

AQUILAFUENTE, 68



Ediciones Universidad
Salamanca

ANTONIO LÓPEZ EIRE
AGUSTÍN RAMOS GUERREIRA (Eds.)

REGISTROS LINGÜÍSTICOS EN LAS LENGUAS CLÁSICAS



Ediciones Universidad
Salamanca

2004

Registro ritual en el *Himno a Deméter*¹

M.^a DEL HENAR VELASCO LÓPEZ

Universidad de Salamanca

HA TRANSCURRIDO YA CASI UN SIGLO desde ese primer acercamiento entre etnología y literatura que propició décadas más tarde el desarrollo y consolidación de la escuela mitológico-ritual, que tradicionalmente asociamos con el grupo de Cambridge, aunque no se reduzca a él. Desde entonces han sido muchos los trabajos que han intentado explorar las fuentes rituales de la literatura, no sólo de la antigua, también de la medieval y moderna, con mayor o menor éxito². Investigaciones más recientes en el terreno de la etnología llamando la atención sobre las similitudes entre el comportamiento animal y humano han reavivado el interés por las relaciones entre mito, rito y literatura.

No se trata, en modo alguno, de reducir los principales géneros literarios al rito, existen unos límites insoslayables entre éste y el arte. Unos límites que además en Grecia se incrementan por unas peculiaridades intrínsecas. A saber, el estudioso interesado en los ritos griegos ha de bregar con referencias fechadas en épocas muy diferentes, recogidas en géneros literarios harto dispares, textos que lejos de especificar todos los detalles, se fijan fundamentalmente en lo raro, en lo inusual, mientras los aspectos más normales, conocidos sobradamente por su auditorio, ni siquiera se nombran, todo lo más se aluden, cuando no pesa sobre ellos la reserva de lo sagrado.

¹ Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento al profesor A. LÓPEZ EIRE por todas las sugerencias que han hecho posible este artículo así como por la confianza depositada en nosotros al animarnos a redactarlo. Tampoco habría sido posible sin la vinculación al proyecto de investigación «Magia y adivinación en la literatura griega» (BFF 2001-2116 financiado por DGICYT), dirigido por el profesor M. García Teijeiro.

² Véase, por ejemplo, las referencias en E. M. MELETINSKI, *El mito. Literatura y folklore*, Madrid, 2001, traducción del original ruso, *Poetika mifa*, 1993, pp. 91 ss.

De ahí que las descripciones de los estudiosos modernos respecto a los rituales antiguos se centren en la estructura de los mismos, en su impacto psicológico. De ahí que no siempre seamos capaces de dar cuenta de otros muchos aspectos como el calendario, la organización del espacio, los grupos sociales implicados, la relación con el poder político, el papel de las divinidades, por no hablar de las peculiaridades locales, la lógica interna o el sentir de los participantes. Es evidente que los testimonios, las más de las veces fragmentarios, no permiten ahondar en todas esas facetas.

Todas estas dificultades, sin embargo, lejos de desalentar constituyen un acicate para el investigador que siente la necesidad de explorar métodos más sutiles que ayuden a navegar entre esos escollos y permitan una comprensión más plena del trasfondo ritual de la literatura griega.

Las páginas que siguen pretenden ser una primera aproximación desde un ángulo muy concreto, pero acaso por supuesto poco explotado. Las obras de arte o los hallazgos arqueológicos nos proporcionan indudablemente información sobre los rituales antiguos, pero encapsulada, por así decirlo, en fragmentos únicos: restos de sacrificios, vasijas, instrumentos, objetos de culto o de veneración, caso de estatuas, relieves o pinturas. Mas incluso cuando representan una escena, ésta se reduce a un momento aislado, como mucho permite reconstruir un acto dentro de un ceremonial más complejo. Éste es el elemento constitutivo del rito, pero para interpretarlo necesitamos palabras, no sólo las que conforman el mito, sino palabras que nos describan esos ritos. Ése es el terreno de la literatura. Todos o casi todos los testimonios, —no pueden olvidarse las referencias ocasionales en autores latinos—, naturalmente nos llegan por el conducto de la lengua griega. Conocemos bien, y este libro es buena prueba de ello, sus registros, mas quizás no se ha reparado lo suficiente en que ese mismo vehículo de transmisión puede ser una fuente importantísima para estudiar los ritos griegos, su relación con los mitos y con la literatura.

Nuestra propuesta parte precisamente de este punto: consideramos que en la lengua griega al tratar el mito, al exponer una narración que las más de las veces está estrechamente vinculada a un rito, necesariamente se han de deslizar una serie de términos únicos, pertenecientes, si no exclusivos, a esa esfera de actuación. Términos, referencias, alusiones, que sólo se entienden si se colocan al trasluz de un prisma concreto, el trasfondo ritual de dichos relatos.

Para iniciar el estudio del registro ritual de la poesía griega pocas obras podían ofrecer tantas ventajas como el *Himno a Deméter*. Se suele señalar que siendo como es la fuente literaria más antigua para acceder al conocimiento de los Misterios, presenta el inconveniente de haber entretejido las alusiones al ritual con la tradición épica. Ahora bien, esa dificultad puede tornarse favorable. En el Himno que nace complejo, adulto, como Atenea

de la cabeza de Zeus, hallamos una elaboración única de mitos antiquísimos cuyos paralelos orientales e indoeuropeos han sido bien estudiados, se combina ésta con los *aitia* propios del ritual eleusino, cuyas peculiaridades han atraído a generaciones de estudiosos ya desde los propios antiguos convertidos así en testimonios auxiliares, también dentro de nuestra precariedad relativamente bien conocidos. Dicha combinación es obra de un autor que se mueve dentro de una larga tradición literaria, la épica arcaica, cuyas técnicas de composición (metro dactílico, fórmulas, escenas típicas) nos son suficientemente familiares gracias a los poemas homéricos y hesiódicos.

Estamos, por tanto, en inmejorables condiciones para explorar al máximo no ya la originalidad del *Himno a Deméter*, su triple condición, sino su registro ritual.

La lengua del himno así como su relación con el resto de la poesía épica arcaica ha sido uno de los aspectos más estudiados. N. J. Richardson ha analizado con detalle las coincidencias de lengua y estilo con los poemas homéricos, las obras de Hesíodo, así como el *Himno a Afrodita*. La minuciosidad de su estudio hace que sea más llamativo un apartado³ dedicado al lenguaje peculiar del *Himno a Deméter*. En él enumera aquellas palabras o formas que no aparecen en Homero, Hesíodo y el resto de la épica arcaica; distingue entre vocablos, algunos auténticos *hapax* cuya interpretación no siempre es sencilla y permanece aún abierta a nuevas sugerencias, formas o significados que varían respecto a la tradición épica anterior y fórmulas renovadas o adaptadas.

Al iniciar esta investigación como hipótesis de trabajo comenzamos por fijarnos en los términos que constituyen ese apartado de lengua peculiar del *Himno a Deméter* bajo el supuesto de que precisamente ellos pueden esconder aquellos elementos más vinculados al ritual y, por tanto, más difíciles de someter a las convenciones épicas. Creemos que, efectivamente, integrados dentro del himno, la mayor parte de tales vocablos se entienden mejor desde ese trasfondo ritual que impregna todo el poema.

Nos fijaremos tan sólo en los casos más relevantes. El primero salta a la vista en el primer verso y permite además encuadrar muy bien el resto. Se abre el poema con el siguiente verso:

Δήμητρ' ἠδὲ ἠύκομον σεμνήν θεὸν ἄρχομ' αἰεῖδεν

Σεμνήν, destacado en el centro del verso tras la cesura pentemímeras, precedido por la suerte de título que constituye la primera palabra, Deméter,

³ *The Homeric Hymn to Demeter* Oxford, 1974, pp. 43 ss. Seguimos su edición, salvo en el verso 203 por las razones aducidas más abajo, y a él remitimos regularmente. También hemos tenido en cuenta la obra de H. P. Foley, ed., *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary, and Interpretative Essays*, Princeton, 1994.

y cerrado por la fórmula tradicional ἄρχοι' αἰδεῖν, es el epíteto que define a la diosa en honor de la cual se entona el himno, una denominación que aparece aquí por primera vez en la épica. Indudablemente su presencia se justifica por la referencia a Deméter, pero su trascendencia va mucho más allá, no sólo por ser un epíteto igualmente aplicable a su hija, Perséfone, sino porque es el adjetivo que define los ritos⁴ que Deméter muestra (δείξει) a los hombres, ritos sobre los que pesa una triple prohibición, ni transgredir (παρεξίμεν), ni averiguar (πυθέσθαι), ni divulgar (ἀχέειν), cuya razón de ser no es otra que el gran σέβας por las diosas que contiene la voz de los iniciados.

Δ[ΕΙΞΕ.] Τριπτολέμῳ τε Διοκλεῖ τε πληξίππῳ,
 Εὐμόλπου τε βίῃ Κελεῶ θ' ἠγήτορι λαῶν,
 δρησιμοσύνην θ' ἱερῶν καὶ ἐπέφραδεν ὄργια πᾶσι,
 σεμνά, τὰ τ' οὐ πως ἔστι παρεξίμ]εν οὐ[τε] πυθέσθαι,
 οὐτ' ἀχέειν· μέγα γάρ τι θεῶν σέβας ἰσχάνει αὐδήν. (vv. 474-479).

Este término, σέβας, es sumamente interesante en más de un sentido. En Homero era siempre el sentido de veneración o de miedo mezclado con respeto el que se apoderaba de la persona⁵, aún es el caso de Metanira cuando la diosa pisa su umbral y tiene lugar la primera epifanía: la reverencia, la veneración y el pálido temor se adueñan de ella (τὴν δ' αἰδῶς τε σέβας τε ἰδὲ χλωρὸν δέος εἶλεν v. 190). No son éstas las reacciones que suelen despertar los dioses en Homero, sino el asombro, alguna vez el miedo, pero no, normalmente⁶, αἰδῶς y σέβας. Mas las diosas aquí implicadas, son designadas σεμναί τ' αἰδοῖαί τε (v. 486), precisamente cuando el poeta las evoca sentadas junto a los demás dioses justo al final del himno, antes de enumerar las bendiciones que el iniciado recibe de ellas.

Todo hace pensar que estamos ante un término con una fuerte connotación ritual, que viene acentuada por su triple esfera de aplicación: como epíteto de las diosas, como descripción de los ritos y como referencia a los objetos que se mostraban en el curso de éstos. Mucho es lo que se ha especulado y, pese a todo, poco es lo que sabemos acerca de los mismos. Pero el mismo poema nos proporciona alguna clave: el narciso desencadenante del rapto de Perséfone es σέβας τό γε πᾶσιν ἰδέσθαι (v. 10).

⁴ Vid. RICHARDSON, *op. cit.* p. 308 para otras referencias posteriores al poema.

⁵ Por ejemplo, σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα (*Od.* 3, 123).

⁶ Vid. también con las excepciones, RICHARDSON, *op. cit.* pp. 210 s.

A diferencia del uso homérico, dicho vocablo modifica en el himno su significado: σέβας designa aquí por primera vez al objeto que inspira el respeto, a aquello que inspira veneración a todos, dioses inmortales y hombres mortales, en este caso concreto el narciso. Y al final del himno, tal y como adelantábamos, ese mismo σέβας, la veneración hacia las diosas es la que retiene la voz del iniciado⁷.

Una forma distinta de relacionarse con la divinidad se trasluce a través de estos términos formados sobre la misma raíz, aplicables a las tres esferas, τὰ λεγόμενα, τὰ δεικνύμενα, τὰ δρώμενα, señaladas ya por los antiguos como típicas de los misterios eleusinos. 'Lo dicho' en cuanto que califica a las deidades (σεμναί), 'lo mostrado' por el objeto de reverencia (σέβας), 'lo hecho' por designar a los ritos en cuestión (σεμνά). Esas tres categorías nos van a permitir articular estas reflexiones.

1. Τὰ λεγόμενα

Fuera o no fuera narrado el mito de Perséfone en el curso de las ceremonias secretas que tenían lugar en Eleusis, podamos o no acceder a las palabras exactas que se pronunciaran allí, resguardadas por el voto de silencio, lo cierto es que el lenguaje del himno proporciona numerosas formas harto singulares.

Los epítetos ocupan un lugar destacado. Nos referiremos sólo a aquéllos que es ésta la primera, y en ocasiones única, vez que aparecen en literatura griega. Si nos limitamos a los dioses principales, tal y como aparecen destacados en los tres primeros versos⁸, mientras Deméter es σεμνή, Perséfone aparece caracterizada con un epíteto τανίσφυρον aplicado tan sólo a ella o en Hesíodo (*Th.* 364) a las Oceánides, 'de esbeltos tobillos'. Su raptor, Hades, no es nombrado con ese nombre, sino Aidoneo, término tan sólo usado por Homero dos veces (*Il.* 5, 190; 20, 61). Y el padre de dioses y hombres es caracterizado con una fórmula βαρύκτυπος εὐρύσπα Ζεὺς (cf. vv. 441, 460), resultado de la combinación de una homérica y otra hesiódica⁹.

De alguna manera en esa elección se condensan las líneas generales respecto a cada uno de los dioses. Así, respecto a Hades, constatamos epítetos únicos como πολυδέκτη (v. 9) 'el que a muchos recibe', ἄναξ πολυδέγμων (v. 17, cf. 31, 404, 430) 'soberano que a muchos acoge', relacionados

⁷ A propósito de otras fórmulas de silencio, algunas proverbiales, vid. Richardson *op. cit.* p. 310.

⁸ Otros recursos estilísticos de gran trascendencia para el poema son convenientemente subrayados por H. P. Foley, ed., *The Homeric Hymn to Demeter* pp. 31 s.

⁹ RICHARDSON, *op. cit.* p. 138 e *infra*

ambos con δέχομαι, πολυώνυμος (v. 18), 'de muchos nombres' πολυσημάντωρ (v. 31, cf. 84, 376) 'el señor de muchos', a veces combinados (πατροκασίγνητος πολυσημάντωρ πολυδέγμων 31; 84 y 376; κρατερ[ὸς πολυδ]έγμων 404; ἀναξ κρατερὸς πολυδέγμων 430), así como un epíteto κυανοχαῖτα sí registrado en Homero, pero aplicado a otros dioses, Posidón es con el que guarda más relación, κυανοχαῖτα καταφθιμένοισιν ἀνάσσων (v. 347) 'de oscuros cabellos, señor de los que han ido abajo'.

Es evidente la predilección del poeta por los compuestos en πολυ-, lo cual facilita, como en el verso 31, la aliteración, la anáfora, casi un ritmo de letanía, que resulta muy apropiado para estas advocaciones del dios de los muertos, cuyo prestigio es realzado merced a dichos epítetos. El hecho de que no sean variados en cuanto a su significado puede entenderse mejor desde esa perspectiva: la necesidad de propiciarse al dios, casi a la manera de los encantamientos mágicos, con listas de nombres, numerosos, repetidos y eufemísticos¹⁰. Desde luego, la imagen que proporciona el himno de él es sumamente positiva, incluso pinta una sonrisa¹¹, algo también único en la tradición anterior. El recurso a los eufemismos puede compararse en cierta medida con la aparición de nombres como Εὐβολεύς, Εὐκλῆς en las láminas de oro procedentes de Turios¹². Como allí cabe la posibilidad de que la mención en el himno de estos epítetos responda a advocaciones culturales vinculadas a los ritos.

Esa misma sospecha late tras el epíteto χρυσαόρου (v. 4) 'la del arma de oro'. Nunca antes se había aplicado a Deméter, mas es significativo que

¹⁰ Otros ejemplos con bibliografía en RICHARDSON, *op. cit.* p. 152

¹¹ Μείδησεν v. 357, comentario de RICHARDSON, *ad locum e infra* a propósito de la rita ritual. Es también significativo el verso 87 τοῖς μεταναίεται τῶν ἔλλαχε κίρανος εἶναι, 'de aquellos con los que vive le tocó ser soberano', μεταναίεται es un hapax, que subraya otro aspecto favorable del dios, la convivencia no ya con los muertos, sino con aquellos con los que habita, muchos, tal y como subrayan los otros epítetos. Para otros aspectos positivos de Hades remitimos a nuestro estudio *El paisaje del más allá. El tema del prado verde en la escatología indoeuropea*, Valladolid, 2001, pp. 96 ss.

¹² Vid. nuestra memoria de licenciatura *La lamellae órficas (Edición y comentario)*, Univ. Valladolid (inédita), 1991, p. 335 ss.; una edición actualizada y muy bien comentada de las laminillas en A. BERNABÉ-A. I. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*, Madrid, 2001. De otro lado, resulta llamativa la fórmula empleada en el v. 33 ὄφρα μὲν οὖν γαῖαν τε καὶ οὐρανὸν ἀστερόεντα. Richardson en su comentario fija su atención en la combinación de estos dos elementos con un tercero, el ponto, pero a nosotros nos llama la atención por su similitud con las palabras de paso que identifican al portador de las laminillas ante los guardianes de la fuente de Mnemósine: ὕος Γᾶς ἔμι καὶ Ὀρανὸ ἀστερόεντος v. 10 de la lámina de Hiponio y con las correspondientes variantes en las otras de esa misma serie (Petelia, Farsalo, Tesalia, Cretenses). Quizás merezca la pena también tener en cuenta ese contexto al valorar el adjetivo οὐράνιος aplicado a los dioses (v. 55), que aparece también recogido por Richardson entre las formas peculiares de la lengua del himno, por no registrarse en Homero y Hesíodo.

Zeus tenga el título cultural Χρυσαιορέυς o Χρυσαιορίος en Caria¹³ y más que el epíteto Ξιφηφόρος (Lyc. Alex. 153) pueda explicarse por una Deméter beocia, representada sentada con una espada en la mano. Por parca que sea la referencia, es evidente que estamos ante un epíteto cuyo significado se iluminaría a buen seguro de conocer mejor el contexto ritual.

Del mismo modo, si tenemos en cuenta que el hierofante¹⁴ en el clímax de los misterios celebrados en Eleusis clamaba: ἱερὸν ἔτεκε Πότνια Κοῦρον, Βριμῶ Βριμόν, el epíteto πότνια referido a Deméter adquiere un sentido más hondo: no en vano lo usa el poeta para dar cuenta de que la madre ha escuchado el grito de su hija (v. 39). Πότνια μήτηρ en ese contexto y con ese trasfondo tiene un significado mucho más pleno que la simple fórmula reverencial, con la que se refiere la diosa a su madre fingida (v. 122) y el poeta a Metanira (v. 185), quien sentada cabe el pilar de la casa con el niño en su regazo recibe a sus hijas, a la manera de Arete (*Od.* 6, 52 y 305s.) o Penélope (*Od.* 17, 96; 23, 89s.).

No es la única combinación posible, otra bien significativa es πότνια Δηῶ (v. 47), cuyo segundo término, ausente en Homero y Hesíodo, se considera tradicionalmente hipocorístico de Deméter. Parece un buen candidato para ser considerado término estrechamente ligado al trasfondo ritual del himno, máxime si valoramos el contexto en el que aparece: el vagabundeo de la diosa con antorchas encendidas en sus manos mientras indaga el paradero de su hija. En otro momento clave, la inauguración del rito del ciceón, es denominada πολυπότνια Δηῶ (v. 211).

Otras variantes, πότνια Δημήτηρ ὠρηφόρε ἀγλαόδωρε (v. 54) y πότνια ἀγλαόδωρ ὠρηφόρε Δηοῖ ἀνασσα (v. 492), presentan una sucesión de epítetos verdaderamente singular: unidos por un hiato llamativo, probablemente resultado de la adaptación de una fórmula en nominativo¹⁵, el primer término está únicamente atestiguado en el himno, el segundo reaparece tan sólo en autores tardíos. Ambos han de corresponderse con los ritos celebrados en honor de la diosa 'dispensadora de las estaciones'¹⁶, la de espléndidos dones'. Así se dirige a ella Hécate (v. 54), así se la nombra justo antes de la entronización (192), bajo esa advocación se despide el poeta de ella (v. 492).

¹³ RICHARDSON, *op. cit.* p. 139.

¹⁴ RICHARDSON, *op. cit.* p. 161.

¹⁵ Cf. ἀλλ' οὐ Δημήτηρ ὠρηφόρος ἀγλαόδωρος (v. 192).

¹⁶ Puede ser significativo en cuanto reflejo del vocabulario utilizado en el rito que cuando Deméter establece el reparto del año que seguirá su hija emplee un vocablo, μέρος (v. 399), sin testimonio en Homero o Hesíodo, mientras que al repetir tal secuencia el narrador utilice el término más acorde con la tradición épica, μοῖρα (v. 446). Para la relación con el año agrícola, vid. entre otros el estudio de A. C. BRUMFIELD, *The Attic Festivals of Demeter and their Relation to the Agricultural Year*, New York, 1984.

Pero junto con ese aspecto alegre, la diosa tiene una cara sombría, repetidas veces es llamada *κτανόπεπλος* (vv. 319, 360, 374, 442), en dos casos el epíteto acompaña a su nombre, Deméter, en los otros dos a 'madre'. Es éste un término atestiguado con anterioridad¹⁷, mas si interesa destacarlo es porque el propio himno nos remite al contexto ritual que explica dicho epíteto: la madre traspasada por el dolor al oír el grito de su hija, destroza con ambas manos su tocado y se echa un sombrío velo sobre ambos hombros:

ὄξυ δέ μιν κραδίην ἄχος ἔλλαβεν, ἀμφὶ δὲ χαίταις
ἀμβροσίαις κρήδεμνα δαΐζετο χερσὶ φίλησι,
κυάνεον δὲ κάλυμμα κατ' ἀμφοτέρων βάλετ' ὤμων (v. 40-42)

Tanto *κυάνεον* como *κάλυμμα* son vocablos utilizados por Homero para referirse al vestido de deidades sumidas en el dolor. El adjetivo nos interesa además por dar nombre a una fuente, *Κυάνη*, en Siracusa, donde de acuerdo con una leyenda siciliana se desvanecieron Hades y Perséfone¹⁸, y por la evidente relación con la Deméter *Μελαίνη*, 'Negra', que tenía consagrada una cueva en el monte *Elaiο* en Arcadia¹⁹.

Si bien estos apelativos no aparecen en el himno, es evidente que los objetos aquí nombrados²⁰ explican mejor su razón de ser y la relación con el culto²¹.

¹⁷ De Tetis (Himnos órficos P 26; 22, 2), de Leto (Himnos órficos 35, 1; Hes. *Th.* 406); también en tablillas de defixión tardías. Vid. RICHARDSON, *op. cit.* p. 262 y p. 296.

¹⁸ Diod. 5, 4, 2 (Cf. Ov. *M.* 5, 409 ss; Herter *RhM* 90, 1941, 247).

¹⁹ La descripción de Pausanias (VIII, 5, 8; 42, 1-5) insiste en el vestido negro (*μέλαιναν ἐσθῆτα*) que se puso, cuando encolerizada por haber dado a luz a un caballo, fruto de su unión con Posidón, y afligida por el rapto de Perséfone, se retiró a la cueva donde después le rendirán culto. Es un detalle que también observa Pan cuando la encuentra y que debía reflejarse seguramente en la imagen de madera que hicieron: sentada sobre una roca, con aspecto de mujer excepto la cabeza, vestía hasta los pies (*χιτῶνα δὲ ἐνεδέδυτο καὶ ἐς ἄκρους τοὺς πόδας VIII 42, 4*), un detalle interesante, por coincidir con las representaciones figuradas de la diosa y con la misma descripción que ofrece el Himno, vid *infra*.

²⁰ El caso de *κρήδεμνα* también es interesante por aparecer en el inventario del templo de Hera en Samos, vid. RICHARDSON, *op. cit.* p. 163. En el v. 151 el vocablo es aplicado figuradamente a las murallas de la ciudad. A la inversa, la desfiguración de Deméter en v. 94 es descrita con un verbo, *ἀμαλδύνω*, 'asolar', aplicado en Homero sólo a la destrucción de la muralla aquea (*Il.* 7, 463; 12, 18 y 32). Referencias como éstas permitirían ahondar en la proyección política de una diosa protectora del país que recibe ofrendas de los magistrados y parte del botín de guerra, vid. en ese sentido S. G. Cole, «Demeter in the Ancient Greek city and its countryside», en R. BUXTON, ed., *Oxford readings in Greek religion*, Oxford University Press, 2000, 133-154, p. 146. Nótese asimismo que el epíteto con el que la propia diosa se presenta en el momento de fundación de los ritos, *εἰμί δὲ Δημήτηρ τιμάχοχος* v. 268, no atestiguado ni en Homero ni en Hesíodo, si lo está como título de magistrado en varias ciudades griegas.

²¹ Es el caso también de dos referencias que atañen a una Hécate que sale al encuentro de Deméter después de nueve días de aflicción, *ἦντετο* (v. 52), dispuesta a darle noticias,

Precisamente en otros textos se detectan referencias relativas a la indumentaria de quienes participaban en los ritos de Deméter. No se refieren a Eleusis, al menos para la época más temprana²², pero es significativo que en distintos festivales se imponga el color blanco de los vestidos y la prohibición de llevar velo; de esa manera se pretendía evitar que los participantes siguieran el ejemplo de la diosa y se dejaran arrastrar por la pena. Nos hemos deslizado así al terreno de 'lo mostrado', parte esencial del ritual.

2. Τὰ δεικνύμενα

Llamábamos la atención más arriba sobre *σέβας* que designa en el himno por vez primera el objeto digno de respeto. Dicho objeto es el narciso, señuelo²³ que engaña a la muchacha cuya tez es como el cáliz de una flor (*καλυπώπιδι κούρη* v. 8), un epíteto no atestiguado ni en Homero ni en Hesíodo y que conviene valorar en este contexto concreto, porque no deja de llamar la atención que tampoco el narciso (*νάρκισσον*) citado en ese mismo verso aparezca en dichos autores, como tampoco el adjetivo que se le aplica, *θαυμαστόν* (v. 10); lo mismo ocurre con la rosa (*ρόδα* v. 6), mientras el azafrán, la violeta (*κρόκον ἦδ' ἴα* v.6) y el jacinto (*ἰάκινθον* v. 7) sólo se registran una vez en Homero y las *ἀγαλλίδας* (v. 7) tan sólo aquí y

ἀγγελέουσα (v. 53), relacionadas con los títulos *Antaea* y *Angelos*, que ostenta en distintas localidades. RICHARDSON, *op. cit.* p. 169 señala la posibilidad de un juego de palabras entre *δεκάτη* y *Ἐκάτη* (v. 51-52). Desde nuestro punto de vista resulta también llamativo el epíteto no épico que en ese contexto recibe la Aurora, *φαινόλις*; aunque aparezca en Safo y Mosco, el importante papel asignado a esta deidad en un relieve locrio (*ib.* con referencias) pudiera hacer pensar en un deslizamiento de un epíteto ritual, siendo como es la luz esencial en los misterios. Conviene reparar también en la definición que recibe Hécate después de acoger cariñosamente a una Perséfone recuperada: *ἐκ τοῦ οἱ πρόπολος καὶ ὀπάων ἐπλετ' ἄνασσα* (v. 440). El primer término no aparece en Homero, el segundo se aplica sólo a hombres, salvo en una inscripción cuya referencia está tomada muy probablemente del himno. Hécate es la que precede y sigue a Perséfone, especialmente en su viaje al o desde el Hades, tal y como confirman las representaciones figuradas (RICHARDSON, *op. cit.* p. 295; *ib.* pp. 165 ss. sobre las antorchas, uno de sus atributos predilectos, esenciales en los ritos descritos en el himno; cf. G. S. GASPARRO, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, 1986 pp. 45 s.). Creemos que son indicios suficientes para sospechar que la elección de dichos apelativos guarde un eco de los términos empleados en el ritual en el curso del cual ejercería su labor de guía con los iniciados. No obstante, es difícil discernir cuando incluso los nueve días de ayuno asignados a Deméter, que *a priori* corresponderían con los observados por los iniciados, pueden responder a una convención épica (Richardson *op. cit.* p. 166).

²² RICHARDSON, *op. cit.* p. 164.

²³ Además de *dolo*, el narciso es definido como *καλὸν ἄθυρμα* v. 16, 'hermoso juguete' hacia el que Core tiende sus manos, como una niña. Si es correcta la identificación de tal término en una canción de iniciados (RICHARDSON, *op. cit.* p. 147) acaso estaríamos ante otro término directamente implicado en el ritual jugando con la identificación entre los iniciados y la Muchacha.

en Hesiquio, de ahí la dificultad de identificarlas, probablemente dentro de la familia de las iridáceas. Todos estos términos parecen, por tanto, peculiares del *Himno a Deméter*, se repiten además en la segunda narración del rapto²⁴.

Esa reiteración que constituye por sí misma un procedimiento típicamente ritual junto con la acumulación de formas únicas parecen indicios suficientes para avalar la hipótesis de que precisamente la singularidad de dichos términos puede explicarse por pertenecer al registro ritual que existe en el trasfondo del poema.

Puede hacerse descansar tal hipótesis en un trípode asentado en tres aspectos íntimamente relacionados: primero, el importantísimo papel que desempeñan las flores en los ritos eleusinos, la relación con un festival que tenía lugar, bien en primavera bien en otoño, de acuerdo con interpretaciones más recientes del regreso de Core, algunas de esas flores precisamente crecen en esa época del año. Por un lado, están presentes en distintos fiestas en honor de las diosas y, por otro, una serie de prohibiciones pesan sobre ellas, como resultado del supuesto odio que provocaron en madre e hija²⁵.

²⁴ Hay que añadir también otros vocablos únicos en esa segunda narración: ῥοδέας κάλυκας καὶ λείρια (v. 427) 'cálices de rosa' y 'lirios', que reemplazan a las violetas, y el adjetivo ἀγανόν aplicado al azafrán (v. 426), subrayado éste por mencionarlo de nuevo comparándolo con el narciso (v. 428), una comparación un tanto inesperada y que puede responder tanto al color en sí como a su simbolismo en relación con las divinidades subterráneas (Richardson *ad locum* cf. p. 144 y p. 152). Tampoco está atestiguado antes en la épica el adjetivo παντοδαπός (v. 402). Asimismo puede ser significativo el hecho de que varias de esas flores presenten sufijos no helénicos (-σσοσ, -νθος).

²⁵ Vid. con referencias RICHARDSON, *op. cit.* p. 141 ss. y Foley *op. cit.* p. 34 También la granada estaba sometida a una serie de prohibiciones entre los celebrantes de los misterios (*ib.* p. 276 también con referencias al múltiple simbolismo de este fruto; vid. con bibliografía G. S. GASPARRO, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, 1986 p. 43 n. 49). A nosotros nos interesa porque siendo como es esencial en el desarrollo del mito y del ritual, precisamente el término κόκκος (v. 372) aparece aquí por vez primera. No menos significativo es el uso del verbo ἔμβαλε μοι ῥοιῆς κόκκον (v. 412), inusual en la épica arcaica, como también προσηνάγκασσε v. 413 en un verso con un orden de palabras muy poco tradicional (ἄκουσαν δὲ βίη με προσηνάγκασσε πάσασθαι), nótese también la contracción no homérica en el primer vocablo. Cabe la posibilidad de que estemos ante un verso de relleno para suplir una laguna, tal y como indica Richardson *ad locum*, pero esa acumulación de elementos extraños justamente en boca de Perséfone que narra por segunda vez el rapto también podría ser considerada, al menos hipotéticamente, como indicio de la lengua que se empleaba justamente en el ritual. Llama, desde luego, la atención que mientras se evita reproducir fragmentos de discurso directo que en la tradición épica contribuyen a repetir una misma escena o discurso, quizás para evitar alargar innecesariamente el himno, el rapto se narre por segunda vez, introduciendo variantes así como nuevos objetos y personajes (nada se decía, por ejemplo, de que Core se hubiera resistido cuando Hades le ofrecía la granada, si bien la expresión utilizada para describir tal gesto no deja de ser llamativa, ἀμφὶ ἐν νυμῆσας v. 373 *ad locum*). Esa reiteración es justamente lo característico del rito y se

En segundo lugar hay que subrayar la presencia de las flores en las ceremonias fúnebres y naturalmente en las descripciones ultramundanas²⁶. El escenario es claro, λειμῶν' ἄμ μαλακόν (v. 7) y el hecho de que sea una expresión formular constituye un ejemplo magnífico de hasta qué punto las referencias rituales pasan por el tamiz de la tradición épica.

El tercer punto se refiere a la estrecha relación que se constata entre las flores y los epítetos aplicados a Core: no sólo tiene la tez semejante al cáliz de una flor, según hemos hecho notar (καλυπώπιδι²⁷ κούρη v. 8), es el dulce retoño (γλυκερόν θάλος v. 66) que parió Deméter y será llamada la lozana esposa de Hades (θαλερὴν κεκλήσθαι ἄκοιτιν v. 79). Esa comparación entre la flor y la Muchacha por excelencia se entiende mejor dentro del contexto ritual del himno, especialmente si reparamos en que θαῦμα ἰδέσθαι (v. 427) califica a las flores que Perséfone está recogiendo en el prado con alegría²⁸ y μέγα θαῦμα (v. 403) subraya la reacción que su regreso provocará entre dioses y hombres al volver cada año cuando la tierra verdee con toda clase de fragantes flores primaverales²⁹.

No es de extrañar, entonces, que los cabellos de las jóvenes, que saltan por los prados cual corzas o ternerrillas, ondeen en torno a sus hombros, parejos a la flor del azafrán (ἀμφὶ δὲ χαῖται / ὤμοις ἀΐσσαντο κροκῆτῳ ἄνθει ὁμοῖαι v. 177-178). Interesa destacar que el adjetivo κροκῆτῳ sólo está atestiguado aquí. Igual le sucede a otro adjetivo, κουρήιον, que sirve para caracterizar la flor de la juventud que poseen, semejantes a las diosas

contemple o no la posibilidad, difícilmente demostrable, de que el himno se recitaba en el curso de las ceremonias que tenían lugar en Eleusis, al menos, ha de reconocerse la incidencia de dicho procedimiento en la estructura misma del poema.

²⁶ Vid. *El paisaje del más allá* p. 85 ss. a propósito de las flores en el rito funerario y pp. 97 ss. respecto a la pradera.

²⁷ Es éste un apelativo que más adelante, cuando la propia Perséfone relata el rapto, se aplica a una de sus compañeras de juegos, Ocíroo (v. 420). Interesa destacar también que en, al menos, tres de los nombres de ese catálogo de Océánides, Melita, Yaque y Calíroo, Richardson (*op. cit.* pp. 288 s.) ve relación con los misterios. No deja de ser significativo asimismo que Palas, sin Atenea, sea la primera vez que aparezca, así como el epíteto ἐγρεμάχη (v. 424), 'la que suscita el combate'; vid. *ib.* pp. 290 s. sobre la presencia de Atenea en el coro de Océánides, cuya relación con Perséfone aparece destacada desde la primera mención de ésta (τανίσφυρον v. 2).

²⁸ También merece la pena señalar esta expresión, περὶ χάσματι (v. 429), con un uso de la preposición que se aparta del homérico.

²⁹ Hay que tener además en cuenta un trasfondo antiquísimo, rastreado también en las tradiciones de otros pueblos indoeuropeos, que lleva a comparar al hombre con un árbol, a una joven con una flor, configurando una larga serie de imágenes cuya huella puede seguirse en la lengua poética desde el arcaísmo hasta el final del helenismo e incluso hasta los lamentos recogidos en época moderna. Vid con referencias nuestra contribución «Los lamentos en Grecia e Irlanda», en *Actas del X Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, Madrid, 2001, III, 797-809.

(τέσσαρες ὡς τε θεαί κουρήϊον ἄνθος ἔχουσαι v. 108), estas muchachas que encuentran a Deméter cuando van a por agua.

Tampoco es casual que el escenario de dicho encuentro sea una fuente. Se mezclan también aquí elementos muy diferentes: de un lado, la escena tiene paralelos narrativos y verbales con episodios bien conocidos en la épica³⁰, en última instancia responde a un esquema mítico atestiguado también en otros ámbitos³¹; de otro lado, guarda una correspondencia exacta con lugares identificados en la topografía real de Eleusis, la fuente Partenio y Calícoro³², y lo que es más interesante, contamos con sobrada información sobre las características de otros santuarios consagrados a Deméter como para poder afirmar con toda seguridad que la presencia de una fuente era esencial, desempeñaba un papel importante en el curso de las ceremonias, buena prueba de ello son las numerosas hidrias así como hidróforas encontradas en los yacimientos de los distintos templos³³. A esto hemos de sumar las referencias antiguas de acuerdo con las cuales, y según un esquema que ya hemos observado antes, los iniciados tenían prohibido sentarse junto a la fuente.

No sorprende entonces que las hijas de Céleo, de las que Pausanias (I, 38, 3) afirma que realizan los ritos sagrados, encuentren a Deméter sentada junto a la fuente. Si examinamos el pasaje en busca de posibles deslizamientos del lenguaje ritual, encontramos, al menos, varias palabras atestiguadas únicamente en el himno. Nos hemos referido ya a κουρήϊον ἄνθος v. 108, el agua es εὐήρυτον v. 106 'fácil de sacar' y se lo llevan en broncíneas cántaras, orgullosas (ταῖ δὲ φαεινὰ / πλησάμεναι ὕδατος φέρον ἄγγεα κυδιάουσαι v. 169-170), un término éste, κυδιάουσαι, que se aparta del normal en Homero con esa retención del original -άω, en una secuencia con un orden de palabras verdaderamente inusual con un encajamiento muy forzado. Con este vocablo entramos ya en la tercera esfera, la de los actos.

³⁰ RICHARDSON, *op. cit.* pp. 179 ss. y Appendix III.

³¹ *El paisaje del más allá* p. 351 ss.

³² RICHARDSON, *op. cit.* pp. 326 ss. a propósito de la localización e identificación de estas fuentes o fuente única. Nótese que ambas denominaciones, 'de las vírgenes' y 'de los bellos coros', encajan perfectamente en la descripción del Himno.

³³ Vid. con referencias S. G. COLE, «Demeter in the Ancient Greek city and its countryside», en R. BUXTON, ed., *Oxford readings in Greek religion*, Oxford University Press, 2000, 133-154, p. 138 y passim. Subraya esta autora que la construcción de los santuarios junto a fuentes responde a un doble propósito, agrícola y ritual. Hasta tal punto constituye el agua parte integrante de los santuarios que cuando éstos se trasladan al interior de las ciudades se intenta reproducir las características originales de un modo artificial, caso de los santuarios de Gela y Acragante, *ib.* pp. 151 s.

3. Τὰ δρώμενα

Al examinar las acciones nos salen al paso otros procedimientos lingüísticos además de los puramente léxicos hasta ahora examinados. A dos de ellos nos hemos referido, la repetición y el orden de palabras³⁴. El pasaje (vv. 171-183) en que se describe la danza³⁵ de las hijas de Céleo mientras conducen a Deméter hasta el palacio de su padre es pródigo en éstos:

ρίμφα δὲ πατρός ἴκοντο μέγαν δόμον, ὦκα δὲ μητρὶ
 ἔννεπον ὡς εἰδόν τε καὶ ἔκλυον. ἡ δὲ μάλ' ὦκα
 ἐλθούσας ἐκέλευε καλεῖν ἐπ' ἀπίροισι μισθῶ.
 αἰ δ' ὡς τ' ἢ ἔλαφοι ἢ πόρτιες ἦρος ὦρη
 ἄλλοντ' ἂν λειμῶνα κορεσσάμεναι φρένα φορβῆ,
 ὡς αἰ ἐπισχόμεναι ἐανῶν πτύχας ἡμεροέντων
 ἦξαν κοίλην κατ' ἀμαξιτόν, ἀμφὶ δὲ χαῖται
 ὦμοις αἴσσαντο κροκῆϊω ἄνθει ὁμοίαι.
 τέτμον δ' ἐγγὺς ὁδοῦ κυδρὴν θεὸν ἔνθα πάρος περ
 κάλλιπον· αὐτὰρ ἔπειτα φίλα πρὸς δώματα πατρός
 ἡγεῖνθ', ἡ δ' ἄρ' ὄπισθε φίλον τετιμημένη ἦτορ
 στείχε κατὰ κρήθεν κεκαλυμμένη, ἀμφὶ δὲ πέπλος
 κυάνεος ῥαδινοῖσι θεᾶς ἐλελίζετο ποσσίν.

³⁴ Existen en el himno otros pasajes en los que la crítica ha detectado un orden de palabras complejo. Eso nos llevó a preguntarnos si podía considerarse un indicio para detectar contextos donde haya podido deslizarse el lenguaje característico del ritual. El resultado parece muy prometedor:

—Los versos 71-73 contienen la pregunta que Deméter dirige a Helio, cabría dentro de lo posible que la distorsión sintáctica reflejara las palabras pronunciadas durante la dramatización del mito.

—Los versos 153-56 enumeran la lista de próceres eleusinos, que naturalmente serían recordados en las ceremonias anuales.

—Los versos 208-209 corresponden al ciceón.

—El verso 248 con una inversión del orden común en Homero describe la exposición al fuego de Demofonte en boca de su asustada madre.

—Los versos 251-55 se refieren al momento en que Deméter, sorprendida por Metanira, deja en el suelo al niño, quien pierde así la inmortalidad.

—Los versos 414-16 se encuadran en la narración del rapto en boca de Core.

³⁵ Para el carácter ritual de la misma en relación con búsqueda errante de la propia Deméter, vid. entre otros, G. S. GASPARRO, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, 1986 pp. 48 s.

La repetición (ρίμφα... ὤκα... ὤκαν. 171-2), el homoioteleuton (ἔννεπον ὡς εἶδόν τε καὶ ἔκλυον v. 172) se combinan con un ritmo dactílico cuyas cesuras, en especial la trocaica en el segundo y tercer pie en el v. 171, subrayan la rapidez y ligereza de la carrera y el baile, así como los términos 'ver y oír', conceptos esenciales a lo largo de todo el himno³⁶. Frente a ellas que se lanzan por el camino (ἤϊξαν), Deméter camina detrás (στεῖχε), ambos verbos están destacados al inicio de verso, en el centro la gloriosa diosa, que vuelven a encontrar las muchachas allá donde la dejen, a la vera del camino.

Se recogen, se alzan ellas los pliegues de sus encantadores vestidos, en un gesto representado numerosas veces en el arte arcaico y cuyos ecos llegan hasta la poesía helenística y romana, mientras la diosa va cubierta por completo, κεκαλυμμένη, en el centro de nuevo entre la cesura pentémimeris y la diéresis bucólica. Alrededor el negro peplo se enreda en torno a sus pies, un gesto que hasta el encabalgamiento y el quiasmo entre los términos (πέπλος κυάνεος - ῥαδινοῖσι ποσσίν) parece reproducir y envolver a la diosa en el medio del verso; en estricto paralelismo los cabellos de las muchachas ondean sobre los hombros semejantes a la flor del azafrán. Vestidos recogidos, cabellos al viento frente al velo y el negro peplo en un cuidado quiasmo en cuyo centro queda destacada la gloriosa diosa (κυδρήν³⁷ θεόν) y la flor del azafrán (κροκηῖω).

No por casualidad porque cuando tenga lugar su epifanía (v. 275 ss.), tras el descubrimiento de Metanira, si ya antes al pisar el umbral llenó las puertas con su divino resplandor (v. 189), brilla ahora de lejos la luminosidad de su cuerpo y sus rubios cabellos descienden por los hombros. Tanto el vocablo φέγγος (v. 278) como el verbo κατενήνοθεν (v. 279) son desconocidos en Homero y muy probablemente están reflejando el lenguaje místico, no sólo por el papel esencial de la luz en el desarrollo del ritual³⁸, sino por la reiteración del epíteto, ξανθὴ Δημήτηρ (v. 302), una vez que ya se ha construido el templo en su honor y, sobre todo, por la plástica imagen de la

³⁶ Vid. *infra* y nótese además de la importancia de los objetos mostrados, τὰ δεικνύμενα, la insistencia de Deméter a no cambiar de actitud hasta no ver con sus propios ojos a su hija (v. 333, 339, 349) y cómo se subraya el contacto visual al narrar el reencuentro de las Diosas (v. 385, 387, 458). Es un dato más significativo aún, si contemplamos la posibilidad de que en ese contexto el iniciado podría identificarse con Core.

³⁷ Para la expresión vid. RICHARDSON, *op. cit.* p. 173 y p. 205. Nótese que los dos versos en que aparece en el himno, aquí y en v. 292, referido a la παννυχίς, marcan momentos culminantes del culto y que además es un adjetivo compartido con su hija (v. 66). También conviene señalar que si bien no aparece el término consagrado después por la tradición, παννυχίς, está implícito en la descripción de las hijas de Céleo, Αἱ παννυχίαι v. 292.

³⁸ Vid. RICHARDSON, *op. cit.* p. 26.

llanura Roria³⁹ a la que crece una cabellera de alargadas espigas (ταναοῖσι κομήσειν ἀσταχέεσσιν v. 454), símbolo de la reconciliación con los hombres y muy probablemente punto culminante de la revelación.

Mas antes tiene lugar otra escena esencial, que marca justamente el paso hacia esa transformación. La diosa es recibida en palacio. Interesa destacar hasta qué punto una escena típica de acogida al visitante⁴⁰ queda transformada de acuerdo con un nuevo esquema que no puede ser otro que el del ritual.

Esa misma convencionalidad propicia un claro juego de repeticiones y paralelismos que junto con la *variatio* contribuyen a acentuar el carácter sagrado de la misma: en primer lugar, Deméter aparece caracterizada con dos epítetos muy señalados «dispensadora de las estaciones, la de espléndidos dones» (v. 192); en segundo lugar, tanto el primer ofrecimiento para que se siente (v. 193) como el hecho en sí (v. 197) aparecen destacados al comienzo de verso; en tercer lugar, para referirse al asiento se utilizan hasta tres términos diferentes: ἐπὶ κλισμοῖο φαεινοῦ (v. 193), πηκτόν ἔδος (v. 196), ἐπὶ δίφρου (v. 198). El segundo es el que prepara Yambe, no un 'brillante sitial', sino un 'asiento bien ajustado', 'bien plantado', diríamos, cubierto con un vellón blanco como la plata⁴¹, esa simplicidad (ἔδος) combinada con un adjetivo (πηκτόν) que Homero no aplica sino al arado, muy probablemente esconden un término único, especial de los misterios; la tercera designación es mucho más general.

Allí se sienta Deméter y con sus manos echa el velo⁴² por delante, ἔνθα καθεζομένη προκατέσχετο χερσὶ καλύπτρην v. 197. El verbo empleado

³⁹ Varios aspectos merecen ser reseñados en esa descripción: términos poco frecuentes, como φερέσβιον v. 451 y 452 (cf. 469), 'fecundo', más subrayado si cabe por la repetición en dos versos seguidos, un vocablo que no aparece en Homero; sí que está atestiguado en éste ἔκλυον (v. 451) 'estéril', pero aplicado a personas, lo que apoyaría la imagen antropomórfica de la cabellera; el término πανάφυλλον (v. 452), un hapax para definir esta tierra 'yerma', que parece el reverso del prado donde fue raptada Perséfone, pero que, sin embargo, por obra de Deméter (vid. RICHARDSON, *op. cit.* p. 297 para los ritos relacionados con dicha llanura Roria) vuelve a dar fruto. El mismo ritmo, con ruptura del zeugma de Hermann en v. 452 contribuye a la extrañeza de la expresión. Un ritmo también extraño presenta el v. 458 ἀσπασίως δ' ἴδον ἀλλήλας, κεχάρηντο δὲ θυμῷ, en este caso la cesura en el segundo y cuarto pie así como la ruptura después del segundo vienen a subrayar el hecho de ver, tan importante en este final de acto.

⁴⁰ Vid. RICHARDSON, *op. cit.* pp. 205 ss.

⁴¹ Vid. una reproducción del mismo en el sarcófago romano de Torre Nova (Palazzo Borgese, Roma), figura 3 en FOLEY, *op. cit.* p. 78, cf. p. 45 con otra referencia. Esta autora (*ib.* p. 44) considera que Deméter al sentarse desciende al nivel de los simples mortales. También recoge la opinión de J. S. Clay (*The Politics of Olympus*, Princeton, 1989, pp. 234 s.), quien compara la postura de Deméter en la silla con la de una parturienta, de ahí la risa de Yambe por tratarse de una vieja.

⁴² Para el significado de tal gesto así como la entronización, véase con referencias RICHARDSON, *op. cit.* pp. 212 s. cf. p. 163 y p. 23 a propósito de representaciones figuradas

no sólo no está atestiguado en Homero, sino que en voz media aparece sólo aquí.

De los términos empleados en la descripción que sigue conviene destacar: ἄφθογγος (v. 198) 'muda'⁴³ es la primera vez que aparece en la épica, supone un grado más allá del silenciosa (ἀκέουσα v. 194) con que era descrita antes de sentarse. Del mismo modo la actitud de los ojos fijos en tierra de ese mismo verso 194 se acentúa, una vez sentada, con la pesadumbre y el hecho de que no se dirija a nadie ni de palabra ni con el gesto, una doble expresión (οὐτ' ἔπει... οὐτε.. ἔργω v. 198 s.), una fórmula repetida⁴⁴ que necesariamente ha de tener una connotación ritual: de palabra y obra es cómo funcionan los misterios, τὰ λεγόμενα, τὰ δρώμενα, mito y rito.

Finalmente una clara aliteración, junto con la anáfora y un ritmo muy inusual, subraya otros tres elementos que sabemos eran esenciales en la preparación de los iniciados: ἀγέλαστος ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτήτος (v. 200) 'sin una sonrisa, sin probar comida ni bebida'. El vocablo ἀγέλαστος (v. 200) es probablemente aquí aplicado por primera vez a una persona, ya que en Homero califica a las obras, a las cosas risibles (*Od.* 8, 307). Efectivamente la tradición posterior explicará la *Agelastos Petra* (Apolodoro 1, 5, 1) de Eleusis, próxima a la fuente Calicoro en relación con esta actitud de la diosa.

Yambe haciendo honor a su nombre da un vuelco a la situación:

πρίν γ' ὅτε δὴ χλεύης μιν ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα
πολλὰ παρασκώπτουσι' ἐτρέψατο πότιαν ἀγνήν
μειδῆσαι γελάσσαι τε καὶ ἴλαον σχεῖν θυμόν' (v. 202-204)

Mueve a la sacra soberana a sonreír, reír y tener ánimo propicio: un claro tricolon en crescendo subrayado por un ritmo poco común con tres espondeos en el segundo hemistiquio. Se sirve para ello de χλεύης,

de la purificación de Heracles junto al que se alza una figura velada y con antorcha, cuya presencia se pone en relación con los intentos de inmortalizar a Demofonte exponiéndolo al fuego, una escena mítica, por tanto, con refrendo en el ritual al que se someten los iniciados. La exposición en el Himno y las representaciones significan que estos ritos no estaban sometidos al secreto, de otro modo no podrían ser parodiados por Aristófanes en dos de sus obras (vid. *infra* n. 45).

⁴³ Sobre el silencio, RICHARDSON, *op. cit.* p. 171.

⁴⁴ Primero en boca de Deméter cuando se dirige a Helio en busca de ayuda (ἦ ἔπει ἢ ἔργω v. 65), después en boca de las hijas de Céleo que auguran la acogida que recibirá la diosa (αἰ κέ σε φίλωνται ἡμῶν ἔπει ἠδὲ καὶ ἔργω v. 117, con comentario de Richardson *op. cit.* p. 187 a propósito de la digamma).

un vocablo que no vuelve a aparecer sino en época helenística y en griego tardío, y la acción se define con un verbo igualmente singular⁴⁵, παρασκώπτω.

Ni el simple ni el compuesto está atestiguado en la épica. El sentido que suele darse es el de bromear a la ligera, chancear. Sin embargo, nada más lejos del chiste o la gracia que estos versos. La risa, uno de los rasgos más definitorios del hombre frente al animal, tenía una función ritual cuya profundidad se nos escapa entre los dedos. Basta fijarse en el término para bufón en griego, βωμολόχος, literalmente 'el que está al acecho junto al altar', sea para robar, para mendigar o para provocar la risa⁴⁶. Una función que en el contexto del Himno distintas investigaciones han puesto en relación, por una parte, con los lamentos, con los ritos de muerte, vida y fertilidad, por otro, con las obscenidades y la bebida del ciceón, para algunos símbolo de la entrada del iniciado en una nueva vida⁴⁷.

Por eso antes de valorar la importancia de tal gesto en la secuencia mítico-ritual conviene apuntalar en la medida de lo posible el significado del verbo. Hemos de esperar a Plutarco para encontrar testimonios del verbo compuesto. La propuesta de entender aquí también el verbo simple y el prefijo en tmesis con el verbo principal⁴⁸, parece una solución *ad hoc* para esquivar el problema del compuesto y tampoco resuelve gran cosa,

⁴⁵ Otro verbo de las mismas características parece ser τωθάζω (*Vesp.* 1362 s.), Aristófanes lo pone en boca de Filocleón, quien como un mozalbeta pretende burlarse de su hijo, con las mismas bromas que le gastaron a él antes de su iniciación. Para ello convierte a una flautista en antorcha, una clara alusión a la purificación mística, cuyo contexto se completa en la famosa escena de *Las Nubes* 254 ss. en que Sócrates es entronizado a la manera en que Deméter lo es en el Himno. Ambos episodios merecerían un tratamiento más detallado, vid. en ese sentido, Albrecht Dieterich («Ueber eine Scene der aristophanischen Wolken» *RhM* 48, 1983, 275-283), quien hizo notar que la escena de la iniciación de Estrepsíades era un remedo paródico de los ritos iniciatorios del orfismo, y las observaciones sobre coincidencias léxicas con los misterios de Eleusis a cargo de Simon Byl, *Rev. belge de phil. et d'hist.* 58, 1980, 1, 5-21. Si los hemos mencionado aquí, y agradecemos al prof. López Eire que llamara nuestra atención sobre ellos, es como ejemplo de las muchas posibilidades que quedan abiertas. Digamos tan sólo que entre los escasos testimonios del verbo τωθάζω, curiosamente constatamos un pasaje de Aristóteles (*Ret.* 2, 4, 13) donde es citado junto con σκώπτω.

⁴⁶ Es ésta una observación que debemos al profesor A. LÓPEZ EIRE, quien acaba de publicar «Mito ritual y poesía» (J. M.^o NIETO IBÁÑEZ, (coord.), *Lógos Hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morochó Gayo*, Universidad de León, 2003, vol. II 601-608) y tiene varios trabajos en preparación sobre lenguaje ritual y poesía, más en concreto, «Risa, ritual y poesía» *CEMYR* (en prensa).

⁴⁷ Vid. RICHARDSON, *op. cit.* pp. 214 ss. y FOLEY, *op. cit.* pp. 46 s.

⁴⁸ Es ésta, παρὰ σκώπτουσι' ἐτρέψατο, una propuesta de Heyne, seguida por Richardson y por Foley, quien, sin embargo, en el comentario parece contar con el verbo compuesto. El manuscrito tiene παρασκώπτουσα τρέψατο, de ahí la lectura de Voss παρασκώπτουσι' ἐτρέψατο.

pues necesariamente hemos de comenzar examinando la utilización del verbo simple. Los contextos en que se emplea revelan un fondo bien distinto a la broma ligera.

Heródoto emplea el verbo simple, al menos, en dos ocasiones: la primera tiene como escenario Egipto, describe la actitud que adoptan los guardianes egipcios a quienes se ha ordenado custodiar el cadáver del hijo del arquitecto que construyó el tesoro del faraón Rampsinito y se atrevió a profanarlo, su hermano urde una treta para recuperar el cadáver, finge perder unos odres de vino, los guardias se apropian de ellos, él se indigna y los insulta, pero al cabo entablan una fluida conversación e incluso uno de los guardias se chancea de él y le arranca una sonrisa (σκῶψαί μιν καὶ ἐς γέλωτα προαγαγέσθαι 2, 121 δ). El segundo testimonio nos traslada a Babilonia: Darío tiene cercada la ciudad, pero sus habitantes en lugar de sentir preocupación suben a los baluartes de la muralla, bailotean en son de mofa y se burlan de Darío y su ejército (κατέσκωπτον Δαρεῖον καὶ τὴν στρατιὴν αὐτοῦ 3, 51, 6). Con el tercero, esta vez con el prefijo κατά-, volvemos de nuevo a Egipto, cuyo faraón Amasis, una vez despachados los asuntos por la mañana, se dedica a beber, gastar bromas a sus convidados y mostrarse frívolo y chistoso (ἐπινέ τε καὶ κατέσκωπτε τοὺς συμπότας καὶ ἦν μάταιός τε καὶ παιγιήμων 2, 173, 4).

Curiosamente los ejemplos de verbo compuesto que facilita Plutarco responden a contextos similares: Cicerón se burla de los preparativos de Pompeyo (τοῦ παρασκῶπειν τι καὶ λέγειν αἰεὶ χαρίεν εἰς τοὺς συμμάχους οὐκ ἀπεχόμενος Cic. 38, 2), Antígono, quien solía mostrarse fiero en los combates, hablar en voz alta, incluso burlarse y decir cosas graciosas para afirmarse frente al enemigo, se muestra silencioso y pensativo en el momento en que presenta a su hijo Demetrio como sucesor suyo ante la tropa (πολλάκις δὲ καὶ τῷ παρασκῶψαί τι καὶ γελοῖον εἰπεῖν τῶν πολέμιων ἐν χερσὶν ὄντων ἐπιδειξάμενος εὐστάθειαν καὶ καταφρόνησιν, τότε σύννοους ἔωρᾶτο καὶ σιωπηλὸς Dem. 28, 8). Que la batalla no es el único contexto posible lo demuestra el mismo Cicerón mofándose y burlándose esta vez de los dogmas de los estoicos (ὁ Κικέρων... πολλὰ διὰ τὸν Κάτωνα τοὺς Στωικοὺς φιλοσόφους καὶ ταῦτα δὴ τὰ παράδοξα καλούμενα δόγματα χλευάζων καὶ παρασκῶπτων, γέλωτα παρεῖχε τοῖς δικασταῖς *Cato Minor* 21, 7)⁴⁹.

Un rasgo común parece desprenderse de todos los contextos, se utiliza σκῶπτω y después παρασκῶπτω para burlarse en una situación verdaderamente seria, como antítesis de la misma tensión, después o antes de un

⁴⁹ Nótese la combinación con el verbo denominativo χλευάζω, precisamente cuando el himno presenta χλεύης.

enfrentamiento verbal o armado, como instrumento para desarmar al enemigo, ridiculizándolo, —una práctica bien conocida por ejemplo entre los guerreros celtas—, también en el terreno dialéctico.

Quizás podamos examinar ahora con otros ojos los versos del coro de Aristófanes en *Las Ranas* (390-3) quien pide a Deméter poder decir junto a lo serio (πολλὰ σπουδαῖα) las bromas y chanzas que corresponde a su fiesta (τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως / παῖσαντα καὶ σκῶψαντα).

Ése es justamente el contexto que tenemos en el Himno, junto a la aflicción en que está sumida la diosa, envuelta en su manto, silenciosa, reacia a todo contacto, Yambe le hace reír, de ἀγέλαστος que era a γελάσαι. Otros testimonios ajenos a la épica, que por su propia convención habría esquivado tales referencias, insisten en los gestos obscenos protagonizados por Yambe. Puede discutirse hasta qué punto es lícito suponer aquí tal actuación. Lo que sí parece claro es que se trata de una burla que se hace παρά, entendiendo el prefijo bien sólo en el sentido espacial 'al lado de, junto a', también 'frente a', bien con mayor grado de abstracción 'en comparación con', en este caso, la situación triste, angustiada que está viviendo Deméter.

Desde luego; el efecto que tiene en la diosa es fulminante, el cambio de comportamiento radical y la trascendencia del mismo fundamental para entender la institución de los ritos místicos: Deméter se recupera, vuelve a tomar alimento, recuperándose así la secuencia de la escena de hospitalidad, pero con una variante, por primera vez se prepara el ciceón⁵⁰ y la diosa lo acepta 'por mor del rito' (δεξαμένη δ' ὀσίης ἔνεκεν πολυπότνια Δηῷ v. 211). Con esa extraña expresión⁵¹, ὀσίης ἔνεκεν, acaso eco de las palabras allí pronunciadas queda inaugurado el rito. La escena es esencial, por tanto, constituye el prototipo que seguirán los iniciados.

Es aún más importante porque abre paso a las tareas de nodriza que Deméter ejerce con Demofonte, en principio un niño innominado⁵² que

⁵⁰ Puede consultarse con abundantes referencias RICHARDSON, *op. cit.* p. 211 para todo este episodio que constituía una parte esencial y bien conocida del ritual elusino (la purificación preliminar que corresponde a la entronización, el ayuno, *aischrologia* y la bebida del ciceón). Desde nuestro punto de vista interesa tan sólo destacar cómo el ceremonial del vino que se comparte normalmente en un contexto de hospitalidad es reemplazado por el del ciceón. Al ofrecerle Metanira el vino, Deméter lo rechaza pues decía que no le era lícito beber rojo vino. El término empleado, θεμιτόν (v. 207), no está atestiguado en el resto de la épica arcaica, al reflejar las palabras de la diosa y considerarse un *aition* de una prohibición que pesaba sobre los participantes en los misterios de las diosas (*ib.* p. 224 con referencias) es muy posible que estemos ante el término utilizado en el ritual.

⁵¹ Además de RICHARDSON, *op. cit. ad locum*, puede consultarse con bibliografía G. S. Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, 1986 p. 39 n. 36.

⁵² Vid. FOLEY, *op. cit.* p. 49 y RICHARDSON, *op. cit.* p. 27 y p. 195, a propósito de Trip-tólemo que suplanta a Demofonte, conforme crece el interés ateniense por los Misterios,

fácilmente puede identificarse con el iniciado. Metanira por no saber guardar silencio frustra con sus palabras la progresiva inmortalización del pequeño, mas del iniciado se espera que sepa guardar el secreto. Falto de datos, no nos está permitido a nosotros saber qué llega a contemplar aquél a quien se promete la felicidad en el curso de las ceremonias secretas a las que asistía. La institución de los ritos se menciona dos veces en el Himno, cuando Deméter, descubierta por Metanira, se revela tal cual es (v. 273 s.) y al final después de obrar la resurrección de los campos (v. 473 ss.). Esa dualidad es quizás el mejor exponente de la íntima relación entre agricultura y escatología que subyace en los misterios, la diosa actúa en ambos planos, su actuación en uno es aplicable en el otro, el mito es analógico y el rito con su acto ratifica, mejor dicho, actualiza la narración. Los ritos, por mor de la propia veneración que despiertan, son sugeridos, pero no descritos explícitamente, pero su misma naturaleza está implícita en la narración del Himno. En ese sentido, como sugerencia, ha de entenderse cualquier intento de explicación.

En mi opinión, el paralelismo evidente entre una Metanira que se queda muda⁵³, pero demasiado tarde, y el silencio que se exige al iniciado invita a aventurar la hipótesis de que las acciones aplicadas al niño fueran objeto de una dramatización en los misterios⁵⁴ o, en todo caso, que esas imágenes, la diosa que le unge de ambrosía, sopla sobre él su aliento divino⁵⁵

indica este autor que entre los héroes que recibían ofrendas en Eleusis figuraba uno llamado simplemente *Threptos*, literalmente 'alimentado, criado'. Señala asimismo Richardson un hecho interesante: no sólo el niño carece de nombre, también las deidades, a las que se llama Madre, Muchacha, Señora, Venerables Diosas, Diosas sin más. A mi entender esa circunstancia realza aún más la importancia de los epítetos, algunos de los cuales hemos analizado más arriba, como fuentes privilegiadas para acercarnos no ya al lenguaje ritual, sino a la misma concepción de la divinidad que late tras los Misterios.

⁵³ El término empleado, ἄφθογγος (v. 282), es el mismo que describe la actitud de Deméter en la escena de entronización (v. 198), acto que se corresponde con la purificación a la que se sometía el iniciado.

⁵⁴ Puede consultarse con bibliografía G. S. GASPARRO, *op. cit.* p. 50 a propósito de esa polémica, así como Richardson *op. cit.* p. 24.

⁵⁵ La idea de que el aliento divino proporciona vigor aparece en Homero, no así el verbo empleado por el Himno, καταπνέουσα (v. 238), igualmente singulares son las formas verbales para describir la acción de sacar del fuego ἐξανελούσα (v. 254) y las labores de nodriza que Deméter se ofrece a desempeñar, τιθηνοίμην, τηρήσαιμι (v. 142). Éstas especialmente, en boca de la diosa, podrían ser un eco de los términos empleados en el desarrollo de los ritos. Nótese cómo Sófocles utiliza el primer verbo para referirse a los venerables misterios que para los mortales cuidan las Soberanas (πότνιαι σεμνά τιθηνοῦνται τέλη / θνατοῖσιν O.C. 1049 s.). Quizás haya que suponer un deslizamiento similar del lenguaje ritual en el adjetivo νεογνόν (v. 141), sin testimonio ni en Homero ni en Hesíodo, con que Deméter designa al niño al que se dispone a llevar en su regazo. Las Diosas eran consideradas κουροτρόφοι de los iniciados, en calidad de tales cuidan, guardan, presiden, si se quiere, las ceremonias. Es significativo asimismo que el vocablo que califica a las hijas de Céleo que intentan cumplir esa misma labor, κακοφραδίησι (v. 227), tampoco esté atestiguado en Homero y en plural aparezca tan sólo en este texto.

reteniéndolo en su regazo y cual tizón lo oculta en el vigor del fuego, sirvieran también para dar forma a las ansias de un destino más dichoso que el Himno parece alentar.

Tanto para la ambrosía como para el tizón hay paralelos míticos bien asentados en la tradición griega: Aquiles, Meleagro. Además la relación entre la exposición al fuego de Demofonte y la presencia de antorchas en escenas de purificación avalaría la hipótesis de que tal imagen es también válida para el iniciado. Respecto a la tercera imagen, cabe señalar que una de las laminillas órficas procedente de Turios ofrece la réplica a ese regazo en el que la diosa acoge al niño⁵⁶, el difunto afirma haberse recostado en el seno (ὑπὸ κόλπον) de la Señora (Despoina), reina subterránea, por eso, también en estricta correspondencia con la promesa del Himno (ὄλβιος, μέγ' ὄλβιος v. 480, 486), será afortunado y dichoso (ὄλβιε καὶ μακαριστέ)⁵⁷. La importancia que la propia diosa concede a este gesto se pone de manifiesto cuando afirma que tendrá un privilegio imperecedero por haber estado subido en sus rodillas y haber dormido en sus brazos (v. 263-264).

Como no podía ser de otra forma, analizado al detalle, incluso en una primera aproximación, ni uno solo de los versos es pronunciado en vano. El léxico peculiar, el ritmo inusual, el orden de palabras, la repetición que constituye la esencia del rito, la misma *variatio* que acentúa la fuerza de la reiteración son mecanismos perfectamente identificables y en ocasiones inextricablemente unidos a las convenciones de la poesía épica. El examen de los contextos, el cotejo con otros testimonios, literarios o artísticos, permite, no obstante, aventurar la hipótesis de que muchos de esos procedimientos respondan a las características propias del ritual tan íntimamente unido al mito como esa fórmula repetida a lo largo del texto, ἢ ἔπει ἢ ἔργω, como el doble beneficio que por doquier ensalza el *Himno a Deméter*, el del ver y oír⁵⁸: ver lo que se hace ante los ojos de los iniciados⁵⁹, las ceremonias, los actos que constituyen el rito, oír lo

⁵⁶ Nótese el empleo de un verbo sin testimonio en Homero y de una rima entre los dos participios que casi recuerda los procedimientos de los documentos mágicos: ἦδὺ καταπνέουσα καὶ ἐν κόλποισιν ἔχουσα (v. 238). Las acciones de Deméter que aprieta en su seno al niño equivalen a un nuevo nacimiento, para el iniciado muy probablemente el que le aguarda después de la muerte.

⁵⁷ *Las lamellae órficas* p. 313 y ss. cf. ὄλβιοι ἄλλοι lámina de Petróporos *ib.* p. 676

⁵⁸ En ese contexto adquieren un significado más pleno los epítetos que califican a Zeus al inicio del Himno (v. 3) y cuando envía a Rea para lograr la total reconciliación de Deméter (v. 441 y 460), βαρύκτυπος εὐρύσπα Ζεὺς: no cabe duda sobre el primero, 'tonante', pero el segundo puede entender tanto en relación con la raíz que significa 'ver', como 'oír', 'cuya mirada llega lejos', 'cuya voz se oye de lejos'.

⁵⁹ La *epopteia* es la culminación de los misterios, «¡Feliz aquél que entre los hombres sobre la tierra llegó a contemplarlos!» (ὄλβιος ὅς τὰδ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων v. 480). RICHARDSON, *op. cit.* p. 26 insiste en la importancia de la luz que subrayó antes las

que se dice, los epítetos que designan a los dioses, los nombres de objetos que se muestran, los verbos que dan vida a las acciones y a los sentimientos, el mito es palabra.

Justamente por eso, a través de la lengua, de la identificación del registro ritual, creemos que puede profundizarse en la relación mito-rito-literatura en la idea de que «*uno itinere non potest perveniri ad tam grande secretum*» (Símaco. *Rel.* 3, 10). En las líneas que preceden tan sólo hemos intentado un primer desbrozo.

epifanías de la diosa. Más arriba nos referimos a φέγγος, a la ξανθή Δημήτηρ, cuyo brillo dorado encontraba réplica tanto en las cabellera de espigas que brota en la llanura Roria como en los cabellos de las muchachas comparables a la flor del azafrán y éste a su vez al narciso, σέβας, en los primeros versos. A veces se ha llamado la atención sobre la ausencia en el Himno de una espiga como objeto digno de veneración, tal y como se supone tenía lugar en el curso de los misterios. Mas ese juego de paralelismos, la descripción misma del narciso, esos cien brotes perfumados, como lo es la propia Eleusis 'fragante de incienso' (θυσέσσης v. 97, vid. Richardson *ad locum* cf. v. 491), ante el cual sonríe el cielo, la tierra y el ponto, con el significado tan hondo que tiene la sonrisa, me llevan a avanzar la hipótesis de que el narciso desempeñe un papel similar al que correspondería a la espiga, comprensible si se tiene en cuenta que los ritos son sugeridos, no más. Del mismo modo, la contradicción entre una Metanira que calla demasiado tarde, mientras la veneración hacia las diosas contendrá al iniciado, hace verosímil que acaso éste contemplara en el curso de los misterios una escena semejante a la interrumpida por Metanira y que en su caso sí que sería garantía de un destino inmortal?