

UNA LECTURA DEL *HIMNO HOMÉRICO A PAN*

Antonio Villarrubia
Universidad de Sevilla

Este artículo ofrece un análisis detallado del *Himno Homérico a Pan*, abordando algunos aspectos compositivos y estilísticos.

This article offers a detailed analysis of the *Homeric Hymn to Pan*, dealing with some compositive and stylistic aspects.

1. La celebración de Pan, nacido de Hermes y de una Ninfa innominada, hija de Dríope, venerado en la región de Arcadia (y, más tarde, en Beocia y el Ática), es posterior a los comienzos literarios griegos. Entre los primeros cantos consagrados al joven dios destaca el *Himno Homérico a Pan* (19), un poema de extensión media, cuyo lugar de ejecución pública originario se desconoce, posiblemente, alguna ciudad de la citada Arcadia, sin descartar por ello Tebas o Atenas, cuya ocasión conmemorativa habría sido una fiesta religiosa y popular en su honor y cuya fecha de composición podría circunscribirse al siglo V a.C., según la crítica reciente¹. La finalidad

¹ Para el texto griego de este himno y un primer acercamiento al mismo, cf. Th. W. Allen, *Homeri Opera* V (Oxford 1983 [1912]) 82-84. H. G. Evelyn-White, *Hesiod, the Homeric Hymns and Homeric* (London-Cambridge [Massachusetts] 1982 [1914]) 442-447. Th. W. Allen-W. R. Halliday-E. E. Sikes, *The Homeric Hymns* (Amsterdam 1963 [Oxford 1936²]) 82-84 y 402-409. J. Humbert, *Homère. Hymnes* (Paris 1967 [1936]) 207-212 y F. Càssola, *Inni Omerici* (Milano 1981² [1975]) 361-371 y 573-577.

de estas páginas es analizar algunos aspectos de este himno, abordando especialmente su peculiar estructura compositiva².

2. Comienza el himno con la invocación tradicional a la Musa de la poesía, que contiene la mención explícita de Pan y las Ninfas (vv. 1-3):

Ἄμφι μοι Ἑρμείῳ φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα,
αἰγιόδην, δικέρωτα, φιλόκροτον, ὅς τ' ἀνὰ πίση
δενδρήεντ' ἄμυδις φοιτᾶ χοροῦθεσι νύμφαις...

En un tono épico bastante acusado y como rasgo relevante aparece Pan como hijo de Hermes (Ἑρμείῳ φίλον γόνον) -el sustantivo γόνος, de poco uso en esta colección hímica, anticipa el desarrollo genealógico posterior-, lo que lo une sin ambages al mundo olímpico. Pero desde un primer momento goza de una individualidad marcada; frente a la presentación tradicional que lo hace compañero de la Gran Madre (cf. Pi. P. 3.77-79 y frs. 95-100 Snell-Maehler), ahora es el eje del himno, en el que las alusiones a Hermes resaltan la importancia intrínseca del dios menor. Por ello se hace hincapié en sus extrañas características, que lo vinculan a la tierra: frente a la belleza y la armonía, propias del resto de los dioses, Pan es caprípodo, bicorne y amante del ruido (αἰγιόδην, δικέρωτα y φιλόκροτον), epíteto éste que, según la opinión mayoritaria, se adecua bien al carácter ruidoso de sus fiestas, aunque, a nuestro juicio, podría también anticipar su dedicación al baile y al canto. Sin embargo, estas pinceladas del lado salvaje de la naturaleza no ocultan otra faceta más refinada del dios: su unión con las Ninfas de los Montes, en cuyas actividades corales participa por las praderas (ὅς τ' ἀνὰ πίση/δενδρήεντ' ἄμυδις φοιτᾶ χοροῦθεσι νύμφαις). Cabría hacer dos consideraciones: la primera es que no hay razones para alterar, como es normal últimamente, la forma contracta del sexto dáctilo del hexámetro (propia de sustantivos, adjetivos y verbos), πίση, lectura de los códices y plenamente épica, frente a πίσεα, forma generalizada en el resto del verso; la segunda es que πίση/δενδρήεντ(α) supone una variación buscada, apta para los bosques que recorre el dios, sobre la fórmula tradicional πίσεα ποιήεντα, las praderas herbosas (cf. Il. 20.9, Od. 6.124 y también *h.Ven.* 99), recogidas más tarde en la alusión a un suave prado cubierto de flores y de hierba (vv. 25-26).

Una primera escena aborda la relación estrecha de las Ninfas y Pan, de cuyas actividades, señaladas también en dos poemas líricos (frs. 887 y 936 *PMG*), se hace una descripción bastante pormenorizada (vv. 4-18). Pisan las doncellas las cimas de la abrupta piedra (αἶ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης στείβουσι κάρηνα)

² Para algunas cuestiones sobre esta composición, cf. H. Schwabl, "Der homerische Hymnus auf Pan", *WS* 3 (1969) 5-14 y R. Janko, "The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre", *Hermes* 109 (1981) 9-24, esp. 19-20 y *Homer: Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction* (Cambridge 1982) 184-185.

correcta la lectura de los manuscritos. Κυλληνίου, más difícil y referida al dios, frente a Κυλλήνιον, que calificaría a τέμενος-). Por otro lado, se muestra la cara más humana del dios olímpico: su servicio como pastor de un rebaño de áspero vellón (ψαφερότριχα μῆλ' ἐνόμειν: el adjetivo ψαφερότριχα tiene un color jonio), el mismo oficio de Pan (cf. antes μηλοσκόπον, aplicado a su hijo, y μητέρα μῆλων, referido a su comarca), bajo las órdenes de un mortal por el amor que sentía por la hija de Dríope (Δρύωψ), quizás Dríope (Δρύοπη) -entre varias propuestas la más razonable le atribuye a νύμφα el significado de hija, aunque, a nuestro juicio, no habría que desdeñar la suya genérica de Ninfa, relacionada esta vez con la encina (δρύς), por quedar expresa su filiación con el genitivo posesivo (de parentesco o patronímico), (cf. *h.Merc.* 145)-. En lo que se refiere a la identificación de la madre, no es ésta una versión única: Epiménides (*fr.* 16 Diels-Kranz) habla de Calisto, aunque ha de advertirse que entonces es Zeus el padre del retoño divino, hermano gemelo de Árcade (también se sugieren los nombres de Crono y Apolo como padres; en otra versión son Hermes y Penélope, infiel a Odiseo, los progenitores). Además, como recursos de interés el estilo catalógico épico se traza con los elementos mínimos al referirse directamente, a modo de priamel incompleta, a uno de los posibles dioses, Hermes (οἶόν θ' Ἑρμείην...), y, a su vez, el tono de compendio épico (ὥς...; cf. *h.Hom.* 7.2 y 27.19) se altera con el desarrollo narrativo de sus cuitas amorosas.

A continuación, se narran su boda con una Ninfa y el nacimiento de Pan (vv. 32-39). Hermes consiguió unirse con la Ninfa deseada y engendrar a Pan. Pero el aspecto del niño era bastante extraño: caprípedo, bicorne y muy ruidoso, aunque tenía una dulce sonrisa (ἄφαρ τερατωπὸν ἰδέσθαι, αἰγιόδοην, δικέρωτα, πολύκροτον, ἥδυγέλωτα) (cf. v. 2; nótese la variación φιλόκροτον y πολύκροτον). Incluso la nodriza (τιθήνη) llegó a huir espantada al contemplar su rostro desagradable y barbado -posiblemente, τιθήνη no es la madre, significado tardío y, quizás, metafórico (cf. Coll. 84, 87, 99, 174 y 372), cuya actitud, probablemente, no habría sido la antes señalada, sino la nodriza (cf. *h.Cer.* 227 y 291), a cuyo cuidado estaría el recién nacido-.

Y, por último, se incluye la presentación del niño en el Olimpo (vv. 40-47). Frente al comportamiento del aya, poco gratificante, Hermes, como el Héctor homérico, tomó al niño entre sus brazos con cariño (εἰς χέρα θῆκε/δεξάμενος); satisfecho con su hijo, lo llevó a las moradas divinas envuelto en pieles espesas de montaraz liebre, en adelante uno de sus animales característicos (παῖδα καλύψας/δέρμασιν ἐν πυκινούσιν ὄρεσκάωιο λαγῶου) (cf. vv 23b-24a). Sentado junto a Zeus, el padre, cuyos sentimientos anticipan ya la actitud de los demás dioses, lo presentó ante la asamblea divina. Todos (πάντες) se alegraron, sobre todo, el báquico Dioniso; y le dieron el nombre de Pan (Πᾶνα), porque a todos los alegró (ὅτι φρένα πᾶσιν ἔτερψε), etimología ésta popular muy del gusto griego. Advértase también que la mención de Dioniso es certera, porque supone el parangón instructivo con otro dios excepcional, de rasgos generales bastante similares

(cf. Luc. *DDeor.* 22.3), de igual manera que la música lo iguala con Apolo y Ártemis y el instrumento musical con Hermes.

Finalmente, el himno se cierra con una salutación a Pan (vv. 48-49). Una vez terminado este canto de asunto divino, uno de cuyos propósitos habría sido establecer una versión canónica de la vida del dios (padres, nacimiento y actividades fundamentales), un tanto difusa a tenor de las paternidades adjudicadas, el poeta hace votos por una nueva celebración en su honor. Obsérvense dos hechos relevantes: el uso de la primera persona verbal, típica de los himnos y sustituida en los versos iniciales por la invocación a la Musa (cf., sin embargo, μοι), y la repetición poco frecuente de ἀοιδή al final de dichos versos (cf. *h.Hom.* 25.6-7).

3. La estructura del himno presenta una fina elaboración compositiva, aunque la sutileza de sus momentos narrativos y descriptivos, tan aparentemente autónomos, no debería llevar a plantear dudas sobre su unidad global, cuestionada por la crítica analista tradicional que, a partir de sus dos posibles partes (vv. 1-27 y 28-48), habla incluso de la existencia de dos autores: curiosamente esta división en dos es defendida también por la crítica unitaria, aunque, en nuestra opinión, es bastante discutible. Su extensión es mesurada, cuarenta y nueve versos, similar sólo a la del *Himno Homérico a Dioniso* (7), cincuenta y nueve versos. Pero a diferencia de éste, que fue compuesto en torno a los siglos VII o VI a.C. y recoge un episodio mítico de la vida del dios, su raptó a manos de unos piratas tirrenos, el himno que nos ocupa es, por momentos, un cuadro en el que se esbozan las características y los atributos de Pan. Se trata de un poema cuya disposición estructural se aparta un tanto de la de otros himnos en la medida en la que supone la asunción de logros anteriores, enriquecidos con el desarrollo de nuevos elementos. Lo más importante es tras una invocación épica al uso, aunque con una expansión atributiva en la que se mencionan sus protagonistas, la presentación de tres escenas descriptivas, marcadas estilísticamente por la repetición acusada tanto de ἄλλοτε...ἄλλοτε... (cf. *h.Ap.* 140-142) y πολλάκι...πολλάκι... como de los verbos que expresan marcha; y en ellas se perfila el papel secundario de las Ninfas frente a la importancia creciente de Pan al pasarse de unos versos centrados en las doncellas a otros dominados por el dios. Esta sucesión de escenas hilvanadas culmina con una en la que se incluye en tiempo pasado una teogonía bastante exhaustiva, pero no descompensada si se atiende a la extensión de esta pieza literaria: el nacimiento de Pan. Y así se llega a una salutación final bastante similar a otras conocidas.

Si se asume la cronología de los himnos de esta colección propuesta por la mayoría de los estudiosos, podrían señalarse como fuentes de este poema el *Himno Homérico a Hermes* (4), de finales del siglo VI a.C. -cf. Ἑρμείην ἐριούμιον.../...θεοῖς θεὸς ἄγγελός (vv. 28-29) y ἄγγελον ἀθανάτων ἐριούμιον (*h.Merc.* 3), ἐς Ἄρκαδίην πολυπίδακα, μητέρα μήλων (v. 30) y Ἄρκαδῆς πολυμήλου (*h.Merc.* 2), Κυλληνίου (v. 31) y Κυλλήμιος (*h.Merc.* 304, 318 y 387) ο Κυλλήμιε (*h.Merc.* 408), νύμφη ἐϋπλοκάμῳ Δρύοπος φιλότῃτι μιγῆναι

(v. 34) y *νύμφη ἐϋπλόκαμος*, *Διὸς ἐν φιλότῃτι μιγείσα* (*h.Merc.* 4)- y, quizás, el *Himno Homérico a Hermes* (18), anterior al 470 a.C. y versión abreviada del himno extenso -cf. *Κυλληνίου* (v. 31) y *Κυλλήνιον* (*h.Hom.* 18.1), *ἐς Ἴρκαδίνην πολυπίδακα*, *μητέρα μήλων* (v. 30) y *Ἴρκαδίης πολυμήλου* (*h.Hom.* 18.2), *Ἑρμείην ἐριούνιον.../...θεοῖς θοὸς ἄγγελός* (vv. 28-29) y *ἄγγελον ἄθανάτων ἐριούνιον* (*h.Hom.* 18.3), *φιλότῃτι μιγῆναι* (v. 34) y *Διὸς ἐν φιλότῃτι μιγείσα* (*h.Hom.* 18.4), *νύμφη ἐϋπλοκάμω* (v. 34) y *νύμφη ἐϋπλοκάμω* (*h.Hom.* 18.7)-. En nuestra opinión, cabría mencionar también como precedente el *Himno Homérico a Ártemis* (27), de veintidós versos, compuesto algo después del año 580 a.C.: la diosa practica la caza por distintos parajes y, una vez satisfecha, se dirige a Delfos, la morada de su hermano Apolo, donde dispone el coro de las Musas y las Gracias, que celebran a Leto y el nacimiento de sus dos hijos, Apolo y Ártemis. Y basta una simple lectura para comprobar la similitud de giros descriptivos, de la escena central de la caza o del canto teogónico final.

A su vez, el himno dedicado a Pan refuerza el papel de las doncellas, de las Ninfas, incluyéndolas desde el principio como compañeras divinas y otorgándoles una función poco frecuente, propia más bien de las Musas y las Gracias, que interviene en el himno a Ártemis (27). Y, al igual que las Musas de Hesíodo entonan una teogonía (*Th.* 11-21), las Ninfas cantan otra al final del himno -véase la diferencia con el canto sobre el origen de Hermes, entonado por el propio dios (cf. *h.Merc.* 52-61), y con el canto sobre Apolo y Ártemis, entonado por las Musas y las Gracias, acompañadas, probablemente, por la hija de Leto (cf. *h.Hom.* 27.16-20)-. Además, se potencia esta canción divina convirtiéndola en un episodio mítico completo -si se quiere, breve- con los amores y la boda posterior de Hermes y una Ninfa -el mismo asunto de *h.Hom.* 19- y con el nacimiento de Pan, argumentos a los que se añade una presentación divina en el Olimpo, que supone el desarrollo de un tipo concreto de escenas, incluidas, por lo general, en los himnos extensos (cf. las de Apolo y Hermes en sus himnos mayores respectivos).

También se apunta el hecho de que su estilo presente algunas semejanzas con el drama por la descripción detallada de los aspectos de la naturaleza, diferente del tratamiento épico. Pero es ésta, en nuestra opinión, una afirmación no demasiado contundente, sobre todo si la intención no es otra que ver la posibilidad de una influencia directa del estilo dramático, porque ha de tenerse en cuenta que el tratamiento minucioso de la naturaleza, especialmente si se observan la recreación y la descripción del paisaje, se encuentra ya tanto en la épica como en la lírica arcaicas; sin entrar en distintos pasajes paralelos, cabe mencionar, por ejemplo, el uso que ofrece el ya citado himno a Ártemis (27). Por último, su estilo peculiar, que guarda similitud con algunas obras no demasiado extensas, de tono narrativo, propias de la época alejandrina, ha hecho que algunos lo fechen en este período. Más bien, habría que considerar este poema un eslabón más de la cadena literaria que condujo al florecimiento de una nueva época que asumió sin grandes rupturas toda la tradición anterior.