

La himnodia griega antigua



La himnodia griega antigua

Culto, *performance* y desarrollo de las convenciones del género

Daniel Torres (editor)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretaría de Investigación Cecilia Pérez de Micou	Consejo Editor Virginia Manzanao Flora Hilert Marcelo Topuzian
Vicedecano Américo Cristófolo	Secretario de Posgrado Alberto Damiani	María Marta García Negroni Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales Silvana Campanini	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Aylén Suárez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras **Colección Saberes**

Edición y corrección: Daniel Torres – Liliana Cometta
Maquetación: Magali Canale
Imagen de tapa: Himno. Santuario Diktaian en Palaikastro (Creta). *Επιγραφή* 102, *Herakleion Archaeological Museum (Creta)*.

ISBN 978-987-4019-25-7
© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2017

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar
www.filo.uba.ar

La himnodia griega / Abritta, Alejandro ... [et al.] ; coordinación general de Daniel Alejandro Torres. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2017.
306 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-25-7

1. Griego Clásico. 2. Himno. 3. Literatura Griega Clásica. I. Abritta, Alejandro ... [et al.] II. Torres, Daniel Alejandro, coord.
CDD 880

Índice

Reconocimientos	7
<i>Daniel Torres</i>	
Introducción: un recorrido por las fuentes antiguas y la crítica reciente	13
<i>Daniel Torres y Alejandro Abritta</i>	
PRIMERA PARTE: Himnos de la época arcaica	29
<hr/>	
Capítulo 1. <i>El Himno Homérico a Afrodita (V)</i> como matriz del elogio a héroes y hombres en la lírica	31
<i>Daniel Alejandro Torres</i>	
Capítulo 2. La <i>Teogonía</i> de Hesíodo: vinculaciones entre himnodia, literatura y política	55
<i>Gastón Alejandro Prada</i>	
Capítulo 3. Conjeturas sobre una historia coral de la himnodia hexamétrica griega	81
<i>Alejandro Abritta</i>	
SEGUNDA PARTE: Himnos en el drama ático	109
<hr/>	
Capítulo 4. Los himnos trágicos	111
<i>Marcela Alejandra Ristorto</i>	

Capítulo 5. Los himnos de Eurípides: el culto a Ártemis y a Apolo en las tragedias <i>Débora Center</i>	131
Capítulo 6. Himnos e invocaciones en <i>Acarnienses</i> de Aristófanes. Análisis de Ach. 263-70, 665-675 y 971-999 <i>Pablo A. Cardozo</i>	145
TERCERA PARTE: Himnos helenísticos e imperiales	163
Capítulo 7. Dos himnos epigráficos: cuestiones de culto y performatividad <i>Rodolfo Pedro Buzón y Daniel Alejandro Torres</i>	165
Capítulo 8. Ártemis como Musa y la función social de los coros en el <i>Himno a Ártemis</i> de Calímaco <i>María Alejandra Rodoni</i>	209
Capítulo 9. Aproximaciones a los <i>Himnos Órficos</i> : cohesión interna y aspectos contextuales <i>Luisina Abrach</i>	227
CUARTA PARTE: Estudios comparados	247
Capítulo 10. La figura de Pan en dos tradiciones himnódicas: trasfondos conceptuales en concepciones incompatibles <i>Luisina Abrach y Alejandro Abritta</i>	249
Capítulo 11. El <i>Himno Homérico a Ares</i> (VIII): el enigma de su pertenencia a la colección <i>Daniel Alejandro Torres</i>	267
Referencias bibliográficas	279
Índice de autores y pasajes citados	295
Los autores	303

CAPÍTULO 3

Conjeturas sobre una historia coral de la himnodia hexamétrica griega

Alejandro A Britta

1. Introducción

La crítica contemporánea da por supuesto generalmente que los himnos en hexámetro tienen un *status* peculiar dentro del corpus himnódico supérstite de la Grecia Antigua. Por ser extremadamente narrativos, o particularmente literarios, o simplemente sectarios, han sido sistemáticamente rechazados como ejemplos verdaderos de poesía ritual o cultural.¹ En algunos casos, sin embargo, las últimas décadas han visto surgir posiciones que cuestionan este relegamiento, mayormente por la vía de ubicar para alguno de los himnos conservados una ocasión ritual particular.² La posición mayoritaria, sin embargo, ha cambiado poco, y aunque algunas variaciones de ella han complejizado la relación entre la himnodia en hexámetro y la esfera de lo

1 Todos estos rechazos pueden hallarse en Furley y Bremer (2001: 41-50).

2 Esto ha sucedido particularmente en los casos de los *Himnos Homéricos* (cfr., por ejemplo, Leduc, 2005, sobre el *Himno Homérico a Hermes*; Janko, 1982:112-114, sobre el *Himno Homérico a Apolo Delio*) y de los *Himnos* de Calímaco (cfr., por ejemplo, Torres, 2003, sobre el *Himno a Apolo*).

religioso,³ no por ello se ha abandonado la idea de que no tenía un rol en el plano cultural.

Es indiscutiblemente cierto que hay un aspecto de esta postura que se adecua bien a la naturaleza del corpus supérstite: los himnos en hexámetro no exhiben, en general, la estructura regular del resto de los himnos griegos, constituidos por una invocación al dios o los dioses, un argumento que intenta persuadirlo o persuadirlos y la formulación de un pedido que cierra el texto (*cf.* Bremer, 1981; Race, 1982). Muy rara vez presentan las estrategias típicas de la himnodia⁴ y, si muestran su tripartición estándar, lo hacen aparentemente como una mera formalidad. La dificultad para hallar una explicación de este fenómeno, habiendo casos registrados de plegarias en hexámetro que respetan claramente las reglas de la himnodia,⁵ ha sugerido una división del corpus himnódico entre “himnos culturales” e “himnos rapsódicos”,⁶ donde los segundos serían poco más que un entretenimiento y una muestra mínima del respeto debido a los dioses.⁷

Me propongo en el presente trabajo ofrecer una explicación que evite tener que utilizar esta clasificación para solucionar los problemas que la himnodia hexamétrica ofrece. Se observará rápidamente que la propuesta del presente estudio no está libre de inconvenientes; sin embargo, las ventajas y el poder explicativo de las hipótesis

3 Pienso en particular en la postura de Clay (2012, y en general todos sus trabajos), que habla sobre los *Himnos Homéricos* como “himnos teológicos” pero no himnos culturales.

4 Enumeradas en Bremer (1981: 196).

5 Básicamente, aquellas que aparecen en *Ilíada* y *Odisea*, sobre las cuales *cf.* Pulleyn (1997: *passim*) y los trabajos en la primera parte de Crespo y Martignone (2014).

6 Furley (1995: 29-30); y Furley y Bremer (2001: 1.1-49, esp. 1-5) y en general toda la bibliografía sobre el tema.

7 De ahí la usual ubicación de los *Himnos Homéricos*, por ejemplo, como preludios a los cantos épicos (*cf.* Càssola, 1997 [1975]: xii-xx, y Faulkner, 2011a: 16-19) o himnos simposíacos (Clay, 2012: 318-320).

que aquí se expondrán sugiere que, al menos como alternativa a la idea de que los griegos cantaban himnos por dos razones completamente diferentes, merecen ser exploradas.

2. La plegaria y el catálogo hexamétrico

Probablemente la definición más antigua de “himno” conservada es la de Platón, *Leyes* 700b, que afirma que se llama himno a una especie de canción (εἶδος ᾠδῆς) que consiste en plegarias a los dioses (εὐχαὶ πρὸς θεοῦς). Su precisión puede verificarse en el hecho de que dos mil años después Bremer (1981: 193) la repite casi textualmente:

Algunas plegarias eran (...) cantadas al participar en *performances* culturales, ya fuera por la comunidad entera o por un coro de intérpretes. A este tipo de plegarias yo lo llamo “himnos”.⁸

8 “Some prayers were (...) sung in the participation of cultic performances by either the entire community or by a chorus of performers. This type of prayers I call ‘hymns’.” Pulleyn (1997: 44-47) ha objetado que este tipo de definiciones falla porque no todos los himnos son plegarias, dado que no todos piden algo. Comparto con Furley (2007: 118) que esta crítica malentiende la noción amplia de plegaria que las definiciones suponen (*cfr.* abajo, n. 12, sobre el concepto de χάρις). Una definición alternativa como “alabanza a los dioses”, expuesta en Van den Berg (2001: 13-18), se desentiende del hecho de que, por ejemplo, es impensable que un texto de tres líneas, como el *Himno Homérico* XIII, pueda haber sido considerado en algún momento una “alabanza” a la diosa. (Nótese que, haya sido o no el texto de hecho cantado alguna vez, el que haya sido incluido en la colección de por sí sugiere que alguien en algún momento lo consideró un himno.) Por otro lado, el contraejemplo que ofrece Pulleyn (1997: 47) (el único disponible, merece señalarse) a la definición platónica, el *Himno Homérico a Ártemis* (IX), que no tiene un pedido, ni siquiera uno formular, no solo es excepcional sino que forma parte del grupo de textos dentro de la colección cuyos finales han sido conservados en forma peculiar, las más de las veces duplicados (como en los himnos I, XVIII, etc.) pero quizás en este caso omitido. Obsérvese que, de hecho, hay otro caso en la colección, si bien más polémico, de omisión de una parte completa de un himno: el de la invocación del *Himno a Apolo Delfico*. *Cfr.* sobre el tema A Britta (2012).

En estas definiciones, como puede notarse, el elemento religioso está fuertemente presente. No solo en la mención de los ritos cultuales en la propuesta por Bremer, sino en particular en la derivación del himno de la plegaria. Una plegaria es un pedido realizado a un dios o a alguna otra fuerza superior.⁹ Pero, naturalmente, lo que las definiciones excluyen es un estudio detallado de cómo un pedido tan esquemático como el que cita Aristeneto, *Epístolas*, 1.16.19-21,¹⁰ puede derivar en algo tan complejo como el Fr. 1 de Safo (el famoso “Himno a Afrodita”), y mucho menos en un corpus tan sofisticado y variado como el de los *Himnos Homéricos*. Cantar una plegaria puede no ser más que poner esa plegaria en verso, pero evidentemente ya este mínimo gesto sugiere una tendencia de desarrollo que eventualmente desemboca en obras de arte mucho más sofisticadas.

La explicación es sencilla. El principal objetivo de la plegaria es obtener aquello que se pide, y el medio fundamental que se utiliza es la propiciación del dios. Como sugiere Furley (2007: 119), la inclusión de la música y de estructuras poéticas más sofisticadas en la forma básica de un pedido a una divinidad es en sí misma una manera de lograr esta propiciación:

9 Sobre la plegaria en la Antigüedad, *cf.* Versnel (1981) y Pulleyn (1997). Es importante notar que se utiliza aquí una noción amplia de pedido. Versnel incluye en su catálogo desde simples demandas por un determinado bien hasta las más abstractas plegarias de agradecimiento, donde, si bien formalmente no se pide nada, en realidad el pedido implícito de protección continua es la fuerza guiadora. Nótese, en este sentido, que la tradición épica nos ha legado un ejemplo muy claro de la relación ideal entre un hombre y una deidad: el de Odiseo y Atenea. Es plausible pensar que cualquier apelación a los dioses, incluya o no una demanda específica, en última instancia pretende reproducir este tipo de relación.

10 σὺ τοίνυν, ὃ Ἔρως (δύνασαι γάρ), αὐτὴν παρασκεύασον πρῶτην αἰτῆσαι καὶ προτρέψαι καὶ καθηγῆσασθαι πρὸς εὐνήν. [Tú, Eros (pues puedes), concédeme el llamarla en primer lugar y persuadirla y conducirla al lecho.].

El himno (...) era un *ágalma* por derecho propio, una cosa hermosa, diseñado (...) para complacer los ojos y los oídos del dios. Se concebía como un *entretenimiento* para el (los) dios(es), un regalo diseñado por un lado para tentar al dios a asistir (...) y por el otro para inclinar su mente hacia un ánimo placentero de benevolencia a la comunidad (...). De esta forma, el himno es parte del sistema de *charis* recíproca que muchos filólogos han reconocido en la religión griega.¹¹

La diferencia fundamental entre un himno y una plegaria es, en este sentido, no la forma, sino el hecho de que un himno busca complacer estéticamente a su destinatario (y a cualquier otro oyente). Por ello las plegarias en hexámetro o en otros versos incluidas en poemas más extensos (como las que se hallan frecuentemente en *Ilíada*) no son himnos, a pesar de no estar en prosa.

Ahora bien, esto explica en forma relativamente simple el desarrollo de lo que usualmente se denomina “himnodia cultual”. De hecho, en la medida en que los *Himnos*

11 “The hymn (...) was an *agalma* in its own right, a beautiful thing, designed (...) to please the god’s ear and eye. It was intended as entertainment for the god(s), a treat designed on the one hand to tempt the god to attend (...) and on the other to sway his mind to a pleasant mood of benevolence toward the community (...). In this way, the hymn is part of the system of reciprocal *charis* which many scholars have recognized in Greek religion.” El sistema de *χάρις* recíproca al que se refiere Furley es claramente aquello que justifica que himnos sin un pedido particular sean plegarias con todo derecho: para los griegos, no se podía invocar a los dioses simplemente como una ayuda para cumplir objetivos puntuales, se necesitaba complacerlos regularmente para poder llevar una existencia tranquila. *Cfr.* sobre el tema Race (1982: 8-10) y especialmente al propio Furley (2007: 124-127). Es, precisamente, el hecho de que el himno se desarrolla con el objetivo de ganarse la buena voluntad divina lo que hace que su estatus esté entre el de la plegaria simple y el sacrificio, como propone Pulleyn (1997: 49-55); sin embargo, el autor ofrece una perspectiva extremadamente reduccionista cuando afirma que, dado que el himno es un regalo (*ἀγαλμα*) a los dioses, no puede ser considerado un pedido, sino que solo puede decirse que “incluye” un pedido. La definición “plegaria cantada” intenta, justamente, señalar que la himnodia tiene un estatus que trasciende el de una mera solicitud; no quiere decir, por lo tanto, que el himno es simplemente un pedido en verso.

Homéricos cortos son básicamente plegarias en hexámetro,¹² la pretensión de complacer al dios también podría explicar razonablemente bien cómo surgieron estos textos. Se podría extender la propuesta, y proponer sencillamente que los himnos hexamétricos con largas narraciones surgen a partir de la base de estas pequeñas composiciones, pero entonces se tendrían que explicar muchas cosas para las cuales esta conjetura no da razón alguna, como por qué de un pequeño pedido en hexámetro se pasa a extensos relatos sobre una aventura de alguno de los dioses. Nótese, además, que esta explicación, la única disponible para el desarrollo de los *Himnos Homéricos*,¹³ solo sirve, precisamente, para este corpus, y no tiene nada para decir de otros grupos de himnos en hexámetro como los *Himnos* de Calímaco, los *Himnos Órficos* o los *Himnos* de Proclo, por no hablar de la evidentemente himnódica *Teogonía* de Hesíodo.¹⁴

Resulta claro, por lo dicho, que hay una brecha que salvar entre el desarrollo natural de la himnodia a partir de la plegaria y el surgimiento de la tradición de himnos narrativos más o menos extensos en hexámetro. El puente para salvar esa brecha es, precisamente, el propio hexámetro. En principio, esto es porque la cuestión del origen de la himnodia en este metro resulta más complicada de lo que parece a primera vista. Se asume tradicionalmente que los aedos cantaban himnos como cantaban relatos épicos,¹⁵ pero no

12 Como ha propuesto y probablemente demostrado De Hoz (1998). Sobre la clasificación de los *Himnos Homéricos* por su extensión que se utiliza a lo largo de todo este trabajo, *cfr.* Torres-Guerra (2002-2003).

13 La proponen, por ejemplo, Notopoulos (1962: 341-343) y De Hoz (1998: 63 y ss.).

14 *Cfr.* Prada en este volumen y Mondí (1984: 327-329) que, sin el énfasis que se justificará aquí más adelante, comparte la idea de que la *Teogonía* pertenece a la misma tradición de cantos a los dioses que los *Himnos Homéricos*. *Cfr.* también abajo, en la segunda sección de este trabajo.

15 De hecho, este supuesto hoy completamente extendido, requirió también en algún punto una demostración; *cfr.* Notopoulos (1962).

hay una buena explicación de esto. Naturalmente, es plausible sugerir que no se necesita una explicación: tampoco la tenemos para las épicas; sin embargo, en el caso de la himnodia el problema es más significativo, dado que no existe una tradición épica ajena al hexámetro, y sí existe una extensa tradición himnódica por fuera de este. La objeción inversa también podría plantearse: si es necesario explicar la adopción del hexámetro para la composición de himnos, ¿por qué no lo es explicar la adopción de cualquier otro metro? Este es, sin duda, un problema más difícil, pero no deja de ser cierto que, hasta donde se puede rastrear, la himnodia griega arcaica usó esencialmente metros líricos (incluyendo las estrofas sáficas y alcaicas), que ofrecen una libertad sustancialmente mayor que el restrictivo esquema del hexámetro. Sin constituir una explicación, el hecho de que estos metros estuvieran destinados a composiciones breves y esencialmente ocasionales sugiere que eran más apropiadas para producir himnos.

Porque, de hecho, ¿para qué era utilizado el hexámetro? El corpus supérstite más antiguo es el constituido por las épicas homéricas, lo que sugiere que el metro estaba destinado al canto de los hechos de los héroes. Sin embargo, existen rastros en los textos que sugieren que el uso más primitivo del metro es la construcción de catálogos.¹⁶ Los catálogos de las naves y de héroes troyanos en el canto segundo de *Iliada* son un ejemplo muy claro de esta ascendencia, pero también se observa en catálogos impropios como las listas de héroes muertos en batalla (*cfr.* Beye, 1964), los juegos de los aqueos en *Il.* 23 y la enumeración de aventuras de Odiseo

16 La propuesta es originalmente de David (2006: 189-191). Naturalmente, por "catálogos" entiendo aquí siempre "catálogos heroicos". También es necesario aclarar que no pretendo establecer una oposición entre épica y poesía catalogar (sería absurdo e inconsistente con la evidencia), sino especificar que el formato original de los cantos épicos de los que apenas se conservan las obras homéricas era el catálogo.

en *Od.* 23 (vv. 310-341), que es la versión no expandida de los cantos 9 a 12.¹⁷ De hecho, algunos usos posteriores del hexámetro sugieren que la tradición conservó la memoria de este origen.¹⁸

Se podría objetar que para la época de los primeros *Himnos Homéricos*,¹⁹ la tradición hexamétrica había desarrollado un sistema de expansiones que, alcanzando en la *Ilíada* y la *Odisea* su punto más elevado, permitiría sin dificultad componer un himno en hexámetro. Sin embargo, existen dos problemas con respecto a esto. El primero, sabiendo que las épicas homéricas eran excepciones a la regla, como sabemos a partir de los comentarios de Aristóteles en *Poet.* 1451a16-29 y 1459a30 y ss., no se puede saber hasta qué punto lo eran. Aristóteles destaca la unidad argumental en torno a un tema de la *Ilíada*; en la *Odisea* es razonable pensar que lo que se observa es una sofisticación de las estrategias compositivas dominantes.²⁰ Es probable, por lo que se sabe de ella (*cfr.* Burgess, 1996, y sus numerosas referencias), que la épica del Ciclo fuera más bien una sumatoria de pequeñas historias agrupadas en torno a ciertos temas. En este tipo de poemas, el origen catalogar seguramente estaba mucho más presente.

17 El proceso de expandir y contraer historias es propio de las tradiciones orales, y por lo tanto no exclusivo de aquellas que son catalogares (como se postula lo es la griega). Sin embargo, es probable que sea este rasgo lo que justifica la introducción de una lista de aventuras dentro de la narración ya expandida.

18 Pienso en particular en las *Metamorfosis* de Ovidio, único poema en hexámetro compuesto por un elegíaco latino. El uso del dístico elegíaco para la construcción de catálogos mitológicos, pero sobre la base de la fraseología homérica y hesiódica, extendido en la época helenística, es otro ejemplo, si bien más debatible, de esta memoria. Sobre estos catálogos elegíacos, *cfr.* Cameron (1992).

19 Sigo la datación de las obras conservadas en hexámetro arcaico de Janko (1982).

20 No puedo extenderme aquí sobre la unidad argumental de la *Odisea* más allá de la que provee el eje de su personaje central. Parece claro, no obstante, que el texto no es simplemente una amalgama de cosas que le sucedieron a Odiseo, lo que el mismo Aristóteles señala en el primero de los pasajes mencionados.

El segundo problema es bastante más sencillo: las épicas homéricas, aun si no tuvieran la intrincada trama narrativa que tienen, son largas narraciones en hexámetro, no (relativamente) breves cantos a los dioses. Estos inconvenientes hacen pensar que los compositores de himnos no tenían ninguna razón para adoptar el hexámetro, y llevan de vuelta a la pregunta de por qué lo hicieron.²¹ Para alcanzar una explicación satisfactoria hay que encontrar el punto exacto en donde la motivación fundamental del himnista, el complacer a los dioses, se encuentra con los orígenes del metro de las épicas. Ese punto está en el cielo.²²

La teoría coral postula que el origen del hexámetro está en un baile tradicional griego, aún hoy importante, el *συστός*, una danza circular, de paso dactílico, con la peculiaridad de que en cada secuencia de pasos en el giro de los bailarines estos hacen una retrogresión, esto es, una detención y un pequeño retroceso. La correlación entre un *συστός* de diecisiete pasos y el hexámetro dactílico puede verse en la Figura 1.

Nótese que los símbolos estándar para larga y breve no se refieren aquí solo al metro, sino que también representan los pasos del baile, lo que explica por qué no se ha indicado

21 Existe, por supuesto, una explicación meramente instrumental: teniendo un complejo sistema formulaico para componer épica, resultaría fácil componer himnos. Sin embargo, esta explicación deja de lado con demasiada facilidad las diferencias entre los géneros y supone equivocadamente que el sistema formulaico de los himnos es exactamente el mismo que el de las épicas.

22 La cuestión del origen del hexámetro es demasiado extensa y demasiado compleja como para tratarla aquí. Adoptaré en este trabajo los principios de la teoría coral (*cfr.* David, 2006 y Abritta, 2010), en cuyo marco teórico este se halla inserto. Merece señalarse que, a pesar de la idea establecida de que existe una explicación general para el origen del metro provista por la colometría, una revisión mínima de la bibliografía demuestra rápidamente que de hecho hoy coexisten al menos tres teorías, y que entre ellas hay diferencias radicales (*cfr.* especialmente Fantuzzi y Pretagostini, 1996).

la posibilidad de contraer los arsis,²³ que no existe en la danza. En el *συρτός* moderno no hay un número específico de pasos en cada secuencia (David, 2006: 107), pero esto no es un problema para la teoría porque un *συρτός* de diecisiete pasos es perfectamente aceptable.²⁴

La pregunta que surge es cuál es la lógica detrás de este baile, por qué este giro con una retrogresión incluida. La explicación más plausible es que los bailarines imitan, con su movimiento circular retrogresivo, el movimiento de los astros. Como se observan desde la Tierra, los planetas se mueven con lo que se denomina “movimiento retrógrado aparente”, que la figura 2 ilustra con los casos de Marte y Mercurio.

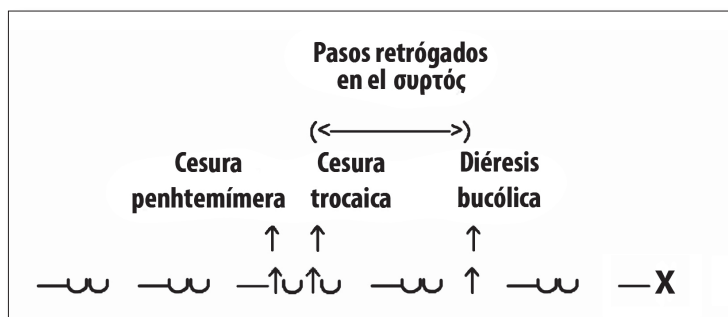


Figura 1. Correlación entre el *συρτός* y el hexámetro dactílico.

23 Uso la terminología tradicional, hoy casi abandonada, por razones sobre las que no me puedo detener aquí. Por arsis me refiero a la posición débil del dactilo (esto es, al par de breves capaces de contraer en una larga); por tesis a la posición fuerte (la *longum persistens* o *princeps*).

24 Que el hexámetro era visto por los antiguos como una secuencia de diecisiete pies es claro no solo por el nombre que eligieron darle (basado en la idea de que los elementos constitutivos del metro eran seis dactilos), sino también en el testimonio del *Epinomis* (991b y ss.) de Platón y de *Metafísica* 1093a29-1093b1 (cfr. también David, 2006: 94-102). Podría pensarse que, como sugieren Devine y Stephens (1994: 424-427), la extensión de la línea estuviera definida por la extensión regular de una oración, y que eso llevó a los poetas y a los bailarines a estandarizar la extensión de la secuencia. Perdida la conexión entre el baile y la poesía, esta estandarización fue abandonada, y de ahí la variación en el baile contemporáneo.

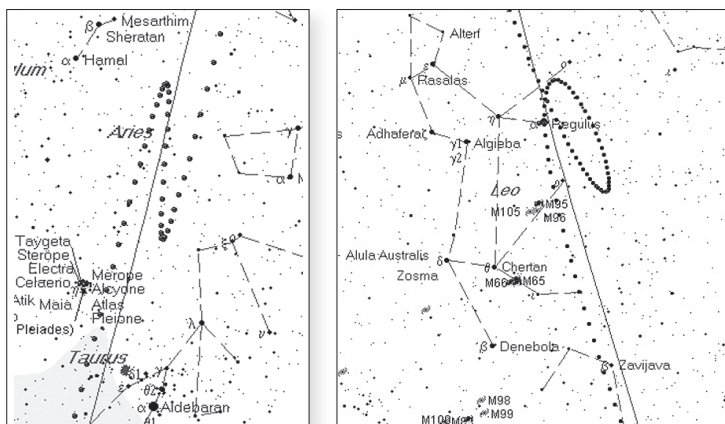


Figura 2. El movimiento de los planetas Marte y Mercurio para el ojo desnudo.

Como puede observarse, los astros, en su giro en torno a la Tierra, también realizan una detención y un retroceso, para luego retomar su camino. Si este es el origen del baile, como es probable,²⁵ se entiende fácilmente por qué los himnistas se vieron tentados a utilizar el hexámetro para componer su poesía. El metro, basado en la danza, a su vez basada en el movimiento de los planetas, es un medio para poner en contacto al hombre con la divinidad, en el proceso de imitarla.²⁶ Por qué los poetas lo utilizaron para componer himnos es, por lo tanto, una cuestión para la cual contamos ahora con al menos una respuesta posible. Sin embargo, los problemas señalados para adaptar la forma himnódica al hexámetro persisten, a pesar de esta voluntad,

25 No hay demasiada evidencia para confirmar esto, habida cuenta de la antigüedad del *αυπτός*. Existe, sin embargo, una tradición, que empieza al menos en *Timeo* 40c y es particularmente importante en Proclo (cfr. Moutsopoulos, 2004), de utilizar los términos *χορεία* y *χορεύω*, referidos principalmente a la danza y el canto, para hablar del movimiento de los planetas.

26 No puedo demostrar aquí que el hexámetro, tanto formalmente como a nivel de contenido, conserva rasgos fundamentales de la danza. Sobre el tema, cfr. David (2006: 94-137 y 172-207), Abritta (2010) y Abritta y Torres (2013).

y es necesario analizar las composiciones supérstites para descubrir cómo lograron los poetas compatibilizar un metro usado fundamentalmente para cantar catálogos con un género cuyo origen es la plegaria.

3. Estrategias arcaicas de composición de himnos en hexámetro

Identificar las diferentes maneras de componer himnos en hexámetro en la época arcaica ofrece el inconveniente de que hay una profunda ausencia de evidencia sobre el tema. Furley (2011: 217-218) propone, tras un análisis de testimonios indirectos sobre la poesía no conservada de este período, una hipótesis que, a pesar de sus inconvenientes, es un buen punto de partida para analizar qué estrategias desarrollaron los compositores de himnos para elaborar sus composiciones:

El tipo dominante de himno hexamétrico a los dioses en este período es probablemente el poema teogónico que narra la genealogía de los dioses y cómo llegaron a tener sus poderes actuales.²⁷

A partir de este punto, y siguiendo la hipótesis de Clay (1989) de que los *Himnos Homéricos* largos y medios son en realidad una colección de textos que narran cómo se fue estableciendo el panteón olímpico, el crítico intenta demostrar que este corpus es también una teogonía. Aunque el fundamento de esta propuesta está viciado, en la medida en que no hay suficiente evidencia ni de las variaciones de las teogonías arcaicas ni de otros himnos en hexámetro

27 "The dominant type of hexametric hymn to the gods in this period is likely to have been a theogonic poem narrating the genealogy of gods and how they came to assume present powers."

narrativos que permitan contrastar si la colección conservada tiene alguna peculiaridad, por no mencionar el hecho de que hay que violentar largamente la interpretación de los textos supérstites para adecuarla a la hipótesis,²⁸ es útil para recordar que el género de la teogonía estaba en realidad mucho más extendido de lo que sugieren las obras conservadas.²⁹

Esto responde perfectamente a lo señalado en la sección anterior. Si las extensas narraciones catalógicas en hexámetro sobre los héroes, sus linajes o sus hechos deben convertirse en himnos, la manera más sencilla de hacer esto es componer extensas narraciones en hexámetro sobre los dioses, sus linajes o sus hechos. Las teogonías son exactamente eso. Esto a su vez explica por qué el texto transmitido de la de Hesíodo termina conectando directamente con un catálogo heroico: la composición de teogonías no es más que una extensión natural del trabajo fundamental del rapsoda de la época arcaica.³⁰

28 Cfr. por ejemplo Abritta (2012: 7-9), en particular sobre el caso del *Himno Homérico* III, pero con alcance general.

29 Con respecto a este problema, es importante notar que el ejemplo por excelencia de teogonía griega, esto es, la *Teogonía* de Hesíodo, sirve solo con grandes precauciones como evidencia para el estudio del género. Si bien exhibe aspectos que seguramente eran comunes a toda la tradición teogónica (la centralidad de las genealogías y la ausencia del esquema tripartito de la plegaría, por ejemplo), no se puede saber hasta qué punto se desviaba de los esquemas compositivos probablemente estandarizados en la época. Si el hecho de que fuera conservado con preferencia al resto de los textos es para el caso de este poema, como se sabe que es para las épicas homéricas, un indicio de su excepcionalidad, entonces difícilmente pueda asegurarse que es un ejemplo no-marcado, recurriendo a la terminología lingüística, de teogonía de la época arcaica.

30 Evidentemente, esto no implica de ninguna manera que el género mayor de la teogonía haya surgido en Grecia estrictamente ligado al hexámetro, tomando en cuenta lo que sabemos de la presencia de este tipo de textos en las culturas antiguas (cfr. en particular los textos reunidos en Duchemin, 1995). Sin embargo, es imposible saber qué forma tenían las teogonías pre-hexamétricas en Grecia, y es bastante seguro que la asociación con el metro heroico se da mucho antes de los primeros registros poéticos, y probablemente también antes de la

Por supuesto, esta hipótesis tiene inconvenientes de ambos lados de la tradición. Por un lado, desde el punto de vista de la épica se podría preguntar por qué un texto que tiene todos los rasgos formales del género y carece de los de la himnodia (esto es, el mencionado esquema tripartito) debería ser considerado parte de esta última y no del género heroico. En otras palabras, habida cuenta de que las teogonías parecen más épicas que himnos, ¿por qué deberían ser consideradas himnos y no épicas? La explicación debe trascender el aspecto formal. Hasta donde es posible conjeturar, puede postularse que, como estrategia primitiva y relativamente básica, los compositores de teogonías estaban más preocupados por mantener sus esquemas compositivos tradicionales que por adaptarse estrictamente al de los himnos. Sin embargo, el tomar la decisión de cantar a los dioses y no a los héroes no puede tomarse a la ligera. Es el tema de las teogonías el que garantiza que hay, por así decirlo, una intención himnódica por detrás de su composición.

Puede resultar ilustrativa la analogía con el desarrollo del automóvil en el siglo XIX. Sin lugar a dudas, un carro impulsado por un motor es un automóvil; no obstante, el diseño de los primeros vehículos mecánicos era indiferenciable del de las carretas de la época, pensadas para ser arrastradas por caballos. Formalmente, los primeros automóviles eran carretas, pero la intención fundamental en su desarrollo, esto es, que fueran impulsados por medios mecánicos, los convertía en algo completamente diferente. El proceso es en extremo comparable al desarrollo de la himnodia arcaica. Los autores que deseaban utilizar el hexámetro para componer himnos no podían

conformación de una mitología panhelénica. La teogonía en Grecia es, desde muy temprano, un género hexamétrico.

imaginarse un texto en hexámetro que no fuera un catálogo heroico³¹ (esto es, una carreta), y sus herramientas de trabajo (el sistema formulaico, fundamentalmente) no servían para componer otra cosa. La intención de cantar a los dioses (esto es, el motor de los poemas) garantiza, sin embargo, que lo que estaban haciendo era algo completamente nuevo.³²

El problema desde la perspectiva de la himnodia es más sencillo en principio, pero no debe ser dejado de lado. Si las teogonías son cantos a los dioses y usan las historias de la tradición de himnos,³³ ¿por qué no considerarlas simplemente himnos, por qué asignarles un *status* especial? En principio, porque el hecho de cambiar de metro poético es tan significativo como el de cambiar de tema. El hexámetro tenía un valor peculiar en la época arcaica como transmisor de la tradición heroica, y componer un texto en hexámetro implicaría seguramente mucho más que adoptar una estructura formal. Más allá de esto, sin embargo, está el problema más obvio de que las teogonías exhiben limitaciones prácticas para ser himnos en el

31 Existe, por supuesto, el ejemplo de las épicas homéricas, pero la cronología de este desarrollo sitúa a las primeras teogonías antes que estos poemas y, además, no debe olvidarse que la *Iliada* y la *Odisea* eran textos excepcionales, como demuestra el simple hecho de que son las únicas epopeyas conservadas.

32 Con las precauciones del caso (*cfr.* n. 33) esto explica buena parte del contenido del texto hesiódico conservado, cuidadosamente construido para obtener la *xáρις* de Zeus. La *Teogonía* no es simplemente un catálogo de hechos y familias de los dioses, es un canto al poder del rey del Olimpo. *Cfr.* sobre el tema Pucci (2009) y Prada en este volumen.

33 Existe, naturalmente, el problema de la procedencia de las historias de las teogonías, si estas son los primeros textos himnódicos compuestos en hexámetro. Para Mondí (1984), de hecho, la tradición de himnos ejemplificada en los *Himnos Homéricos* es la fuente de los relatos incluidos en la *Teogonía* de Hesíodo. Sin embargo, esto no tiene por qué ser así. Es harto probable que existiera una tradición no-hexamétrica de himnos que transmitiera historias de los dioses. Por otro lado, buena parte de estas historias pueden haberse incorporado directamente a la himnodia hexamétrica en textos del estilo de los *Himnos Homéricos*, y desde ahí llegar a poemas teogónicos más tardíos (como el del propio Hesíodo).

sentido pleno de plegarias cantadas. Por su naturaleza y extensión, inevitablemente solo pueden ser compuestas y ejecutadas en ocasiones especiales: difícilmente una teogonía pudiera funcionar como una invocación diaria a los dioses. Su estructura alejada de la plegaria también dificulta incorporarles pedidos más específicos que el general de lograr la *χάρις* de los dioses. En este sentido, las teogonías son, por así decirlo, demasiado épicas para ocupar el espacio de los himnos cultuales.³⁴

Lejos de estos problemas se halla, sin embargo, la colección de himnos hexamétricos con mayor cantidad de poemas que se conserva y que exhibe la segunda estrategia primitiva de composición de himnos en hexámetro, la de los *Himnos Órficos*.³⁵ Estos poemas, de no más de treinta versos de extensión, están compuestos a través de un proceso acumulativo de nombres, epítetos y cualidades de los dioses, con una sintaxis extremadamente simple, conformada casi en su totalidad por adjetivos, participios y cláusulas de relativo. Estructuralmente presentan también poquísimas dificultades, con unos pocos himnos incluyendo una demanda intermedia entre la invocación y

34 De hecho, esta podría ser una motivación adicional que explicara su surgimiento. En un contexto en donde las fiestas y las ceremonias se extendían y se hacían cada vez más populares, puede haber surgido la necesidad de buscar composiciones dedicadas a los dioses tan grandiosas como las destinadas a los héroes.

35 Se puede objetar a la introducción de los *Himnos Órficos* como ejemplo de poesía de la época arcaica que se le suele dar a esta colección una datación tardía. Más allá de los problemas que esta idea tiene, es absurdo pensar que un corpus tan extenso como el conservado no sea parte de una larga tradición compositiva. Recuérdese que, en algún momento, del propio orfismo se pensó que era un fenómeno –como mínimo– helenístico. Sobre la historia de los estudios sobre este movimiento religioso, *cfr.* Edmonds (2013: 49-70) y, en general sobre los *Himnos Órficos*, Abrach en este volumen. También obsérvese que es posible que el *Himno Homérico a Ares* (VIII) sea un testigo temprano de este tipo de estrategia compositiva; *cfr.* Torres (“*El Himno Homérico a Ares...*”) en este volumen.

la demanda final.³⁶ A modo de ejemplo, transcribo y traduzco a continuación el breve himno órfico 5.³⁷

Ὁ Διὸς ὑψιμέλαθρον ἔχων κράτος αἰὲν ἀτειρές,
ἄστρον ἡελίου τε σεληναίης τε μέρισμα,
πανδαμάτωρ, πυρίπνου, πᾶσι ζωοῖσιν ἔναυσμα,
ὑψιφανῆς Αἰθήρ, κόσμου στοιχείον ἄριστον,
ἀγλαὸν ὦ βλάστημα, σελασφόρον, ἀστεροφεγγές, 5
κυκλήσκων λίτομαί σε κεκραμένον εὐδίων εἶναι.

¡Oh, tú que tienes la fuerza de la morada elevada, siempre
 indestructible de Zeus,
y parte de los astros, y del sol y de la luna,
que todo dominas, exhalador de fuego, centella para todos los vivientes,
Éter que brillas en lo alto, el elemento más excelente del cosmos!
¡Oh, retoño resplandeciente, dador de luz, reluciente con estrellas, 5
invocando te suplico ser moderadamente sereno!

Usualmente, se considera que este tipo de composiciones es propio de una secta marginal de Asia Menor. Sin embargo, Morand (2001: 68 y ss.) ha demostrado que este tipo de acumulación de nombres estaba relativamente extendido, al menos a partir del período helenístico, en los llamados papiros mágicos. El hecho es que pueden hallarse rastros de este sistema aun en los *Himnos Homéricos*, en particular en los himnos IV (vv. 13-16), VIII (vv. 1-6),³⁸ XIX (vv. 1-2) y XXVIII (vv. 1-4). Morand busca una explicación de esta estrategia compositiva en el deseo de agradar a los dioses, combinado con el sugerente poder de este esquema

36 Sobre la estructura de los *Himnos Órficos*, *cf.* Morand (2001: 40-76), Rudhardt (2008: 177-250).

37 Cito a partir de la edición de Ricciardelli (2000).

38 Sobre la pertenencia del *Himno Homérico a Ares* a la colección, *cf.* Torres ("El *Himno Homérico a Ares...*") en este volumen. Es probable que sea un ejemplo temprano de una estrategia órfica de composición, todavía no tan definida como en los propios *Himnos órficos*.

de acumulaciones. Aquí es posible, sin embargo, ir un paso más atrás: se puede postular que la base fundamental de esta manera de componer himnos es el deseo de construir plegarias catalogares.

El proceso de hecho es relativamente simple: es bastante claro a partir de los himnos conservados que la invocación de un himno requiere una especificación muy cuidadosa de cuál es la deidad a la que se está llamando. Esto se explica probablemente por el politeísmo y polimorfismo típico del panteón griego: no solo hay muchos dioses, sino que cada dios tiene diferentes aspectos propios de diferentes lugares y circunstancias (*cf.* Versnel, 1981: 10-16; Pulleyn, 1994). En los *Himnos Homéricos*, así como en otros textos supérstites, para lograr esto alcanza con una breve especificación del nombre del dios, con el agregado de su linaje, o algún epíteto peculiar. En los *Himnos Órficos*, sin embargo, la técnica es llevada al extremo. Podría decirse que la invocación no se detiene hasta llegar al pedido. El modelo de este proceso es fácil de adivinar: se halla en las listas de héroes o de dioses que son características de la tradición hexamétrica.³⁹ En vez de construir un catálogo de individuos, los compositores órficos compusieron catálogos de rasgos de los dioses, probablemente con el objetivo de materializarlos a través de estas largas invocaciones.

Este sistema de expansiones se adecua de forma excelente tanto a la tradición hexamétrica como al hecho de que los himnos son plegarias y, sin embargo, como las teogonías, tiene problemas en ambos frentes. Desde el punto de vista de la himnodia, es indubitable que todos los himnos de la colección órfica tienen un claro (aunque peculiar) esquema tripartito y son claramente pedidos puntuales a un dios, como muestra el texto citado, donde se solicita al éter que

39 De hecho, la colección de *Himnos Órficos*, como fue transmitida, se abre con una de estas listas.

permanezca calmado, lo que es un pedido evidentemente muy básico de cualquier cultura, en particular de una cultura de navegantes. Sin embargo, mientras que el desarrollo de la himnodia está impulsado por la pretensión de alcanzar cada vez mayor atractivo estético, el interés central de los compositores que utilizan este esquema es el mágico de encerrar al dios con sus palabras.

Algo similar sucede desde el punto de vista de la tradición hexamétrica: por respetar al extremo los orígenes catalogares de la poesía de este metro, esta estrategia abandona el fundamental aspecto narrativo que es natural a la épica, y que se conserva en las teogonías.⁴⁰ El problema se refuerza ya que en la himnodia no-hexamétrica la narración también suele ser un aspecto importante: así, mientras que los himnos de este tipo respetan grandemente los aspectos formales de los géneros en donde se insertan, fallan en alcanzar otros que son igualmente importantes.

Es únicamente en los *Himnos Homéricos* donde se halla una estrategia compositiva que puede unificar los diferentes aspectos de la tradición en un esquema que a la vez respeta la naturaleza catalogar y narrativa de la poesía hexamétrica y la estetización de la plegaria que es característica de la himnodia. Este grupo de himnos sacrifica el poder expansivo de las teogonías y de los *Himnos Órficos*, heredado de la épica, a fin de conservar la unidad compositiva. Abandonando el modelo de los otros dos esquemas, que se desarrollan a

40 Rudhardt (1991) ha propuesto y probablemente demostrado, a pesar de esto, que el orden de los nombres, epítetos y atributos en los *Himnos Órficos* está de hecho cuidadosamente planeado a fin de narrar los hechos de un dios. Esto, por un lado, refuerza la idea de que los compositores de estos himnos intentaban respetar la tradición hexamétrica (recuérdese el catálogo de *Od.* 23 de hechos de Odiseo, y los comentarios de Aristóteles en *Poet.* 1451a16-29 sobre la épica cíclica), pero, por el otro, es demasiado complejo como para ser considerado narrativa. Difícilmente el no iniciado fuera capaz de detectar estas alusiones, como en efecto nos ha sucedido a la mayor parte de los lectores contemporáneos.

partir del sistema expansivo externo, por así llamarlo, de los catálogos (esto es, la posibilidad que tienen de agregar indefinidamente elementos), los *Himnos Homéricos* se componen a partir del sistema de expansiones internas que permite la inclusión de historias en la lista. En este esquema, la mención del héroe en el catálogo se convierte en la invocación del dios en el himno, que se expande, como en las épicas, donde se narra una historia sobre el héroe, con un argumento que narra una aventura del dios. Finalmente, el cierre con el pedido señala la autonomía del texto, que no es parte de un catálogo mayor sino una composición completa por sí mismo.

Superponiendo los elementos de ambos géneros, la única regla general parece ser que los *Himnos Homéricos* tienen una invocación, cuentan una sola historia y tienen un solo pedido.⁴¹ La explicación del primero y del último fenómeno es sencilla: dado que la invocación se superpone a la mención de un único elemento del catálogo,⁴² que hubiera más de una rompería con la autonomía de la composición; en el mismo sentido, más de un cierre confundiría los límites de la estricta estructura del himno. Por qué en este esquema compositivo solo puede haber una historia es más difícil de imaginar; sin embargo, podría conjeturarse o que era la manera más común de expansión en los catálogos heroicos o simplemente que la severidad del esquema se transfería

41 Esto, que parece vacío de contenido, es importante en contraste con las teogonías, que cuentan muchas historias, tienen más de una invocación (recuérdense los dos himnos que abren la *Teogonía* de Hesíodo) y, hasta donde se ha conservado, no tienen pedido; y con los *Himnos Órficos*, que tienen largas introducciones, no cuentan una historia (y acaso aluden a muchas, *cfr.* la nota anterior) y pueden tener más de un pedido.

42 Un único elemento del catálogo, nótese, no tiene por qué ser un único nombre. Una pareja en conexión estrecha (como los Dioscuros) puede ser nombrada como una unidad (el Catálogo de las naves en *Iliada 2* ofrece numerosos ejemplos de esto). En la himnodia, es el caso del *Himno Homérico a Deméter*, donde esta diosa es invocada junto con su hija. *Cfr.* abajo, en la siguiente sección.

de la invocación y el pedido a la parte central. Como fuere, la falta de evidencia impide asegurar que no hubiera ningún caso donde esta regla no se transgrediera.

Cada una de estas secciones, aunque irrepetibles en un solo himno, pueden expandirse, pero esas expansiones deben, aparentemente, seguir reglas estrictas. Estas reglas, y dos ejemplos del sistema que utiliza esta estrategia compositiva, son el asunto de la última sección de este trabajo. Tras ella, en las conclusiones, se retomará la comparación entre las estrategias compositivas descritas, y se formulará una hipótesis sobre el desarrollo de la himnodia hexamétrica, que será el tema de trabajos posteriores.

4. El esquema compositivo de los Himnos Homéricos: algunos ejemplos de expansión

Afortunadamente, los pocos *Himnos Homéricos* transmitidos permiten ejemplificar los tres tipos posibles de expansión de una de las partes típicas de la himnodia. En otro lugar (Abritta, 2015), lo he hecho con la de la introducción a partir del *Himno Homérico a Hermes* (IV), cuyos vv. 3-19 constituyen un complejo entramado de expansiones que sirven para introducir el himno. Este pequeño pasaje, si fuera una expansión típica, permitiría sugerir que el objetivo fundamental de una extensión de la introducción es exactamente el que uno esperaría: especificar con mayor detalle la naturaleza del dios invocado. En el himno en cuestión, la intrincada invocación parece adecuarse muy bien a un dios que es caracterizado como *πολύτροπος* [de muchas vueltas] en el v. 13. La expansión no añade nada en absoluto a la historia que se narra en el himno, a la que de hecho sirve en cierto punto de proemio (entre los vv. 16-17, se resumen los hechos que se contarán).

Algo similar puede verse en los primeros cinco versos del *Himno Homérico a Atenea* (XXVIII):

Παλλάδ' Ἀθηναίην, κυδρὴν θεόν, ἄρχομ' αἰεῖδεν,
γλαυκῶπιν, πολύμητιν, ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσαν,
παρθένον αἰδοίην, ἐρυσίππολιν, ἀλκίεσσαν
Τριτογενή, τὴν αὐτὸς ἐγείνατο μητίετα Ζεὺς,
σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς,...

5

A Palas Atenea, gloriosa deidad, comienzo a cantar,
de ojos glaucos, muy sagaz, que tiene un corazón implacable,
doncella venerable, protectora de las ciudades, valerosa,
Tritogenia, a la que el mismo Zeus prudente engendró
desde su sagrada cabeza,...

5

Como indica el pronombre relativo, la narración propiamente dicha empieza en el v. 4;⁴³ los versos anteriores son una sucesión de epítetos que esencialmente se expanden sobre los atributos de Atenea. Es notable, en relación a lo dicho antes, que la caracterización de la diosa apunta hacia un lugar bien claro: su aspecto de deidad guerrera. Esto es evidente en su tener un corazón implacable, en ἀλκίεσσαν [valerosa] y en ἐρυσίππολιν [protectora de ciudades]. Πολύμητιν [muy sagaz] es un rasgo relativamente amplio de la diosa, pero tanto κυδρὴν [gloriosa] como αἰδοίην [venerable] son atributos propios de guerreros.⁴⁴ El sentido de γλαυκῶπιν

43 Janko (1981: 10) ha definido la introducción de los *Himnos Homéricos* como el material hasta la aparición del primer pronombre relativo. Si bien esta definición es discutible en algunos casos (como el del *Himno Homérico a Hermes*), en general resulta apropiada.

44 El primero de los adjetivos es complejo, pero según Chantraine (1980 [1968]) (DELG) proviene de κύδος, que es la fuerza mágica que los dioses otorgan a los héroes; es principalmente un epíteto de Hera y de Leto en *Ilíada*, y quizás, a pesar de LSJ, a quienes he seguido en la cita, su traducción más adecuada sea "dadora de fuerza". El segundo término es, en la épica homérica y en masculino, un epíteto heroico.

[de ojos glaucos] es un problema de larga data, pero Càssola (1997 [1975]: *ad loc*) da buenas razones para asociarlo a una mirada que es siniestra o terrible, lo que resulta muy adecuado en el contexto, considerando que Atenea nace en este himno completamente armada (vv. 5-6 y en el resto del texto). Finalmente, obsérvese que, al colocar el otro nombre de la diosa, Τριτογενῆ, al final de la secuencia, el poeta cierra la expansión de la misma manera en que inició el himno, con un nombre propio. También en el *Himno Homérico a Hermes* la expansión de la invocación se realiza con una estructura anular (*cf.* Abritta, 2014: 144-145, 2015: 15-19).

No hay espacio suficiente aquí para analizar las expansiones internas que se hallan en los *Himnos Homéricos*. La más famosa, la de Tifón en el *Himno Homérico a Apolo Delfico*, sugiere que, cuando las hay, no cuentan directamente una historia sobre el dios.⁴⁵ Esto tiene sentido, en la medida en que una historia incluida sobre el dios al que se le canta rompe el orden estricto de las secciones y la unidad narrativa. Sin embargo, este tipo de extensión es relativamente poco importante, porque las narraciones de los himnos pueden extenderse tanto como el poeta lo desee: si se incluyen, no parecen cumplir más función que aumentar la belleza o el atractivo estético del himno.

La forma más peculiar de expansión, sin duda, es la del pedido final. Abritta (2011: 15-22) intenta probar que una extensión de este tipo se halla en el *Himno Homérico a Apolo Delio*, en los vv. 165-178.⁴⁶ Las conclusiones allí alcanzadas pueden repetirse analizando un caso más breve, el del *Himno Homérico a Deméter* (vv. 490-495):

45 Sobre una posible excepción a esto en el *Himno Homérico a Pan*, *cf.* Abrach y Abritta en este volumen.

46 En el mismo trabajo se exponen expansiones del pedido en otros dos himnos conservados: uno de los cuatro *Himnos a Isis* de Isidoro y el *Himno Órfico a Apolo* (34).

Ἀλλ' ἄγ' Ἐλευσῖνος θεοέσσης δῆμον ἔχουσαι
καὶ Πάρον ἀμφιρῦτην Ἄντρωνά τε πετρῆεντα,
πότνια ἀγλαόδωρ' ὠρηφόρε Διοῖ ἄνασσα
αὐτὴ καὶ κούρη περικαλλῆς Περσεφόνοια
πρόφρονες ἀντ' ὤδις βίοντον θυμήρε' ὀπάζειν.
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σείο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς. 495

Pero, ¡vamos!, las que poseen el pueblo de Eleusis fragante de incienso
y Paros rodeada de olas y la pétrea Antrón,
venerada soberana Deo de hermosos dones, conductora de
las estaciones,
tú misma y la doncella Perséfone de bellas mejillas
benévolas conceded por mi canto el deseable sustento.
Y yo me acordaré de ti y de otro canto. 495

La ausencia del saludo típico en este himno (χαίρει ο ἴληθι) ha llamado la atención de la crítica. Janko (1981: 15-16) propone que podría estar compensada por la aparición del vocativo en el v. 192. Sin dejar de ser esto posible, la explicación más sencilla para la ausencia de la cláusula de cierre típica es que el pedido en realidad está expandido cuatro versos.⁴⁷ Ἀλλ' ἄγ[ε] [pero, ¡vamos!] abre esta última parte del himno, que se desarrolla mencionando los lugares que dominan las diosas y dos rasgos fundamentales de Deméter: su rol como reguladora de las estaciones (fundamental en el mito contado) y su capacidad de dar hermosos dones a los hombres (evidentemente ligados a la agricultura y la ganadería). Al final de esta expansión se introduce uno de los pocos pedidos distintivos de los *Himnos Homéricos*: βίοντον θυμήρε' ὀπάζειν [conceded el deseable sustento]. La clave

47 Una modificación similar pero en la dirección opuesta se registra en el mencionado *Himno Homérico a Apolo Delío* donde, entre los vv. 165-166, en el comienzo del pedido final expandido, se registran ἀλλ' ἄγεθ', ἰλήκοι καὶ χαίρετε.

para entender esta estructura es que lo que se ha expandido es, precisamente, esta solicitud. Como los vv. 2-4 del *Himno Homérico a Atenea* son la expansión del v. 1, los vv. 490-493 de este himno son el desarrollo del v. 494. A la inversa de la invocación, que se extiende incorporando entre el primero o los primeros versos y la narración un detalle sobre el dios que se está llamando, el pedido final se extiende incorporando entre sí mismo y el mito una justificación de por qué se está pidiendo lo que se está pidiendo. En otras palabras, el pedido final se expande hacia atrás. Esto es lógico, porque una expansión hacia adelante de hecho generaría una suerte de distorsión de las partes del himno, que es inadmisibles en general pero en particular en este tipo de himnodia que es especialmente respetuosa de la tripartición.

En el *Himno Homérico a Deméter* esta expansión tiene tres partes. La primera, en los vv. 490-491, es la mención de lugares de culto de las diosas. Se podría pensar que los lugares mencionados son arbitrarios, pero de Eleusis ya se ha hablado como el centro del culto de la fertilidad en el Ática en el mito, y tanto Paros como Antrón parecen haber sido centros culturales de la diosa.⁴⁸ Más interesante aun es el hecho de que a ambos lugares se los caracteriza como aparentemente inapropiados para la agricultura: Paros está rodeada por el mar y Antrón es rocosa. Es el dominio de la diosa de esos lugares lo que garantiza el βίσιτος de sus habitantes. La segunda parte de la expansión está en el v. 492, con la caracterización de Deméter como ἀγλαόδωρος [de hermosos dones] y ὠρηφόρε [conductora de las estaciones]. Ambos epítetos delimitan el campo de acción de la diosa con respecto a aquello que se le solicitará: proveer el sustento para la vida. Finalmente, en el v. 493 se incluye una suerte de nueva invocación, que recupera el hecho de que Deméter

48 Cfr. los comentarios *ad loc* de Allen y Sykes (1904) y Càssola (1997 [1975]).

no actúa por sí sola, sino que lo hace en consonancia con su hija Perséfone, que es parte fundamental del relato.⁴⁹

Las tres partes de esta expansión apuntan a justificar por qué se solicita lo que se solicita: la diosa eleusina de la agricultura, que protege lugares inhóspitos como Paros y Antrón, maneja las estaciones y concede bellos dones a los hombres; junto con su hija, es quien puede otorgar el sustento, que es exactamente lo que se le está pidiendo que haga. Finalmente, es interesante notar que hay una marca adicional de este esquema invertido, ya que se incluye en el anteúltimo verso la cláusula ἀντ' ᾠδῆς [por mi canto], que adelanta el típico verso final (495) donde se promete volver a cantar al dios. Tras expandirse sobre por qué se le pide a Deméter y a Perséfone el sustento para la vida, se anticipa la explicitación de la ofrenda que se promete a cambio.

Se requeriría un análisis mucho más detallado de los ejemplos citados y del resto de los *Himnos Homéricos* para alcanzar conclusiones más definitivas. Por lo dicho hasta ahora, se podrían conjeturar, a modo de hipótesis, las siguientes reglas que rigen las expansiones de la primera y la última sección en este tipo de textos:

- *Invocación*: expansión sin contenido narrativo, o con contenido narrativo que adelanta parte del mito que se contará; en los ejemplos analizados, se construye una estructura anular entre el principio y el final de la expansión, y en ambos casos hay enumeración de epítetos. La expansión es una especificación de la naturaleza del dios o del aspecto del dios que se está invocando.

- *Pedido*: expansión sin contenido narrativo, que desarrolla uno de los puntos típicos de la sección, ya sea la causa por

49 Nótese que el himno está dirigido a ambas (vv. 1-2), y que lo que el mito de hecho explica es que sin Perséfone Deméter no concede sus bellos dones a los hombres.

la que se solicita al dios lo que se le solicita, o la razón con la que el poeta trata de convencer al dios de que se le otorgue su pedido. Su rasgo formal es que la expansión aparece antes que aquello que se expande.

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha intentado analizar el recorrido que lleva desde la simple plegaria a los extensos himnos narrativos en hexámetro. Mientras que está claramente establecida en la crítica y es fácilmente verificable la tendencia a la estetización de la plegaria que motiva el desarrollo de la himnodia lírica, la teoría coral permitió, a través de su postulación del origen del hexámetro en el *συστός*, proponer una explicación de las razones que llevaron a los compositores de la Grecia Arcaica a producir himnos en hexámetro. El deseo de comunicarse con los dioses y de complacerlos, que es el principio rector de toda forma hímnica, se aplica especialmente en el caso de la himnodia hexamétrica, donde el poeta utiliza un metro cuya forma está basada en un baile a su vez basado en el movimiento de los astros.

Estas intenciones, sin embargo, no se presentan libres de problemas. El uso esencialmente catalogar del metro heroico, ya diluido en las grandes obras homéricas pero probablemente conservado en los poemas cíclicos, dificulta componer himnos en hexámetro respetando la tripartición que es típica y fundamental para el género. En la segunda sección de este trabajo se ha visto cómo los compositores de teogonías y de los *Himnos Órficos* solucionaron este problema. Los primeros, abandonando casi por completo el sistema compositivo de los himnos, produjeron largos textos narrando las genealogías de los dioses, transfiriendo

así casi sin modificación el esquema de composición de la épica primitiva a la himnodia. Los segundos, exacerbando la función y las características de las invocaciones himnódicas, compusieron pequeños poemas que son a todas luces catálogos de rasgos y nombres de los dioses.

Es, sin embargo, en los *Himnos Homéricos* donde la himnodia hexamétrica alcanza su punto más elevado. Respetando el esquema tripartito de la plegaria, los poetas de esta colección lograron incorporar el aspecto narrativo de la épica, y a la vez conservar la naturaleza religiosa que es intrínseca a todo himno: la posibilidad de ampliar la introducción, a fin de especificar mejor al dios que se invoca, de ampliar el argumento, a fin de aumentar el atractivo estético del poema, y de ampliar el pedido, a fin de justificar con mayor detalle la solicitud, hace de este esquema compositivo un sistema efectivo para producir plegarias dentro de una tradición ajena a este género. La himnodia homérica es, de hecho, el sistema que heredan los siglos posteriores para componer himnos en hexámetro.

La historia de la himnodia hexamétrica griega, como es sabido, no termina en la época arcaica. En las épocas helenística e imperial el esquema se desarrolla y se modifica de diferentes maneras, que deben ser exploradas con más detalle que el que permiten los límites de este trabajo. La base para estas composiciones es el himno homérico, y si pudiera demostrarse que ellas siguen las mismas reglas que este, o al menos las incorporan de alguna manera, la tradicional idea de la ausencia de valor cultural de la himnodia hexamétrica debería ser abandonada. Ese es el objetivo último de esta línea de investigación, que será proseguida en otros estudios.