

GÉNERO ÉPICO

1.- UN GÉNERO UNIVERSAL

El género épico¹ se encuentra en la base de casi todas las literaturas del mundo. De forma oral primero y, luego escrita se cuentan las hazañas de los antepasados para la memoria colectiva. Así, en la India aparecen *Mahabharata* y *Ramayana* no conocidos hasta bien entrado el siglo XIX; entre los hititas El *Poema del reino celeste*, *Canción de Ullikummi*, *Hedammu*, etc. En épocas posteriores y en diferentes pueblos, este género ha estado presente: *Beowulf* de los anglosajones, *Los Nibelungos* de los alemanes, *El Cantar de Roland* en Francia o *el Poema del Mio Cid* en España.

2.- LA POESÍA ÉPICA GRIEGA

El carácter oral de la poesía épica *griega* -como en muchos pueblos- está atestiguado por infinidad de alusiones a los aedos, recitadores, que recorrían las cortes y pueblos narrando las hazañas de los antepasados y manteniendo así viva la memoria colectiva. Parecen estar en la base de esta poesía los cantos acerca de familias, ciclos, de diferentes zonas. Así, el ciclo tebano, en torno a Edipo y su saga, el ciclo troyano, en torno a los héroes de Troya, etc. Una poesía acerca de estos y otros temas, desarrollada oralmente y, en ocasiones, organizada por escuelas de aedos, es posible que estuviera en el núcleo inicial de los poemas homéricos², *Ilíada* y *Odisea*.

3.- EL HEXÁMETRO: VERSO ÉPICO.

El hexámetro es el verso sobre el que se desarrolla no sólo la poesía épica, sino también otros géneros relacionados con ella. Así, utiliza el hexámetro *Hesíodo*³ en su obra de reminiscencias épicas con carácter didáctico y en hexámetros escribieron sus poemas filosóficos autores como *Parménides* (515-440 a.C.) y *Empédocles* (490-430 a.C.).

4.- HOMERO.

El nombre de Homero está ligado a las dos obras más antiguas de la literatura europea: *Ilíada* y *Odisea*. Sin embargo, no pocos son los problemas que se han planteado los especialistas en torno a su persona y obra, llegando a cuestionar, incluso, su existencia física.

La personalidad de Homero ha estado rodeada de leyenda desde su mismo nacimiento. Siete ciudades se disputan, según la tradición, su cuna. No obstante, la que más posibilidades tiene es Quíos⁴: existía en ella un grupo de rapsodas conocido como los "Homéridas, y el "hombre de Quíos" es una referencia a Homero que aparece en los primeros poetas líricos de época arcaica como Semónides de Amorgos⁵. La ceguera que tradicionalmente se le achaca se debe a una ocurrencia, pero falsa, etimología popular de su nombre: Homero derivaría de "ὄ μὴ ὄρω", es decir, "el que no ve". Motivado probablemente por la cita que en el *Himno a Apolo* -atribuido a Homero- hace el autor de sí mismo: "un hombre ciego, que habita en la escabrosa Quíos". La ubicación cronológica de Homero es todavía más incierta. Hay quienes lo han hecho contemporáneo de la guerra de Troya (hacia 1250 a.C.), pero lo más acertado sería situarlo unos 400 años después, hacia el siglo IX-VIII a.C. aunque no falta quien lo ha situado en el siglo VI a.C., lo que es exagerado.

5.- LA CUESTIÓN HOMÉRICA.

Bajo este enunciado se encierra la discusión de que ha sido objeto Homero y su obra desde la Antigüedad. La crítica no ha escatimado esfuerzos por aportar argumentos para negar, no sólo su autoría, sino también su existencia; si bien, otra tendencia ha creído que, a pesar de esos argumentos, pudo existir un autor -llamado o no Homero- que dio forma a toda la obra. Esta es la base de la cuestión homérica cuyas tendencias vamos a intentar desarrollar de forma resumida.

¹ Del griego ἔπος "palabra, narración, canto"

² Los llamamos 'homéricos' convencionalmente, al margen de los problemas de autenticidad, estructura, etc. que constituyen la llamada "cuestión homérica"

³ Hesíodo de Ascra: poeta que vivió hacia la segunda mitad del siglo VIII y primera del VII a.C.

⁴ Quíos: isla situada en la costa jonia, frente a Atenas

= Escuela analítica (o analista).

La esencia de los postulados de esta escuela se centra en la idea de que las obras *Iliada* y *Odisea*, presentan tal cantidad de contradicciones en su estructura que no se puede pensar en la existencia de un autor (creador) de los poemas. Ya en el siglo XVII el Abad d'Aubignac y en el XVIII, el filólogo alemán Wolf sostenían que ni había existido Homero, ni era autor de los poemas y ni siquiera los poemas podían ser obra de un mismo autor, único y personal, sino una especie de conglomerado de pequeños cantos épicos, independientes, expresión de la creación popular. Las teorías analíticas han desarrollado hipótesis variadas:

- **Teoría de la ampliación.**

Defendida por HERMANN (1772-1848) según la cual, debió existir un plan inicial del poema y se creó una *Iliada* primitiva, de poca extensión, que fue ampliada progresivamente a lo largo del tiempo hasta alcanzar las proporciones conocidas.

- **Teoría de los cantos.**

Planteada por LACHMANN, contemporáneo del anterior, quien partiendo del *Cantar de los Nibelungos*, dividió la *Iliada* en dieciséis cantos individuales, a partir de los que se desarrollaría la obra. A esta teoría le afectó mucho el hecho de que los germanistas, establecieran la diferencia entre canción y episodio épico.

- **Teoría de la compilación.**

Sostiene que los componentes de la *Iliada* no eran canciones sino pequeñas epopeyas de diverso tamaño y valor. Esta teoría se originó a partir del análisis de la *Odisea* realizado por KIRCHKOFF, y que luego se convirtió en la concepción predominante para la *Iliada*.

En definitiva, las teorías de los analíticos se basan en las contradicciones, unas aparentes y otras reales, que aparecen en los poemas: personajes que mueren y reaparecen, decisiones o acciones importantes de los protagonistas que luego se olvidan y muchos otros elementos que han dado como consecuencia la negación de un autor creador y la tajante separación entre las dos obras. El mundo de la *Odisea* es completamente distinto al de la *Iliada*.

= Escuela unitaria.

Los excesos a los que llegaron los analíticos en algunas ocasiones hicieron surgir una reacción que pretendía devolver a Homero la autoría de los poemas. Las aparentes o reales contradicciones de los poemas, llevadas a su máxima expresión por los analíticos, se convirtieron en un "boomerang" contra ellos. Los partidarios de la unidad no dejaron de encontrar contradicciones de forma, estilo y estructura en obras modernas cuya coherencia nadie negaba.

La obra de SCHADEWALT (1938), *Iliasstudien*, supuso la mayor ofensiva contra los analíticos. Se estudia la estructura interna de la obra por separado, para comprobar numerosas vinculaciones, referencias anticipadas y retrospectivas, omisiones y retardaciones conscientes, que sirvieran para atestiguar la existencia de un creador unitario. No obstante no se le concibe como un creador de la nada, sino como forjador de los poemas, a partir de múltiples formas previas y de una remota tradición. Tal es la tesis, en resumen, de los unitarios; éstos observan también que si la forma actual de los poemas debiera atribuirse a la acción de un redactor, relativamente tardío, no se explicaría fácilmente que no hubiera eliminado las contradicciones e imperfecciones que se hallan en ambos.

Pero otros críticos llamados neounitarios pero, en sustancia siempre analíticos, fijan su atención precisamente en estas "imperfecciones" y advierten la presencia de partes que desentonan con la economía de la narración, partes que tienen un desarrollo autónomo, aunque siempre ligado al esquema del relato, partes que representan la misma situación en momentos diferentes, y deducen de ello que el autor de la *Iliada* no es el mismo para estas partes en las que detectan las imperfecciones (canto I, XXIV, etc.) sino un redactor, el mismo de todo el resto, que habría construido su poema con cantos de otros poetas, conectándolos por medio de partes de creación propia, llamadas de «enlace». Así detectan hasta cuatro «poetas» distintos para la *Iliada* y otros tantos para la *Odisea*.

⁵ Semónides o Simónides de Amorgos poeta lírico arcaico, autor de los famosos yambos contra las mujeres, que floreció hacia la segunda mitad del siglo VII a.C.

CONCLUSIÓN.

Hoy puede decirse que las posturas se han acercado: nadie sostiene que Homero sea el autor en sentido moderno -creador- de la *Ilíada*, ni mucho menos de la *Odisea*, cuya cronología es sin duda posterior. Existió una innegable tradición épica oral que se remonta a la época micénica; en esa tradición se han basado el autor o autores de *Ilíada* y *Odisea*, tanto en la forma como en contenido. Pero ningún analista niega ya la existencia de una persona (o personas) que organizase estos materiales preexistentes dentro de un plan general y sea responsable, al menos, de la estructura de los poemas. El análisis interno de los poemas homéricos, especialmente de la *Ilíada* refuerza la idea de unidad y la dinámica de sus casi 15.000 versos y parece exigir una mano que organice el conjunto.

Sin que nada se pueda afirmar de forma definitiva, ni esté demostrado, es probable la existencia de un poeta real llamado Homero en la región de Quíos y Esmirna, en Asia Menor, que debió desarrollar su actividad literaria hacia el siglo VIII a.C. Es posible que haya sido el "autor", en el sentido que hemos precisado, de la *Ilíada*. Pero es mucho menos probable que lo sea de la *Odisea*, cuya confección se podría atribuir a una escuela de discípulos de Homero.

6.- LA LENGUA HOMÉRICA.

La lengua de los poemas homéricos es una lengua artificial, puramente literaria que no se corresponde con ningún dialecto griego de ninguna época ni región. Hay elementos **puramente artificiales**, forzados por la métrica o por la adaptación de formas arcaicas que el poeta ya no entendía. Otros elementos pertenecen a formas dialectales identificables:

- **Micénismos (o aqueísmos)**. Son los más antiguos y corresponden, sin duda, al estrato más antiguo de la primitiva épica oral por estar atestiguados en las tablillas micénicas o por pervivir en los dialectos continuadores del micénico; formas como "**πόλις**", «ciudad», "**πόλεμος**", «guerra», frente a las formas del 1^{er} milenio "**πόλις**", y "**πόλεμος**", o morfemas como la desinencia de genitivo singular en -οιο en lugar de -ου.

- **Eolismos** que corresponden al cultivo de la épica, todavía oral, por parte de los herederos de los micénicos, emigrados a esta región desde el norte de Asia Menor, a causa de las sucesivas invasiones indoeuropeas sobre la península balcánica. Así, son eolismos el numeral **πίσυρες**, «cuatro», frente a la forma ática **τέτταρες**, los pronombres personales **ἄμμες**, «nosotros» y **ὑμμες**, «vosotros», frente a **ἡμεῖς** y **ὑμεῖς**, entre otros.

- **Jonismos**, el último estrato cronológicamente y el más importante, procedentes ya de la etapa en que la épica va fijándose por escrito, gracias a los aedos de esta región central de Asia Menor llamada Jonia. Jonismos son formas como **ἀγορή** «plaza pública» o **βίη** «fuerza, violencia», frente a las formas áticas **ἀγορά**, **βία**⁶

- Finalmente, el hecho de que la transmisión posterior por escrito de los poemas se haya hecho a través de Atenas, ha dejado también alguna huella en el texto; la más importante es el espíritu áspero, teniendo en cuenta que el eolio y el jonio habían perdido la aspiración inicial, en palabras como **ἡμέρη**, **ἡδύς**⁷.

7.- LA DICCIÓN FORMULAR.

Si analizamos los poemas, la repetición de versos enteros, o con más frecuencia, trozos de versos, es una característica del estilo épico. Así, algunas expresiones como "Aquiles de pies ligeros", **πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς**, o bien "padre de hombres y dioses", **πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε**, entre otras muchas, constituyen un recurso de fórmulas fijas para mantener la estructura métrica de muchos versos. Disponiendo de las fórmulas el poeta resuelve problemas en la construcción de los hexámetros ya que, al ser frases hechas con una medida determinada, pueden encajar donde

⁶ Recuerda que el paso de α larga a η se da sólo en jónico-ático; pero que ambos dialectos diferían precisamente en eso: mientras que en ático la α larga se mantenía tras ρ, ι, ε, en jónico el cambio de α a η se produce siempre.

⁷ Este fenómeno se denomina *psilosis* y consiste en la no aspiración inicial en las palabras con espíritu áspero

le convenga. Este recurso no es exclusivo de la épica griega y puede detectarse en otras poesías nacionales como en la poesía eslava de Yugoslavia de dónde el investigador americano Milman Parry extrajo en 1928 el paralelo que aplicó luego a Homero. Estas fórmulas suponen el estadio más arcaico en la gestación de la épica y explica la supervivencia en los poemas de arcaísmos y términos de difícil comprensión, incluso para Homero.

8.- LAS ESCENAS TÍPICAS.

Relacionado con lo anterior y fruto del minucioso análisis de que fueron objeto los poemas homéricos por parte de la actividad analítica, se pueden detectar de igual forma situaciones argumentales similares y repetitivas a lo largo del poema. Nuevamente hemos de aludir a su relación con fenómenos parecidos en otras épicas nacionales. Escenas como la despedida del héroe, la reunión de notables para decidir acerca de algo, descripción de objetos, lugares etc., parecen ser recursos que estuvieron en la base de la poesía homérica. Se denominan "escenas típicas" y su repetición en los poemas es considerada como un elemento que resta originalidad a la acción; no en vano su presencia de forma reiterada a lo largo de los poemas, fue utilizada por los analíticos para negar la existencia de un autor que de haber existido realmente -según ellos- habría depurado las repeticiones innecesarias. No debemos olvidar, no obstante, que, si bien este fenómeno es fácilmente comprobable, grandes obras de la literatura universal como el Quijote y otras, no están exentas de estos fenómenos que deben ser achacados, en muchos casos, a su gran extensión y a la incapacidad material del autor para revisar completamente la obra. Sin duda, en el caso de Homero, debemos achacarlo al carácter formular, oral y repetitivo de muchas de sus partes, unido a una tradición que sin duda ha ido mezclando cantos aislados en los que el tratamiento y el lenguaje eran similares.

9.- HOMERO Y LA HISTORIA (ILÍADA).

Hasta el año 1870, se venía creyendo que lo narrado en la *Ilíada* se debía a la especulación del autor o autores. Fue precisamente en ese año cuando **Heinrich Schliemann** inició las excavaciones que llevarían a descubrir la ciudad de Troya. Trabajos posteriores de arqueólogos como **Carl Blegen** han demostrado que la guerra de Troya no fue una ficción. En efecto, en un rincón al NO de Asia menor (actual Turquía), en el estrato que los estudiosos denominan Troya VIIa, se encuentra la Troya homérica. Los restos demuestran que fue arrasada por el fuego, hay signos de violencia que sugieren guerra o saqueo como el hecho de que haya huesos humanos esparcidos por las calles o en las casas. La presencia de 10 ó 12 grandes tinajas, empotradas en el suelo de algunas casa, hace pensar en la necesidad de almacenar alimento como preparativos para un largo asedio. La presencia de cerámica micénica, permite fechar la destrucción de la ciudad hacia el año 1250 a.C., fecha que coincide con la asignada por la tradición a la caída de Troya. Hoy está fuera de dudas la existencia de un fondo real en el poema: la conquista de Troya por los griegos. Luego el tema se novelaría y mitificaría presentándolo como una represalia por el rapto de Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta, a cargo de Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, Ilión en el poema. Lo más probable es que se tratara de una expedición de los griegos para asegurarse el control de la zona, clave para el paso por mar a las regiones orientales con las que comerciaban y de las que importaban, sobre todo, cereales de los que Grecia tenía déficit.

Por otra parte el conocimiento que se fue adquiriendo de la sociedad micénica, a partir del desciframiento de las tablillas en Lineal B⁸, supuso nueva luz sobre la sociedad homérica que, si bien aparece en la *Ilíada* como una mezcla de épocas por el carácter artificial del poema, no obstante, presenta grandes similitudes entre objetos, costumbres, organización, creencias etc., allí descritos y el material obtenido en las tablillas.

10.- LA ILÍADA: CARÁCTER Y ESTRUCTURA.

En el poema, tal y como nos ha llegado, el tema inmediato es el enfrentamiento entre dos caudillos griegos, Agamenón y Aquiles, y sus consecuencias, enmarcado dentro de una acción más general que es la guerra de Troya. Ambos temas están perfectamente enlazados y no simplemente yuxtapuestos, mezclados también con el mundo

⁸ *Lineal B*: así se denominó la escritura en la que están escritas la mayor parte de las tablillas correspondientes al período micénico (hacia 1500-1200 a.C.); se trata de un silabario -cada signo es una sílaba- que se utilizó únicamente para hacer inventario de las propiedades de palacio, antes de la introducción del alfabeto fenicio del que derivó el griego. El desciframiento de las tablillas fue iniciado de forma reveladora por Michel Ventris, arquitecto inglés muerto en 1954, y continuado por Chadwick

divino, que unas veces actúa desde su sede del monte Olimpo o del monte Ida, y otras se mezcla con el acontecer humano.

El tema general que sirve de fondo a la acción, la guerra de Troya, continúa en la poesía cíclica posterior. Así, la *Ilíada* será completada, por delante, con los llamados *Cantos Ciprios* que relatan los acontecimientos anteriores, y, por detrás, con la *Etiópida*, que cuenta las últimas hazañas y la muerte de Aquiles, y con la *Destrucción de Ilión* (Ἰλίου πέρις), en donde se contaba la caída y saqueo de Troya. De toda esta poesía épico-cíclica, que también trató otros temas aparte del troyano, sólo conservamos títulos y pocos fragmentos.

En cuanto al tema central de la guerra de Troya, en la *Ilíada* la acción se centra en el noveno año de lucha, pero se nos presenta con la novedad del primer día: así la enumeración de los ejércitos griegos, que nueve años atrás habían partido por mar hacia Troya, en el llamado «Catálogo de las naves», en el Canto II, al final del cual también se hace un «Catálogo de los troyanos y sus aliados», o el duelo entre Paris, el raptor de Helena, y Menelao, el esposo abandonado, para decidir el curso de la guerra en el Canto III; o bien las intervenciones de otros grandes caudillos, como Diomedes, Áyax, Ulises, Idomeneo, etc. Las proezas de estos guerreros, en general, tienen lugar cuando los protagonistas están ausentes del escenario; algunas de ellas constituyen auténticas «novelas» o narraciones aparte, como el episodio entre el griego Diomedes y el aliado troyano Glauco, que se reconocen por sus genealogías como unidos por un viejo pacto de hospitalidad y, en vivo contraste con la ferocidad de la guerra, se intercambian amistosamente las armas y no se enfrentan.

En la narración abundan, por otra parte, los pasajes descriptivos, tanto de objetos como armas carros o copas, como de situaciones, por ejemplo, el avance de las tropas griegas descrito mediante una impresionante serie de símiles en el Canto II. Estas descripciones parecen servir, por una parte, como técnica dilatoria, que hace crecer el suspense, y, por otra, introduce de vez en cuando elementos «refrescantes» dentro de tenso ambiente bélico.

El plan de la acción está trazado de una manera dinámica, una tensión ya alabada por Aristóteles y ausente en los demás poemas del ciclo épico. Los sucesos decisivos están concentrados en cuatro días, y en total suman cincuenta y uno, si se les añaden los días vacíos de acción, como los nueve que dura la peste enviada por Apolo, o los doce de estancia de los dioses en el país de los etíopes, los doce de ultrajes al cadáver de Héctor y los nueve que tardan los troyanos en acarrear la leña para incinerar a este héroe.

Todo el conjunto refuerza la impresión de unidad por una serie de toques magistrales que dan al poema y a ciertos personajes una auténtica grandeza trágica.

11.- LA ODISEA: CARÁCTER Y ESTRUCTURA

Según hemos señalado antes, es poco probable que el autor, o redactor final de la *Odisea*, sea el mismo que el de la *Ilíada*. Además de que la cronología de la primera es, sin duda, posterior, las diferencias de forma y contenido entre ambos poemas son notables: la acción de la *Odisea* es mucho más dinámica que la de la *Ilíada*; el autor de la *Odisea* domina la técnica narrativa; no es un poema épico, sino un cuento de aventuras que adopta la forma externa de la épica. En la *Odisea* abundan lo maravilloso y otros elementos del folklore, frente a la ausencia casi total de esto en la *Ilíada*; en la *Odisea* se presenta, en general, un estadio de civilización más avanzado que en la *Ilíada*; su historicidad no es defendible frente al indudable sustrato histórico que subyace en la *Ilíada*; es el relato de las fabulosas aventuras de un navegante asimilado al tema de Troya, haciendo que este navegante sea uno de los nobles aqueos que regresan de Troya⁹. Lo más probable es que de la *Odisea* se hayan hecho recomposiciones sucesivas a partir del núcleo primitivo del naufrago aventurero, que siendo más antiguo que los sucesos de Troya, fue incorporado a posteriori al ciclo troyano, añadiendo distintos elementos hasta su redacción final. Se aceptan hasta tres recomposiciones, la última quizá en la Grecia peninsular en los siglos VII o VI a. C.

Parece muy verosímil, tanto por la historia misma de la épica como por la actividad marinera de los jonios, que las primeras versiones de la *Odisea*, ya en forma de poema épico, fueran obras de aedos jonios. Su lengua es substancialmente la misma que la de la *Ilíada*. Cabe, pues, la posibilidad de que el «autor» de la *Ilíada* lo fuese de las primeras versiones de la *Odisea*. Pero es tan sólo una hipótesis que no se puede demostrar. El tema del poema es el regreso accidentado de Ulises a su patria, después de la guerra de Troya, perseguido por Posidón, y la venganza de los pretendientes deseosos de ocupar su puesto en el trono y en el lecho de su esposa. En el caso de la *Odisea*, parece que el personaje de Ulises como protagonista de la leyenda popular de un héroe que regresa, es

⁹ Después de la guerra de Troya los héroes aqueos volvieron a sus patrias respectivas, estos viajes de regreso, llamados νόστοι, fueron tema literario en la épica posterior. Incluso en la propia *Odisea* (1,326 ss.) el aedo Femio canta «el luctuoso regreso de los aqueos».

muy antiguo; conocido, sin duda, mucho antes de la guerra de Troya y quizá un elemento del sustrato prehelénico. El tema se iría ampliando con elementos de diversas procedencias. Hay semejanzas notables con la leyenda babilónica de Gilgamés; también con leyendas hititas y egipcias. La influencia oriental parece innegable. Ya hemos hecho referencia a los *ῥόδοι*, regresos, de héroes y, probablemente, cuando los cantos de regreso de los héroes aqueos se hicieron más populares, se introdujo el viejo relato de Ulises dándole la forma y el tratamiento de la épica, la única narrativa entonces existente.

Geografía de la Odisea.

La temática de la *Odisea* se vincula a dos mundos: el cuasi-histórico de la épica y el fabuloso entorno del héroe vagabundo. En cuanto a nombres reales como Troya, Esparta, Creta, etc., aparecen los lugares que en su fantástico viaje visita Ulises: país de los lotófagos, de los cíclopes, las Sirenas, etc., lugares producto de la fantasía.

CONTENIDO DE LA ILÍADA

CANTO I

Se abre el poema con una invocación a las Musas en unos versos que anuncian el contenido de la obra: la cólera de Aquiles. Este héroe, es ultrajado por Agamenón, que le arrebató por la fuerza a la esclava Briseida para compensar la pérdida de su propia esclava Criseida, devuelta a su padre, el sacerdote Crises, a instancias de *Apolo*. El canto se cierra con la intervención de la madre de Aquiles, la diosa Tetis, que pide venganza a Zeus para su apenado hijo.

CANTO II

Aquiles, afligido, se ha retirado del combate. Zeus, que no puede dormir, pensando en cómo vengarle, decide enviar al Sueño, funesto como la cólera, para que sugiera a Agamenón una retirada de Troya. Será un pretexto: los innumerables escuadrones de los aqueos (los griegos) se aprestarán a luchar y a morir ante los troyanos. La lista de unos y otros aparece a lo largo de casi cuatrocientos versos, pasaje conocido como el *Catálogo de las naves*.

CANTO III

La salida de los troyanos y aqueos al combate es comparada con las grullas que atacan a los pigmeos africanos. Helena, desde la muralla, reconocerá a los héroes aqueos. Paris (Alejandro) y Menelao van a luchar frente a frente para poner fin a la guerra. Perderá Paris, pero Afrodita lo salva envuelto en una nube y Helena lo recompensa con su cama. La guerra continúa, a pesar de las protestas de Agamenón, que se siente engañado.

CANTO IV

Zeus ironiza sobre su esposa Hera y Atenea, las diosas de Menelao, al que no han apoyado, y sobre Afrodita que ha salvado a Paris. Los dioses deciden que prosiga la guerra y encuentran el pretexto: Pándaro, guerrero troyano, provoca a los griegos disparando una flecha contra Menelao, que es curado por el médico Macaón. Troyanos y griegos, animados por *Apolo* y Atenea respectivamente, acaban enfrentados en un combate generalizado al final del canto.

CANTO V

El canto es una rapsodia de alternativas bélicas. En ellas, Diomedes será el héroe indiscutible de los griegos. Junto a él, está, de principio a fin la diosa Atenea y, en los momentos difíciles, también Hera. Tal es la fuerza de Diomedes, que incluso llega a herir a Afrodita y Ares, protectores de los troyanos. Abundan las bajas de guerreros poco ilustres. Los dioses, al final, abandonan el campo de batalla.

CANTO VI

La batalla prosigue. Parece que sólo los griegos, Áyax el primero, causan bajas a los troyanos. Pero, más que por las muertes, este canto brilla por dos conmovedoras escenas, una de amistad (Diomedes no quiere enfrentarse a Glauco, huésped de su padre) y otra de amor: Héctor se despide de Andrómaca, su esposa, y de su hijo Astianacte antes de partir nuevamente hacia el combate en compañía de Paris.

CANTO VII

Los troyanos, agotados de cansancio, se sienten reanimados por el regreso de los hermanos, que, sin más, empiezan matando. Luego, los dioses deciden que haya un combate singular entre Héctor y Áyax, pero es un combate

indeciso: los dos héroes son gratos a los dioses. El desánimo vuelve a cundir entre los troyanos, que proponen un fin de guerra no aceptado por los griegos. Tras retirar e incinerar los cadáveres, griegos y troyanos celebran magníficos banquetes de ritual en una prolongada velada.

CANTO VIII

Al amanecer, Zeus reúne la asamblea de los dioses y les conmina a no intervenir directamente en la acción, sólo podrán aconsejar. El desastre de los aqueos se va imponiendo paulatinamente y sólo la noche es capaz de interrumpirlo. Héctor y sus troyanos acampan en plena llanura.

CANTO IX

Las cosas van mal para los griegos. Una asamblea primero, un consejo, después, y una inútil embajada, más tarde, para que Aquiles deponga su ira, forman la materia de este canto. Es el canto de Fénix, el viejo que derrocha historias (sobre su pasado, sobre Meleagro) para convencer a Aquiles y que acaba pasando la noche en su tienda, mientras Áyax y Odiseo (Ulises) regresan y cuentan su infructuosa gestión.

CANTO X

Agamenón no concilia el sueño y tampoco dejan que lo hagan otros héroes. Todos juntos deciden montar un espionaje a los troyanos; Diomedes y Odiseo se encargan de la misión. Eso mismo estaban pensando los troyanos: Dolón, su espía, es sorprendido, capturado y, finalmente, tras revelar secretos estratégicos, matado por Diomedes. Ulises y Diomedes, utilizando los secretos revelados por Dolón, causan estragos en el campamento troyano y regresan a sus bases en medio de felicitaciones.

CANTO XI

Zeus, a través de Iris, aconseja a Héctor que ceda mientras Agamenón esté en primera línea y que ataque cuando Agamenón sea herido. Así lo hace Héctor, y los aqueos, privados momentáneamente de su jefe supremo, han de retroceder, a pesar de la resistencia que prestan Diomedes, Odiseo y Áyax, sobre todo. Los dos primeros son heridos y abandonan. También Macaón, que es retirado por Néstor y visitado por Patroclo a petición de Aquiles. Ya de regreso, Patroclo recoge y cuida a otro herido que le suplica.

CANTO XII

Estamos a la mitad de la obra. Ahora el empuje de los troyanos parece incontenible y llega hasta las propias fortificaciones de los aqueos, que, con todo, no se replegarán hasta que Zeus se lo concede a Héctor. Más la concesión llega y Héctor, seguido de los troyanos, traspasa el muro de contención que protege a los griegos.

CANTO XIII

Posidón surge del mar, ata sus caballos y, disfrazado ya de Calcante, ya de Toante, emprende la tarea de reanimar a los aqueos con sus consejos. Reaccionan Áyax, Idomeneo y otros muchos, logrando detener a los troyanos, que emprenden una deliberación conjunta antes de emprender un nuevo ataque.

CANTO XIV

Hera siempre se sintió inclinada a no cumplir la prohibición hecha por Zeus de que los dioses no interviniesen directamente en la lucha. Ahora utiliza Hera el recurso del amor para brindar a Posidón la posibilidad de ayudar a los aqueos mientras ella

entretiene a Zeus en el lecho. (El Sueño, una vez más, hará el papel de mensajero). Con renovado coraje, los aqueos, estimulados por Posidón, hacen retroceder a los troyanos.

CANTO XV

Hera no se siente culpable de la conducta de Posidón y así lo jura a Zeus, que, por medio de Iris, enviará recado a Posidón para que abandone el combate y, al tiempo, permitirá a Apolo reforzar el avance de los troyanos. Héctor, luchando con denuedo, está a punto de prender fuego a una de las naves aqueas cuando concluye el canto y lo consigue al comienzo del siguiente.

CANTO XVI

Las lágrimas de Patroclo surten efecto. Aquiles es la madre que cede y consiente a su amigo vestir sus propias armas y, acompañado de los mirmidones, lanzarse a rechazar la amenaza troyana. Pero Patroclo se sobrepasa en lo convenido por Aquiles (no se contenta con dar muerte a Sarpedón, héroe licio, sino que llega hasta las mismas puertas de Troya) y perece a manos de Héctor

CANTO XVII

Menelao es quien lleva la iniciativa a lo largo de todo el canto. Los troyanos se resisten a que el cadáver de Patroclo quede en poder de los griegos, pero, tras varias alternativas y con la ayuda de Áyax que cubre la retirada, Menelao recupera el cadáver, si bien sus armas, las armas de Aquiles, ya las lleva puestas Héctor.

CANTO XVIII

Este canto marca el rumbo dentro de la acción del poema. Aquiles recibe la noticia de la muerte del amigo y quisiera salir a vengarle de inmediato, pero no tiene armas. La diosa Tetis, madre solícita, le proporcionará unas armas maravillosas fabricadas por el dios Hefesto. Entre tanto, Patroclo es llorado y amortajado.

CANTO XIX

El ritmo de este canto es lento y apacible. Tetis entrega las armas a Aquiles, que renuncia a su cólera. Agamenón reconoce los errores pasados y le hace la devolución de Briseida bajo el juramento de no haberla tocado. También Briseida llora a Patroclo. El néctar y la ambrosía, alimentos divinos administrados por Atenea, reconfortan a Aquiles cuando se niega a comer y sólo piensa en volver a la pelea, a pesar de que su caballo Janto le vaticina una muerte cercana.

CANTO XX

Zeus levanta la prohibición que pesaba sobre los dioses y ellos se limitan, por el momento y a propuesta de Hera, a contemplar cómo Aquiles libra un combate singular contra Eneas, al que en última instancia libra Posidón de la muerte, o cómo Héctor, que quiere vengar la muerte reciente de su hermano Polidoro, es librado también por Apolo de las manos de Aquiles.

CANTO XXI

En la batalla junto al río Escamandro, Aquiles mata a muchos de los troyanos que huyen hacia la ciudad a lo largo del río; entre ellos, muere otro hermano de Héctor, Licaón. El río, un dios, ataca a Aquiles con sus henchidas olas, y lo que era un combate de hombres se convierte en una lucha abierta entre los dioses: Atenea contra Ares y Afrodita, Posidón contra Apolo, Hera contra Ártemis y Hermes contra Leto. Como resultado, los troyanos van recluyéndose en la ciudad, mientras que Aquiles es desviado bien lejos por Apolo.

CANTO XXII

Cuando Aquiles se da cuenta del engaño tendido por Apolo, corre velozmente hacia Troya, donde Héctor lo espera al pie de la muralla. Huye Héctor una y varias veces en torno a la muralla mientras los dioses sopesan su suerte y deciden que ha de morir ya. Por fin se entabla el combate: Héctor es herido mortalmente, despojado de las armas y arrastrado por el carro de Aquiles; sobre la muralla de Troya, Príamo (padre de Héctor), Hécuba y Andrómaca (su esposa) quedan traspasados de dolor.

CANTO XXIII

Está dedicado a los funerales de Patroclo y a los juegos celebrados en su honor. Al cortejo ritual de los mirmidones armados alrededor del cadáver de Patroclo, sigue el banquete, la formación de la pira sobre la que es colocado el cadáver recubierto con la grasa de los animales sacrificados, y unos espléndidos juegos con carreras de carros y a pie, competiciones de lucha, disco, arco y jabalina, entre otras. A cada certamen corresponden diferentes premios.

CANTO XXIV

Todos los días, al amanecer, Aquiles ata el cadáver de Héctor a su carro y lo arrastra en torno a la tumba de Patroclo,

hasta que, a los doce días, por instigación divina, Príamo se dirige a la tienda de Aquiles, se arroja a sus pies y le suplica la devolución del cuerpo de su hijo. Tras unas escenas de hondo patetismo, Aquiles accede. El cadáver es recibido en Troya con salvas de lamento y lágrimas. Y después de diez días de luto, no obstaculizados por Aquiles, los troyanos hacen libaciones sobre la pira, recogen los huesos y los entierran cubiertos con un túmulo. Es el final del canto y de la *Iliada*.

CONTENIDO DE LA ODISEA

CANTO I

El comienzo del poema nos presenta a Ulises (Odiseo) en la isla de Calipso. Posidón se muestra airado hasta que Ulises regrese a su patria. Pero, el dios se encuentra entre los etíopes, mientras los demás dioses se hallan reunidos en la mansión de Zeus que se queja de la criminal insensatez de los hombres. Atenea pide a Zeus que favorezca la vuelta de Ulises a su patria, Ítaca, contra la voluntad de Posidón, y envía a Hermes a Ogigia, la isla de la ninfa Calipso. Atenea, transformada en Mentos, rey de los tafios, se le aparece a Telémaco, el hijo de Ulises, en Ítaca. Allí discute con el joven su situación: el padre largo tiempo desaparecido y la casa invadida por los pretendientes al trono. Da dos consejos: exigir ante el pueblo reunido que cesen las intrigas y preguntar a los compañeros de Ulises por su paradero. Telémaco no tarda en darse cuenta de que ha sido aconsejado por una diosa y, a partir de ese instante, se enfrenta de una manera distinta con la vida ante su madre y los pretendientes.

CANTO II

A la mañana siguiente defiende su posición ante la asamblea popular. Los pretendientes Antínoo y Eurímaco hacen burla del divino consejo manifestando así su soberbia y petulancia. Ni siquiera se llega a discutir la petición de una nave por parte de Telémaco, sino que Leócrito disuelve la reunión con palabras altaneras. Atenea, tomando la figura de Méntor, consigue, no obstante, una nave en la que Telémaco emprende el viaje por la noche.

CANTO III

En la costa de Pilos se encuentra con Néstor, que celebra un sacrificio en honor de Posidón. Néstor recibe amablemente a Telémaco y le cuenta muchas cosas acerca del regreso de los griegos a su patria tras la guerra de Troya, pero nada sobre su padre, Ulises. Atenea desaparece de noche en forma de águila. A la mañana siguiente, Telémaco, acompañado de Pisístrato, hijo de Néstor, se dirige a Esparta, adonde llegan a la tarde del día siguiente.

CANTO IV

Encuentran a Menelao celebrando las bodas de su hijo e hija. El rey y Helena narran las hazañas de Ulises en la guerra de Troya. Al día siguiente, Telémaco pregunta por el destino de su padre y se entera de las aventuras de Menelao durante su viaje de regreso: entre ellas, el encuentro con el viejo del mar, Proteo, quien le relata el fin del loco Áyax, y de Agamenón, y finalmente la estancia de Ulises en la isla de Calipso. En Esparta se preparan para el banquete, mientras que en Ítaca los pretendientes planean el asesinato de Telémaco a su vuelta. Penélope, su madre y esposa de Ulises, se entera de la confabulación, pero Atenea la consuela a través de un sueño.

CANTO V

Una vez más, los dioses celebran consejo y, de nuevo, Atenea se lamenta de las penas de Ulises. Ahora Zeus determina enviar a Hermes (que había sido propuesto por Atenea en el canto I). El mensajero hace conocer a Calipso la voluntad de los dioses. De mala gana, la ninfa encarga a Ulises la construcción de una balsa y le deja marchar de regreso. Cuando el día decimotercero llega a las cercanías de Esqueria, es descubierto por Posidón, que volvía de su visita a los etíopes, y una tormenta destruye su balsa. El velo de Leucótea salva a Ulises, y al tercer día después del naufragio alcanza la costa de Esqueria, donde cae en sueño profundo.

CANTO VI

Un sueño, enviado por Atenea, induce a Nausica, hija de Alcínoo, rey de los feacios, a dirigirse con sus compañeras al río, donde las jóvenes lavan y juegan. Ulises despierta y asusta a las jóvenes que escapan temerosas. Nausica, en cambio, le presta ayuda, le da sus cuidados, le ofrece ropa y lo conduce hasta el bosquecillo de Atenea, a las puertas de la ciudad.

CANTO VII

Protegido por la niebla en que la diosa lo envuelve, Ulises recorre las calles de los feacios y entra en palacio. Al abrazar las rodillas de la reina Arete, la niebla se disipa y Alcínoo lo acoge. Luego que se han retirado los nobles, Arete pregunta a Ulises de dónde ha venido y de dónde ha tomado las ropas que le son tan conocidas. Ulises narra sus aventuras desde su marcha de Calipso, y Alcínoo le promete ayudarlo a volver a su patria a la mañana siguiente.

CANTO VIII

Pero al día siguiente no se cumple aún su promesa. Es cierto que Alcínoo ordena los preparativos, pero luego da un banquete, en el que Demódoco canta acerca de Aquiles y Ulises. Como éste oculta su rostro, el rey manda parar el canto y comenzar los juegos, en los que Ulises humilla al insolente Eurialo. Continúa el canto de Demódoco, que trata de los amores de Ares y Afrodita y de la venganza de su esposo Hefesto. De noche, Demódoco canta el episodio del caballo de madera y, cuando Ulises rompe a llorar nuevamente, Alcínoo le pregunta su nombre y su destino.

CANTO IX

Entonces Ulises se da a conocer y comienza su relato. Tras la caída de Troya destruyó Ismaro, mas, al sufrir grandes pérdidas, debe huir ante el asalto de los Cicones. Una tormenta los obliga a desembarcar y descansar durante dos días; luego emprenden la navegación alrededor de Malea. Allí asola la flota una terrible tempestad que los arrastra a la deriva durante nueve días. Al décimo desembarcan en la tierra de los lotófagos, donde amenaza el olvido de la vuelta a sus hogares a causa de los sabrosos alimentos que toman, llegando luego a la isla que se halla frente al país de los Cíclopes. Con una sola nave llega Ulises a la isla, pierde a varios compañeros en la caverna del monstruo y resulta finalmente vencedor gracias a sus trucos con el vino y con haberse hecho llamar "nadie". La maldición del cíclope cegado hace caer sobre Ulises la cólera de su padre Posidón.

CANTO X

Desde su isla, Eolo envía a Ulises hacia la patria con viento oeste favorable. Tras nueve días de viaje, los compañeros de Ulises abren el odre de los vientos que se le había entregado. Las tormentas que se desencadenan lo arrojan de nuevo a la isla de Eolo, que ahora rechaza a Ulises, aborrecido por los dioses. Al cabo de seis días llegan al país de los lestrigones, donde las noches son breves. Allí pierde Ulises todas las naves restantes en el estrecho puerto, al ser atacado por los gigantes lestrigones y logra escapar únicamente con su propia nave hasta la isla que pertenece al país de Ea. En esa isla tiene Eos su hogar y Helios su salida. Allí habita Circe, que transforma en cerdos al primer grupo de reconocimiento que desembarcó. Provisto por Hermes de la hierba mágica "moly", Ulises salva a sus compañeros y permanece durante un año junto a Circe. Cuando pretende regresar, Circe lo envía al país de los muertos

CANTO XI

Durante un día navegan hasta la otra orilla del Océano, al país de los cimerios, que viven en eterna oscuridad. Junto al foso de los sacrificios repleto de sangre se reúnen las almas de los muertos: Elpenor, muerto en la isla de Circe, la madre, el adivino Tiresias, que le presagia un difícil viaje de regreso, la prueba relacionada con los bueyes del sol, la victoria sobre los pretendientes y la muerte en el extranjero. A esto sigue un catálogo de heroínas, luego una conversación con Agamenón, otra con Aquiles y la visión de héroes y malhechores muertos. El viaje de vuelta a través del Océano es fácil.

CANTO XII

A continuación de Circe, las aventuras les llevan a pasar junto a las sirenas y entre Escila y Caribdis hasta Trinacria, donde se encuentran los rebaños de Helios. Retenidos por un viento adverso, atormentados por el hambre, los compañeros de Ulises profanan los bueyes y al proseguir el viaje se ven atrapados por una tormenta enviada por Zeus a petición de Helios. Ulises se salva en la quilla y en el mástil, escapa a duras penas de Caribdis hacia la que lo vuelve a arrastrar un viento sur y durante nueve días es llevado por las olas; tras ese tiempo llega a Ogigia, la patria de Calipso.

CANTO XIII

Ulises es obsequiado por los feacios, y a la noche siguiente llega a Ítaca al cabo de un viaje milagroso. Posidón petrifica la nave a su regreso. Ulises despierta envuelto en niebla y sólo reconoce su patria cuando Atenea, bajo la forma de un joven pastor, le informa al respecto. Atenea se da a conocer, y juntos ocultan en lugar seguro los regalos de los feacios. Luego discuten la lucha con los pretendientes y la diosa lo transforma en un viejo mendigo.

CANTO XIV

En primer término, Ulises va en busca del porquerizo Eumeo, ante quien se presenta relatándole con todo detalle una serie de aventuras inventadas. Recibe comida y una manta para pasar la noche.

CANTO XV

Atenea induce a Telémaco, que se encuentra aún en Esparta, a emprender viaje de regreso. En su viaje acoge en Pilos al adivino Teoclímeno, que se ha visto obligado a huir de Argos. Aconsejado por Atenea, Telémaco evita caer en la trampa que le han tendido los pretendientes. Eumeo habla a Ulises acerca de su padre Laertes y de paso le cuenta su propia vida. A la mañana siguiente desembarca Telémaco y va en busca de Eumeo.

CANTO XVI

El pastor se aleja para comunicar a Penélope el regreso de su hijo. Ulises se muestra a su hijo en su aspecto natural, que le es devuelto por Atenea, y juntos planean el castigo de los pretendientes. Mientras tanto, éstos proyectan un nuevo atentado contra Telémaco. Eumeo regresa a su choza.

CANTO XVII

A la mañana siguiente, Telémaco es el primero en dirigirse a la ciudad, siguiéndolo luego Eumeo y Ulises, que se ha vuelto a transformar en mendigo. Telémaco saluda a su madre; Teoclímeno presagia que Ulises se encuentra ya en el país. Cuando Ulises se acerca a la ciudad, se encuentra con Melantio, pastor de cabras, quien lo somete a malos tratos, pero delante del palacio lo reconoce su perro moribundo, Argos. Ulises pide limosna a los pretendientes, Antínoo le arroja un escabel que lo golpea en el hombro derecho. Eumeo comunica a Penélope que el mendigo desea hablarle por la noche, y regresa de nuevo a su choza.

CANTO XVIII

En una lucha a puñetazos, Ulises arroja al suelo al insolente mendigo Iros y hace una advertencia a Anfínoo, el mejor de los pretendientes. Penélope se presenta ante los hombres en la sala, les hace entrever la posibilidad de casarse de nuevo y logra así valiosos obsequios. La criada Melanto se burla de Ulises; el pretendiente Eurímaco le arroja un escabel, que hiere, sin embargo, al que sirve el vino.

CANTO XIX

Ulises con su hijo retira las armas de la sala; Atenea los alumbró. Luego llega Penélope, y Ulises la va preparando para su regreso con un relato inventado. Al lavarle los pies, la nodriza Euriclea lo reconoce por una cicatriz y se hace su cómplice en silencio. Penélope relata un sueño que anuncia el castigo de los pretendientes, y declara su intención de que al día siguiente una competición de tiro con arco decidirá quién será su esposo.

CANTO XX

Ulises, encolerizado con las criadas que comparten el lecho con los pretendientes y preocupado por el futuro, no logra dormir sino con la ayuda de Atenea. Al despertar, se siente animado por signos propicios. Euriclea y las criadas preparan el banquete en honor de Apolo. Llegan Eumeo, Melancio y el leal boyero Filecio. Un augurio enviado por Zeus hace desistir a los pretendientes de su plan de asesinar a Telémaco. Durante el banquete, Ctésipo intenta golpear a Ulises, pero falla y da en la pared. En la risa alocada de los pretendientes, en las profecías de Teoclímeno se anuncia la venganza.

CANTO XXI

Penélope trae el arco, Telémaco coloca las hachas. Él mismo y algunos pretendientes intentan en vano tensar el arco. Fuera, Ulises se da a conocer a Eumeo y Filecio. Cuando los pretendientes aplazan la competición para el día siguiente, Ulises, a pesar de su oposición, logra que le dejen probar a él también. Euriclea encierra a las criadas, Filecio cierra la puerta del patio. Con la mayor facilidad Ulises tensa el arco y atraviesa el ojo de las doce hachas.

CANTO XXII

Una segunda flecha alcanza a Antínoo y ahora Ulises se da a conocer. Eurímaco propone en vano un acuerdo: él también es atravesado. Telémaco trae armas, Melancio las busca para los

pretendientes, pero es encadenado por los pastores leales. Atenea interviene en la lucha y todos los pretendientes caen. El cantor Femio y el heraldo Medonte son perdonados. Ulises prohíbe a Euriclea dar gritos de júbilo por ser un sacrilegio para con los muertos, y ordena limpiar la sala. Las criadas infieles son ahorcadas, Melancio mutilado y muerto, y los leales saludan a su señor.

CANTO XX III

Penélope se resiste a creer a Euriclea que le anuncia el regreso de Ulises y aún duda cuando se halla sentada frente a él. Ulises ordena que se cante y baile para simular ante los habitantes de Ítaca que se celebra una boda. Embellecido por Atenea, Ulises regresa a la sala después del baño, pero aún así las dudas de Penélope sólo desaparecen cuando su esposo le demuestra conocer un secreto relacionado con la construcción del lecho matrimonial. La noche los reúne y juntos se comunican sus dolores y aventuras. A la mañana siguiente, Ulises marcha a visitar a su padre.

CANTO XXIV

Hermes acompaña a las sombras de las almas de los pretendientes al reino de los muertos. Allí conversa Agamenón con Aquiles, y en su conversación con Anfimedonte se evidencia de nuevo el contraste entre el comportamiento de Clitemnestra (que asesinó a Agamenón con la complicidad de su amante) y Penélope. Ulises encuentra a su padre Laertes en su finca y se da a conocer. Mientras, el padre de Antínoo ha incitado a los itacenses a sublevarse: surge la lucha pero Atenea restablece una paz duradera.