorización del dios supremo se produce a raíz del resultado adverso de Iris (vv. 314-324), equiparable al obtenido más tarde por distintos dioses (vv. 325-333). Como Deméter muestra una gran firmeza, Zeus envía a Hermes, el mensajero por excelencia, ante Hades para la liberación total e incondicional de Perséfone (vv. 334-383).

Una vez que madre e hija se reúnen (vv. 384-440), Zeus le encarga la nueva embajada a su madre, Rea, madre también -y ello es fundamental- de Deméter

²⁰ Para este tipo de fórmulas, cf. N. J. Richardson, *op. cit.* 248-249.

(vv. 441-456), cuya intervención, que recoge el mensaje del divino soberano (vv. 441-447) -con un estilo directo, cercano a los decretos, que hace innecesario señalar una laguna tras el verso 446 (cf. *h.Merc.* 567-575)²¹-, tras su encuentro con la diosa agraviada (vv. 457-458), es ésta (vv. 459-469):

τὴν δ' ὧδε προσέειπε Ῥέη λιπαροκρήδεμνος·
 460 «δεῦρο τέκος, καλέει σε βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς
 ἐλθέμεναι μετὰ φῦλα θεῶν, ὑπέδεκτο δὲ τιμᾶς
 δωσέμεν, ἄς κ' ἐθέλησθα μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι·
 νεῦσε δέ σοι κούρην ἔτεος περιτελλομένου
 τὴν τριτάτην μὲν μοῖραν ὑπὸ ζῶφον ἠερόεντα,
 465 [τὰς δὲ δῶμα παρὰ σοί τε καὶ ἄλλοις] ἀθανάτοισιν.
 [ὡς ἄρ' ἔφη τελέ]εσθαι· ἐῶ δ' ἐπένευσε κάρητι.
 ἀλλ' ἴθι τέκνον ἐμὸν καὶ πείθεο, μηδέ τι λίην
 ἀζηχῆς μενέαινε κελαινεφέϊ Κρονίῳι·
 αἴψα δὲ καρπὸν ἄεξε φερέσβιον ἀνθρώποισιν».

Las circunstancias que permiten explicar el éxito de esta embajada son dos: por un lado, es posterior a la liberación de Perséfone, con lo que la ocasión parece oportuna, y, por otro lado, la encargada no es otra que su madre (τέκος y τέκνον ἐμὸν) (vv. 460 y 467, respectivamente), con lo que culmina la relación materno-filial del poema (Rea-Deméter-Perséfone).

No obstante, cabría matizar en qué estado queda la autoridad de Zeus: en primer lugar, la concesión total que le hace a Deméter (vv. 334-339) implica su desautorización inmediata por privar de su esposa a Hades a pesar de su anuencia en los momentos del rapto; en segundo lugar, la añagaza de Hades, que consistió en ofrecerle grano de granada a Perséfone para ligarla al mundo subterráneo (vv. 370-374; cf. vv. 393-404 y 411b-413), supone una nueva desautorización. Pero de manera sorprendente y buscada el resultado final revela a modo de triunfo la voluntad conciliadora de Zeus: por un lado, la constitución formal de la pareja de Hades y Perséfone, que, en definitiva, deja entrever el acierto del rapto, y, por otro lado, el reencuentro gozoso de madre e hija, que acaba con las desgracias de la humanidad. En consecuencia, ni Hades ni Deméter consiguen victorias totales, sino parciales.

Se restablece, pues, la autoridad de Zeus -nótese la mención de su patronímico Cronión como vínculo determinante de ambos dioses-, menoscabada por Deméter en versos anteriores. El padre olímpico, deseoso de zanjar definitivamente la gravosa cuestión, le concede cuantos honores quiera (τιμᾶς/δωσέμεν, ἄς κ' ἐθέλησθα) (vv. 461-462) -no hay razón para eliminar la lectura del manuscrito ἄς

²¹ Para esta laguna, completamente necesaria según G. Hermann y F. Bücheler, cf. N. J. Richardson, *op. cit.* 131 y 296-297. Por otra parte, para el pasaje del himno dedicado a Hermes y sus problemas, cf. M. Brioso, «*Himno Homérico a Hermes 567 ss.: Una supuesta laguna*», *Habis* 21 (1990) 7-14.

κε θέλησθα o la lógica corrección de la misma ἄς κ' ἐθέλησθα por la conjetura un tanto arbitraria ἄς κεν ἔλοιο, admitida por algunos²²-, pero se pronuncia, debido a las circunstancias, a favor de que Deméter y Perséfone puedan vivir juntas dos terceras partes del año, si bien ésta última debe pasar junto a Hades la tercera parte restante (τὴν τριτάτην μὲν μοῖραν ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα) (v. 464; cf. v. 446 y el giro ὑπὸ κεύθεα γαίης [vv. 340, 398 y 415]) -lectura transmitida, preferible como *lectio difficilior* a ὑπὸ ζόφῳ ἠερόεντι, aunque se recurra después a ὑπὸ ζόφῳ εὐρώεντι (v. 482)²³-.

El pasaje queda marcado estilísticamente por una celeridad que mitiga la duración desmesurada de la ira de la diosa, incitando a la obediencia: δεῦρο (v. 460) y ἀλλ' ἴθι (v. 467), seguidos por καὶ πείθεο (v. 467). Y, finalmente, la semejanza palpable de los epítetos compuestos aplicados a Rea y Deméter, λιπαροκρήδεμνος (v. 459) y ἐυστέφανος (v. 470), respectivamente, hace resaltar la concordia de dichas actitudes.

7. Son numerosos los temas tradicionales, motivos literarios y rasgos estilísticos que concurren en un himno extenso como éste, sobre todo, si pertenece a un tipo de composición que condensa las características esenciales de los grandes poemas épicos desde los puntos de vista del relato mítico y de la presentación literaria, de manera que, aun siendo deudor de los modos tradicionales de expresión de Homero, utiliza recursos no homéricos, con lo que se refuerza la idea de su concepción dentro de los límites del estilo oral. Pero basta analizar algunos pasajes para que se descubran tanto la estructura compositiva como la técnica formal de los mismos, despejándose cualquier duda sobre su unidad global. Si, además, se trata de una pieza de gran altura poética que aúna con acierto su desarrollo narrativo y su intención sagrada, queda explicada su influencia, al menos parcial, en autores de distintas épocas²⁴.

²² Entre ellos destaca N. J. Richardson (*op. cit.* 132 y 301). No obstante, parece más mesurada la postura de F. Càssola (*op. cit.* 74).

²³ Cf. N. J. Richardson, *op. cit.* 132 y 301.

²⁴ Cf. J. A. Notopoulos, «The Homeric Hymns as Oral Poetry: A Study of the Post-Homeric Oral Tradition», *AJPh* 83 (1962) 337-368, J. H. Gaisser, «Noun-Epithet Combinations in the Homeric *Hymn to Demeter*», *TAPhA* 104 (1974) 113-137, N. Postlethwaite, «Formula and Formulaic: Some Evidence from the Homeric Hymns», *Phoenix* 33 (1979) 1-18 y Ch. Segal, «Orality, Repetition and Formulaic Artistry in the Homeric 'Hymn to Demeter'», en C. Brillante-M. Cantilena-C. O. Pavese (eds.), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale (Atti dei Convegno di Venezia [1977])* (Padova 1981) 107-160.