

Homero

Ilíada

Prólogo, traducción y notas
de Óscar Martínez García

Ilustraciones de John Flaxman

ALIANZA EDITORIAL

Diseño de cubierta: Elsa Suárez Girard/www.elsasuares.com
Imagen de cubierta: © ACI / Bridgeman

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



- © del prólogo, traducción y notas: Óscar Martínez García
- © Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2021
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-1362-516-4
Depósito legal: M. 25.708-2021
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Índice

Prólogo	9
Nota bibliográfica.....	65
Ilíada	
Canto I.....	73
Canto II.....	97
Canto III.....	131
Canto IV.....	150
Canto V.....	172
Canto VI.....	208
Canto VII.....	229
Canto VIII.....	248
Canto IX.....	270
Canto X.....	297
Canto XI.....	321
Canto XII.....	356
Canto XIII.....	375
Canto XIV.....	409
Canto XV.....	430

Canto XVI	459
Canto XVII	494
Canto XVIII	525
Canto XIX	551
Canto XX.....	569
Canto XXI	590
Canto XXII.....	615
Canto XXIII	636
Canto XXIV	673
Apéndices	
Mapa	708
Índice onomástico	711
Sumario de la obra	757

Prólogo

*And all their world is bronze;
White bronze, lime-scoured bronze, glass bronze,
As if,
Far out along some undiscovered beach
A timeless child, now swimming homewards out to sea,
Has left its quoit.*

(Christopher Logue, *War Music*)

La silueta de Homero

La literatura occidental tiene su fulgurante comienzo en dos magníficos poemas épicos aislados en el tiempo dentro de su propia monumentalidad y calidad literaria. Estos poemas, conocidos bajo el título de *Ilíada* y *Odisea*, narran con heroicos acentos dos de los episodios fundamentales de la legendaria guerra de Troya: el de la cólera de Aquiles, cuya retirada del combate y posterior regreso sellarán de forma decisiva la toma de Ilión —el otro nombre de Troya, de donde la *Ilíada* toma su título—, y el del azaroso regreso a Ítaca de Odiseo, el héroe que, gracias a la estratagema del proverbial caballo, ocasionó su caída. Estos dos poemas, con los que los antiguos griegos educaron y modelaron su espíritu y con los que en gran medida quedó configurado el sentido de humanidad en Occidente, son atribuidos a Homero, aquel a

quien Platón definió como el mejor y más divino de los poetas.

La imagen que la tradición nos ha dejado de Homero es la de un venerable cantor ciego que, rodeado de un inmenso prestigio, recorría de manera itinerante las ciudades de Grecia, recitando ante un público extenso las hazañas de los guerreros que dejaron su vida ante los muros de Troya; una imagen que inevitablemente nos evoca la de uno de los personajes de la *Odissea*, Demódoco, el aedo de la fabulosa corte de los feacios, «al que mucho amó la Musa, que le dio un bien y un mal a la vez: le privó de los ojos, y le concedió el dulce canto» (VIII 63-64).

Sin embargo, nada se sabe de cierto acerca del padre de la literatura occidental; nada acerca de las fechas en que nació y murió, y nada sobre la ciudad que lo vio crecer. Por otro lado, las sombras acerca de su persona se extienden hasta el punto de que en fechas relativamente tempranas se llegó a poner en duda que la *Iliada* y la *Odissea* fueran obra de un mismo genio creador, y, ya en tiempos más cercanos a nosotros, se llegó incluso a plantear la posibilidad de que el autor bajo cuyo nombre circulan desde hace casi tres milenios las composiciones fundacionales de nuestra literatura jamás hubiera existido: «¿Dónde vive el buen hombre? ¿Por qué ha permanecido durante tanto tiempo incógnito? *À propos*, ¿no podrían conseguirme una silueta de él?». Éste es el guante que recogía Friedrich Nietzsche cuando, en la toma de posesión de su cátedra en la Universidad de Basilea, decidió abordar en su lección magistral el enigma que en torno a la vida y obra de Homero ha configurado una de

las discusiones más apasionantes de la historia de la literatura, la llamada «cuestión homérica».

Homero, en efecto, no dejó detalle alguno sobre sí mismo ni en la *Ilíada* ni en la *Odisea*; con todo, los antiguos griegos jamás dudaron de su existencia, y es posible rastrear referencias a su obra en las palabras de renombrados poetas como Arquíloco y Safo, que vivieron a caballo entre los siglos VII y VI a. C., fechas en las que los diversos episodios de los poemas comenzaron a circular plasmados de forma artística en la cerámica griega. Pero es concretamente en el *Himno a Apolo* (uno de los llamados *Himnos homéricos*) donde a finales del VII a. C. aparece por primera vez y de manera directa una referencia de carácter personal que hará fortuna: allí, el autor habla de sí mismo como de «un ciego que habita en la escarpada Quíos». El hecho de que estos poemas fueran falsamente atribuidos a Homero, sumado a que en la propia Quíos existió hacia el siglo VI a. C. una sociedad de recitadores conocidos como Homéridas que se proclamaban sus descendientes, o que otro antiguo poeta llamado Semónides dijera que un famoso verso de la *Ilíada* («Como el linaje de las hojas, así es también el de los hombres»; VI 146) era obra del «hombre de Quíos», hizo que esta isla del Egeo oriental fuera considerada la patria de Homero.

Sin embargo, pronto surgieron otras ciudades que reclamaban el honor de ser su cuna (Colofón, Cime, o en su lugar Ítaca, Argos, Pilos, Esmirna y Atenas), además de la mencionada Quíos. Pero de estos siete emplazamientos son Quíos o Esmirna los que ofrecen mayores garantías, y ello es básicamente porque se encuentran si-

tuadas en el área geográfica donde se hablaba el dialecto que predomina en la *Kunstsprache* o «lengua de arte» artificial en que la *Ilíada* y la *Odisea* están compuestas. Por otro lado, no faltan las referencias locales a esta zona concreta del mundo griego. Más allá de eso, resulta imposible determinar cuál de estas dos ciudades fue la verdadera patria de Homero.

En cuanto a la época en que pudo vivir, es Heródoto quien en una célebre afirmación fechó su existencia: «A Homero y Hesíodo los considero más viejos que yo en no más de cuatrocientos años» (*Historia*, II 53). Si tenemos en cuenta que Heródoto vivió entre el 484 y el 425 a. C., la fecha a la que se refiere es en torno al 850 a. C., una centuria más allá, por tanto, del momento en que los estudiosos –atendiendo a las evidencias internas sobre las fechas de composición de los poemas, como la ocasional aparición en el poema de objetos o costumbres que implican una fecha no anterior al 750 a. C.– han acordado generalmente que vivió Homero: el siglo VIII a. C.

Estas exiguas y dispersas noticias –erróneas o no– acabaron cristalizando con el paso del tiempo en una serie de relatos en los que se desgranaban los principales detalles de su vida; ficticios detalles que se basaban fundamentalmente en anecdóticos pasajes combinados con intentos de justificar elementos en principio contradictorios, como que Homero fuera ciego y, sin embargo, demostrara tantos y tan exactos conocimientos geográficos. Estas narraciones, denominadas *Vitae Homeri* («vidas de Homero»), son, pues, coloridas biografías caracterizadas por un componente fuertemente novelesco, que comenzaron a circular hacia el V a. C. y que en época alejandri-

na (III y II a. C.) alcanzaron gran desarrollo, proyectándose hasta los tiempos de la dominación romana. Si bien la más antigua y pormenorizada de todas ellas es la denominada *Vita Herodotea*, falsamente atribuida al mencionado Heródoto, existen también otras *vidas* asociadas a autores de la talla de Plutarco, padre del género biográfico, que en absoluto ofrecen una versión más verosímil, sino que presentan unos rasgos aún más fantasiosamente perfilados. De acuerdo con una de ellas, la muerte de Homero se habría debido a la pena que le causó ser incapaz de resolver la adivinanza que le proponían unos niños acerca de unos piojos: «A Homero le engañaron unos niños que mataban piojos y le decían: los que vimos y cogimos, éstos nos los dejamos; los que no vimos ni cogimos, éstos nos los llevamos».

Pero no podemos concluir este repaso a las fuentes antiguas sobre la vida de Homero sin mencionar el famoso episodio –no menos ficticio que las *Vitae*– que nos reporta el *Certamen entre Homero y Hesíodo*, donde se narra la memorable competición poética que los dos cantores sostuvieron, y en la que Hesíodo resultó vencedor porque el árbitro del certamen quiso dar la palma a quien había exaltado la paz y la agricultura (Hesíodo, en tanto que autor de *Trabajos y días*) en lugar de a quien había cantado los estragos de la guerra. Baste con señalar que ambos poetas habrían vivido a un siglo de distancia el uno del otro para subrayar el hecho de que los propios griegos no sabían nada definitivo acerca de la figura de Homero.

De las fuentes únicamente se puede desprender la posibilidad de que en torno al siglo VIII a. C. floreciera un

poeta al que llamaban Homero, vinculado especialmente a las ciudades de Quíos y Esmirna. A este poeta se le atribuían de forma indiscutible la *Iliada* y la *Odisea*, y con menor firmeza, algún otro poema narrativo como la *Tebaida*, la *Cipriada*, el mencionado *Himno a Apolo* y otros de carácter más festivo como el *Margites* o la *Batracomiomaquia* («la batalla entre los ratones y las ranas»). Precisamente fue la necesidad por parte de los estudiosos de examinar críticamente la múltiple y contradictoria producción que se atribuía a Homero la que abrió las puertas a la mencionada «cuestión homérica», una viva polémica literaria que toma su origen en tiempos lejanos y que periódicamente aparece retomada en periodos de intenso fervor cultural: una cuestión que pone en tela de juicio la existencia misma del poeta.

Los primeros que afrontaron el enigma de Homero con rigor y método fueron los gramáticos de la famosa biblioteca de Alejandría, quienes, en el siglo III a. C., editaron la *Iliada* y la *Odisea* y las distribuyeron en veinticuatro cantos cada una. Previamente habían determinado que el resto de las obras no pertenecían al padre de la poesía, y aunque no dudaron en conceder a las dos composiciones mencionadas la autoría de Homero, sin embargo, lo que no pudieron obviar fue que entre una y otra obra existían ciertas diferencias tanto internas como de tono general –más monumentalmente trágica y épica la *Iliada*, más fantástica y aventurera la *Odisea*–. Este escollo lo superaron acudiendo al expediente de considerarlas respectivamente obras de juventud y vejez. Pero a pesar de ello, dentro de la propia escuela de filólogos alejandrinos aparecieron voces que sostenían que sólo la

Ilíada era obra genuinamente homérica, mientras que la *Odisea* pertenecería a un segundo autor sin determinar; los defensores de esta tesis recibieron el sobrenombre de *khorizontes*, es decir, «separadores». Aunque, como acabamos de decir, en la Antigüedad sí hubo *khorizontes* que pensaron que las dos composiciones se debían a personas diferentes, éstos jamás se plantearon que en la elaboración de cada una de ellas hubiera participado más de una persona.

Sin embargo, esta perspectiva cambió cuando, tras centurias de olvido, la *cuestión* fue retomada en el siglo XVIII bajo el signo del escepticismo. Fue primero en Francia donde el abate D'Aubignac expresó sus dudas acerca de la existencia de Homero en sus famosas *Conjeturas académicas sobre la Ilíada* (1715), mientras que en Italia el filósofo Giambattista Vico llegó a negarla directamente al afirmar en su *Ciencia Nueva* (1730) que Homero era tan sólo una «idea» del pueblo griego. Pero con quien la «cuestión homérica» toma comienzo en sentido estricto –de hecho es entonces cuando pasó a denominarse así– es con el filólogo alemán Friedrich August Wolf. En sus *Prolegómenos a Homero* (1795), Wolf argumentaba que tanto la *Ilíada* como la *Odisea* tenían su origen en poemas más breves compuestos por diferentes autores a lo largo del tiempo.

La visión de una serie de pequeñas composiciones originarias de diferentes poetas y «cosidas» entre sí es la que dominó la discusión crítica sobre el tema durante todo el siglo siguiente. No en vano, las inconsistencias argumentales (como por ejemplo, la aparición en XIII 643 de un guerrero que ya se había dado por

muerto en V 576...) y las repeticiones de epítetos, de versos y hasta escenas enteras (téngase en cuenta que de los 15.688 hexámetros que componen el poema, 5.605, esto es, el 35%, están repetidos o contienen una expresión repetida), así como la sobreabundancia de adjetivos que en ocasiones no se ajustan a la realidad de lo que describen, como cuando el poeta habla de un «cielo estrellado» en mitad del día, parecían encontrar una explicación a la luz de esta teoría, según la cual ambos poemas no eran sino el resultado de muchas obras de otros tantos autores y no tenían un origen único sino múltiple. ¿Cómo si no explicar la amalgama de material lingüístico e histórico que parecía haberse ido acumulando en el curso de centurias en los poemas homéricos? Como no podía ser de otro modo, esta idea recibió una excelente acogida en un contexto dominado por el influjo de una estética, la romántica, que idealizaba la poesía como expresión espontánea del genio de una nación: la poesía como obra del pueblo. A partir de ese momento la llamada crítica «analítica» sometió el texto homérico a una disección del conjunto en cantos de menor extensión que se habrían ido amontonando en el curso de los siglos. Para entonces Homero apenas era la silueta de un fantasma.

Sin embargo, en torno a los años 1920-1930 se produjo una aportación decisiva a la hora de entender la «cuestión homérica». En efecto, las investigaciones llevadas a cabo por el estudioso americano Milman Parry –muerto prematuramente en un accidente con arma de fuego– acerca de los *guslari* serbocroatas de principios del siglo XX lo convencieron de la posibilidad de improvisar

cantos de considerable extensión sobre la base de un patrimonio poético transmitido memorísticamente gracias a una técnica de carácter «formular». A la luz de los bardos yugoslavos, Parry supo dar una nueva dimensión a algunas de las características que definían los poemas homéricos y ante las que lectores de todas las épocas habían manifestado una cierta extrañeza.

Uno de estos lectores fue Borges, quien, en su ensayo «Las versiones homéricas» (recogido en *Discusión*, 1932), se expresaba del siguiente modo en lo tocante a la dificultad de determinar lo que pertenece al poeta y lo que pertenece a la poesía:

No conozco ejemplo mejor que el de los adjetivos homéricos. El divino Patroclo, la tierra sustentadora, el vinoso mar, los caballos solípedos, las mojadas olas, la negra nave, la negra sangre, las queridas rodillas, son expresiones que recurren, conmovedoramente a destiempo. En un lugar, se habla de los *ricos varones que beben el agua negra del Esepo*; en otro, de un rey trágico, que *desdichado en Tebas la deliciosa, gobernó a los cadmeos, por determinación fatal de los dioses*. Alexander Pope (cuya traducción fastuosa de Homero interrogaremos después) creyó que esos epítetos inamovibles eran de carácter litúrgico. Remy de Gourmont, en su largo ensayo sobre el estilo, escribe que debieron ser encantadores alguna vez, aunque ya no lo sean. Yo he preferido sospechar que esos fieles epítetos eran lo que todavía son las preposiciones: obligatorios y modestos sonidos que el uso añade a ciertas palabras y sobre los que no se puede ejercer originalidad. Sabemos que lo correcto es construir andar a pie, no por pie. El rapsoda sabía que lo correcto era adjetivar divino

Patroclo. En caso alguno habría un propósito estético. Doy sin entusiasmo estas conjeturas; lo único cierto es la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje (J. L. Borges, «Las versiones homéricas», *Discusión*, Buenos Aires, 1932).

Pero la brillante intuición de Borges era acertada sólo en parte: fenómenos como la sobreabundancia de adjetivos escasamente funcionales («Agamenón, señor de guerreros», «Apolo, el dios del arco de plata», «Odiseo, de múltiples tretas», «Aquiles, de pies ligeros», «Zeus, que porta la égida»...), la repetición de tiradas enteras de versos (las llamadas «escenas típicas», entre las que destacan las de armarse para la batalla, la celebración de un sacrificio...) o la reproducción *verbatim* de las palabras de los personajes no eran, como proclamaba la crítica analítica, defectos de composición que en última instancia denunciaran el lugar donde se habían cosido los cantos, sino recursos o fórmulas que el poeta utilizaba allí donde fuera preciso, bien para completar las parcelas métricas de un verso o bien para utilizarlas en contextos similares con la finalidad de economizar esfuerzos de memoria.

Los estudios de Parry (recopilados mucho más tarde por su hijo Adam Parry en *The Making of Homeric Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1971) revelaron un sistema de composición oral altamente sofisticado que sólo se podía haber forjado, pulido y refinado con el paso tal vez de siglos. La idea de un poeta oral que elegía un tema de los muchos que ofrecía el repertorio mitológico de los griegos y que, improvisando en torno a la trama, compo-

nía en hexámetros un canto de mayores o menores proporciones elaborándolo a su manera, invitaba a pensar en la posibilidad de que un único poeta hubiera sido capaz de componer una obra de las características de la *Iliada* y la *Odisea*. La silueta de Homero reaparecía ahora como la del maestro y a la vez heredero de una tradición de poesía épica oral que se remontaba muchas generaciones atrás.

Sin embargo, afilar y extender la noción de «fórmula» hasta considerar –como han hecho algunos seguidores de Parry– que el material heredado por el poeta llega al noventa por ciento de la *Iliada* dejaría muy poco espacio al genio de Homero como creador, lo que nos llevaría de vuelta a la idea romántica de un poema compuesto por generaciones y generaciones de bardos anónimos. Pero la *Iliada* no es una amalgama de motivos cosidos de forma insensiblemente mecánica, sino que a cada paso se revela la existencia de un *design*, de un propósito y una intención que parten de la iniciativa artística de un auténtico poeta y no de un mero trenzador de versos.

Bastaría con acercarnos –de manos de Bernard Knox (*Homer. The Iliad. Translated by Robert Fagles. Introduction and notes by Bernard Knox*, N. York, Penguin Books USA, 1990)– al episodio conocido desde antiguo como la «embajada ante Aquiles» para comprobar la individualidad creadora del poeta dentro de la tradición. En este pasaje, Agamenón, obedeciendo el consejo de Néstor, decide enviar una embajada ante Aquiles con el objeto de que el héroe regrese al combate; a cambio, el señor de guerreros le promete a aquél un magnífico rescate imposible de rechazar:

¡Anciano! Nada hay de falso en el relato de mis extravíos; fui ciego, no lo puedo negar. Por muchas tropas vale un guerrero al que Zeus aprecie en su corazón tal y como ahora le ha honrado a él humillando al ejército de los aqueos. Pero ya que he errado por plegarme a mis funestos designios, estoy dispuesto a enmendarlo ofreciéndole incontables rescates, y ante todos vosotros voy a enumerar los magníficos presentes: siete trípodes no tizados por el fuego, diez talentos de oro, veinte rojizos calderos y doce briosos caballos ganadores que con sus cascos alcanzaron el triunfo. No se quedaría privado de botín, ni desposeído del preciado oro, el guerrero que consiguiera tantos dones como premios han conquistado para mí mis caballos de prieta pezuña. También le entregaré siete mujeres lesbias, expertas en irreprochables labores, que yo mismo escogí cuando él conquistó para mí la bien construida Lesbos, las cuales despuntan en belleza entre la raza de las mujeres. Le haré entrega de ellas, y también le daré a la que entonces le arrebaté, la hija de Briseo. Y además prestaré el juramento solemne de que jamás acudí sobre su lecho ni me uní a ella, según es costumbre entre los hombres, entre varones y mujeres. Todas esas cosas tendrá a su disposición de inmediato, y si luego los dioses nos conceden arrasar la gran ciudad de Príamo, que cargue hasta arriba su nave con oro y con bronce, presentándose en el momento en que los aqueos nos encontremos repartiendo el botín, y que él mismo escoja veinte mujeres troyanas, las que detrás de la argiva Helena sean más bellas. Y si un día llegamos a Argos de Acaya, ubre de la tierra, que se convierta en mi yerno, pues lo honraré igual que a Orestes, quien se cría amado por mí entre toda abundancia. Tres hijas tengo en mi bien construido palacio: Crisótemis, Laódice e Ifianasa; que a la que él

prefiera de éstas se la lleve a la casa de Peleo sin ofrecer presente de bodas; y no sólo eso, sino que yo además aportaré una dote bien grande, como la que jamás hombre alguno dio por su hija. También le haré entrega de siete populosas fortalezas: Cardámila, Énope y la herbosa Hira, la sagrada Feras y Antea, de prados profundos, la hermosa Epea y Pédaso, abundante de vides, todas vecinas al mar, en el extremo de la arenosa Pilos. Allí habitan hombres ricos en bueyes y corderos que le honrarán con presentes como si fuera un dios y que, bajo su cetro, llevarán sus imposiciones a un próspero cumplimiento; esto es lo que yo llevaría a cabo por él si deja a un lado su cólera. ¡Que se doblegue, pues sólo Hades es implacable e indoblegable, y por ello es el más aborrecible de los dioses para los mortales! ¡Y que se someta a mi persona en tanto que yo soy más regio y en tanto que me precio de ser mayor que él por nacimiento! (IX 115-161).

Agamenón ofrece a Aquiles todo lo que tiene en sus manos: no sólo le devolverá la esclava que le había arrebatado de modo ultrajante, sino que además le ofrecerá a una de sus hijas junto a una inestimable dote; todo, excepto una disculpa. De hecho, los espléndidos presentes que Agamenón está dispuesto a ofrecer no hacen sino reflejar su propio poder y su propio honor, en modo alguno el de Aquiles. Por el contrario, Agamenón le exige que se doblegue con la palabra *-dmethéto-* con que un guerrero vencedor exigiría sumisión al vencido. Así pues, cuando Odiseo, uno de los héroes designados para la embajada, llega ante Aquiles y pasa a reproducir palabra por palabra el interminable elenco de magníficos dones

(IX 260-299) –sin duda el público de Homero se recrearía volviendo a escuchar el alarde de poder y riqueza del rey de Micenas–, guardará silencio en el instante de pronunciar las palabras de sumisión. No hace falta en este punto recordar que Odiseo se encuentra en una embajada, y es innegable que en ese oportuno silencio hay una clara voluntad de dibujar el perfil del héroe como el de un hábil negociador en una delicada misión diplomática.

Sófocles, Virgilio, Dante, Joyce, Kavafis, Pavese, Borges, Seferis, Pound o Kazantzakis son muchos de los genios creadores que han dedicado alguna de las más brillantes páginas de la literatura a evocar y perfilar la compleja figura del que quizá sea el máximo héroe literario. A Homero tan sólo le ha hecho falta un silencio.

Otro de los elementos característicos de la poesía homérica donde se puede individualizar su genio creador es el símil. Como ocurre en otras tradiciones épicas, Homero recurre con frecuencia a comparaciones cuya función en nada difiere de la de los epítetos a los que acabamos de hacer referencia («avanzó como el monstruoso Ares», «como el rayo del padre Zeus», «como un león»...); sin embargo, son propios de Homero otros símiles de mayor extensión (hasta nueve versos: XII 278-286) que están inspirados en la vida cotidiana del poeta y de su público. La mayoría de ellos presentan a hombres en lucha cerrada contra los elementos de la naturaleza (fieras salvajes, tormentas o fuegos devastadores), pero, al margen de estas comparaciones, que probablemente pertenezcan a un repertorio tradicional ya que aparecen frecuentemente con alguna ligera variación, existen otros que aparecen tan sólo una vez y que por su sensibilidad y capacidad de

evocación son considerados invención de Homero: Patroclo implora a Aquiles como una niña que ruega a su madre que la tome en brazos (XVI 7-10), Apolo derriba el muro de los aqueos como un niño que deshace una figura de arena en la playa (XV 362-364) y Atenea desvía una flecha como una madre espanta una mosca del rostro de su bebé dormido (IV 130-131). O este otro, en el que Menelao acude a proteger el cuerpo sin vida de Patroclo, donde podemos comprobar que es mediante los símiles como el poeta logra ofrecer su completa visión de la vida y la muerte:

Pero al hijo de Atreo, Menelao, favorito de Ares, no le pasó inadvertido que Patroclo había sucumbido a manos de los troyanos en el combate, y armado con el fogoso bronce irrumpió entre los hombres de la vanguardia hasta llegar a su lado, y como una madre primeriza que, desconocedora hasta entonces del parto, muge trémulamente en torno a su ternero, así permaneció junto a Patroclo el rubio Menelao (XVII 1-6).

En el prefacio en latín a su edición crítica del poema para la «Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana» (1998-2000), Martin L. West consideraba que la *Iliada* fue obra de un único y grandísimo poeta («*unius munus fuit maximi poetae*») en la que trabajó durante muchos años, elaborando durante una primera fase una estructura relativamente sencilla sobre la que más tarde incorporaría nuevos episodios. Actualmente se vuelve, por tanto, a aceptar la existencia, allá por el siglo VIII a. C., de un poeta genial al que la tra-

dición representa como un venerable ciego que en su juventud llevó a cabo un poderosísimo poema sobre la toma de la ciudad más celebrada de la historia de la literatura y que en su vejez (en caso de que no lo hiciera un alumno aventajado) se decidió a narrar, con acentos más novelescos, el apasionante viaje de regreso del héroe que ocasionó su caída.

Aceptada la existencia de Homero, el punto en el que parece encontrarse hoy día la «cuestión homérica» es en dilucidar el uso que el poeta hizo del material épico de que disponía y que supo manejar con tanta maestría, y particularmente, determinar qué papel desempeñó la escritura en la composición de los poemas homéricos. La tesis de la poesía oral no puede explicar por sí sola el complejo sistema de referencias internas que existe en ambos poemas; de hecho, la existencia de obras de tal extensión presupone el conocimiento y uso, en alguna medida, de la escritura, ya que ésta constituye un gran apoyo a la hora de perfilar las tramas, caracterizar personajes y, en definitiva, dotar de coherencia al conjunto de la obra. Digamos al respecto que las inscripciones alfabéticas más tempranas que se conservan –algunas de las cuales contienen rastros de versos épicos– están fechadas hacia el 730 a. C., las fechas en las que se estima que Homero llevó a cabo su actividad. Frente a la postura de estudiosos que, como Walter Burkert o Richard Janko, defienden la idea de que los poemas homéricos fueron dictados a un escriba por un aedo analfabeto, se han erigido visiones como las de Joachim Latacz o Martin L. West, que coinciden a la hora de dar por cierto el hecho de que Homero compuso la *Iliada* por escrito; por su

parte, David Bouvier comienza su voluminoso *Le Sceptre et la Lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire* (Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2002) con un rotundo «*Je considère l'Iliade comme un poème issu d'une tradition orale mais conçu grâce et par l'écriture*».

Sea como fuere, en las líneas de *El hacedor*, Borges dibujó la silueta de un genio creador que en la noche de sus ojos imaginó «un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana». Puede que lleguemos a saber todavía muchas más cosas acerca de la figura de Homero, «pero no las que sintió al descender a la última sombra». Acaso algo parecido a la nostalgia.

Nostalgia del bronce

«He contemplado el rostro de Agamenón». Con estas palabras, el alemán Heinrich Schliemann, brillante hombre de negocios y arqueólogo *amateur*, comunicaba a través de un telegrama al rey de Grecia su convicción de haber sacado a la luz la edad de los viejos héroes de la *Iliada*. Corría entonces el año 1876, y entre las ruinas dormidas de Micenas –la poderosa fortaleza del conquistador de Troya– cobraba vida la idea de que la guerra más famosa de la historia de la literatura hubiera tenido alguna vez lugar más allá de la ficción y el mito homéricos. No en vano, cinco años atrás, el propio

Homero

Ilíada

Prólogo, traducción y notas
de Óscar Martínez García

Ilustraciones de John Flaxman



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 2010
Tercera edición: 2013
Cuarta reimpresión: 2021

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Túregano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© del prólogo, traducción y notas: Óscar Martínez García,
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2010, 2021
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-7834-4
Depósito legal: M. 24.864-2013
Composición: Grupo Anaya
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

Prólogo	9
Nota bibliográfica.....	65
Ilíada	
Canto I.....	73
Canto II.....	97
Canto III.....	131
Canto IV.....	150
Canto V.....	172
Canto VI.....	208
Canto VII.....	229
Canto VIII.....	248
Canto IX.....	270
Canto X.....	297
Canto XI.....	321
Canto XII.....	356
Canto XIII.....	375
Canto XIV.....	409
Canto XV.....	430

Canto XVI	460
Canto XVII	494
Canto XVIII	525
Canto XIX	551
Canto XX.....	569
Canto XXI.....	590
Canto XXII.....	615
Canto XXIII	636
Canto XXIV	673
Apéndices	
Mapa	708
Índice onomástico	711
Sumario de la obra	757

Prólogo

*And all their world is bronze;
White bronze, lime-scoured bronze, glass bronze,
As if,
Far out along some undiscovered beach
A timeless child, now swimming homewards out to sea,
Has left its quoit.*

(Christopher Logue, *War Music*)

La silueta de Homero

La literatura occidental tiene su fulgurante comienzo en dos magníficos poemas épicos aislados en el tiempo dentro de su propia monumentalidad y calidad literaria. Estos poemas, conocidos bajo el título de *Iliada* y *Odisea*, narran con heroicos acentos dos de los episodios fundamentales de la legendaria guerra de Troya: el de la cólera de Aquiles, cuya retirada del combate y posterior regreso sellarán de forma decisiva la toma de Ilión –el otro nombre de Troya, de donde la *Iliada* toma su título–, y el del azaroso regreso a Ítaca de Odiseo, el héroe que, gracias a la estratagema del proverbial caballo, ocasionó su caída. Estos dos poemas, con los que los antiguos griegos educaron y modelaron su espíritu y con los que en gran medida quedó configurado el sentido de humanidad en Occidente, son atribuidos a Homero, aquel a

quien Platón definió como el mejor y más divino de los poetas.

La imagen que la tradición nos ha dejado de Homero es la de un venerable cantor ciego que, rodeado de un inmenso prestigio, recorría de manera itinerante las ciudades de Grecia, recitando ante un público extenso las hazañas de los guerreros que dejaron su vida ante los muros de Troya; una imagen que inevitablemente nos evoca la de uno de los personajes de la *Odissea*, Demódoco, el aedo de la fabulosa corte de los feacios, «al que mucho amó la Musa, que le dio un bien y un mal a la vez: le privó de los ojos, y le concedió el dulce canto» (VIII 63-64).

Sin embargo, nada se sabe de cierto acerca del padre de la literatura occidental; nada acerca de las fechas en que nació y murió, y nada sobre la ciudad que lo vio crecer. Por otro lado, las sombras acerca de su persona se extienden hasta el punto de que en fechas relativamente tempranas se llegó a poner en duda que la *Iliada* y la *Odissea* fueran obra de un mismo genio creador, y, ya en tiempos más cercanos a nosotros, se llegó incluso a plantear la posibilidad de que el autor bajo cuyo nombre circulan desde hace casi tres milenios las composiciones fundacionales de nuestra literatura jamás hubiera existido: «¿Dónde vive el buen hombre? ¿Por qué ha permanecido durante tanto tiempo incógnito? *À propos*, ¿no podrían conseguirme una silueta de él?». Éste es el guante que recogía Friedrich Nietzsche cuando, en la toma de posesión de su cátedra en la Universidad de Basilea, decidió abordar en su lección magistral el enigma que en torno a la vida y obra de Homero ha configurado una de

las discusiones más apasionantes de la historia de la literatura, la llamada «cuestión homérica».

Homero, en efecto, no dejó detalle alguno sobre sí mismo ni en la *Ilíada* ni en la *Odisea*; con todo, los antiguos griegos jamás dudaron de su existencia, y es posible rastrear referencias a su obra en las palabras de renombrados poetas como Arquíloco y Safo, que vivieron a caballo entre los siglos VII y VI a. C., fechas en las que los diversos episodios de los poemas comenzaron a circular plasmados de forma artística en la cerámica griega. Pero es concretamente en el *Himno a Apolo* (uno de los llamados *Himnos homéricos*) donde a finales del VII a. C. aparece por primera vez y de manera directa una referencia de carácter personal que hará fortuna: allí, el autor habla de sí mismo como de «un ciego que habita en la escarpada Quíos». El hecho de que estos poemas fueran falsamente atribuidos a Homero, sumado a que en la propia Quíos existió hacia el siglo VI a. C. una sociedad de recitadores conocidos como Homéridas que se proclamaban sus descendientes, o que otro antiguo poeta llamado Semónides dijera que un famoso verso de la *Ilíada* («Como el linaje de las hojas, así es también el de los hombres»; VI 146) era obra del «hombre de Quíos», hizo que esta isla del Egeo oriental fuera considerada la patria de Homero.

Sin embargo, pronto surgieron otras ciudades que reclamaban el honor de ser su cuna (Colofón, Cime, o en su lugar Ítaca, Argos, Pilos, Esmirna y Atenas), además de la mencionada Quíos. Pero de estos siete emplazamientos son Quíos o Esmirna los que ofrecen mayores garantías, y ello es básicamente porque se encuentran si-

tuadas en el área geográfica donde se hablaba el dialecto que predomina en la *Kunstsprache* o «lengua de arte» artificial en que la *Ilíada* y la *Odisea* están compuestas. Por otro lado, no faltan las referencias locales a esta zona concreta del mundo griego. Más allá de eso, resulta imposible determinar cuál de estas dos ciudades fue la verdadera patria de Homero.

En cuanto a la época en que pudo vivir, es Heródoto quien en una célebre afirmación fechó su existencia: «A Homero y Hesíodo los considero más viejos que yo en no más de cuatrocientos años» (*Historia*, II 53). Si tenemos en cuenta que Heródoto vivió entre el 484 y el 425 a. C., la fecha a la que se refiere es en torno al 850 a. C., una centuria más allá, por tanto, del momento en que los estudiosos –atendiendo a las evidencias internas sobre las fechas de composición de los poemas, como la ocasional aparición en el poema de objetos o costumbres que implican una fecha no anterior al 750 a. C.– han acordado generalmente que vivió Homero: el siglo VIII a. C.

Estas exiguas y dispersas noticias –erróneas o no– acabaron cristalizando con el paso del tiempo en una serie de relatos en los que se desgranaban los principales detalles de su vida; ficticios detalles que se basaban fundamentalmente en anecdóticos pasajes combinados con intentos de justificar elementos en principio contradictorios, como que Homero fuera ciego y, sin embargo, demostrara tantos y tan exactos conocimientos geográficos. Estas narraciones, denominadas *Vitae Homeri* («vidas de Homero»), son, pues, coloridas biografías caracterizadas por un componente fuertemente novelesco, que comenzaron a circular hacia el V a. C. y que en época alejandri-

na (III y II a. C.) alcanzaron gran desarrollo, proyectándose hasta los tiempos de la dominación romana. Si bien la más antigua y pormenorizada de todas ellas es la denominada *Vita Herodotea*, falsamente atribuida al mencionado Heródoto, existen también otras *vidas* asociadas a autores de la talla de Plutarco, padre del género biográfico, que en absoluto ofrecen una versión más verosímil, sino que presentan unos rasgos aún más fantasiosamente perfilados. De acuerdo con una de ellas, la muerte de Homero se habría debido a la pena que le causó ser incapaz de resolver la adivinanza que le proponían unos niños acerca de unos piojos: «A Homero le engañaron unos niños que mataban piojos y le decían: los que vimos y cogimos, éstos nos los dejamos; los que no vimos ni cogimos, éstos nos los llevamos».

Pero no podemos concluir este repaso a las fuentes antiguas sobre la vida de Homero sin mencionar el famoso episodio –no menos ficticio que las *Vitae*– que nos reporta el *Certamen entre Homero y Hesíodo*, donde se narra la memorable competición poética que los dos cantores sostuvieron, y en la que Hesíodo resultó vencedor porque el árbitro del certamen quiso dar la palma a quien había exaltado la paz y la agricultura (Hesíodo, en tanto que autor de *Trabajos y días*) en lugar de a quien había cantado los estragos de la guerra. Baste con señalar que ambos poetas habrían vivido a un siglo de distancia el uno del otro para subrayar el hecho de que los propios griegos no sabían nada definitivo acerca de la figura de Homero.

De las fuentes únicamente se puede desprender la posibilidad de que en torno al siglo VIII a. C. floreciera un

poeta al que llamaban Homero, vinculado especialmente a las ciudades de Quíos y Esmirna. A este poeta se le atribuían de forma indiscutible la *Iliada* y la *Odisea*, y con menor firmeza, algún otro poema narrativo como la *Tebaida*, la *Cipriada*, el mencionado *Himno a Apolo* y otros de carácter más festivo como el *Margites* o la *Batracomiomaquia* («la batalla entre los ratones y las ranas»). Precisamente fue la necesidad por parte de los estudiosos de examinar críticamente la múltiple y contradictoria producción que se atribuía a Homero la que abrió las puertas a la mencionada «cuestión homérica», una viva polémica literaria que toma su origen en tiempos lejanos y que periódicamente aparece retomada en periodos de intenso fervor cultural: una cuestión que pone en tela de juicio la existencia misma del poeta.

Los primeros que afrontaron el enigma de Homero con rigor y método fueron los gramáticos de la famosa biblioteca de Alejandría, quienes, en el siglo III a. C., editaron la *Iliada* y la *Odisea* y las distribuyeron en veinticuatro cantos cada una. Previamente habían determinado que el resto de las obras no pertenecían al padre de la poesía, y aunque no dudaron en conceder a las dos composiciones mencionadas la autoría de Homero, sin embargo, lo que no pudieron obviar fue que entre una y otra obra existían ciertas diferencias tanto internas como de tono general –más monumentalmente trágica y épica la *Iliada*, más fantástica y aventurera la *Odisea*–. Este escollo lo superaron acudiendo al expediente de considerarlas respectivamente obras de juventud y vejez. Pero a pesar de ello, dentro de la propia escuela de filólogos alejandrinos aparecieron voces que sostenían que sólo la

Iliada era obra genuinamente homérica, mientras que la *Odisea* pertenecería a un segundo autor sin determinar; los defensores de esta tesis recibieron el sobrenombre de *khorizontes*, es decir, «separadores». Aunque, como acabamos de decir, en la Antigüedad sí hubo *khorizontes* que pensaron que las dos composiciones se debían a personas diferentes, éstos jamás se plantearon que en la elaboración de cada una de ellas hubiera participado más de una persona.

Sin embargo, esta perspectiva cambió cuando, tras centurias de olvido, la *cuestión* fue retomada en el siglo XVIII bajo el signo del escepticismo. Fue primero en Francia donde el abate D'Aubignac expresó sus dudas acerca de la existencia de Homero en sus famosas *Conjeturas académicas sobre la Iliada* (1715), mientras que en Italia el filósofo Giambattista Vico llegó a negarla directamente al afirmar en su *Ciencia Nueva* (1730) que Homero era tan sólo una «idea» del pueblo griego. Pero con quien la «cuestión homérica» toma comienzo en sentido estricto –de hecho es entonces cuando pasó a denominarse así– es con el filólogo alemán Friedrich August Wolf. En sus *Prolegómenos a Homero* (1795), Wolf argumentaba que tanto la *Iliada* como la *Odisea* tenían su origen en poemas más breves compuestos por diferentes autores a lo largo del tiempo.

La visión de una serie de pequeñas composiciones originarias de diferentes poetas y «cosidas» entre sí es la que dominó la discusión crítica sobre el tema durante todo el siglo siguiente. No en vano, las inconsistencias argumentales (como por ejemplo, la aparición en XIII 643 de un guerrero que ya se había dado por

muerto en V 576...) y las repeticiones de epítetos, de versos y hasta escenas enteras (téngase en cuenta que de los 15.688 hexámetros que componen el poema, 5.605, esto es, el 35%, están repetidos o contienen una expresión repetida), así como la sobreabundancia de adjetivos que en ocasiones no se ajustan a la realidad de lo que describen, como cuando el poeta habla de un «cielo estrellado» en mitad del día, parecían encontrar una explicación a la luz de esta teoría, según la cual ambos poemas no eran sino el resultado de muchas obras de otros tantos autores y no tenían un origen único sino múltiple. ¿Cómo si no explicar la amalgama de material lingüístico e histórico que parecía haberse ido acumulando en el curso de centurias en los poemas homéricos? Como no podía ser de otro modo, esta idea recibió una excelente acogida en un contexto dominado por el influjo de una estética, la romántica, que idealizaba la poesía como expresión espontánea del genio de una nación: la poesía como obra del pueblo. A partir de ese momento la llamada crítica «analítica» sometió el texto homérico a una disección del conjunto en cantos de menor extensión que se habrían ido amontonando en el curso de los siglos. Para entonces Homero apenas era la silueta de un fantasma.

Sin embargo, en torno a los años 1920-1930 se produjo una aportación decisiva a la hora de entender la «cuestión homérica». En efecto, las investigaciones llevadas a cabo por el estudioso americano Milman Parry –muerto prematuramente en un accidente con arma de fuego– acerca de los *guslari* serbocroatas de principios del siglo XX lo convencieron de la posibilidad de improvisar

cantos de considerable extensión sobre la base de un patrimonio poético transmitido memorísticamente gracias a una técnica de carácter «formular». A la luz de los bardos yugoslavos, Parry supo dar una nueva dimensión a algunas de las características que definían los poemas homéricos y ante las que lectores de todas las épocas habían manifestado una cierta extrañeza.

Uno de estos lectores fue Borges, quien, en su ensayo «Las versiones homéricas» (recogido en *Discusión*, 1932), se expresaba del siguiente modo en lo tocante a la dificultad de determinar lo que pertenece al poeta y lo que pertenece a la poesía:

No conozco ejemplo mejor que el de los adjetivos homéricos. El divino Patroclo, la tierra sustentadora, el vinoso mar, los caballos solípedos, las mojadas olas, la negra nave, la negra sangre, las queridas rodillas, son expresiones que recorren, conmovedoramente a destiempo. En un lugar, se habla de los *ricos varones que beben el agua negra del Esepo*; en otro, de un rey trágico, que *desdichado en Tebas la deliciosa, gobernó a los cadmeos, por determinación fatal de los dioses*. Alexander Pope (cuya traducción fastuosa de Homero interrogaremos después) creyó que esos epítetos inamovibles eran de carácter litúrgico. Remy de Gourmont, en su largo ensayo sobre el estilo, escribe que debieron ser encantadores alguna vez, aunque ya no lo sean. Yo he preferido sospechar que esos fieles epítetos eran lo que todavía son las preposiciones: obligatorios y modestos sonidos que el uso añade a ciertas palabras y sobre los que no se puede ejercer originalidad. Sabemos que lo correcto es construir andar a pie, no por pie. El rapsoda sabía que lo correcto era adjetivar divino

Patroclo. En caso alguno habría un propósito estético. Doy sin entusiasmo estas conjeturas; lo único cierto es la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje (J. L. Borges, «Las versiones homéricas», *Discusión*, Buenos Aires, 1932).

Pero la brillante intuición de Borges era acertada sólo en parte: fenómenos como la sobreabundancia de adjetivos escasamente funcionales («Agamenón, señor de guerreros», «Apolo, el dios del arco de plata», «Odiseo, de múltiples tretas», «Aquiles, de pies ligeros», «Zeus, que porta la égida»...), la repetición de tiradas enteras de versos (las llamadas «escenas típicas», entre las que destacan las de armarse para la batalla, la celebración de un sacrificio...) o la reproducción *verbatim* de las palabras de los personajes no eran, como proclamaba la crítica analítica, defectos de composición que en última instancia denunciaran el lugar donde se habían cosido los cantos, sino recursos o fórmulas que el poeta utilizaba allí donde fuera preciso, bien para completar las parcelas métricas de un verso o bien para utilizarlas en contextos similares con la finalidad de economizar esfuerzos de memoria.

Los estudios de Parry (recopilados mucho más tarde por su hijo Adam Parry en *The Making of Homeric Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1971) revelaron un sistema de composición oral altamente sofisticado que sólo se podía haber forjado, pulido y refinado con el paso tal vez de siglos. La idea de un poeta oral que elegía un tema de los muchos que ofrecía el repertorio mitológico de los griegos y que, improvisando en torno a la trama, compo-

nía en hexámetros un canto de mayores o menores proporciones elaborándolo a su manera, invitaba a pensar en la posibilidad de que un único poeta hubiera sido capaz de componer una obra de las características de la *Iliada* y la *Odisea*. La silueta de Homero reaparecía ahora como la del maestro y a la vez heredero de una tradición de poesía épica oral que se remontaba muchas generaciones atrás.

Sin embargo, afilar y extender la noción de «fórmula» hasta considerar –como han hecho algunos seguidores de Parry– que el material heredado por el poeta llega al noventa por ciento de la *Iliada* dejaría muy poco espacio al genio de Homero como creador, lo que nos llevaría de vuelta a la idea romántica de un poema compuesto por generaciones y generaciones de bardos anónimos. Pero la *Iliada* no es una amalgama de motivos cosidos de forma insensiblemente mecánica, sino que a cada paso se revela la existencia de un *design*, de un propósito y una intención que parten de la iniciativa artística de un auténtico poeta y no de un mero trenzador de versos.

Bastaría con acercarnos –de manos de Bernard Knox (*Homer. The Iliad. Translated by Robert Fagles. Introduction and notes by Bernard Knox*, N. York, Penguin Books USA, 1990)– al episodio conocido desde antiguo como la «embajada ante Aquiles» para comprobar la individualidad creadora del poeta dentro de la tradición. En este pasaje, Agamenón, obedeciendo el consejo de Néstor, decide enviar una embajada ante Aquiles con el objeto de que el héroe regrese al combate; a cambio, el señor de guerreros le promete a aquél un magnífico rescate imposible de rechazar:

¡Anciano! Nada hay de falso en el relato de mis extravíos; fui ciego, no lo puedo negar. Por muchas tropas vale un guerrero al que Zeus aprecie en su corazón tal y como ahora le ha honrado a él humillando al ejército de los aqueos. Pero ya que he errado por plegarme a mis funestos designios, estoy dispuesto a enmendarlo ofreciéndole incontables rescates, y ante todos vosotros voy a enumerar los magníficos presentes: siete trípodes no tiznados por el fuego, diez talentos de oro, veinte rojizos calderos y doce briosos caballos ganadores que con sus cascos alcanzaron el triunfo. No se quedaría privado de botín, ni desposeído del preciado oro, el guerrero que consiguiera tantos dones como premios han conquistado para mí mis caballos de prieta pezuña. También le entregaré siete mujeres lesbianas, expertas en irreprochables labores, que yo mismo escogí cuando él conquistó para mí la bien construida Lesbos, las cuales despuntan en belleza entre la raza de las mujeres. Le haré entrega de ellas, y también le daré a la que entonces le arrebaté, la hija de Briseo. Y además prestaré el juramento solemne de que jamás acudí sobre su lecho ni me uní a ella, según es costumbre entre los hombres, entre varones y mujeres. Todas esas cosas tendrá a su disposición de inmediato, y si luego los dioses nos conceden arrasar la gran ciudad de Príamo, que cargue hasta arriba su nave con oro y con bronce, presentándose en el momento en que los aqueos nos encontremos repartiendo el botín, y que él mismo escoja veinte mujeres troyanas, las que detrás de la argiva Helena sean más bellas. Y si un día llegamos a Argos de Acaya, ubre de la tierra, que se convierta en mi yerno, pues lo honraré igual que a Orestes, quien se cría amado por mí entre toda abundancia. Tres hijas tengo en mi bien construido palacio: Crisótemis, Laódice e Ifianasa; que a la que él

prefiera de éstas se la lleve a la casa de Peleo sin ofrecer presente de bodas; y no sólo eso, sino que yo además aportaré una dote bien grande, como la que jamás hombre alguno dio por su hija. También le haré entrega de siete populosas fortalezas: Cardámila, Énope y la herbosa Hira, la sagrada Feras y Antea, de prados profundos, la hermosa Epea y Pédaso, abundante de vides, todas vecinas al mar, en el extremo de la arenosa Pilos. Allí habitan hombres ricos en bueyes y corderos que le honrarán con presentes como si fuera un dios y que, bajo su cetro, llevarán sus imposiciones a un próspero cumplimiento; esto es lo que yo llevaría a cabo por él si deja a un lado su cólera. ¡Que se doblegue, pues sólo Hades es implacable e indoblegable, y por ello es el más aborrecible de los dioses para los mortales! ¡Y que se someta a mi persona en tanto que yo soy más regio y en tanto que me precio de ser mayor que él por nacimiento! (IX 115-161).

Agamenón ofrece a Aquiles todo lo que tiene en sus manos: no sólo le devolverá la esclava que le había arrebatado de modo ultrajante, sino que además le ofrecerá a una de sus hijas junto a una inestimable dote; todo, excepto una disculpa. De hecho, los espléndidos presentes que Agamenón está dispuesto a ofrecer no hacen sino reflejar su propio poder y su propio honor, en modo alguno el de Aquiles. Por el contrario, Agamenón le exige que se doblegue con la palabra *-dmethéto-* con que un guerrero vencedor exigiría sumisión al vencido. Así pues, cuando Odiseo, uno de los héroes designados para la embajada, llega ante Aquiles y pasa a reproducir palabra por palabra el interminable elenco de magníficos dones

(IX 260-299) –sin duda el público de Homero se recrearía volviendo a escuchar el alarde de poder y riqueza del rey de Micenas–, guardará silencio en el instante de pronunciar las palabras de sumisión. No hace falta en este punto recordar que Odiseo se encuentra en una embajada, y es innegable que en ese oportuno silencio hay una clara voluntad de dibujar el perfil del héroe como el de un hábil negociador en una delicada misión diplomática.

Sófocles, Virgilio, Dante, Joyce, Kavafis, Pavese, Borges, Seferis, Pound o Kazantzakis son muchos de los genios creadores que han dedicado alguna de las más brillantes páginas de la literatura a evocar y perfilar la compleja figura del que quizá sea el máximo héroe literario. A Homero tan sólo le ha hecho falta un silencio.

Otro de los elementos característicos de la poesía homérica donde se puede individualizar su genio creador es el símil. Como ocurre en otras tradiciones épicas, Homero recurre con frecuencia a comparaciones cuya función en nada difiere de la de los epítetos a los que acabamos de hacer referencia («avanzó como el monstruoso Ares», «como el rayo del padre Zeus», «como un león»...); sin embargo, son propios de Homero otros símiles de mayor extensión (hasta nueve versos: XII 278-286) que están inspirados en la vida cotidiana del poeta y de su público. La mayoría de ellos presentan a hombres en lucha cerrada contra los elementos de la naturaleza (fieras salvajes, tormentas o fuegos devastadores), pero, al margen de estas comparaciones, que probablemente pertenezcan a un repertorio tradicional ya que aparecen frecuentemente con alguna ligera variación, existen otros que aparecen tan sólo una vez y que por su sensibilidad y capacidad de

evocación son considerados invención de Homero: Patroclo implora a Aquiles como una niña que ruega a su madre que la tome en brazos (XVI 7-10), Apolo derriba el muro de los aqueos como un niño que deshace una figura de arena en la playa (XV 362-364) y Atenea desvía una flecha como una madre espanta una mosca del rostro de su bebé dormido (IV 130-131). O este otro, en el que Menelao acude a proteger el cuerpo sin vida de Patroclo, donde podemos comprobar que es mediante los símiles como el poeta logra ofrecer su completa visión de la vida y la muerte:

Pero al hijo de Atreo, Menelao, favorito de Ares, no le pasó inadvertido que Patroclo había sucumbido a manos de los troyanos en el combate, y armado con el fogoso bronce irrumpió entre los hombres de la vanguardia hasta llegar a su lado, y como una madre primeriza que, desconocedora hasta entonces del parto, muge trémulamente en torno a su ternero, así permaneció junto a Patroclo el rubio Menelao (XVII 1-6).

En el prefacio en latín a su edición crítica del poema para la «Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana» (1998-2000), Martin L. West consideraba que la *Iliada* fue obra de un único y grandísimo poeta («*unius munus fuit maximi poetae*») en la que trabajó durante muchos años, elaborando durante una primera fase una estructura relativamente sencilla sobre la que más tarde incorporaría nuevos episodios. Actualmente se vuelve, por tanto, a aceptar la existencia, allá por el siglo VIII a. C., de un poeta genial al que la tra-

dición representa como un venerable ciego que en su juventud llevó a cabo un poderosísimo poema sobre la toma de la ciudad más celebrada de la historia de la literatura y que en su vejez (en caso de que no lo hiciera un alumno aventajado) se decidió a narrar, con acentos más novelescos, el apasionante viaje de regreso del héroe que ocasionó su caída.

Aceptada la existencia de Homero, el punto en el que parece encontrarse hoy día la «cuestión homérica» es en dilucidar el uso que el poeta hizo del material épico de que disponía y que supo manejar con tanta maestría, y particularmente, determinar qué papel desempeñó la escritura en la composición de los poemas homéricos. La tesis de la poesía oral no puede explicar por sí sola el complejo sistema de referencias internas que existe en ambos poemas; de hecho, la existencia de obras de tal extensión presupone el conocimiento y uso, en alguna medida, de la escritura, ya que ésta constituye un gran apoyo a la hora de perfilar las tramas, caracterizar personajes y, en definitiva, dotar de coherencia al conjunto de la obra. Digamos al respecto que las inscripciones alfabéticas más tempranas que se conservan –algunas de las cuales contienen rastros de versos épicos– están fechadas hacia el 730 a. C., las fechas en las que se estima que Homero llevó a cabo su actividad. Frente a la postura de estudiosos que, como Walter Burkert o Richard Janko, defienden la idea de que los poemas homéricos fueron dictados a un escriba por un aedo analfabeto, se han erigido visiones como las de Joachim Latacz o Martin L. West, que coinciden a la hora de dar por cierto el hecho de que Homero compuso la *Iliada* por escrito; por su

parte, David Bouvier comienza su voluminoso *Le Sceptre et la Lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire* (Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2002) con un rotundo «*Je considère l'Iliade comme un poème issu d'une tradition orale mais conçu grâce et par l'écriture*».

Sea como fuere, en las líneas de *El hacedor*, Borges dibujó la silueta de un genio creador que en la noche de sus ojos imaginó «un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Iliadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana». Puede que lleguemos a saber todavía muchas más cosas acerca de la figura de Homero, «pero no las que sintió al descender a la última sombra». Acaso algo parecido a la nostalgia.

Nostalgia del bronce

«He contemplado el rostro de Agamenón». Con estas palabras, el alemán Heinrich Schliemann, brillante hombre de negocios y arqueólogo *amateur*, comunicaba a través de un telegrama al rey de Grecia su convicción de haber sacado a la luz la edad de los viejos héroes de la *Iliada*. Corría entonces el año 1876, y entre las ruinas dormidas de Micenas –la poderosa fortaleza del conquistador de Troya– cobraba vida la idea de que la guerra más famosa de la historia de la literatura hubiera tenido alguna vez lugar más allá de la ficción y el mito homéricos. No en vano, cinco años atrás, el propio