

Alejandro Abritta
Victoria Maresca
Huilén Abed Moure
Mario Rucavado
Cecilia Perczyk
Caterina Stripeikis

Iliada: Canto 1
Texto bilingüe comentado
(versión provisoria)

Nota aclaratoria: esta versión provisoria del canto 1 incluye extensas modificaciones a la tercera edición. El presente archivo se carga en la página para comodidad de los usuarios.

Prefacio a la tercera edición

En esta tercera edición de nuestra traducción comentada del Canto 1 hemos incorporado algunas correcciones mínimas y ampliado levemente las notas y los comentarios. La principal motivación para su publicación es acompañar la de los Cantos 2, 3 y 16, en cuya elaboración hemos encontrado la necesidad de incorporar información que no estaba disponible en las ediciones anteriores. Por último, hemos introducido un ligerísimo cambio en la traducción, sobre el cual VER Com. 1.62.

Prefacio a la segunda edición

Ha pasado algo más de un año desde la publicación de la primera edición de este libro. Puede parecer poco para justificar una segunda, pero nuestro proyecto siempre ha concebido todos sus resultados como provisorios. Esta segunda edición no es para nosotros una necesidad inesperada producto de deficiencias halladas en la original, sino la segunda etapa planeada de la publicación del canto 1 de *Iliada*. La primera versión ofreció una traducción y notas introductorias y anticipó la publicación de un texto griego revisado y la ampliación del comentario a una escala más adecuada para un trabajo académico. El tiempo que media entre aquella y esta es el que hemos necesitado para cumplir esos objetivos.

La ocasión nos ha permitido incluir cambios puntuales en la introducción y la traducción. En la primera, hemos ampliado algunas secciones y agregado una cantidad de bibliografía de referencia nueva, que puede resultar útil para los lectores. En la segunda, además de corregir algunas erratas mínimas y adaptar la puntuación al texto griego revisado, hemos modificado la traducción de ciertos términos para adecuarlos mejor a nuestros criterios generales, en algunos casos para disminuir al mínimo la variación, en otros, porque las alteraciones eran necesarias a fin de mantener la coherencia con la traducciones que utilizamos en nuestro trabajo en otros cantos (que serán publicados, si los tiempos lo permiten, en el transcurso del próximo año).

Las mayores modificaciones se encuentran en la publicación del texto griego y en las notas. Hemos incluido en la introducción dos secciones correspondientes explicando las innovaciones, por lo que no es necesario detenerse sobre ellas aquí.

Esta versión que publicamos está mucho más cerca de la que habíamos concebido originalmente que la primera. Por supuesto, no es perfecta, ni mucho menos, y cada una de sus partes tolera (y acaso requiere) mejoras considerables. Pero esperamos que buena parte de ellas no provenga de nuestro grupo, sino del trabajo colectivo y colaborativo de la comunidad académica en conjunto. Desde el primer día nuestro proyecto fue el puntapié inicial de un trabajo que en alguna etapa debía y deberá abrirse a todos los críticos que quieran colaborar en él, aportando nuevos comentarios, nuevas propuestas de traducción, nuevas alternativas de lectura en el texto griego. Y hoy nos sentimos más cerca de ese momento que antes.

Introducción

Los poemas homéricos son desde la Antigüedad una ventana a la tradición mitológica de los griegos y a su historia, a la vez que obras maestras de la literatura en el sentido más literal de la expresión, es decir, en el de obras que enseñan lo que la literatura es. Homero fue durante toda la Antigüedad *ho poietés*, “el poeta” a secas, y por cientos de años sus composiciones fueron utilizadas en Grecia para aprender a leer y a hablar en público, para dar ejemplo de conductas heroicas y deleznable y para conservar la memoria histórica de un pueblo y una cultura, incluso mucho, muchísimo después de que ambos se hubieran vuelto irreconocibles para el público para el que los poemas fueron pensados.

Resumir en unas pocas páginas todos los problemas que *Iliada* y *Odisea* presentan es inconcebible. En el vasto mundo de la filología clásica, la lectura de la inmensidad de trabajos que se han ocupado y todavía se ocupan de ellos demandaría más de una vida. Pero para disfrutar de los poemas no se necesita más que algunas nociones básicas, y nuestro objetivo es facilitar ese disfrute al lector y al oyente.

El recorrido que sigue es cronológico. Comenzamos por el mito, porque la evidencia sugiere que, al menos en algunos aspectos, el mito fue primero. Lo segundo es la historia, un área en la que año a año *Iliada* y *Odisea* ganan espacio, después de haber sido relegadas casi por completo. Sin embargo, el camino empieza realmente cuando llegamos a la forma en que esas dos fuentes inseparables para el pensamiento griego confluyen en una tradición de cantos orales, que en algún momento desembocará de algún modo en los textos que conocemos hoy. Las razones y métodos de nuestra traducción están al final, como corresponde: solo existen porque los precedió todo lo demás.

Antes, sin embargo, es necesario responder a una pregunta ineludible al presentar una obra de literatura: ¿quién fue su autor? ¿Quién fue Homero? La respuesta es que no lo sabemos, como no lo sabían ya los antiguos. Las *Vidas* que relatan su biografía son espurias, construidas sobre la base de anécdotas muchas veces estandarizadas, todas las veces inverificables o ficticias. Sabemos tan poco que no sabemos si vivió en el s. VIII o VII a.C., dónde nació o habitó ni mucho menos en qué lugar y por qué razón compuso sus poemas. Ni siquiera podemos estar seguros sobre si existió. Pero la verdad es que eso importa menos que el hecho de que el legado que escogió para sí se preserva y se preservará por siempre. Ante semejante monumento, lo demás no parece demasiado significativo.

El mito

El mundo de la mitología griega

El mundo mitológico de los griegos estaba ocupado por diversos tipos de seres. Entre estos, los héroes fueron siempre los más importantes para los poetas. Los dioses, sin duda, ejercían una influencia poderosa en la vida cotidiana de las personas y en los grandes eventos humanos, constituían fuerzas que era necesario temer y apreciar, pero eran inmunes al cambio, inmortales y bienaventurados; la historia, en el sentido importante del término, no les sucedía más que como a espectadores o transeúntes con ocasionales intervenciones significativas.

Los héroes eran concebidos como seres humanos, en general como seres humanos con capacidades excepcionales. Si bien ninguno podía volar (al menos no sin la ayuda de algún objeto mágico) ni correr más rápido que una bala, su destreza era más que suficiente para destacar en aquello que para las poblaciones antiguas era lo más importante: la guerra, la cacería de bestias salvajes y la defensa de los pueblos.

La mitología griega abunda en estos personajes, muchos de ellos famosos todavía hoy en la cultura popular, como Heracles (Hércules para los romanos), el hijo de Zeus de increíble fuerza, condenado a realizar doce trabajos para expiar el asesinato de su familia, o Edipo, el rey de Tebas que, sin saberlo, asesinó a su padre y se casó con su madre. Las sagas de estos héroes incluyen numerosas anécdotas, algunas de ellas oscuras, conservadas en apenas una única fuente. La mayor parte incluye hazañas individuales, duelos con bandidos o monstruos y las habituales burlas del destino que los poderosos sufren invariablemente en el pensamiento griego.

En buena medida, esto se explica por el localismo que imperó en Grecia durante toda la historia antigua. Contra lo que la misma palabra “Grecia” podría sugerir, entre los griegos jamás existió algo parecido a una única conciencia nacional; incluso cuando la distinción entre “nosotros los griegos” y los “bárbaros” era clara para todos y había una cierta percepción de una historia común (sobre todo gracias a los poemas homéricos), la realidad es que cada etnia (jónicos, dorios, eólicos y arcado-chipriotas), cada región (el Ática, Jonia, Arcadia, Tesalia, Laconia, etc.) y hasta cada ciudad (Atenas, Tebas, Esparta, Mileto, entre docenas de otras) se concebía a sí misma como una entidad autónoma, distinta e independiente de todas las otras. Cada una, además, tenía su propia historia y sus propios héroes, cada uno de ellos con sus propios logros y triunfos, no pocos de los cuales tenían como víctimas a otros héroes de otras ciudades.

Por eso, las grandes gestas pan-helénicas (es decir, “de todos los griegos”) son poco habituales y extraordinarias, y se organizan en grupos de historias conocidas, diferentes tradiciones temáticas que incluían muchos eventos particulares, cada uno de los cuales podía ser relatado en un poema distinto. Las ciudades se enorgullecían de tener héroes que hubieran participado de estas gestas y, no pocas veces, intervenían los mitos para que esto fuera así. El papel de los poetas era fundamental en este proceso y, por eso, el poeta no solo tenía la responsabilidad de entretener, sino que era el guardián de la historia y el vehículo del orgullo y prestigio de una ciudad (VER *El canto*).

La mitología griega conocía cuatro grandes gestas panhelénicas: la expedición de los argonautas (que conocemos sobre todo a partir de la *Pítica* 4 del poeta tebano Píndaro y de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas), el ciclo tebano (que nos llega en parte a partir de la tragedia *Siete contra Tebas*, de Esquilo), la cacería del jabalí de Calidón (sobre la cual habla la propia *Iliada*, en el canto 9) y la guerra de Troya. En todas ellas, héroes de todo el mundo griego (las listas, por lo dicho antes, varían de forma considerable) se unían con un objetivo común: recuperar el vellocino de oro, capturar la ciudad de Tebas, cazar un monstruo enviado por Ártemis o tomar la ciudad de Troya. Aunque cada una de estas sagas es importante, incluso fundamental para la historia de muchas ciudades griegas y de la cultura helénica en general, el ciclo troyano es sin lugar a dudas la más significativa de todas. No sólo constituye la última y más espectacular expedición de la

época heroica, sino que abarca también una enorme cantidad de historias posteriores que se ocupan del regreso de los guerreros griegos a sus respectivos hogares (los *Nóstoi*).

El largo “Catálogo de las naves” del canto 2 de *Iliada* demuestra que una parte inmensa de las ciudades griegas pretendía haber tomado parte en la guerra. Es larga la lista de nombres que no significan nada para nosotros pero que, para habitantes de esos pueblos, constituían un motivo de orgullo y un vínculo con un pasado glorioso. Esos héroes no solo permitían a los ciudadanos de las *póleis* (las “ciudades-Estado”) jactarse por la presencia de uno de sus antepasados en la más grande gesta de su cultura, sino que también se imaginaban como protectores sobrenaturales después de su muerte. De la misma manera que los dioses no eran solo figuras que explicaban el origen del mundo, sino que se percibían como presencias constantes en la cotidianidad – atravesada por las plegarias, los sacrificios y los ritos – los héroes no eran solo personajes del pasado, puesto que su capacidad de proteger y engrandecer a sus patrias sobrevivía a su muerte. La mitología era también la historia para los griegos antiguos, y esa historia continuaba viva porque sus protagonistas, en buena medida gracias a la labor de los poetas, estaban más allá de la muerte.

El mito de Troya (antehoméica)

El mito de la guerra de Troya comienza con una profecía que, entre otras fuentes, conserva Píndaro en su *Ístmica* 8, donde cuenta que Zeus y Poseidón competían por la mano de la Nereida Tetis, hasta que la diosa Temis (la personificación de la justicia) les informó que cualquier hijo de ella sería más poderoso que su padre y capaz de ocupar su lugar (en otras fuentes, el profeta es el titán Prometeo). La amenaza, ligada al mito de la sucesión de generaciones y la profecía del padre de Zeus, Crono, a su hijo, cuando este lo desplazó (“otro hará lo mismo contigo”), fue acompañada de un consejo: entregar a Tetis como esposa al mortal Peleo, rey de Ftía.

La boda fue un evento extraordinario, al que asistieron todos los nobles de Grecia y los dioses del Olimpo llevando regalos (algunos de los cuales se enumeran en *Il.* 16.866-867 y 18.82-85). La única que no fue invitada fue Discordia, que, ofendida por esto, irrumpió en la cueva del centauro Quirón, donde se realizaba la celebración, y arrojó una manzana, con la inscripción “para la más bella” (aunque existen variaciones de esta parte, la pelea subsecuente entre las diosas por saber quién es la más hermosa es una constante). Enseguida, Hera, la esposa de Zeus, Atenea, su hija, y Afrodita, la diosa del amor, reclamaron para sí el premio. Como la disputa no parecía poder solucionarse, Zeus ordenó que las diosas sometieran la decisión a Paris, un campesino troyano que era en verdad hijo del rey Príamo.

Fue también una profecía la que hizo que el príncipe en aquel momento estuviera viviendo como un siervo en los alrededores de la poderosa ciudad de Troya. Cuando Hécuba, su madre, estaba embarazada de él, había soñado una noche que daba a luz un leño ardiendo, lo que el profeta Ésafo u otra hija de Príamo, la famosa Casandra, interpretan como indicación de que el hijo que llevaba en el vientre causaría la destrucción de la ciudad. Al nacer el niño, su madre lo entrega al campesino Agelao para que lo abandone en el monte Ida. Allí, el bebé es amamantado durante cinco días por una osa y, finalmente, acogido por el mismo Agelao y criado como su propio hijo (una vez más,

existen otras versiones, pero todas terminan con el mismo resultado; este tipo de variaciones constituyen una constante en la mitología griega).

Es a este personaje, ya adulto, al que las tres diosas se aproximan para que resuelva la disputa, y las tres intentan sobornarlo para que falle a su favor. Cada una ofrece un regalo en su área de influencia: Atenea promete hacerlo un guerrero invencible; Hera, otorgarle un poder real absoluto e inmovible (con diferentes alcances dependiendo de la fuente); y, por último, Afrodita le ofrece la mano de la más hermosa de las mujeres, Helena, hija de Zeus y esposa del rey de Esparta, Menelao. Es este último presente el que Paris acepta, declarando ganadora de la disputa a la diosa del amor. Ello constituye un punto de inflexión en la relación de Atenea y Hera respecto a Troya, explicando en parte la razón por la que son estas dos divinidades las principales impulsoras de su destrucción en *Iliada*.

Después del juicio, Paris visita la ciudad de Troya durante unos juegos y es reconocido por su padre Príamo, que lo restituye en su lugar legítimo como príncipe, junto con el primogénito Héctor y otros cuarenta y ocho hermanos. Por consejo de Afrodita, entonces, prepara una expedición hacia Grecia, en donde visita Esparta. Allí, la diosa provoca el amor de Helena y, cumpliendo su promesa, ayuda a Paris a raptarla.

El príncipe troyano comete entonces un error por partida doble: no solo se enemista con uno de los Estados más poderosos de la época, Micenas, regida por Agamenón, hermano de Menelao, sino que detona, por así decirlo, una “cláusula” en un juramento realizado por los más importantes reyes de Grecia cuando eran pretendientes de Helena. En efecto, el mito cuenta que, cuando Tindáreo, su padre putativo (porque Helena solía considerarse hija de Zeus), estaba buscando un marido para ella (como en diversas sociedades, en la Grecia antigua los matrimonios eran arreglados entre los varones), fueron muchos los que se acercaron para pedir su mano. Dado el enorme riesgo de que un conflicto se detonara ante la presencia de tantos héroes poderosos buscando lo mismo, el rey de la isla de Ítaca, el famoso Odiseo, le ofreció a Tindareo una solución para no enemistarse con ninguno por favorecer a otro, a cambio de que este lo ayudara a casarse con su sobrina, Penélope, hija de su hermano Icario. El consejo era simple: hacer que todos los pretendientes juraran que protegerían al que fuera beneficiado y actuarían si recibiera algún ultraje.

El juramento de los pretendientes de Helena constituye la base para el reclutamiento de la expedición contra Troya tras su rapto. Aunque algunos se muestran reticentes (Odiseo, por ejemplo, finge estar loco para no unirse, pero es descubierto por Palamedes, hijo de Nauplio), el ejército griego más grande constituido hasta entonces se reúne en Áulide, un puerto de Beocia. En algunas versiones del mito, zarpan desde allí, pero son dispersados por los vientos y vuelven a su patria, pasando ocho años antes de juntarse de nuevo para una nueva expedición. Más conocido que este evento es el hecho de que, por el enojo de Ártemis (cuyas razones varían según la fuente), Agamenón se ve obligado a sacrificar a su hija Ifigenia para obtener buen viento para el viaje. Es casi seguro que en la forma primitiva de esta historia la doncella era efectivamente sacrificada, pero una modificación posterior, en parte motivada por el deseo de eliminar el sacrificio humano (cuya realidad en Grecia por fuera del mito es discutida entre los expertos) y en parte para explicar ciertos vínculos del culto de Ártemis con la zona del Quersoneso

Táurico (la actual península de Crimea), hizo que la diosa reemplazara en el último momento a Ifigenia por una cierva, transportando a la hija de Agamenón hacia la tierra de los tauros.

Tras un accidentado paso por la isla de Tenedos, donde Aquiles mata por un error al rey Tenes, y el abandono del héroe Filoctetes, mordido por una serpiente venenosa que le provoca una herida con un olor insoportable, en la entonces deshabitada Lemnos, la flota arriba a Troya y establece allí un campamento, desde el cual envían una embajada a los troyanos para reclamar la devolución de Helena. La asamblea de la ciudad no solo rechaza este pedido, sino que intenta matar a los embajadores (Menelao y Odiseo), suceso que sella el destino y da inicio a la guerra.

El poema de Homero comienza en el noveno año del sitio de Troya, también llamada Ilión (de donde “*Iliada*”), pero resume, reelabora o menciona eventos de la totalidad de la guerra. Sobre los particulares nos ocuparemos en notas, pero un evento que no es aludido por Homero merece mencionarse: la muerte de Palamedes. Como se observó arriba, fue este héroe el que descubrió el engaño de Odiseo, obligándolo a unirse a la expedición. Queriendo vengarse por esto, Odiseo elabora una trampa: entierra una bolsa de oro en la tienda de Palamedes, escribe una carta para Príamo, que entrega a un prisionero troyano para que lleve, y luego hace que uno de sus soldados mate a este prisionero cuando marchaba hacia la ciudad. La carta, por supuesto, contenía la promesa de Palamedes de entregar el campamento griego a cambio del oro. El héroe es condenado a morir lapidado por esta traición, consumándose así la venganza de Odiseo; las consecuencias de esto, sin embargo, son catastróficas, puesto que, una vez finalizada la guerra, el padre de Palamedes, Nauplio, para castigar a los griegos por la muerte de su hijo, encenderá un falso faro en el cabo Cafereo de Eubea durante una tormenta, enviando a muchas naves griegas a su destrucción. Será el primero o uno de los primeros sufrimientos por los que la expedición griega pasará en su regreso de Troya.

Los eventos de *Iliada*

Los griegos no pasaron una década sentados alrededor de la ciudad, sitiándola, sino que realizaron numerosas incursiones en su área de influencia (lo que refuerza la idea de que “Troya” no era una sola ciudad, sino una región; VER *La historia*). En estos asaltos, entre otros muchos lugares, atacan Lirneso, de donde traerán a la cautiva Briseida, que será entregada a Aquiles como botín, y Tebas Hipoplacios, lugar en donde se hallaba Criseida, la hija del sacerdote del dios Apolo Crises, entregada a Agamenón. Crises va al campamento aqueo llevando un rescate por ella, pero Agamenón lo rechaza, provocando la ira de Apolo, que desencadena una peste en el ejército. Obligado por esto a devolver a Criseida, el rey se apropia de Briseida y esto encoleriza a Aquiles, que promete no volver a luchar por los griegos (las variaciones en la forma de esta promesa a lo largo del poema constituyen una sutil muestra del desarrollo del personaje del héroe).

Estos eventos son narrados en el primer canto de *Iliada* con detalle; a partir del segundo comienza lo que muchos críticos consideran un *flashback* o retrogresión hacia el pasado, puesto que, hasta el canto séptimo inclusive, los eventos que se narran corresponden al inicio de la guerra más que a su final. El escenario es algo más complejo que eso y da muestra de la maestría del poeta: aunque es claro que el catálogo de las

naves, la llamada *teichoskopia* (la presentación de los héroes griegos a los ancianos troyanos hecha por Helena desde la muralla de Troya), el duelo entre Paris y Menelao y acaso el duelo entre Áyax y Héctor no tienen demasiado sentido en el noveno año del conflicto, las hazañas de Diomedes, rey de Argos, solo pueden haber sucedido con Aquiles alejado de la batalla, porque la aparición del héroe opacaría la presencia de cualquier otro. Esta mezcla de hechos del pasado y del presente está organizada, como gran parte del texto, en una estructura anular que fue analizada con gran detalle por Cedric Whitman (VER *En detalle – La(s) estructura(s) de Iliada*, en <http://iliada.com.ar/en-detalle-y-en-debate/en-detalle-las-estructuras-de-iliada/>).

A partir del canto 8 y del segundo tercio del poema, con una nueva asamblea de los dioses, puede decirse que comienzan los eventos desatados por la ira de Aquiles. Zeus ordena a los dioses no intervenir en la batalla y da la victoria a los troyanos que, comandados por Héctor, avanzan imparablemente hacia las naves aqueas. Con la interrupción de la noche que transcurre entre los cantos 9 (la embajada a Aquiles suplicándole que vuelva a la batalla) y 10 (la casi con certeza espuria “Dolonía”, en la que Diomedes y Odiseo realizan una incursión en el campamento troyano), el ataque deja heridos uno tras otro a los héroes griegos y el ejército retrocede hasta el momento en que Héctor consigue, a pesar de los esfuerzos denodados de Áyax, prender fuego una de las naves en el canto 16.

En este punto se produce el primer paso del abandono de la ira: Aquiles, ante el pedido de su amigo Patroclo, acepta enviar a sus soldados para rechazar a Héctor; sin embargo, no vuelve a la batalla. La entrada de los poderosos mirmidones (las tropas de Aquiles) permite rechazar a los troyanos, pero, ensoberbecido por el éxito, Patroclo decide ir más allá de lo que Aquiles había ordenado y termina siendo asesinado por Héctor y el dios Apolo.

Si en el primer tercio del poema la ira de Aquiles es una sombra en el margen de los eventos y en el segundo es la causa de las desgracias, en el tercero se convierte en una fuerza incontenible que devasta las filas troyanas para vengar la muerte de Patroclo. El final del tema de *Iliada* (declarado en la primera palabra, *mênis*, “cólera”) se da en tres etapas: primero, la muerte de Héctor en el canto 22, que consuma la venganza del héroe; segundo, la celebración de los funerales de Patroclo en el canto 23, que garantiza la pervivencia del amigo después de la muerte y restaura el orden en el campamento griego; tercero, la devolución del cadáver de Héctor a Príamo que, en contraste con la negativa de Agamenón de devolver a Criseida en el canto 1, muestra que el mundo heroico ha vuelto a su cauce natural.

Pero todo en *Iliada* tolera dobles y triples interpretaciones y, mientras que el tema de la ira se desarrolla, otras partes de la tradición son aludidas y representadas simbólicamente. La muerte de Patroclo es un reflejo de lo que más tarde será la de Aquiles a manos de Paris y Apolo, la de Héctor representa la caída de Troya, los enfrentamientos atléticos del canto 23 sugieren historias y tópicos de momentos posteriores de la guerra y de los regresos (por ejemplo, la disputa entre Áyax y Odiseo por las armas de Aquiles, que concluirá con la muerte del primero). Solo la *Odisea* es comparable en la literatura griega en su capacidad de condensar significados y tradiciones. Sobre esto, sin embargo, volveremos más adelante.

El final de la guerra

Más de un poema se ocupó de los eventos posteriores a *Iliada*, que pueden dividirse en dos partes: primero, otras historias en el contexto del sitio y, segundo, la caída de Troya.

Entre las primeras se destacan las llegadas de aliados troyanos de tierras extrañas (relatadas en la perdida *Etiópida*), como la amazona Pentesilea (de la cual Aquiles se enamora, al punto que, tras matarla, tiene relaciones sexuales con su cadáver) y el etíope Memnón, un semidiós hijo de Aurora, también asesinado por Aquiles. El evento más importante de esta etapa, sin embargo, es la muerte del héroe y los combates que se producen en torno a su cadáver, en donde Áyax y Odiseo muestran ser los mejores y más valientes de los héroes griegos. La actuación hace que ambos reclamen para sí las armas de Aquiles (forjadas por el dios Hefesto en el canto 18 de *Iliada*), lo que produce un terrible conflicto entre los héroes. Hay diversas versiones de cómo se desarrolla la disputa, pero el resultado es siempre que el ganador es Odiseo. Esto enoja a Áyax hasta la locura, que lo hace atacar los rebaños de los griegos pensando que son los otros reyes. Al recuperar la razón y darse cuenta de lo que ha hecho, se suicida arrojándose sobre su espada clavada en la tierra.

Los héroes griegos, entonces, capturan – por consejo del adivino Calcas – a Heleno, el profeta troyano, que conocía los secretos para la toma de Troya. Este revela que deben cumplir tres condiciones: llevar allí los huesos del héroe Pélope, contar como aliado al hijo de Aquiles, Neoptólemo, y robar el Paladio (una estatua de Atenea que protegía la ciudad). Odiseo es el encargado de realizar las tres acciones; la última, realizada junto con Diomedes, constituía una de las hazañas más notables en la tradición sobre el héroe y se ha especulado que se simboliza en la “Dolonía” del canto 10 de *Iliada*.

El final de la guerra gira en torno a la famosísima historia del caballo, una estratagema ideada por Odiseo. El truco es bien conocido: se construye un gigantesco caballo de madera hueco, en cuyo interior se esconde un grupo de héroes (de unos pocos a tres mil, dependiendo de la fuente); el caballo se coloca en la llanura troyana con una inscripción que indica que es una ofrenda para Atenea y se abandona el campamento, dejando solo un vigía para dar la señal de ataque. Después de algunas discusiones, los troyanos deciden introducir el regalo en la ciudad; los héroes escondidos dentro de él salen, abren las puertas y la devastan. Aquí también se contaban algunas historias particulares, como la de la violación de Casandra, la hija de Príamo, por Áyax Oileo sobre un altar de Atenea, la muerte de Príamo refugiado en un templo de Zeus, y la de Astianacte, hijo de Héctor y todavía un bebé, arrojado desde la muralla por Neoptólemo u Odiseo.

Pero las aventuras (y desventuras) de los griegos no han terminado, sino todo lo contrario. La ofensa brutal de Áyax Oileo enfurecerá a Atenea, que procura destruir las naves griegas en venganza, enviándoles una feroz tormenta (en la que el mismo Áyax muere aferrado a una roca destruida por el tridente de Poseidón) que arroja a algunos contra las rocas del cabo Cafereo (como ya se ha notado, por obra de Nauplio, el padre de Palamedes) y dispersará a muchos otros por distintos lugares del mediterráneo. Los

eventos por los que pasan los héroes entonces son el tema de la tradición épica de los *Nóstoi* o “Regresos”.

Los regresos y el final de la época heroica

Las desgracias de los griegos en su regreso a casa eran un tema popular entre los griegos y de hecho se vinculan con otras tradiciones, como la de Orestes, hijo de Agamenón, cuya historia comienza buscando venganza por la muerte de su padre a manos de su madre, Clitemnestra, la noche de su regreso de Troya. La dispersión de los héroes estimuló la idea de que muchas colonias griegas del mediterráneo se vinculaban con ellos; en Italia, por ejemplo, existía un culto a Diomedes, que se suponía había huido hacia allí después de un regreso desafortunado a Argos.

Los viajes más famosos son, sin embargo, los de Menelao y Odiseo. El primero, arrastrado por los vientos, desembarca en Egipto, donde, según algunas fuentes, descubre que la verdadera Helena estaba en ese lugar y que la que Paris había raptado era solamente una imagen falsa. En Egipto, Menelao adquiere riquezas que compensan las que ha perdido en el naufragio y regresa a Esparta. El viaje, sin dudas, se vincula con la acción de los mercenarios griegos en la región del Nilo y los vínculos comerciales entre ambas naciones.

Es, por supuesto, el regreso de Odiseo el que mayor fama ha alcanzado, por lo notable y diverso de sus aventuras, narradas en *Odisea*. No es posible ofrecer un resumen de ellas aquí; baste decir que, tras diez años de navegar a la deriva por lo que probablemente son diferentes lugares del Mediterráneo, el héroe regresa a Ítaca para encontrar en su palacio un grupo de pretendientes de su esposa y, por lo tanto, a su trono. Con la ayuda de su hijo Telémaco, de dos sirvientes y de Atenea, acaba con todos ellos y restaura el orden en su reino.

Los héroes de Troya son la anteúltima generación de la época heroica; sus hijos protagonizarán las sagas finales de la mitología griega (la “Orestíada” y la “Telegonía”). Aunque la nobleza de periodos posteriores afirmará descender de estos personajes, solo conservarán genealogías con nombres no acompañados de historias. El final del mundo heroico, que coincide con el final del mundo micénico (VER *La historia*), representará para los griegos posteriores el final de una era en donde los hombres tenían capacidades extraordinarias, se juntaban y combatían con los dioses y emprendían aventuras inimaginables. La poesía homérica surge en un periodo en el que la gloria del pueblo helénico se conservaba en el recuerdo de esas hazañas y en las ruinas de las ciudades del pasado. También para nosotros los cantos y los restos son la ventana a ese mundo.

La historia

El problema de la historicidad de Homero

Como regla general, los antiguos no se cuestionaban la historicidad de la guerra de Troya. Tanto Heródoto como Tucídides abren sus respectivas obras con una mención de eventos de la época mítica, en la que los hechos narrados por Homero tienen un lugar privilegiado, puesto que representan la referencia más importante para el conflicto entre Europa y Asia, que atraviesa el pensamiento del s. V a.C. Tucídides en particular afirma explícitamente (1.10.3) que “No es conveniente desconfiar (...) y sí reconocer que aquella expedición resultó mayor que todas las anteriores, aunque menor que las de ahora, si es necesario confiar en el poema de Homero, que como conviene, siendo poeta, la adornó para engrandecerla (...)” La intervención de los dioses, algunos elementos románticos y novelescos, incluso las disputas personales de algunos de los héroes podrían ser parte de los adornos de los que el historiador habla, pero lo que importa destacar es que no hay aquí ninguna duda sobre la existencia de la guerra.

Esta situación persiste incluso entrada la edad moderna. Recién en el s. XVIII, con el ascenso de la historiografía racionalista, los poemas comienzan a considerarse ficticios en un sentido fuerte. La reacción científicista resulta entendible, pero surge en un periodo en el cual el conocimiento respecto a la manera de conservar y transmitir información en una cultura oral era casi nulo. Este estado de cosas continuará durante el s. XIX, cuando las excavaciones arqueológicas de Heinrich Schliemann y otros reabrieron el debate. Hoy, la cuestión no está cerrada. El consenso parece ser que los eventos relatados en *Iliada* tienen un trasfondo verdadero, pero en los poemas se mezcla con elementos de épocas posteriores y, por supuesto, con aspectos fantásticos sin correlato real.

En lo que sigue recorreremos sucintamente la historia de la evidencia y el camino que ha llevado a ese consenso. Comenzamos por la arqueología, que fue la primera ciencia que reivindicó a Homero; la filología contribuyó más tarde gracias al desciframiento del hitita. Finalmente, volveremos sobre la evidencia arqueológica, esta vez para contrastar la sociedad descrita por Homero con la que es posible reconstruir para los periodos micénico y oscuro.

Una ciudad enterrada

La historia moderna de la arqueología homérica comienza con un millonario aburrido apasionado por los poemas que decidió dedicar su vida a demostrar la veracidad de Homero. Heinrich Schliemann amaba al poeta al punto de nombrar a sus dos hijos Andrómaca y Agamenón. Aunque sus “descubrimientos” fueron inmensamente exagerados (por él mismo), la importancia de sus contribuciones no puede disminuirse, en particular porque puso a disposición de la ciencia los considerables recursos con los que contaba.

En 1870, siguiendo los consejos de Frank Calvert, otro arqueólogo amateur que ya había excavado la zona, comenzó a trabajar en la actual colina de Hisarlik, en Turquía, donde encontró una ciudad antigua que afirmó que era Troya. En el sitio incluso se extrajo lo que Schliemann denominó “el tesoro de Príamo”, un gran depósito de oro y otros metales preciosos, que luego contrabandearía fuera de Turquía, algo por lo que más tarde

debería pagar una multa de 50.000 francos al gobierno otomano. En realidad, este hallazgo proviene de un nivel del suelo mucho más antiguo que el del periodo micénico, pero el arqueólogo era un apasionado de este tipo de publicidad (es muy famosa la foto – https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sophia_schliemann.gif – de su esposa vestida con las “joyas de Helena”, parte del tesoro).

Numerosas campañas posteriores fueron descubriendo cada vez más de este sitio, ocupado por diversas poblaciones a lo largo de los milenios. Pero, lejos de resolver la duda respecto a la veracidad de Homero, durante todo el siglo XX los arqueólogos discutirían la equivalencia Troya / Hisarlik. Había dos razones claras para esto: primero, la inexistencia de evidencia contundente que verificara la asociación (es decir, de documentos escritos); segundo, la incompatibilidad entre la pequeña colina y la monumental ciudad descrita en *Iliada*.

Sobre la cuestión de los documentos volveremos en la sección que sigue. El segundo problema comenzó a resolverse desde 1988 gracias a la excavación dirigida por Manfred Korfmann, que, a través del uso de nuevas tecnologías, en los primeros cuatro años de trabajo descubrió el “barrio bajo” de Troya VI (es decir, el nivel que se corresponde con el periodo micénico) y una gran muralla que lo rodeaba, que hacía que de los apenas veinte mil metros cuadrados de la ciudadela se pasara a una ciudad de por lo menos cien mil, capaz de albergar más de seis mil habitantes.

Semejante tamaño debe relacionarse con su ubicación estratégica: Troya estaba emplazada cerca de la entrada del estrecho de los Dardanelos (antiguamente llamado “Helesponto”), que divide el mar Egeo del Mar Negro y es, por lo tanto, un punto clave de la circulación del comercio naval. Las condiciones de navegación del estrecho generaban una considerable ventaja para la ciudad: entre mayo y octubre (es decir, la época del año en que el Egeo es navegable) sopla un fuerte viento norte y hay una corriente constante desde el mar de Mármara hacia el Egeo, de modo que el cruce del estrecho es lento y dificultoso. Troya sería, por eso, la escala obligatoria antes de emprenderlo, donde los barcos podrían aprovisionarse y sus tripulantes descansar. Como observa Joachim Latacz (2003: 71-72): “Suponer que todo eso sería gratis iría contra todo lo razonable. La fortificada y opulenta Troya reinaba sobre la costa de entonces y estaba atenta a todo lo que pasaba. En el puerto, precisamente, no podía pasar nada sin su aprobación.”

Si el tamaño y la ubicación de la ciudad hablan de su importancia, su disposición habla de una filiación cultural con oriente. La estructura ciudadela + barrio bajo, por ejemplo, es típica de los emplazamientos medio-orientales (como la capital hitita Hattusa). Además de esto, la cerámica hallada en el sitio es de tipo anatolio en material, técnicas y formas, los entierros y los restos del culto son de tipo anatolio y los habitantes de Hisarlik compartían con los hititas el culto a las piedras talladas, donde aparentemente se creía que moraban los dioses. Como parece inferirse de la interpretación de Heródoto y Tucídides del texto homérico como episodio clave en el conflicto Europa / Asia, en el que los griegos, como es de esperar, representan al primer continente, los troyanos estaban ligados a las poblaciones anatólicas asiáticas.

En 1995, estas impresiones fueron confirmadas por la aparición de un sello de bronce escrito en ambas caras en luvio, un lenguaje vinculado al hitita. Esto verificó

definitivamente que los troyanos estuvieron ligados al gran imperio anatolio. En este contexto, el estudio de los textos hititas resulta clave para comprender la trayectoria histórica de la ciudad de Troya.

Los documentos hititas

El hitita es un lenguaje indoeuropeo (es decir, de la familia del latín, el griego y el sánscrito), descifrado en 1915 por Bedřich Hrozný. Es el idioma de un imperio que ocupó el norte de Mesopotamia y gran parte de Anatolia entre los siglos XV y XII a.C. De él se conservan numerosos documentos, incluyendo sellos, cartas y todo tipo de textos gubernamentales y administrativos.

Quizás el aspecto más fundamental de esta evidencia es la coincidencia de algunos nombres con los transmitidos por la tradición griega. En efecto, el rey hitita Muwatalli II (aprox. 1290-1272 a.C.) firmó en algún momento de su reinado un tratado con el rey “Alaksandu de Wilusa”. Más allá de la similitud entre “Alaksandu” y “Alexandros” (el segundo nombre de Paris; VER *El mito*), la relación fonética entre “Wilusa” e “Ilión” (que, como puede demostrarse por el análisis de la evolución de la lengua griega, originalmente se denominaría “Wilión”) es notable, y el análisis detenido de los documentos muestra que la región se hallaba en el área de lo que posteriormente se denominaría Tróade (es decir, el noroeste de la península anatolia, donde se encuentra Hisarlik). En otro documento se habla del país “Taruisa” o “Truwisa” que, aunque aparece enumerado junto con Wilusa, no puede menos que asociarse con “Troya”. Por las razones que fuera, para los hititas los dos nombres que para Homero son sinónimos (“Ilión” y “Troya”) aludían a dos lugares diferentes; sin embargo, su proximidad geográfica es indiscutible, y la confusión puede ser producto de un estado posterior de la situación geopolítica del área o, acaso, del desconocimiento de los griegos de las relaciones específicas en ella.

La mención de una región de anatolia no sorprende en documentos hititas. Mucho más llamativo es hallar mencionado el país Ahhiyawa, que no puede sino vincularse con una de las denominaciones homéricas para los griegos, *achai(w)oi*, “aqueos”. No solo la aparición del nombre es significativa, sino el hecho de que en diversos documentos los reyes de ese país aparecen atacando territorios en Anatolia. Resulta de particular importancia en este sentido la “Carta de Manapa-Tarhunta”, en donde se relatan las actividades del rebelde hitita Piyamaradu (quizás un miembro de la familia real), que en el siglo XIII a.C. realizó numerosas incursiones en la frontera occidental del imperio, apoyado por tropas del rey de Ahhiyawa.

Más allá de estos eventos, las relaciones entre los reyes de Ahhiyawa y de “Hatti” (es decir, hitita) parecen haber sido cordiales durante mucho tiempo. Pero, para el último tercio del s. XIII, la situación se enfría considerablemente, al punto de que, en un tratado con el rey Sausgamuwa de Amurru, el rey hitita Tudhalija IV establece un bloqueo comercial contra los barcos de aquel país. De hecho, la frialdad había llegado al punto de que en ese mismo tratado el título “rey de Ahhiyawa” fue borrado de la lista de los grandes reyes (que, hasta entonces, lo incluían junto con los de Hatti, Egipto, Babilonia y Asiria). A partir de entonces, Ahhiyawa deja de tener presencia en los documentos, lo que

coincide con el declive del poderío micénico, sobre el que volveremos en la próxima sección.

El lineal B y el mundo micénico

La arqueología en la Tróade y la hititología han demostrado que existía un lugar en Asia Menor que puede haber sido conocido como Ilión o Troya por los griegos y fue atacado por una sociedad “aquea” en algún momento. Pero, ¿quiénes fueron estos “aqueos”? Podría ser que la guerra de Troya tuviera una base histórica, pero que los griegos se hubieran apropiado de leyendas locales anatólicas o “pre-helénicas” que circulaban por el territorio que hoy denominamos Grecia.

Que esto podía ser así lo sugería la existencia de una escritura encontrada en diferentes sitios del territorio griego, datada en el segundo milenio a.C. y completamente diferente a la escritura griega posterior. Esta escritura, el “lineal B”, está vinculada con otra, el “lineal A”, encontrado solo en la isla de Creta (junto con tablillas del otro tipo), en sitios de la civilización minoica (llamada así por el legendario rey Minos de la isla).

El lineal B fue descifrado por Michael Ventris en 1952. Su demostración de que esas tablillas contenían una forma de escritura del lenguaje griego ha revolucionado nuestra comprensión de la historia de ese pueblo: no solo hubo población helénica en Grecia durante todo el segundo milenio a.C., sino que esa población fundó una gran civilización con considerable peso en el escenario internacional de la época. Elementos tradicionales del mito griego, como la relación entre la Grecia continental y la poderosa isla de Creta, también fueron confirmados por este descubrimiento.

Ya hemos observado que, de acuerdo a los documentos hititas, los habitantes de Ahhiyawa realizaban incursiones en la zona de Anatolia. Las tablillas del lineal B aportan un conocimiento más detallado de la sociedad de ese país. Además de una compleja división del trabajo (en las tablillas se identifican más de 100 oficios especializados), los documentos nos presentan algunas instituciones que reconocemos a partir de los poemas homéricos. En la cúspide de la sociedad se hallaba el *wa-na-ka* (que daría el griego (*w*)*ánax*; el lineal B es un silabario, por lo que la transcripción se realiza sílaba por sílaba), que concentraba el poder militar, económico y religioso. *Ánakes* son en Homero los reyes como Agamenón y Aquiles. Estos reyes están acompañados de “compañeros”, *e-ge-ta*, funcionarios de los palacios que constituyen su séquito, quizás los antecesores de los *hetairoi* de los héroes homéricos.

Un término que los documentos conservan pero no se preserva como institución en los poemas es el del *ra-wa-ge-ta*, el “conductor del *laos* (el pueblo en armas)”, que parece haber sido un segundo al mando ocupado de los asuntos militares. *Laós* es una palabra común en Homero que aparece en diversas fórmulas. También existe una diferencia en el uso de *qa-si-re-u* / *basileús*; el primero es un señor de provincia bajo la autoridad del rey en las tablillas, mientras que en Homero la palabra se utiliza para referirse en general a los nobles, algunos de los cuales también son *ánakes*. Junto a estos gobernantes, serían fundamentales en la sociedad micénica los sacerdotes y los escribas. Los primeros constituyen un sector independiente de la nobleza dedicado al cuidado de los templos, que a veces se identifica con los términos *i-je-ro-wo-ko*, “el que hace los sacrificios”, o *i-je-re-u*, que deriva en griego posterior el término *hiereús*, “sacerdote”.

Los escribas, por su parte, no eran solo amanuenses, sino también administradores, funcionarios y diplomáticos, y su trabajo era registrar y, quizás, regular diferentes aspectos de la vida económica y política de la sociedad micénica. Su importancia es indudable, pero casi no ha dejado rastros en la tradición épica, acaso porque esta se preocupa bastante menos por la administración del intercambio de bienes que por los hechos de los guerreros.

Estas coincidencias nos dan una imagen de la organización del Estado micénico que debe complementarse con los hallazgos arqueológicos. Las excavaciones nos muestran una sociedad estrictamente jerarquizada, que se asentaba en acrópolis (“ciudades en lo alto”) rodeadas por grandes murallas y en las que se construía el centro administrativo y de poder de la región: el palacio. Esta disposición habla a las claras de una sociedad guerrera, lo que se confirma con la frecuentísima aparición de armas en las tumbas del periodo y la conquista de la isla de Creta cerca de 1450 a.C. (momento en el cual los micénicos adoptan el uso del lineal B, adaptado del cretense – y todavía no descifrado – lineal A).

Se mencionó más arriba que, hacia el 1200 a.C., Ahhiyawa deja de ser un actor importante en los documentos hititas. Esto coincide con diversos elementos que ha descubierto la arqueología: una serie de destrucciones en fortalezas griegas (Tebas, Micenas, Tirinte, Pilos) y anatolias (la propia Troya y las ciudades hititas), el abandono de muchos de los principales sitios micénicos, los ataques a Egipto realizados por los “pueblos del mar” (entre 1230 y 1191 a.C.) y la desaparición del uso del sistema de escritura del lineal B, al punto de que la sociedad griega en su conjunto parece volver a un estado de analfabetismo pleno. En este mismo periodo se detienen los proyectos edilicios importantes y los que persisten ya no alcanzan las dimensiones de sus predecesores, y parece perderse el conocimiento de las diferentes formas de artesanía que eran comunes antes, en particular la pintura al fresco. Las fechas, además, coinciden aproximadamente con las que da Heródoto (2.147), que Tucídides (1.12) complementa con la información de que tras la guerra de Troya se produjeron numerosas migraciones y fundaciones de ciudades.

Las causas de la caída de la civilización micénica no son claras. De una imagen de destrucción total y catástrofe que se sostenía hace unas décadas, los expertos hoy imaginan un escenario más moderado, que presupone una serie de posibles acontecimientos devastadores (catástrofes naturales – terremotos, cambio climático, plagas –, invasiones y, sobre todo, conflictos internos) que empobrecieron la sociedad micénica y provocaron una serie de cambios político-económicos, pero no marcaron una ruptura absoluta. Se trataría, más bien, de un declive más o menos rápido que no generó una sociedad completamente nueva de un día para el otro, sino que de manera progresiva llevó al desarrollo de nuevas formas de relacionarse, muchas de las cuales revelarían a las claras su herencia micénica, y muchas otras su origen en un nuevo periodo histórico. El estado de la cuestión continúa cambiando con nuevos descubrimientos e interpretaciones renovadas de la evidencia; parece probable que, al menos hasta cierto punto, la imagen que los poemas homéricos nos presentan de una civilización con memoria del pasado, pero una nueva organización de la sociedad, nueva tecnología y nuevas costumbres sea la que eventualmente se decantará entre los arqueólogos para describir la “edad oscura”.

De la época postpalacial al periodo arcaico griego

Como se observó en la sección anterior, el colapso del mundo micénico no produjo una ruptura absoluta en la sociedad griega, sino una serie de cambios abruptos que modificaron diferentes aspectos de esta. Uno de los más significativos es el movimiento de la población: a partir del s. XII a.C., las áreas más pobladas del territorio griego, como la Argólida, se vacían, y zonas antes menos ocupadas que estas, como el noroeste del Peloponeso o las islas de Asia Menor (el Dodecaneso), registran un incremento notable en la densidad poblacional. Pero estos nuevos centros no llegan a reemplazar a los grandes palacios micénicos: la inestabilidad y la violencia parecen ser la norma en el periodo, como sugiere la cantidad de destrucciones en sitios importantes y la prevalencia de imágenes bélicas en la cerámica.

Esta nueva sociedad, la “postpalacial”, probablemente apenas diferente de su predecesora, continuó observando un proceso de declive que se extiende hasta mediados del s. XI a.C. e hizo sentir sus efectos durante dos siglos más. Nuestro conocimiento de la “edad oscura” es muy limitado, dada la ausencia de evidencia escrita, pero la evidencia arqueológica permite inferir que la recuperación fue más progresiva que el colapso. Aunque descubrimientos como el del cementerio de Lefkandi (donde se halló una tumba de la primera mitad del s. X a.C. de un noble con un riquísimo ajuar funerario y enterrado junto con una mujer bellamente adornada) han demostrado que el periodo debe haber conocido etapas de prosperidad en algunas zonas, recién a partir del s. VIII a.C. los sitios estables se vuelven más importantes. Durante todo este tiempo, las costumbres sin duda alguna deben haber continuado cambiando y la relación con la sociedad micénica volviéndose más difusa. Para el final de esta época, el mundo griego comenzaba a parecerse mucho más al que conoceremos a partir de las fuentes arcaicas y clásicas que al que nos revelan las tablillas de lineal B.

Aunque hoy sabemos que el periodo que va del colapso micénico al s. VIII no fue tan oscuro como se pensaba hace unas décadas y la sociedad griega no vivió en una pobreza y falta de desarrollo constante, es indiscutible que a partir del 750 a.C. se produce un crecimiento que, por contraste, genera esa imagen de todo lo precedente. La población se incrementa exponencialmente, áreas antes despobladas se ocupan y se cultivan y comienza a observarse un proceso de colonización masiva a lo largo del Mediterráneo y el Mar Negro, en particular en la “Magna Grecia”, esto es, Sicilia y el sur de Italia. Esto llevó a una multiplicación de la riqueza y a procesos de redistribución del poder que todavía no comprendemos por completo. Es probable que las divisiones que imperaron en la edad oscura se resquebrajaran, y una nueva elite (que, como suele, debía incluir a la vieja elite) más amplia surgiera.

Es en este periodo que se introduce el alfabeto griego que conocemos, los testimonios más antiguos que conservamos del cual son inscripciones poéticas en cerámicas. La razón y uso del alfabeto en este periodo es motivo de debate, habiendo autores como Barry Powell, por ejemplo, que postulan que fue introducido específicamente para el registro de poesía (en particular, los poemas homéricos). Si esto no puede considerarse imposible, no deja de ser cierto que, en una sociedad donde el intercambio comercial estaba experimentando una explosión como no veía hacia siglos,

resulta difícil no imaginar que la introducción de un sistema de escritura estuviera ligada a ese proceso. Si los registros comerciales de este periodo se realizaban en papiros o pergaminos, no existe casi posibilidad alguna de que conservemos rastro de ellos.

En cualquier caso, la introducción del alfabeto es parte de un proceso de desarrollo cultural que dará lugar al mundo arcaico griego, el origen en occidente de la literatura como la concebimos hoy, las artes, la ciencia y la filosofía. En este mundo se producen los poemas homéricos, que conectan el pasado micénico y la edad oscura con esta nueva época floreciente, configurando para nosotros y para los griegos mismos una bisagra cultural entre estos periodos.

Edad oscura y sociedad homérica

La caída de los palacios micénicos dio inicio a la llamada “edad oscura”, el periodo que va de 1150 a 800 a.C. en el que los griegos no contaron con un sistema de escritura. Como se verá más adelante, es esta sociedad la que elabora y transmite los cantos orales que llevarán a los poemas homéricos. Por eso, una de las grandes preguntas que han ocupado la historia y la filología es qué sociedad reflejan estos: la micénica, en la que transcurren los eventos, la de la edad oscura, donde surge (o al menos se desarrolla) la tradición, o la de la edad arcaica, es decir, el periodo que va entre el s. VIII y V a.C.

No podemos responder ni siquiera de manera aproximada la pregunta aquí, puesto que el debate continúa y contribuciones recientes aportan nuevas ideas e interpretaciones. Creemos, sin embargo, que el escenario más coherente es el que puede formarse a partir del análisis de las armas y las tácticas de guerra, donde los restos materiales y la abundancia de descripciones en un poema bélico como *Iliada* permiten una imagen mucho más precisa que, por ejemplo, la que tenemos de los sistemas administrativos del periodo. Es evidente que a los poetas les preocupa poco la administración económica del día a día de la sociedad (mucho menos la evolución histórica de ella), mientras que, como demuestra el grado de detalle de la descripción de las armas y su uso (se describen casi 150 heridas en *Iliada*), el aspecto militar era algo que atraía considerablemente su atención.

El escenario que se obtiene del análisis es una amalgama confusa desde el punto de vista histórico de elementos de todos los periodos previos a los poemas. Por un lado, las tácticas de batalla que encontramos en *Iliada* combinan elementos que es posible asociar con la edad oscura temprana y media (grandes contingentes de soldados sin protección arrojando proyectiles) y con la edad oscura tardía y el periodo arcaico (la falange, es decir, la lucha codo a codo de soldados, generalmente con armadura completa, equipados con lanzas); aparecen, sin embargo, carros de combate, un rasgo de la edad micénica, aunque utilizado de una manera peculiar (como medio de transporte más que como arma de combate).

Cuando se pasa al terreno de las armas el panorama se complejiza aún más. Por un lado, los grandes escudos en forma de torre o de ocho, que pueden colgarse en la espalda, son un rasgo propiamente micénico; lo mismo sucede con los cascos, en particular el casco de colmillos de jabalí de Odiseo (descrito en *Il.* 10.261-265). Las lanzas presentan una mezcla menos clara: se utilizan todo el tiempo como armas arrojadas, indicando a veces que cada guerrero lleva dos, pero, a la vez, la descripción de la inmensa

lanza de Aquiles es incompatible con un arma utilizada de este modo. Las lanzas y las espadas son de bronce invariablemente, aunque es indiscutible que un poeta del s. VIII o VII a.C. conocería el hierro. Fuera por tradición o por contacto directo con restos materiales, Homero sabía que sus héroes estaban armados con materiales distintos a sus contemporáneos.

Todo esto sugiere una amalgama de tradiciones e innovaciones guiada menos por la voluntad de generar una imagen histórica precisa que por intereses narrativos. Las técnicas de combate se adaptan al tema del honor y la gloria, en el que, por ejemplo, el arco no puede aparecer como un arma importante (aunque lo fue en la edad oscura). Las armas, muchas de ellas seguramente basadas en reliquias conservadas de la edad micénica, responden a modelos distintos a los contemporáneos del poeta, pero son utilizadas en formas que sus oyentes (y él mismo) serían capaces de comprender. La imagen se aproxima más a la de la ciencia ficción que a la de la historia: piénsese, por ejemplo, en el “sable de luz” de *Star Wars*, un arma absurda desde el punto de vista militar pero coherente con la tecnología de su universo y con un inmenso valor narrativo. La gigantesca lanza de fresno de Aquiles, que solo él puede manejar, por no hablar de arrojar, se parece más a un sable de luz que a cualquier lanza que un soldado verdadero haya cargado alguna vez. Esto no significa que no tenga una base histórica (después de todo, un “sable de luz” no deja de ser un sable), sino que esta ha sido, como todos los otros elementos de la tradición, adaptada a las necesidades del canto y de la narrativa.

Conclusiones

No parece haber hoy razones para dudar de que la guerra de Troya está basada en hechos históricos, en particular, en conflictos entre los reinos micénicos y zonas de influencia del imperio hitita en la costa noroeste de Asia Menor. La arqueología ha confirmado la existencia de las ciudades mencionadas en los poemas y su poderío económico y militar. Pero la conservación de las historias no fue responsabilidad de cronistas especializados, preocupados por preservar los hechos con exactitud, sino de los poetas, cuyo trabajo era exaltar la gloria de los antepasados y ofrecer a su público cantos que los entretuvieran. La sociedad que esos cantos construyen no se corresponde con ninguna real y los eventos que relatan sin duda no sucedieron de la forma en que transcurren en los relatos. Eso no significa que no sean verdaderos (lo eran, indiscutiblemente, para los propios griegos), sino que la verdad en ellos está subordinada a otras funciones más importantes. Por eso, para entender la historia detrás del poema, es necesario entender la tradición en la que se originaron.

El canto

El concepto de poesía oral

“Literatura” es para nosotros equivalente a “texto escrito”. Incluso cuando existen prácticas comunes de lectura en voz alta en nuestra cultura (en particular dirigidas a niños), estas son consideradas secundarias y suelen realizarse con el apoyo de la escritura. A tal punto la asociación entre escritura y literatura está afianzada, que para muchos puede resultar natural pensar que la noción de “literatura oral” es una contradicción en los términos o una forma generosa para nombrar a las tradiciones de relatos en pueblos iletrados.

Pero esta visión de las cosas está equivocada. El periodo de la historia humana en el que la literatura se apoyó en el texto escrito es insignificante frente a aquel en el que fue producida, recibida y transmitida en forma oral. Es dable afirmar que la forma “natural” de literatura para nuestra especie no es la que se escribe y se lee, sino la que se canta o recita y se escucha. ¿Cuántas personas de las que están leyendo esto recuerdan de memoria una canción que jamás han leído, y cuántas un poema que jamás han escuchado? La respuesta a esa pregunta está intrínsecamente vinculada con la historia de la poesía griega y, en particular, de la homérica.

Llegar a esta conclusión ha tomado más de doscientos años en el campo de la filología. El concepto de literatura “oral” surge de la mano del romanticismo nacionalista de finales del s. XVIII, empeñado en rescatar las tradiciones originarias de los pueblos registradas en sus sagas heroicas. En el campo de los estudios homéricos, Friedrich Wolf, un filólogo alemán, debe ser considerado el padre (o mejor, el abuelo) del concepto de “oralidad”. Las propuestas de Wolf fueron escandalosas en su tiempo: para él, Homero no era un poeta, sino una amalgama de cantores individuales cuyos cantos alguien en algún momento compiló en dos obras mayores. Así, Wolf dio inicio a la posición “analista” de la poesía homérica.

Frente a esta se paró, durante todo el s. XIX, la postura “unitaria”, que defendía la idea de un único (o, eventualmente, dos) autor(es) letrado(s). Pero es importante destacar que la división no era entre aquellos que consideraban que la literatura oral podía producir una gran obra y aquellos que sostenían lo contrario: analistas y unitarios compartían el prejuicio, sin apoyo alguno en la evidencia, de que la poesía oral era inferior a la escrita y que los pueblos iletrados necesariamente solo pueden producir obras artísticas de inferior calidad.

La situación cambió de forma radical gracias al trabajo de Milman Parry, que debe considerarse el fundador de la teoría moderna de la oralidad tanto en el campo de los estudios homéricos como en todos los otros. Parry estaba convencido de que era posible verificar la oralidad de la poesía de Homero no analizando sus contradicciones internas o tratando de identificar los cantos originales con los que *Iliada* habría sido armada, sino estudiando las técnicas compositivas del poeta, es decir la forma en que utilizaba las palabras para elaborar su texto. El resultado es el descubrimiento de la “fórmula”, es decir, la expresión fija utilizada siempre en el mismo contexto métrico para expresar una idea.

No contento con haber logrado esta demostración, Parry se dio cuenta que era necesario probar que esa manera de componer existía y funcionaba en otras tradiciones,

para lo cual pasó años en la zona de los Balcanes registrando cantos de poetas tradicionales locales. Los resultados fueron extraordinarios: no solo la composición a través de fórmulas permite la elaboración de poesía, como el crítico había pensado, sino que permite la *composition-in-performance*, es decir, la improvisación en vivo. Junto con Albert Lord, Parry propuso entonces una hipótesis que todavía hoy continúa siendo popular entre los especialistas: los poemas homéricos son una obra improvisada y dictada por un rapsoda a un escriba.

Volveremos más adelante sobre el problema de la composición de los poemas homéricos y las diferentes hipótesis sobre ella. Lo importante ahora es destacar que el trabajo de Parry y Lord abrió la puerta a un enorme campo de estudio que hoy abarca las tradiciones orales de muchos lugares del mundo y todas las épocas. Ningún especialista podría hoy cuestionar seriamente la noción de “literatura oral” y no es admisible despreciar ese tipo de poesía como secundaria o menor. Pero esto, por supuesto, no es el final de la historia, sino apenas el comienzo.

Transmitir la tradición

Aunque las tradiciones orales abarcan todo tipo de géneros, la épica o, más en general, el relato de los logros de los antepasados, ha sido siempre uno de los más importantes. En los relatos orales se conservan, además de historias sobre el origen del mundo, conocimientos técnicos para la vida cotidiana y las hazañas de los dioses, las aventuras de los antepasados, que enseñan valores y glorifican a las personas del presente.

Los poetas aprenden estas historias, como todos los demás, desde que son chicos y las escuchan de otros. Con el tiempo van adquiriendo la capacidad de reproducirlas, hasta el momento en que se vuelven capaces de componer ellos mismos nuevas versiones. Cada generación en la que esto sucede embellece los hechos, incorpora nuevos y olvida los que han perdido valor. El proceso es fluido y, como se ha visto (VER *La historia*), aleja el relato de los hechos sin por eso perder del todo el contacto con ellos. La poesía tiene, sobre la crónica histórica, la enorme ventaja de que es un bien en sí mismo, de que la belleza poética es su propio objetivo, pero esa es también una desventaja en cierto sentido, porque implica que las partes de la historia que no tienen valor inmediato para el presente tienden a perderse o quedar oscurecidas detrás de otras.

Así, aunque nos resultaría inmensamente útil conocer los detalles del funcionamiento de la sociedad micénica, la tradición oral prefiere conservar los logros de algunos de sus personajes más importantes. Pero esto es lógico. Los poetas preservan la historia para un público cuyo interés es la gloria de su pueblo y de sus antepasados, no sus costumbres. Así como nosotros no esperamos detalles sobre el sistema impositivo de los países en las películas de acción, los rapsodas no habituaban cantar sobre el registro de las transacciones comerciales de los templos y palacios.

Ahora bien, aunque la tradición oral (en particular, una como la griega, por las razones que se verán más adelante, en La importancia de la performance) se va adaptando al cambio de los tiempos, es a la vez conservadora. Los nombres del pasado se preservan, los hechos, aunque transfigurados, se transmiten de una generación a otra. Incluso si los eventos se adaptan a los cambios en las costumbres y a los gustos, los valores y los ritos permanecen, los nombres de los dioses y de los héroes sobreviven a los siglos apenas

modificados por las alteraciones del lenguaje. Cada canto es una ocasión para recordar un pasado compartido y revitalizar así la memoria cultural de un pueblo. En este sentido, uno podría decir que Grecia no existiría sin Homero (o, más bien, sin la tradición de la que él fue parte), porque son las gestas panhelénicas que transmiten sus relatos las que crean un sentido de pertenencia a una misma cultura. Incluso en un periodo de inmensa sofisticación intelectual y científica como la época helenística (s. III a I a.C.), el poeta Licofrón puede apoyarse en *Iliada* y *Odisea* como bases de la noción de “Europa” como unidad cultural frente a “Asia”.

Todo esto no sucede a través de la escritura y la lectura, sino a través del canto en ocasiones de todo tipo (banquetes, festivales, ritos a los dioses). La poesía no es en la Grecia Antigua una entidad abstracta que se actualiza cada vez que se recita, sino que está intrínseca e indisolublemente ligada al contexto en donde se ejecuta. Entender la naturaleza de esos contextos en la medida en que es posible para nosotros es, por lo tanto, clave para entenderla.

La importancia de la performance

Como se ha observado, la poesía es el medio por excelencia de conservación y enseñanza de la historia y los valores. El trabajo del poeta, por eso, es de una enorme importancia y su figura suele ser considerada fundamental en las sociedades orales.

De que esto era claramente así en la Grecia Antigua no hay duda alguna. Además de la evidencia clásica como la que presenta Platón en *Ión* (un diálogo entre Sócrates y un famoso rapsoda homérico) o una de las vidas de Píndaro en la que se nos informa que Tebas, su patria, le impuso una multa inmensa de diez mil dracmas (el sueldo diario de un hoplita, por ejemplo, era de uno solo; cf. Tuc. 8.45.2) por alabar a la ciudad de Atenas, a lo que esta ciudad respondió pagándole al poeta una gran suma, los propios poemas homéricos muestran que los rapsodas tenían lugares de privilegio en las cortes de los feacios (en el canto 8 de *Odisea*) y de Ítaca (en el canto 1 del mismo poema). En la Grecia Antigua los poetas eran profesionales especializados (algo que no sucede con la mayoría de sus análogos orales contemporáneos): en *Odisea* 17.383-385 se los llama *demioergoí* (la forma homérica de la palabra *demiourgoí*), es decir, “trabajadores públicos”, junto con los adivinos, los sacerdotes y los artesanos, a los que se agregan los heraldos en 19.135.

La explicación de esto es simple: la poesía era el medio de transmisión de todo tipo de conocimientos y la principal fuente de entretenimiento con la que se contaba. El canto y el baile eran actividades habituales y los festivales y rituales estaban saturados de relatos e himnos a los dioses. Las mismas plegarias (y los griegos elevaban plegarias cotidianamente) solían estar en verso. En pocas palabras, de la misma manera que innumerables actividades hoy en día son acompañadas por música o incluyen la música como componente esencial, innumerables actividades en Grecia eran acompañadas por poesía. Y así como los grandes músicos hoy son figuras centrales en nuestra cultura, los grandes poetas de la Grecia Antigua lo eran de la suya.

La comparación no es inocente: así como para nosotros “literatura oral” puede resultar un término extraño, nuestra cultura tiene una noción de música muy alejada de la más habitual en las culturas del mundo, que no se restringe al sonido rítmico con o sin melodía, sino que abarca también el canto y la danza. Los poetas griegos no eran solo

compositores de versos como nuestros poetas, sino también músicos y coreógrafos. La misma poesía homérica se cantaba, muchas veces utilizando la lira.

Hasta este punto, hemos hablado de “literatura” y “poesía” oral como si fueran intercambiables. Eso, en general, sería un error. No todas las literaturas orales son exclusivamente en verso. Ni siquiera la griega lo era, si las fábulas de Esopo en realidad deben considerarse parte de una tradición. Pero al hablar de Homero la equivalencia se vuelve inevitable: la literatura era para los griegos Homero, y Homero es poesía.

No, sin embargo, cualquier tipo de poesía, sino una especial, apoyada sobre un metro poético cuya historia es desconocida: el hexámetro dactílico. Aunque algunos críticos niegan la vinculación intrínseca entre este metro y la épica (asumen que fue creado en una etapa tardía de la tradición), aquí asumiremos la postura mayoritaria de que el hexámetro era el medio de transmisión de la épica siglos antes de que se compusieran los poemas homéricos (una justificación de esto puede hallarse en el apéndice de la tesis de Alejandro Abritta, disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar:8080/xmlui/handle/filodigital/3335>). El hexámetro es un metro difícil, restrictivo y bastante incómodo para la forma que el griego ha desarrollado hacia el s. VIII a.C. Improvisar con él debía resultar una tarea de gran complejidad de la que solo serían capaces los especialistas. Por eso, aunque muchas tradiciones orales incluyen fórmulas, el sistema formulaico de la épica griega es de una complejidad y sofisticación casi incomparable. Cada héroe, cada dios, muchas de las ciudades y numerosos objetos tienen sus propios sistemas para ser colocados en una ubicación específica de los versos, a lo que hay que añadir una considerable cantidad de “epítetos” (es decir, atributos) genéricos para seres humanos, animales, lugares, etc. Para nombrar a los griegos, por ejemplo, el poeta contaba con todas estas variaciones (enumeradas con su ubicación métrica y número de instancias en Parry, 1971: 101):

huîes Akhaiôn / huîas Akhaiôn (“hijos de los aqueos” / “a los hijos de los aqueos”)
megáthymoi Akhaiói (“esforzados aqueos”)
euknémides Akhaiói / eyknémidas Akhaioús (“aqueos de buenas grebas” / “a los...”)
koûroi Akhaiôn (“los jóvenes de los aqueos”)
koúretes Akhaiôn (“los muchachos aqueos”)
káre komóontes Akhaiói / káre komóontas Akhaioús (“los aqueos de largos cabellos” / “a los...”)
díoi Akhaiôn (“divinos aqueos”)
Danaoi takhýpoloi / Danaôn takhypólon (“dánaos de rápidos caballos” / “de los...”)
laòs Akhaiôn / laón Akhaiôn (“el pueblo de los aqueos” / “al pueblo...”)
héroes Akhaiói / héroas Akhaiôn (“héroes aqueos” / “a los...”)
elikopes Akhaiói / elikopas Akhaioús (“aqueos de ojos vivaces” / “a los...”)
Akhaiôn khalkokhitónon (“aqueos vestidos de bronce”)
Argeioisin (“argivos”)

Cada una de estas fórmulas está diseñada para un lugar específico del verso con un caso morfológico (es decir, una función sintáctica) específico para la idea de “griegos”. Como se ha notado, no solo los troyanos tienen un sistema semejante, sino que también lo tienen

los diferentes héroes, objetos como las naves y animales como los caballos. Ciertas expresiones como “comenzó a hablar” o “sirvió el vino” también se expresan a través de fórmulas. Puede decirse, en pocas palabras, que el lenguaje formulaico es el lenguaje de la épica: como un poeta contemporáneo usa las palabras, el poeta épico utilizaba las fórmulas, y comprender ese uso es comprender la manera en que la poesía homérica fue compuesta.

Técnicas compositivas del poeta oral

El hexámetro impone un límite estricto a la libertad compositiva del poeta, que las fórmulas permiten salvar. La libertad del poeta oral no se halla en la capacidad de disponer sus palabras de la manera en que prefiera, sino en la de elegir las fórmulas con las que irá armando su texto. Esta afirmación, válida en términos generales, debe matizarse bastante: en los poemas homéricos hay cientos de versos cuyo carácter “formulaico” es muy leve y tanto *Iliada* como *Odisea* muestran un nivel muy sofisticado de interacción entre el modo de composición basado en fórmulas y el basado en palabras sueltas. Pero, incluso admitiendo esa interacción, no debe olvidarse que el poeta oral piensa en bloques métricos (partes del verso o incluso versos completos), no en palabras. Incluso cuando ocupa esos bloques con secuencias que nunca se repiten (lo que sucede muy a menudo), lo hace aplicando esquemas que regulan la ubicación de los verbos, los sustantivos y el resto de los elementos del lenguaje.

Los críticos han debatido durante décadas qué grado de originalidad permite esta técnica compositiva basada en elementos tradicionales. En los últimos años, sin embargo, parece estar creciendo un consenso sobre la idea de que la tradición aporta un lenguaje, una forma de componer poesía, pero la elaboración del texto específico depende de la individualidad del poeta. Así como todos los que hablamos español tenemos estilos propios y, incluso escribiendo sobre lo mismo, lo hacemos distinto, los poetas épicos, aunque compartieran un sistema de fórmulas y una metodología compositiva, producirían cantos propios diferentes entre sí.

Es en la aplicación de las fórmulas y los esquemas mayores donde la individualidad se manifiesta. Un cierto poeta, como el nuestro, puede preferir introducir el primer discurso de Aquiles en *Iliada* (en el v. 1.58) con la frase *toîsi d' anistámenos metéphe pódas okÿs Achilleús* (“entre ellos levantándose dijo Aquiles de pies veloces”); otro podría haber preferido *toîsi dè kai metéipe podárkes díos Achilleús* (“entre ellos dijo Aquiles divino de pies rápidos”). Pareciera no haber diferencia entre ambas opciones y muchos argumentarían, en efecto, que no la hay. Sin embargo, “Aquiles de pies veloces” es una fórmula única de Aquiles mientras que “divino” es un epíteto más o menos genérico que se aplica a cualquier héroe. A su vez, el uso de “levantándose” añade un aspecto visual a uno de los versos ausente en el otro, que habla de la dinámica de la asamblea (VER Nota *ad* 1.58). Es claro que, si hay una diferencia, es sutil, pero es a través de estas sutilezas como el poeta construye sentido.

La repetición de fórmulas y palabras contribuye también a este proceso. La frase *tóde moi krénon eéldor* (“cúmpleme a mí este deseo”) aparece tres veces en el canto 1 (1.42, 455, 504), marcando la sucesión de deseos que alteran de forma crucial la situación de los griegos (inicio de la peste, final de la peste, comienzo del plan de Zeus). Alguien

que sostuviera una versión radical de la tradicionalidad de la poesía oral diría que esta repetición es insignificante: cuando un personaje quiere pedir algo, usa la fórmula para pedir algo. Esto, sin embargo, es demostrablemente falso, porque no todos los pedidos utilizan la frase citada; más importante que eso, incluso si la fórmula fuera ineludible, su utilización no lo es: el poeta podría decir que el personaje pide algo sin usar el discurso directo. La distribución de la frase en el canto 1, como las de muchas otras en muchos otros lados, sugiere una inmensa atención al contexto de aparición de las fórmulas y su manipulación para generar sentido y conexiones internas en el texto.

Las fórmulas son el elemento básico de composición de la poesía oral, pero no son el único. En un nivel superior se encuentran las escenas típicas o “temas”, secuencias de pasos más o menos fijos para describir una cierta acción. Cuando un poeta quiere, por ejemplo, decir que los personajes realizaron un sacrificio, no desarrolla cada vez una nueva descripción de cómo se realiza un sacrificio, sino que aplica un modelo básico que, a través de ciertas fórmulas, se desarrolla siempre de la misma manera. Esto no significa que cada instancia de una escena típica sea igual a la otra, todo lo contrario: así como las fórmulas no restringen la libertad compositiva sino que la facilitan en el duro contexto del hexámetro dactílico, los temas hacen más sencilla la descripción de eventos típicos en la vida de los héroes, permitiendo al poeta acotarla o expandirla y seleccionar los pasos que desea destacar en cada instancia. El tema del sacrificio tiene unos 30 elementos (VER Nota *ad* 1.447), pero nunca aparecen todos juntos en un pasaje; a veces, incluso, la escena se reduce a unos pocos versos. El modelo subyacente solo existe en la mente del compositor, que conoce cada uno de los pasos de la misma forma que conoce la inmensidad del sistema formulaico, aunque se requiera un poema del tamaño de *Iliada* para utilizar una parte importante de él.

Por supuesto, las fórmulas y los temas son las herramientas compositivas del poeta oral, pero no los únicos que hereda de la tradición. Lo más importante que recibe de ella son las historias, los mitos de los héroes y los dioses. Estos también consisten en una serie de eventos fijados, pero la variación es mucho mayor. La guerra de Troya comienza siempre por la disputa entre las diosas Hera, Atenea y Afrodita, pero no siempre esa disputa se vincula a las bodas de Peleo y Tetis y no siempre involucra una manzana arrojada por Discordia (VER *El mito*). A la vez, incluso si las aventuras de Odiseo constituían un aspecto establecido para la época de composición de *Odisea* (aunque hay razones para pensar que no es así), no es necesario para el poeta contar o expandir todos los eventos al relatarlos. Homero concluye su canto con la resolución del conflicto civil en la isla, pero nosotros sabemos que la historia de Odiseo continuaba. Otros poetas, como sugieren las palabras de Aristóteles en *Poética* 1459a30-1459b7, tendían a incluir en sus textos todo lo que sucedía en la vida de los héroes, lo que, con razón, el filósofo consideraba una técnica inferior. Expandir y contraer las partes del relato es también clave: un poeta puede decidir dedicarle quinientos versos al cíclope y apenas diez a los lotófagos; otro (o el mismo en otra ocasión) puede invertir las cifras. La variación es virtualmente infinita, en particular si se piensa en el tamaño de la tradición mitológica de los griegos.

Por si esto fuera poco, no es solo en su elección de fórmulas o escenas ni en su manipulación de los elementos de una historia donde el poeta puede construir sentido,

sino también en la forma en que relaciona aspectos de una historia con otra. Esta ha sido la gran contribución del “neanálisis”, aunque esta teoría, como se verá más adelante (VER *El texto*), ha quedado asociada con una postura hoy muy marginal respecto a la cuestión de la fijación de los textos. La hipótesis central del neanálisis, sin embargo, resulta muy productiva: en los poemas homéricos podemos hallar alusiones y conexiones con otras ramas de la tradición que enriquecen el texto. El ejemplo más clásico es la descripción de la muerte de Patroclo. Gracias a la investigación neoanalista, sabemos que esta descripción está atravesada por una serie de elementos que tradicionalmente se asociaban a la muerte de Aquiles (violento combate por el cadáver, salida de las Nereidas del mar, gran funeral, juegos, entierro en una urna regalada por los dioses, entre otros pormenores). El poeta de *Iliada* ha configurado una asociación que puede interpretarse de diversas formas, pero que, en cualquier caso, permite incorporar una prolepsis (una “anticipación” o “adelanto” de eventos futuros) a una parte del mito que su texto no abarca, es decir, la muerte del más grande de los héroes griegos.

Puede resultar extraño hablar de “alusiones” en un contexto en donde los cantos no estaban fijados, sino que se rehacían en cada ocasión. Pero la idea no es rara en absoluto: como hemos observado, cada mito contaba con una serie de elementos más o menos fijos y los distintos héroes contaban con sistemas de epítetos propios. Un poeta, además, podía ligar sus distintos textos sobre la base de la forma en que él los relataba: así, por ejemplo, la relación entre Aquiles y Odiseo es un objeto de estudio clave en el análisis de los poemas homéricos y quienes, como nosotros, pensamos en que son producto del mismo rapsoda, entendemos que esa relación enriquece la caracterización de los héroes.

Todo lo dicho hasta aquí lleva a pensar que desde el s. XII a.C. hasta la época de fijación de los poemas homéricos debe haber habido cientos de poetas y miles o decenas de miles de cantos épicos. La teoría oral, por eso, no solo ha resuelto muchos problemas de la técnica de composición que subyace a los poemas homéricos y nos ha permitido comprenderlos mucho mejor de lo que lo hacíamos antes, sino que ha puesto en el centro de la escena una pregunta sobre cuya respuesta los críticos todavía están lejos de un consenso: si había todos esos cantos, ¿por qué conservamos solamente dos?

El texto

El problema de la fijación de los poemas homéricos

Introducción

Nadie dudaría hoy de que los poemas homéricos son producto de una larga tradición de cantos orales sobre los héroes griegos. Pero esto, que, como se ha visto (VER *El canto*), resuelve uno de los problemas centrales en el estudio de los textos (a saber, cómo y por qué están compuestos como están compuestos), genera un nuevo inconveniente: cómo se pasa de una tradición cantos orales a la existencia de dos grandes epopeyas.

Este problema implica en realidad una serie de cuestiones más o menos separadas que han dado origen a diversas posturas. En lo que sigue intentaremos limitarnos a describir las posiciones; sin embargo, como hacer esto sin dejar traslucir la propia es imposible, conviene comenzar delineando lo que el estudio de los textos y la bibliografía nos ha llevado a pensar.

Para nosotros, los poemas homéricos son obra de un único compositor y fueron elaborados entre aprox. 750 a.C. y 650 a.C. (más cerca de la primera fecha que de la segunda, probablemente, pero mantenemos un margen amplio dada la incertidumbre sobre el tema), que, ya sea después de un periodo de transmisión oral memorística, ya de forma inmediata, fueron conservados para su reproducción por su importancia y calidad en una época en donde la cultura griega experimentaba un renacimiento después de algunos siglos de aislamiento relativo. Ese proceso de copiado debe haber implicado algún tipo de dictado (la hipótesis de un rapsoda alfabetizado no es inadmisibles, pero resulta menos probable que la apelación a un escriba), lo que no significa que el dictado fuera el origen de los poemas como los conocemos. El destino posterior de estos textos fijados es un problema en sí mismo, pero es también el tema de la próxima sección (“La edición alejandrina”).

La cuestión de la datación

Es raro escuchar hablar del problema de datar un texto cuando uno está muy acostumbrado a ver el año de edición en los libros. Sobre algunos autores modernos no solo conocemos la datación aproximada, sino incluso la fecha exacta en que un poema o cuento fue escrito. Esto nos permite entender el contexto de producción: si no supiéramos otra cosa, el hecho de que un cuadro llamado *Guernica* hubiera sido pintado entre mayo y junio de 1937, a solo unas semanas del bombardeo de la ciudad del mismo nombre en la guerra civil española, podríamos deducir fácilmente que la pintura hace alusión al evento histórico.

En el caso de los autores antiguos datar los textos es un problema constante, porque no hay “publicaciones” en el sentido moderno de la palabra y, por lo tanto, en general ningún soporte para conocer la fecha de composición. En algunos casos, la evidencia interna es útil: cuando, por ejemplo, leemos que Esquilo escribe una obra, *Los Persas*, que relata los eventos de la batalla de Salamina, no puede haber demasiadas dudas de que la obra fue compuesta después de la batalla. El camino inverso es más difícil pero

a veces ayuda: si en una comedia de Aristófanes se habla de un cierto político ateniense implicando que todavía está en el poder, es claro que ni los acontecimientos que pudieran haber llevado a su caída ni su muerte han sucedido. El primer tipo de datos se denominan *termini post quem* (es decir, “puntos a partir de los cuales”); el segundo, *termini ante quem* (es decir, “puntos antes de los cuales”).

Se ha debatido mucho respecto a la existencia de evidencia interna de este tipo en los poemas homéricos. Así, por ejemplo, cuando se habla de las inmensas riquezas de “Tebas egipcia” en *Il.* 9.379-384, asumiendo que, como algunos han sugerido, no haya un problema de tipo textual (es decir, que en el original no se encontrara la palabra “egipcia”), esto podría implicar que el texto fue escrito antes de la destrucción de esa ciudad por el rey asirio Asurbanipal en 663 a.C.; sin embargo, la realidad es más compleja, porque no es posible saber si la referencia proviene del conocimiento del poeta de la Tebas contemporánea a él o es solo una leyenda transmitida por la tradición de un periodo anterior. Si fuera lo primero, parece claro que la destrucción de la ciudad excluiría su mención; si fuera lo segundo, esa destrucción es inconsecuente. El punto es que no tenemos forma de saber cuál es el caso, y lo mismo sucede invariablemente para cualquier otro tipo de evidencia interna de este tipo.

No obstante, existe un segundo tipo: la evidencia lingüística. En este caso, lo que se estudia es el lenguaje del poema para definir a qué época corresponde. Cuando, por ejemplo, encontramos en español una frase como “O ferido o preso, no vos escaparedes”, podemos estar relativamente seguros de que no se trata de una obra del s. XIX (excepto que sea una con un estilo muy arcaizante). El análisis detenido de los rasgos lingüísticos, tomando en cuenta la evidencia que nos ayuda delinear los cambios en el idioma a lo largo de los años, permite delimitar la época posible de composición de una obra.

El caso de Homero presenta numerosas dificultades para aplicar esta técnica, puesto que el conservadurismo de la tradición retiene fórmulas de periodos anteriores a ciertos cambios lingüísticos y la combinación de capas dialectales muchas veces impide saber si una cierta expresión es una forma arcaica en un dialecto o una forma contemporánea extraída de otro. Sin embargo, si se toman suficientes rasgos en un corpus suficientemente amplio y se comparan los diferentes textos entre sí, es plausible llegar a partir de ellos a una cronología relativa. Es lo que ha hecho Richard Janko en su importante libro *Homer, Hesiod and the Hymns*. La conclusión del autor es que *Iliada* es el poema más antiguo que conservamos, *Odisea* algo posterior y los poemas hesiódicos y los *Himnos Homéricos* posteriores a ambos. Aunque no hay acuerdo absoluto en que la datación de Janko sea correcta y parte de la evidencia que utiliza ha sido desestimada (cf. Jones, 2010, y las contribuciones de ambos autores en Andersen y Haug, 2012), el grueso de su razonamiento sigue teniendo validez y hasta ahora no ha habido ningún otro modelo que proponga una cronología relativa de los textos conservados de la épica arcaica.

El problema con esto, por supuesto, es que una cronología relativa no nos dice cuándo fueron compuestos los poemas, sino solo en qué orden. Esto sería mucho más útil si, por ejemplo, conociéramos la datación precisa de Hesíodo: en ese caso, sería posible inferir la de Homero de forma indirecta. Pero los críticos tampoco acuerdan respecto a las fechas del poeta beocio y esto nos devuelve a la cuestión original. La comparación con el grado de evolución lingüística en poetas cuya datación es mejor conocida nos permite por

lo menos aseverar que la cronología no puede adelantarse demasiado (un Homero de mediados del s. VII implicaría un Hesíodo de comienzos del s. VI, lo que no parece verosímil, dado el grado de desarrollo de la lengua griega en estos poetas y las alusiones en otras fuentes).

Habiendo fracasado en obtener una datación precisa con la evidencia interna, lo que queda es la evidencia externa. En el caso de la poesía antigua, el tipo más común de esta es la mención de un autor o un texto en otros. Si asumimos que es imposible hablar de “Homero” si uno no escuchó nunca de *Iliada* y *Odisea*, cuando un autor habla de él, si podemos datar ese autor, podemos establecer un *terminus ante quem* para el poeta. En este caso, estamos algo mejor parados, porque, según Pausanias (9.9.5), Calino, un poeta espartano de mediados del s. VII, habla de Homero. El problema con esto es que no tenemos las palabras de Calino. Las referencias más seguras a Homero como poeta recién llegarán a finales del s. VI, con el trabajo de Teágenes de Regio, acaso el primer homerista de la historia. Aunque no conservamos sus textos, el hecho de que autores posteriores que sí lo hacían hablen de su trabajo sobre los poemas garantiza que estos ya eran conocidos en ese periodo.

Existe, sin embargo, una complicación: “Homero”, durante un considerable periodo de la Antigüedad, no era el autor de *Iliada* y *Odisea*, sino un nombre cuasi-legendario para referirse a la tradición épica en su conjunto. Simónides en la no hace tanto descubierta *Elegía de Platea* (fr. 11 W.) y Píndaro en su *Ístimica* 4 hablan de cómo Homero concedió fama a los héroes (a Áyax en particular, en el caso de Píndaro), e inmediatamente antes mencionan episodios que no forman parte de ninguno de los dos poemas. No es difícil escapar a esta objeción, porque ni Simónides ni Píndaro afirman de manera explícita que Homero haya cantado esos episodios, pero tampoco puede ignorarse el problema. Quizás incluso nuestra referencia más clara, la de Teágenes, se ocupara de la tradición épica como un todo. En cualquier caso, como con la evidencia lingüística, la evidencia externa de este tipo no puede ser considerada completamente confiable.

Además de la mención explícita, una obra puede estar aludida de forma implícita. En este caso, la certeza es mucho menor: incluso con las dudas en torno a la figura de “Homero”, que un autor antiguo lo mencione más o menos garantiza su conocimiento de algo similar a nuestras *Iliada* y *Odisea*, pero cuando una imagen en una vasija se puede vincular a un evento de los poemas, no es posible saber si esto es porque el pintor los conocía o porque conocía el mito.

Aunque esta cuestión es irresoluble porque, entre otras causas, depende en buena medida de la concepción del proceso de fijación de los textos (VER “La fijación de los poemas”), algunas imágenes, alusiones y reversiones de estos pueden detectarse a comienzos del s. VI a.C. ¿Significa esto que la fecha de Homero debe adelantarse hasta, digamos, el 600 a.C.? No, porque, incluso si se admitiera que esas pinturas de hecho están basadas en los poemas homéricos, la popularidad de estos no tiene por qué haber sido inmediata y, por lo demás, los lugares donde se han hallado cerámicas no necesariamente son aquellos en donde se escucharon por primera vez. Esto, por supuesto, sin mencionar que nuestro corpus de cerámica griega de este periodo está muy lejos de ser grande. Existe un considerable margen de error con este tipo de datación, si bien podría establecer un posible *terminus ante quem*.

Además de las imágenes, existe la posibilidad de que una cierta inscripción aluda a Homero. Se ha considerado habitualmente que este es el caso con la “Copa de Néstor” (https://en.wikipedia.org/wiki/Nestor%27s_Cup#The_%22Cup_of_Nestor%22_from_Pithekoussai), una copa de cerámica de alrededor del 720 a.C., hallada en Pitecusas (la actual Isquias), con la inscripción:

De Néstor [] la copa, buen[a] para bebe[r]:
 quien b[eba] de esta cop[a], enseguida a aquel
 [to]mará el dese[o] de Afrodita de hermosa [coro]na

Lo que se encuentra entre corchetes está dañado o perdido en el original. El segundo y el tercer verso son hexámetros y la alusión a la “copa de Néstor” recuerda la descripción que se realiza de una copa del anciano héroe Néstor en *Il.* 11.632-637. Muchos críticos consideran que la cerámica hace una alusión, quizás de carácter lúdico, al poema homérico, otros piensan que la copa era parte tradicional de mito y aun otros afirman que el Néstor de la inscripción no tiene relación alguna con el de Homero. No hay, por supuesto, solución posible a la cuestión, aunque la tentación de ligar los hexámetros con al menos el canto épico es inevitable y uno podría dudar con cierta razón si el pequeño detalle de la copa habría formado parte estable de una tradición variada.

La conclusión de todo esto es que no sabemos cuál es la datación de Homero. Tenemos razones para afirmar que no puede ser posterior a aprox. 650 a.C. y sin duda no parece adecuado retrasarla demasiado, puesto que la escritura en alfabeto griego se introduce en algún momento entre el final del s. IX y el comienzo del s. VIII. Por eso, aunque un margen de un siglo está lejos de ser satisfactorio, hablar de un poema fijado entre 750 y 650 a.C. resulta plausible.

La fijación de los poemas

Parte de la razón por la cual datar los poemas homéricos es tan complejo es que ni siquiera sabemos cómo fue el proceso que llevó de una tradición oral con numerosos rapsodas interpretando incontables cantos sobre diversos temas a que la épica griega se convirtiera en sinónimo de dos grandes textos más o menos fijos acompañados de algunas otras obras de menor calidad o dimensión (el Ciclo épico y los poemas hesiódicos). Podemos estar relativamente seguros de que, para el s. V a.C., la situación había alcanzado ese punto, puesto que, primero, los testimonios lo indican y, por el otro, es por lo menos difícil concebir que una cultura capaz de detectar los más mínimos traspiés en la ejecución de una obra de teatro no dejara ni un solo comentario jamás sobre la “multiformidad” de la épica. Si los griegos no solo podían reconocer un error como el que transmite un escolio a *Orestes* de Eurípides, en cuya puesta en escena un actor pronunció de forma equivocada una palabra, sino que además podían hacer alusión y burlarse de ese error en comedias posteriores, como *Ranas* de Aristófanes, la idea de que en ningún punto tengamos ni la más mínima referencia a la existencia de versiones múltiples de los poemas homéricos poco menos que garantiza que, al menos desde finales de la época arcaica, estos habían alcanzado un estado de fijación equivalente al de cualquier texto escrito.

Lo primero que hay que dejar en claro sobre esta cuestión es que no hay forma definitiva de resolverla. Todas las teorías que se han propuesto tienen sus méritos y todas pueden encontrar una escapatoria a las críticas que se les realicen. Como hemos señalado arriba, intentaremos limitarnos a describirlas, sin emitir juicios; no omitiremos, sin embargo, las debilidades de cada una. La enumeración que sigue, elaborada sobre la base del estudio de la bibliografía, se organiza comenzando a partir de la hipótesis más “multiforme” sobre el proceso de fijación, avanzando hasta la que menos variación propone. Que esto no tiene valor retórico (es decir, no proponemos avanzar hacia la “mejor teoría”) lo demuestra el hecho de que, como puede verificarse en la descripción de nuestra posición, no adherimos ni al modelo evolutivo ni al del “rapsoda erudito”; de hecho, desde nuestra perspectiva ambas posturas presentan debilidades irresolubles.

El modelo evolutivo

Hemos visto ya que el trabajo de Parry cerró el debate entre “analistas” y “unitarios” explicando cómo un único autor podía componer textos como los poemas homéricos. Decir que esto representó el triunfo de la postura “unitaria” es un tanto forzado, puesto que los filólogos decimonónicos que adherían a esa postura eran virulentos partidarios del carácter ilustrado y letrado de Homero, pero sin duda sí sacó durante mucho tiempo de la escena la idea de un canto producido por múltiples manos.

Este estado de cosas se modificó en 1979 con la publicación del libro *The Best of the Achaeans*, de Gregory Nagy. El autor proponía allí (y en toda su obra subsiguiente) una postura novedosa: no solo no existió un único autor de *Iliada* y *Odisea*, en realidad no existió nunca ningún autor en sentido estricto. Los cantos orales se fueron fijando en un proceso progresivo con la introducción de elementos memorísticos primero y, más tarde y sobre todo, con la intervención de factores exógenos que terminaron de establecer su forma definitiva.

El punto de inflexión para Nagy es la llamada “recensión pisistrática”, un evento difícil de precisar pero que parece haber tenido una gran importancia en la conservación de los poemas. La primera alusión a él se encuentra en el diálogo pseudo-platónico *Hiparco* (228b6-c1), donde se dice que el tirano ateniense de ese nombre, hijo de Pisístrato, fue el primero que introdujo los poemas homéricos en Atenas y obligó a los rapsodas a cantarlos en orden en las fiestas Panatenaicas. Autores posteriores hablan de un proceso de ordenamiento de una tradición textual caótica y se supone que el texto oficial ateniense de Homero será la base de la edición alejandrina, que es probablemente la que nosotros conservamos (VER [La edición alejandrina](#)).

Para la mayoría de los críticos, la recensión pisistrática es un acontecimiento importante en la historia textual de *Iliada* y *Odisea*, esto es, en la historia de la transmisión del texto escrito. Pero Nagy propuso otra cosa: para él, Hiparco no compiló papiros o pergaminos con los poemas y armó uno oficial ateniense a partir de ellos, sino que estableció un orden específico para la realización de cantos que hasta entonces no tenían ninguno, dando origen a los poemas como los conocemos nosotros, que antes no existían más que como “temas” mitológicos. Mientras que otros filólogos entienden que lo que Hiparco hizo fue, por ejemplo, aclarar que en el verso 5 de *Iliada* no dice “banquete para las aves” sino “para todas las aves” o, con menor grado de profundidad, que el proemio

de *Iliada* tiene siete y no nueve versos, Nagy conjetura que su intervención fue muchísimo mayor, puesto que gracias a él todas las *performances* del poema comenzaban con el debate en la asamblea y concluían con la entrega del cadáver de Héctor.

Esto no concluye el proceso de fijación, puesto que, incluso dentro del orden fijo, cada rapsoda seguía cantando una versión diferente cada vez. Para Nagy, no será sino hasta Alejandría donde algo parecido a un texto escrito existirá para los poemas homéricos (y, aun entonces, conviviendo todavía con una tradición viva de cantos orales). Esta existencia “multiforme” de los poemas, donde un “tema” (la “*ilíada*” o la ira de Aquiles) persiste como esquema general sin por ello existir como texto fijo (es decir, no hay una *Iliada*), solo desaparecerá cuando desaparezca el último rapsoda, en algún momento entre el final de la época helenística y la época imperial (s. II a.C. a V d.C.).

La hipótesis evolutiva, resumida aquí en una de sus versiones y simplificada, tiene varias ventajas. Primero, explica algunas diferencias que tienen nuestros poemas con citas de ellos que se hallan en algunos autores clásicos y papiros tempranos, así como con las imágenes que se encuentran en cerámicas. Dado que no existe un texto fijo hasta el periodo helenístico, es lógico que las citas y las imágenes difieran. Segundo, parece coherente con el desarrollo de una tradición oral, que no tiene razón alguna para fijarse en un único texto, explicando el proceso de estabilización a partir de la incidencia de factores exógenos. Tercero, da cuenta de la “ley de Monro” (el principio, formulado por primera vez por el filólogo David Monro a comienzos del s. XX, de que *Odisea* no repite nunca elementos de *Iliada*) señalando que cada poema forma parte de un “tema” mayor con sus propios elementos, excluyendo cualquiera que pertenezca a otro “tema”.

Tiene, sin embargo, desventajas. En primer lugar, no parece del todo claro cómo compatibilizar la variación de los poemas homéricos con una cultura ya plenamente capaz y entrenada en la repetición exacta de textos literarios. En segundo lugar, como ha demostrado Margarit Finkelberg en un artículo del año 2000, la “multiformidad” fundamental para la teoría de Nagy, que se registra en los resúmenes que los autores antiguos dan de los cantos cíclicos, no aparece en forma comparable en los poemas homéricos. Así, por ejemplo, mientras que Heródoto (2.117) afirma que, según los *Cypria*, Paris y Helena llegan a Troya en tres días y con buen tiempo, el resumen de Proclo del evento (Allen, *Homeri Opera* V, 103.4-12) y la versión de Apolodoro (*Epit.* 3.4) hablan de una tormenta y un desvío hacia la ciudad fenicia de Sidón. Incluso con las considerables variaciones textuales que algunos papiros homéricos presentan, ninguna “versión” de *Iliada* y *Odisea* conservada ofrece una alternancia semejante.

En tercer lugar, los *comparanda* preferidos por el modelo evolutivo, los poemas védicos y el Antiguo Testamento, aunque producto de un proceso de fijación progresivo, son por completo diferentes al texto homérico. Tanto los vedas como el Antiguo Testamento son compilaciones de diferentes historias sin un argumento único conductor; incluso el mayor partidario de la unidad compositiva de esas obras ofrecería de ellas un esquema que sería menos unitario que el del mayor analista de *Iliada*.

La concepción de la recensión pistrática como un proceso de ordenamiento de cantos también es un problema. No hay evidencia clara no solo de la naturaleza de esta acción de los tiranos de Atenas, sino ni siquiera de la forma en que los festivales panatenaicos funcionaban. Las razones por las cuales Nagy concibe una ejecución de

Iliada y *Odisea* colaborativa entre los rapsodas competidores son circulares, dado que interpreta los testimonios de Platón y Diógenes Laercio sobre el modo de recitación en esos festivales de forma tal de concluir aquello que su propia teoría postula, pero solamente porque su teoría postula ese modelo es posible sostener esas interpretaciones. Otros autores han entendido los testimonios (imprecisos y ambiguos, cabe agregar) de maneras diferentes, mucho más sencillas. Por lo demás, como ha notado Jensen (2011: 236), la idea de una suerte de trabajo colaborativo entre todos los competidores en las Panatenaicas para elaborar una única historia contradice “el sentido común y la experiencia en trabajos de campo”, dado que los cantantes no intentan en estos contextos trabajar en conjunto con los demás, sino todo lo contrario, es decir, destacarse, separarse del resto y distinguirse a través de todos los medios posibles.

Finalmente, el modelo evolutivo tiene severos problemas para dar cuenta de la unidad lingüística y estilística de los poemas y, sobre todo, del hecho de que esa unidad parece corresponder al estado del lenguaje griego entre los s. VIII y VII y no, como sería necesario en una tradición viva y multiforme continuada hasta la época helenística, al de los s. V o IV.

Transmisión memorística y dictado

La hipótesis de Parry respecto a la fijación de los poemas homéricos y una que ha gozado de considerable popularidad a lo largo del siglo XX es la del “dictado”, es decir, la idea de que un escriba se sentó y registró las palabras de un rapsoda que improvisó un largo poema sobre un cierto tema.

En sí misma, esta hipótesis no tiene nada de extraña y, de hecho, cuenta con *comparanda* antiguos, como el de Cicerón, cuyos discursos eran registrados por su esclavo Marco Tulio Tirón. Es cierto que entre este modelo y otros similares y Homero existen inmensas diferencias: el dictado en el caso de Cicerón era una comodidad propia de un autor letrado, con el objetivo de conservar palabras pensadas deliberadamente para perdurar. Es menos claro por qué un rapsoda querría trabajar junto a un escriba y, de hecho, lo más probable es que esto no hubiera sucedido nunca. Incluso si uno pudiera dudar de ciertas objeciones, como que un cantor épico no tendría interés en legar un texto fijo porque esa noción le sería desconocida (algo absurdo en la misma Grecia que no mucho después conocería la lírica de Safo y de Alcman, sobre cuya invariabilidad no es dable dudar), es claro que resulta complejo pensar en un rapsoda con los considerables recursos materiales necesarios para registrar en pergamino o papiro (productos muy caros en la época) y preservar dos cantos de más de quince mil versos.

Solamente un rey o un aristócrata muy poderoso tendría la capacidad de financiar una empresa semejante, y no es un dato menor que los dos rapsodas que aparecen en los poemas homéricos (Demódoco y Femio, ambos en *Odisea*) son servidores reales (del rey feacio Alcínoo y de Odiseo). Tomando eso en consideración, lo único que se necesitaría es un motivo para realizar una inversión de este tipo, algo un tanto elusivo y, sobre todo, inverificable, pero no imposible. Richard Janko conjetura, en un trabajo de 1998, por ejemplo, que los poemas fueron registrados como forma de legitimar el poder real de alguna de las dinastías griegas que rastreaba su ascendencia hasta el periodo heroico. Minna Skafte Jensen, en diversos trabajos, ha defendido que fueron los pisistrátidas en

una fecha posterior los que emprendieron el proyecto, he incluso ha desarrollado una interpretación de los testimonios y la evidencia arqueológica que nos permite identificar al escriba en jefe involucrado. Podría pensarse también en una motivación religiosa: si Homero era un personaje de cierta importancia (como lo sugiere la existencia de una escuela rapsódica de “homéridas”), no sería extraño que sus cantos (o lo que pasaba por sus cantos) fueran registrados como ofrenda. En todo caso, no es la ausencia de motivaciones el problema, sino nuestra incapacidad absoluta de corroborar cuál puede haber sido la verdadera.

Una ventaja considerable de la hipótesis del dictado es que en las experiencias de este tipo realizadas por Parry y Lord en los Balcanes, los investigadores observaron que, con la reducción de la velocidad de la recitación forzada por la velocidad del escriba, los cantores mejoraban notablemente su técnica, produciendo textos más sofisticados y mejor organizados. Incluso con las herramientas provistas por la tradición, la velocidad de una *performance* improvisada estándar limita bastante el tiempo para planear y decidir el contenido de cada verso. Y si esto es válido para el dictado realizado por una persona letrada del s. XX a una velocidad normal de escritura, debe serlo mucho más para un escriba de la época arcaica. Aun si el poeta de *Iliada* no era más que un rapsoda común y corriente, la lentitud del proceso de puesta por escrito de su canto habría producido una inmensa diferencia respecto a sus producciones habituales.

Hasta este punto, la teoría del dictado presenta dos grandes ventajas: primero, explica por qué nuestro texto homérico tiene un lenguaje y estilo uniforme datable en los s. VIII y VII a.C. Segundo, da cuenta de la naturaleza de los poemas homéricos como textos orales, en la medida en que sus versiones escritas no consistirían más que en el registro de una *performance*, aunque una muy especial por la diferencia de velocidad con las regulares más o menos improvisadas.

Una propuesta similar a la del dictado pero diferente en algunos aspectos clave es la de la transmisión memorística, es decir, la hipótesis de que, en algún momento de la tradición, un rapsoda compuso un texto que, por las razones que fueran, generó un modelo distinto de relación con la poesía, que dejó de ser compuesta para cada ocasión y empezó a repetirse igual cada vez. Para que esto haya sucedido no solo tiene que haber sido precedido por un proceso de “estabilización” previo (una cultura con cantos orales improvisados no se convierte de un día para el otro en una cultura donde se repiten poemas fijos), sino también y especialmente un poeta extraordinario capaz de componer ese texto único.

No es difícil ver por qué podría pensarse que Homero habría sido ese poeta e *Iliada* y *Odisea* esos textos. Su carácter monumental (mucho más largo que otros poemas épicos de la Grecia Antigua) y su calidad indiscutible los destacan, incluso para los propios antiguos, como sugiere, entre otros muchos, el testimonio de Aristóteles en *Poética* 1459a30-1459b7 mencionado arriba (VER *El canto*). Es importante insistir en la improbabilidad de que un Homero haya surgido de repente: casi sin lugar a dudas un proceso evolutivo lo precedió, lo que no es extraño dado que sabemos que la tradición heroica se remonta a la época micénica (VER *La historia*). Pero esta evolución no sería más que la habitual en cualquier parte de la historia de la literatura, con la salvedad de que en este caso se trataría tanto de una mejora en la sofisticación de los textos como de

una mayor estabilidad entre las diferentes versiones producidas sobre un mismo tema. Nótese que este proceso evolutivo, por lo tanto, aunque comparable a la propuesta por el “modelo evolutivo”, se sitúa antes en la cronología y no es interrumpida por un fenómeno exógeno, sino que se desarrolla por completo en el ámbito rapsódico.

La teoría de la transmisión memorística comparte la primera ventaja de la del dictado mencionada arriba (explicación de la unidad de estilo y lenguaje), pero no así la segunda. Ofrece, sin embargo, como compensación el hecho de que es más adecuada para dar cuenta de interpolaciones ajenas al texto original (por ejemplo, el canto 10 de *Iliada*), que serían producto de reproducciones poco fieles a la versión del rapsoda monumental. Además, al suponer un proceso evolutivo que precede a los poemas conservados, hace más fácil entender cómo se pasa de los cantos orales propios de la tradición épica a la sofisticación de la lírica, sin necesidad de postular un corte abrupto: Homero es el punto de inflexión pero no surge de la nada.

La transmisión memorística inevitablemente culmina en un dictado de los poemas (de otra forma, no los conservaríamos), y en este punto las teorías se imbrican, puesto que resulta tan probable que, después de cierto periodo de transmisión de memoria entre los rapsodas, alguien determinará registrar los textos como que, una vez registrados, por su carácter monumental y excepcional los cantos generarán una tradición de reproducción memorística (por lo demás, parece verosímil afirmar que fueron escritos para una práctica semejante). Esto implicaría que, frente a la postura más habitual de la teoría del dictado, no sería el texto de un rapsoda cualquiera el que se pondría por escrito, sino un poema excepcional producido por un rapsoda extraordinario. Semejante peculiaridad acaso podría contribuir a dar cuenta de las razones por las que alguien financiaría la empresa, pero, en este terreno, no podemos hacer más que especular.

La gran desventaja de las teorías del dictado y de la transmisión memorística es que suponen un progresivo abandono de las prácticas habituales de la oralidad en la Grecia Arcaica o bien una ruptura repentina con ellas. En el primer caso, no es del todo claro cómo podríamos tener poemas homéricos como los que tenemos: la evolución hacia un modelo de reproducción memorística probablemente habría ido reduciendo el carácter formulaico del lenguaje. En el segundo, no se explica por qué la puesta por escrito de una versión de los poemas en algún lugar del mundo helénico terminó por imponerse sobre la infinitud de otras que circulaban. En sí mismos, estos no son problemas fatales, pero dejan inevitablemente abierta la puerta para considerar hipótesis alternativas.

El rapsoda letrado

La última teoría vigente respecto a la fijación de los poemas homéricos es también la más sencilla: estos fueron escritos por un poeta. Además de tímidamente por West en un trabajo del 2000, esta hipótesis fue defendida sobre todo por muchos de los que adhieren a un enfoque neanalista (VER *El canto*), porque el modelo de alusiones sobre el que se basa esta teoría se encuentra mucho más cómodo en el contexto de una serie de textos escritos que en el de cantos orales.

La razón para esto es muy simple: es posible aludir a un texto escrito porque este está fijo y se reproduce siempre de la misma manera, mientras que no es posible (o no es fácil) aludir a un texto oral que cada vez que se reproduce es diferente. Por esto, entre la

primera generación de neoanalistas no era infrecuente pensar no solo que *Iliada* y *Odisea* fueron escritos, sino también que convivían con otros poemas escritos contando otros aspectos de la tradición mitológica griega.

Hoy en día, esta necesidad de buscar un blanco fijo para las alusiones homéricas se ha reducido mucho gracias al trabajo de autores como Jonathan Burgess, que han desarrollado un modelo que permite que un poeta oral realice alusiones a otra parte de la tradición sin que esta tenga que tener una expresión fija. Por eso, en los últimos años la tendencia a asociar “neoanálisis” con “escritura” se ha debilitado mucho.

Esto no quita que el modelo del rapsoda letrado tenga algunas ventajas. Primero, da cuenta de la magnitud y sofisticación de los poemas homéricos mejor que los otros; esto es completamente distinto a decir que “una tradición oral no podría producir *Iliada*”, pero no deja de ser cierto que *Iliada* es mucho mayor y más compleja que buena parte de todo lo demás que produjeron los propios griegos (incluyendo a los que sabían leer y escribir). Segundo, la idea de un rapsoda capaz de escribir explicaría de dónde surge la ruptura con la tradición de cantos que se manifiesta en el hecho mismo de la puesta por escrito. Tercero, ciertas alusiones a la fijación de los eventos y su memoria en los poemas (por ejemplo, la historia de la serpiente y los pájaros en el canto 2 de *Iliada*) parecen más compatibles con una exaltación de la escritura que con una circulación oral variada o multiforme; esto, sin embargo, está sujeto a interpretaciones diversas.

Las desventajas de esta hipótesis son evidentes y considerables. No solo presupone la existencia de una figura casi imposible (un rapsoda conocedor de la tradición de poesía oral que además contaba con la capacidad y los medios para poner por escrito sus cantos), sino que, además, suele asumir que no estaba solo (puesto que también los Cantos Cíclicos habrían sido, según la mayoría de los que adhieren a este modelo, escritos). Los rasgos de oralidad en los poemas también hablan en contra de la teoría: resulta muy improbable, incluso con un considerable entrenamiento rapsódico, que un escritor hubiera producido poemas perfectamente asimilables a los de otras tradiciones orales pero por completo diferentes a los de la literatura escrita, donde no hay fórmulas ni repeticiones.

Conclusiones

Como se observó al comienzo, no existe hoy solución a la cuestión de la fijación de los poemas homéricos. Las distintas teorías que fueron mencionándose son solo grupos en los que podrían incluirse una cantidad notable de posturas distintas y las descripciones realizadas no deben considerarse más que como aproximaciones a grandes rasgos de posiciones que han sido desarrolladas por diferentes críticos, a veces a lo largo de varios libros. En el vasto mundo de la filología homérica no existe problema mayor que el que se ha tratado en este apartado. Cualquier resumen es insuficiente y, si lo que quedan de este son dudas, el objetivo que tenía se ha cumplido. No tenemos mucho más que preguntas, después de todo, y, aunque hemos aprendido a refinarlas bastante, todavía estamos lejos de tener sus respuestas.

La edición alejandrina

De los muchísimos legados que las campañas de Alejandro Magno dejaron para la posteridad, la fundación de la ciudad de Alejandría en la costa de Egipto sería quizás el de mayor trascendencia para el futuro del arte. Cuando el trono fue ocupado por la dinastía macedónica de los Ptolomeos (que gobernarían el país y su área de influencia hasta la llegada de los romanos), se desarrolló allí una agitada vida intelectual, dedicada tanto a producir esculturas, pinturas y canciones como a compilar y estudiar la poesía del pasado. Desde las primeras décadas del s. III a.C. hasta por lo menos la segunda mitad del s. II a.C., los filólogos del “Museo” (una palabra derivada del término “Musa”, la diosa protectora de las artes) recolectaron decenas de miles de manuscritos, los analizaron, editaron y comentaron, fundando una tradición científica que perdura hasta nuestros días. Homero es lo que es para nosotros gracias a ellos.

Los testimonios antiguos sugieren que el trabajo editorial sobre los poemas homéricos no comenzó con los alejandrinos; hay indicios, incluso, de una edición del propio Aristóteles (Plutarco, *Vida de Alejandro* 8.2). Sin embargo, dos cosas son claramente ciertas: las variaciones entre los manuscritos antes del periodo helenístico eran inmensas y, incluso si en esto fueron precedidos por otros, el método científico para aproximarse al análisis del texto fue perfeccionado en Egipto.

Tres directores de la biblioteca de Alejandría (una institución que funcionaba dentro del “Museo”) produjeron ediciones de Homero: Zenódoto de Éfeso, Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia. Es difícil rastrear en detalle las contribuciones de cada uno, pero parece razonable afirmar que fue el tercero el que con mayor sofisticación encaró el trabajo (lo que, por supuesto, no dejaría de ser producto del esfuerzo de sus predecesores). Aristarco vivió entre 216 a.C. y 144 a.C. y llegó a ser director del Museo en 175 a.C., sucediendo a Aristófanes. Fue un autor prolífico, editando a por lo menos seis poetas además de Homero y escribiendo comentarios y trabajos monográficos sobre muchos otros. No sería exagerado decir que la filología antigua alcanzó con él uno de sus puntos cúlmines.

El trabajo de Aristarco puede dividirse en tres partes. Primero, la compilación de manuscritos (esto es, no solo su adquisición – algo que, para su época, debía haber sido innecesario, cien años después de la fundación del Museo –, sino también su análisis y comparación) y la elaboración a partir de ellos de un texto base; segundo, la inclusión en ese texto de una serie de marcas filológicas con diferentes significados que asistieran al lector a entender el texto; tercero y por mucho lo más complejo, la producción de un comentario (*hypómnema*) justificando la elección de las variantes textuales y aclarando diferentes problemas del lenguaje homérico, aspectos de su técnica literaria y alusiones mitológicas.

La compilación de manuscritos realizada por Aristarco incluyó, por lo que podemos inferir de las fuentes, una serie de textos denominados *koiná* (“comunes”), cuyo origen sería variado, y una serie de textos superiores denominados *chariésterai* (“más agradables”, derivado de la palabra *cháris*), entre los que se incluirían las ediciones de sus predecesores (no solo del Museo) y las así llamadas “ediciones de ciudad”, esto es, manuscritos encargados por las diferentes *póleis* para contar con versiones oficiales de los poemas. Uno de los aspectos más brillantes del trabajo del filólogo es que no se limitó

a comparar los manuscritos y elegir los que consideraba los mejores versos, sino que intentó todo el tiempo “elucidar a Homero a partir de Homero” (*Hómeron ex Homérou saphenízein*, según las palabras de Porfirio en *Cuestiones Homéricas I*, 56.4), es decir, utilizar el lenguaje de los poemas y su coherencia interna para determinar si lo que encontraba escrito en los manuscritos podía ser correcto.

Su seriedad y profesionalismo se reflejan mejor que en cualquier otra cosa en el hecho de que, a pesar de considerar espurios numerosos versos y pasajes, no los excluyó de su edición, sino que los mantuvo, limitándose a señalar su opinión con una serie de signos marginales (en el sentido literal de que se colocaban en los márgenes). Este procedimiento, en realidad, ya había sido iniciado por Zenódoto, a quien se debe la invención del “óbelos” (—), una simple raya al costado de un verso que indica que este se consideraba espurio; Zenódoto, no obstante, eliminó muchas líneas de su edición que serían restauradas por sus sucesores. Aristófanes de Bizancio agregó el “asterisco” (*), para los versos repetidos en algún otro punto de un poema, la sigma (σ) y la antisigma (ς), que se usaban en conjunto para marcar dos versos consecutivos con el mismo contenido. Aristarco, por su parte, inventó la *diplê* (>), una sencilla flecha marginal para señalar que existía un comentario sobre un determinado verso en su *hypómnema* (¡el predecesor antiguo del hipervínculo!), y la *diplê peristigméne* (>:), con la que indicaba específicamente un comentario contra la interpretación de Zenódoto (y quizás también de otros). Nuestros manuscritos y los escolios nos hablan de otros signos utilizados, pero son menos comunes y sus sentidos a veces se confunden entre sí.

La mayor contribución de Aristarco, se halla, sin embargo, en sus comentarios, que nos han llegado a través de otros posteriores (como el de Eustacio de Tesalónica, un autor bizantino del s. XII d.C.) y, en particular, a través de los escolios marginales escritos en las páginas de los manuscritos medievales, como el Venetus A (VER [Historia del texto hasta nuestros días](#); el manuscrito puede verse completo en <http://www.homermultitext.org/facsimile/index.html>). No hay duda de que estos no son más que restos menores del inmenso trabajo del filólogo alejandrino, pero nos permiten tener una idea de su método y sus criterios de análisis. El comentario de Aristarco cubría aspectos de la lengua, la prosodia (el sonido del lenguaje), la mitología, la narración y el texto homéricos, compilando las opiniones de sus predecesores y añadiendo nuevas observaciones. Es la base sobre la cual toda la tradición posterior ha trabajado, incluyendo, por supuesto, el presente proyecto. Lo que más destaca su producción no es su vastedad (lo que no es decir poco, puesto que algunos autores conjeturan que su comentario homérico tenía 48 volúmenes), sino la sofisticación de su enfoque, basado en el análisis cuidadoso de los poemas y su comparación con otras fuentes, y no en especulaciones abstractas o consideraciones *a priori*.

Un solo ejemplo basta de esto. Según un escoliasta, Zenódoto atetizó el verso 1.117, “yo deseo que el pueblo esté a salvo en vez de que perezca”, en uno de los discursos de Agamenón en la asamblea, por considerarlo “simplón” (la palabra griega es *euéthēs*, que también puede traducirse como “tonto”). Aristarco replica a esto que el verso está en línea con el contexto del pasaje y la manera de hablar del personaje en general, y una lectura del texto demuestra que tiene razón. El punto fundamental aquí no es, sin embargo, que el verso sea o no “simplón”, sino marcar la diferencia entre un crítico que lo considera

espurio por eso y otro que se toma el esfuerzo de explicarlo a través de un análisis del poema.

La edición de Aristarco fue la base de todo el trabajo posterior sobre *Iliada* y *Odisea*, lo que se revela en los fragmentos de papiro que se encuentran constantemente en Egipto. El papiro, un papel elaborado con la planta del mismo nombre y el material de escritura más común en la Antigüedad, se preserva bien en el ambiente seco del desierto y, por eso todavía hoy, más de dos mil años después, muchos textos continúan apareciendo en excavaciones arqueológicas. Los papiros homéricos son los más numerosos en todas las épocas y, de estos, los de *Iliada* superan por bastante a los de *Odisea*. Pero lo más destacable es que, a partir de alrededor del 150 a.C. (es decir, casi al final de la vida de Aristarco), las variaciones en las cantidades de versos en diferentes pasajes desaparecen casi por completo y los papiros posteriores a esa fecha tienden a coincidir con las versiones preservadas en manuscritos medievales y, por lo tanto, con las nuestras. Esta “fijación” debe atribuirse sin duda al trabajo de Aristarco.

Sabemos que hubo una considerable cantidad de estudios sobre Homero posteriores a él. Entre los siglos V y VI d.C., por ejemplo, se compiló un “comentario de los cuatro hombres” (*Viermännerkommentar*, en alemán), que incluía los trabajos de Dídimo (s. I a.C., sobre la recensión de Aristarco), Aristonico (s. I a.C., sobre las siglas usadas por Aristarco), Herodiano (s. II a.C., sobre prosodia homérica) y Nicanor (s. II a.C., sobre puntuación homérica). Cuánto más que esto puede haberse producido es materia de especulación, considerando que incluso el trabajo de los más importantes filólogos ha llegado hasta nosotros a través de referencias indirectas y copias de copias de copias (cuando no paráfrasis) de sus comentarios.

Historia del texto hasta nuestros días

Hasta aquí no hemos cruzado el umbral del s. I a.C., habiendo comenzado, quizás, en el s. VIII. Pero para resumir la historia de cómo el texto homérico ha llegado hasta nosotros es necesario saltar mil años en el futuro, hasta el manuscrito más antiguo conservado de *Iliada*, el Venetus A (que puede verse completo en <http://www.homermultitext.org/facsimile/index.html>). Este volumen de 327 hojas fue producido en el s. X d.C. y adquirido en el s. XV por el Cardenal Griego Basilio Besarión, que lo donó junto con toda su colección de textos a la República de Venecia, donde pasó a formar parte de la Biblioteca Marciana (o Biblioteca de San Marcos), en la que se encuentra hoy en día.

¿Qué sucedió entre los rollos de papiro con los que trabajaron Aristarco y sus sucesores y el Venetus? En términos generales, podemos inferir que la edición oficial alejandrina se difundió por todo el mundo helenístico y, después de la conquista del Mediterráneo oriental, romano, convirtiéndose en la versión oficial del texto homérico. A partir de ella (o bien, como ha sugerido recientemente Margarit Finkelberg, a partir de la versión equivalente y similar elaborada en Antioquía) se configuró la “Vulgata”, una edición derivada que heredaría la Edad Media. No sabemos cuántas copias de esta versión habrán circulado por Europa durante el primer milenio d.C., pero es probable que fueran bastantes, tomando en cuenta que sobreviven casi doscientos manuscritos medievales y renacentistas de *Iliada*, un número considerable en el contexto de la transmisión de textos

clásicos. Piénsese que cada uno de estos tomos debió ser copiado a mano letra por letra, un proceso lento y costoso.

Los principales manuscritos, como el propio Venetus, suelen contener no solamente el texto del poema sino también numerosos comentarios interlineales (algunos de ellos pueden verse en <http://www.homermultitext.org>), además de decoraciones como miniaturas y dibujos. Los poemas, sin embargo, eran más que un objeto de lujo: como demuestra el simple hecho de que se transmitieron con sus escolios, los filólogos bizantinos dedicaron mucho tiempo a su estudio y exégesis. Conservamos de su trabajo los comentarios de Ioannes Tzetzes (s. XII) y de Eustacio de Tesalónica (s. XII), el segundo una monumental obra que hoy ocupa tres volúmenes (más dos de comentario a *Odisea*). Más allá de su valor intrínseco, estos comentarios tienen la utilidad de que preservan para nosotros las observaciones de autores antiguos que los bizantinos tenían pero no han sobrevivido hasta nuestros días.

El primer libro impreso se publicó en la década de 1440; la primera copia impresa de *Iliada* es de 1488. No obstante, habría que esperar hasta 1566 para la publicación de una impresión influyente, generada por Henricus Stephanus (o Henri Estienne), conocido por sus numerosas publicaciones de textos clásicos. Estas impresiones, como todas las renacentistas y la mayoría de las modernas hasta el s. XIX, no son “ediciones” en el sentido contemporáneo del término; ni siquiera son comparables con la edición de Aristarco. Stephanus simplemente tomó un manuscrito (el Genovensis 44, que puede recorrerse en <http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/bge/gr0044>) y lo utilizó como base para su publicación. La impresión de Stephanus fue la versión estándar de *Iliada* hasta el s. XVIII, lo que, en cierto sentido, demuestra el atraso en el que la filología se hallaba como ciencia respecto al punto alcanzado por los antiguos, que ya utilizaban metodologías mucho más sofisticadas de aproximación a los textos.

Aunque precedido por un trabajo de colación (es decir, de comparación de diferentes manuscritos) de casi cien años, la primera edición filológica de *Iliada* es la de Heyne de 1802, utilizada durante todo el s. XIX (puede consultarse en <https://archive.org/details/homerouiliashome01homeuoft>). El siglo vio un esfuerzo continuo de investigación y colación, con contribuciones realizadas por Jacob La Roche, Arthur Ludwich y Walter Leaf. Pero sería recién en 1930, con la monumental edición de T. W. Allen, que los poemas homéricos recibirían una edición a la altura de su magnitud y la calidad de su tradición textual. Todavía hoy este trabajo continúa siendo una referencia estándar para los estudios homéricos.

La última década del milenio pasado trajo consigo la publicación de tres nuevas ediciones de *Iliada*: la de Helmut van Thiel (Georg Olms, 1996), la de Martin L. West (Oxford, 1998-2000, con reedición en 2006) y la bilingüe anotada de Luis Macía Aparicio y José García Blanco (CSIC, 1998-2007). De estas, la segunda parece tender a convertirse en el nuevo estándar, en parte por la lamentable persistencia de pesos relativos arcaicos entre los diferentes centros académicos del mundo, en parte por su innegable calidad, que se manifiesta en, por ejemplo, la cantidad de testimonios papiráceos que su autor ha tomado en cuenta. Nuestro trabajo ha seguido de cerca, sin embargo, las tres ediciones (VER El texto griego).

A este renovado interés por editar la poesía homérica deben agregarse dos obras monumentales que constituyen sin lugar a dudas las mayores aportaciones a los estudios homéricos del último siglo: los comentarios de *Iliada* de Cambridge (ed. G. S. Kirk, 1985-1994) y el monumental comentario de Basel (ed. J. Latacz, 2000 en adelante y traducciones aumentadas al inglés desde 2015), que, si bien no abarcará la totalidad de los cantos, el nivel de detalle con el que estudia cada uno y el hecho de que es el resultado del esfuerzo colectivo de diversos filólogos convertirán en la última y cúlmene conclusión de una metodología de trabajo desarrollada por doscientos años.

Hoy estamos en una nueva era. La ciencia no es más una tarea individual, ni siquiera una tarea grupal limitada al espacio de una universidad o centro de investigación. Los avances del futuro, aunque impulsados por las mentes individuales, serán resultado de esfuerzos colectivos localizados en un terreno virtual. Nuestra publicación anotada del canto I de *Iliada* en forma de un texto web es el primer paso en el camino a una concepción diferente de la edición y comentario de la poesía homérica (que tiene, sin embargo, antecedentes en otros poetas, como Catulo – <http://www.catullusonline.org>). El futuro traerá plataformas interactivas donde los investigadores podrán contribuir con entradas de comentarios, variantes textuales, alternativas de traducción y referencias bibliográficas. Y este primer paso parecerá poco. Nos gustaría recordar entonces que, sin él, ninguna otra cosa habría sucedido.

Nuestra traducción

Fundamentación

Existe una viejísima polémica entre los traductores ingleses de los poemas homéricos que se conoce como el debate Arnold vs. Newman, que gira en torno al carácter “noble” de un texto clásico. Para Mathew Arnold, traducir Homero requiere de una lengua elevada, en parte porque no es posible para nosotros conocer el valor original de sus palabras. Dicho de otro modo, Homero debe ser traducido como un clásico porque para nosotros, es un clásico. Para Francis Newman, el estilo de una traducción debe respetar el del texto original y, como el estilo homérico está saturado de rasgos que no se corresponden del todo con los que atribuiríamos a un poema elevado, la traducción debe hacer lo mismo.

Este debate, que debe ser resuelto de una forma u otra por todos los traductores de Homero (y de todos los textos antiguos), es en realidad una amalgama de tres debates diferentes: qué actitud debe tener el traductor ante los clásicos, cuál es el objetivo final de la traducción de un texto literario y qué grado de conocimiento tenemos sobre el texto homérico como para traducirlo.

Sobre el primero, no parece viable seguir sosteniendo hoy en día un modelo de aproximación al “canon” propio del s. XVII, en el que se configuró la imagen de la Antigüedad grecorromana según un criterio estético en donde lo noble, elevado, equilibrado y homogéneo eran la norma de la calidad. Ningún investigador en su sano juicio podría defender la idea de que un modelo de este tipo es válido para toda la poesía antigua, ni mucho menos pensar, por ejemplo, que los poemas simposíacos de Anacreonte comparten un ideal estético con la épica homérica, la comedia de Aristófanes o los yambos de Calímaco. La Antigüedad, como todas las épocas de la historia humana, está repleta de compositores de todo tipo, gustos estéticos variados y ocasiones poéticas diferentes.

Que esto sea innegable no va en detrimento de que parece haber sido sistemáticamente negado. Los que han frecuentado el “canon” de la literatura griega antigua saben que existe un “castellano de traducción” en el que los traductores caen por defecto y que homogeneiza los lenguajes de, entre otros, Homero, Esquilo, Platón, aunque nadie podría afirmar con seriedad que el griego de estos autores se parezca. La razón de fondo es que el ejercicio de la traducción se realiza menos pensando en las cualidades intrínsecas de una obra y más pensando en lo que los receptores actuales piensan que esa obra debe ser.

Ahora bien, es claro, como ha demostrado Lawrence Venuti y se sabe desde siempre, que cualquier traducción es un acto interpretativo y que esa interpretación se realiza desde el lugar de la cultura receptora. Toda interpretación es en alguna medida una domesticación, pero esto no implica necesariamente que todas las estrategias establezcan la misma relación entre el texto de origen y la cultura de llegada. Es posible interpretar ampliando los horizontes de una cultura, no sometiendo un texto a sus cánones establecidos. Algunos ejemplos de la “sistemática de la deformación” que ha desarrollado Antoine Berman bastan para probar esto.

De las trece tendencias destructivas que el autor sistematiza, son tres las que más se ajustan a la metodología de trabajo con los clásicos: la racionalización, la clarificación y el ennoblecimiento. Es importante notar que es virtualmente imposible traducir sin caer en alguna de ellas; el deber del traductor es tomar consciencia del riesgo para atenuarlas en la mayor medida posible. La primera tendencia consiste en el aplanamiento sintáctico del original, es decir, la eliminación de lo diferente o defectuoso. Por supuesto, cualquier traducción debe intentar entender la sintaxis del texto traducido y, en un caso como el del texto homérico, eso a veces demanda tomar decisiones respecto a algunas oraciones ciertamente oscuras. Sin embargo, una cosa es resolver, en el v. 1.11, *tòn Khrýsen* entendiendo el *tòn* como un pronombre y no como un artículo, traduciendo “a aquel, a Crises”, porque la sintaxis homérica no incluye la estructura artículo+nombre, y otra muy distinta es, cuando en el v. 1.581 el dios Hefesto comienza una prótasis condicional que después no tiene apódosis, traducir también una apódosis que no se encuentra en el poema.

La clarificación consiste en resolver lo que en el texto original es deliberadamente ambiguo u obscuro. Este defecto parece más grave que el anterior, en particular porque muchos traductores suelen defenderlo como una necesidad. De nuevo, es evidente que hay casos en que esto es así: cuando nos encontramos con un homónimo sin equivalente, por ejemplo, no existe manera de evitarlo. En el v. 1.482, la palabra *porphúreon* puede querer decir “hinchado, revuelto” o “purpúreo”, porque en griego ambos adjetivos suenan y se escriben igual; sin embargo, a la hora de traducir hay que optar por una de las opciones. Pero esto no justifica eliminar ambigüedades funcionales: cuando las formas de género neutro se acumulan en los vv. 1.525-526, dificultando la comprensión de las relaciones sintácticas, la traducción debe al menos intentar preservar esto.

Finalmente, el ennoblecimiento es, para Berman, la voluntad de hacer un texto más “bello” que su versión original. Por supuesto, esta belleza es banal: consiste en producir frases elegantes o más “poéticas” a partir del texto de origen, convirtiendo el ejercicio de la traducción en una reescritura que lo ajusta a supuestos cánones de la cultura receptora.

Todas estas observaciones nos permiten ofrecer una respuesta contundente al primero de los puntos del debate Arnold vs. Newman: la actitud de un traductor ante los clásicos no debe diferir de su actitud ante cualquier otro texto, lo que nos lleva a la segunda cuestión, es decir, cuál debe ser el objetivo de la traducción de una obra literaria.

No existe una única respuesta para esto y la bibliografía sobre el tema es vasta. Adherimos aquí a las palabras de Francisco Muñoz Martín y Martín Valdivieso Blanco (2014: 79), que consideran que la traducción debe ser “un factor de enriquecimiento de la sociedad y de la lengua, una puerta de entrada, como espacio de contacto entre representaciones del mundo de unos y otros.” Eso implica que la tarea del traductor es preservar lo más posible de la “representación del mundo” que transmiten, en nuestro caso, los poemas homéricos, haciéndola accesible a los receptores contemporáneos sin que esa accesibilidad vaya en detrimento de la diferencia de las representaciones. Entender Homero es entender por qué el mundo de Homero es diferente del nuestro.

Esto, como todo, suena mucho más sencillo de lo que es. Para hacerlo hemos optado por seguir los lineamientos del modelo “estilístico-cognitivo” defendido por Jean

Boase-Beier, apoyado sobre trabajos previos de Ernst-August Gutt y en donde la traducción se apoya en un conocimiento profundo del estilo del poeta y los efectos mentales que ese estilo tendría en los receptores originales.

Lo que nos lleva, naturalmente, al tercer aspecto del debate Arnold vs. Newman: qué grado de conocimiento tenemos sobre el texto homérico para hacer semejante cosa. En principio, podemos decir con certeza que uno muchísimo mayor que los propios Arnold y Newman, cuya discusión data de finales del s. XIX. Sabemos que los poemas homéricos son producto de una tradición oral (VER *El canto*), sabemos que esa tradición produjo un lenguaje en el que los rapsodas componían y sabemos, sobre todo, que los poemas fueron diseñados para ser oídos. Esto, por supuesto, sin contar lo mucho que hemos aprendido del griego homérico en los últimos cien años.

Pero saber más no es saber suficiente. ¿Podemos hablar de un estado del conocimiento que nos permite reproducir los efectos mentales de los receptores originales? No es posible responder a esta pregunta. No teniendo acceso a esos receptores, debemos basarnos en los propios poemas o en comentarios de autores posteriores, muchos de los cuales leían a Homero antes de hablar de él, para saber qué tan próximos estamos a la experiencia de una recitación rapsódica. Y nada de esto nos dice mucho de los oyentes de épica del s. VIII a.C.

Estamos, sin embargo, habilitados para considerar que nuestro conocimiento nos permite una aproximación general adecuada a los efectos mentales que buscaban producir los poemas. Esto es porque cien años de estudios en teoría oral han descifrado mucho del código del lenguaje homérico, facilitando nuestra comprensión de aspectos como el sistema de alusiones mitológicas, la colocación de fórmulas, la distribución de las palabras en el verso, la estructuración de los eventos, la temporalidad de la narración, etc. Los detalles pueden escapársenos y muchos casos individuales generarnos problemas, pero estamos en condiciones de emprender el desafío.

¿Qué queda, entonces, del debate Arnold vs. Newman? El prejuicio sobre los clásicos debe quedar en el pasado, habiendo adquirido una visión de la Antigüedad mucho más sofisticada y precisa. Como traductores, emprendemos la tarea de acercar a Homero al público actual, asumiendo con ello la responsabilidad de acercar un mundo diferente del nuestro a personas que no lo conocen. Para ello, estudiar y entender ese mundo en la medida de nuestras posibilidades es imprescindible. La tarea del traductor es invariablemente colectiva, por ello, porque detrás de cada decisión que toma hay una tradición de investigadores que lo guían. Hemos intentado respetar el inmenso trabajo de los que nos han precedido a cada paso.

El texto griego

A partir de la segunda edición de este libro, el texto griego que acompaña a la versión traducida ha sido elaborado por nosotros a partir del contraste de las ediciones de H. Van Thiel (*Homeri Ilias*, Hiedesheim: Olms, 1996), M. L. West (*Homeri Ilias*, 2 vols., Munich: K. G. Saur, 2006), y J. García Blanco y L. M. Macía Aparicio (*Homero. Iliada*, vol. 1: *Cantos I-III*, reimpresión, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014), a las que deben agregarse también las de K. F. Ameis y C. Hentze (*Homers Ilias*, 2 vols, Leipzig: Teubner, 1894-1906), W. Leaf (*The Iliad, edited, with*

apparatus criticus, prolegomena, notes, and appendices, London: Macmillan, 1900) y, por supuesto, T. W. Allen (*Homeri Ilias*, Oxford: Clarendon Press, 1931). Al primer grupo de editores nos referiremos en los comentarios como los “editores contemporáneos”, mientras que al conjunto de los aludidos nos referiremos como los “editores modernos”.

A pesar de que el texto griego que imprimimos es propio y de que hemos hecho un trabajo de análisis textual para producirlo, no hemos elaborado una edición crítica, primero, porque hacerlo implicaría un esfuerzo inmenso que, en esta etapa del desarrollo de una nueva traducción anotada, no consideramos prioritario y, segundo y mucho más importante, porque, como puede verse en la lista de publicaciones de arriba, en los últimos veinticinco años el poema ha sido editado tres veces por académicos de primer nivel, que ofrecen tres enfoques distintos y complementarios para el trabajo. Por si esto fuera poco, las ediciones previas citadas son también ejemplos de excelentísimo rigor filológico, aplicado a un texto cuya transmisión ha sido casi prístina. Una nueva edición de *Iliada*, que hasta hace un par de décadas era hasta cierto punto necesaria por la cantidad inmensa de papiros publicados durante el siglo XX, hoy sería completamente ociosa; una edición de un único canto lindaría con lo ridículo.

Todas las decisiones textuales que hemos tomado se justifican en los comentarios, que incluyen también consideraciones de alcance amplio, como el tratamiento de los diptongos en εϋ (VER Com. 1.88) o de los adverbios del tipo κρέσσων (VER Com. 1.80). Como criterio general, hemos intentado ser conservadores respecto a lo que se transmite en los manuscritos, evitando la adopción de conjeturas o modificaciones a lo que se halla en ellos, así como privilegiado, cuando ha sido posible, las lecciones mayoritarias. De todos modos y como ya se ha observado, *Iliada* es un texto bien conservado, sin problemas significativos que impliquen cambios sustanciales entre las distintas ediciones a intervalos regulares. La sencilla verdad es que, en todo el canto 1, casi no hay una sola determinación de carácter textual que afecte el contenido más que marginalmente.

A esto debe agregarse que, a diferencia de lo que sucede en otros casos, en la poesía oral muchas de las variantes que encontramos pueden ser “falsas dicotomías”, es decir, pares de alternativas que se cantarían en diferentes ocasiones. No pretendemos implicar con esto, como los adherentes a la teoría multitextual (cf. <http://www.homermultitext.org/about>), que las variantes en nuestra tradición manuscrita de *Iliada* sean producto de esa variación entre *performances*, pero no es necesario afirmar semejante cosa para admitir, por ejemplo, que las alternativas πᾶσι y δᾶιτα para 1.5, indiscutiblemente ya presentes en los textos antiguos (discutieron sobre ellas Zenódoto y Aristarco, *apud* Ateneo, 1.21.26-37), pueden haber aparecido en diferentes representaciones. El error que puede cometer un copista es indiscernible para nosotros de las variaciones entre las *performances* rapsódicas, y esto hace de las alternancias que el primero puede producir falsas dicotomías producto de la lógica textual, que no es la del poema (para más detalles sobre este concepto, cf. [En debate – El concepto de falsa dicotomía](#)).

Como hemos observado más arriba, una nueva edición de *Iliada* no es necesaria. Sin embargo, esto es solo en la medida en que uno se restringa a la necesidad desde el punto de vista ecdótico. La realidad es que, dada la cantidad de variantes que han

aparecido en papiros en las últimas décadas y la naturaleza oral del poema, es imprescindible avanzar en los años venideros en la elaboración de una edición digital de los textos homéricos, que permita ampliar de forma sistemática las variantes (esto es, no depender de una nueva edición cada vez que la arena nos descubre un nuevo papiro) y que habilite a los receptores a armar su propio texto a partir de las variantes que puedan ser consideradas falsas dicotomías. Hasta hace casi dos siglos, el concepto de aparato crítico no existía, y su introducción produjo una revolución en los estudios filológicos. Pero de eso ha pasado ya demasiado tiempo, y es hora de una nueva.

Antes de proceder a las consideraciones sobre la traducción, es necesario un breve paréntesis sobre el problema de los versos interpolados y los transmitidos en papiros, pero no incluidos en la edición fundacional de Wolf, a partir de la cual se establece la numeración de las líneas del poema. Es importante distinguir dos tipos de versos diferentes en estos grupos: aquellos que deben ser considerados interpolaciones (2.206, por ejemplo), y aquellos que pueden ser considerados variantes rapsódicas, esto es, falsas dicotomías (5.901, por ejemplo). Mientras que los primeros deben ser atetizados siempre, los segundos deben ser excluidos solo si son variantes minoritarias (e.g. el caso recién mencionado de 5, u 11.662). Idealmente, esto implicaría remover del texto los primeros y dejar los segundos en el texto entre corchetes, incluyendo aquellos que solo son transmitidos en papiros (e.g. 16.867a). Sin embargo, nos encontramos con un problema práctico, esto es, que eliminar las líneas implicaría (por la naturaleza de nuestro sistema de publicación), modificar la numeración estándar en las versiones digitales, lo que consideramos muy poco recomendable. Acaso sea posible en el futuro resolver esto con un sistema revisado, pero, por ahora, hemos entendido que no alterar la numeración es mucho más importante que la fidelidad a nuestra posición teórica, que reflejamos siempre en los comentarios. Por ello, no incluimos en el texto los versos transmitidos en papiros, incluso cuando es posible considerarlos falsas dicotomías, ni removemos aquellos que pueden ser identificados como interpolaciones tardías.

Rasgos de nuestra traducción performativa

Hasta donde hemos podido verificar, además de la traducción clásica de Luis Segalá y Estalella, publicada originalmente en 1908 (y disponible en [https://es.wikisource.org/wiki/La_Iliada_\(Luis_Segalá_y_Estalella\)](https://es.wikisource.org/wiki/La_Iliada_(Luis_Segalá_y_Estalella))), existen hoy cinco versiones diferentes de *Iliada* (nos limitamos a las publicadas en los últimos treinta años; para el resto, cf. Hualde Pascual, 1999 y Crespo Güemes y Piqué, 2013): la de Emilio Crespo Güemes (Gredos, 1991), la de Rubén Bonifaz Nuño (UNAM, 1996-1997), la de Luis Macía Aparicio y José García Blanco (CSIC, vol. 1 reim. 2007), la de F. Javier Pérez (Abada, 2012) y la de Óscar Martínez García (Alianza, 2013). Tres son bilingües (la edición del CSIC, la de Bonifaz Nuño y la de Pérez) y casi todas ellas fueron impresas en España. Una comparación de nuestro método con el de estos traductores está fuera del alcance de esta introducción, pero es importante comenzar aclarando que hemos tomado muy en cuenta sus propuestas de interpretación del texto. Aunque la tentación de diferenciarse ha sido una constante, hemos intentado siempre reproducir lo que nos ha parecido un acierto; las similitudes que se hallen entre nuestra traducción y la de los citados, por ello, no son accidentales.

El lenguaje homérico es extraño. Combina elementos de diferentes épocas y registros, de diferentes dialectos y géneros poéticos. Ya los antiguos tenían dificultades para comprender muchas de las palabras que utilizaba el poeta, y no sería extraño que él mismo no conociera del todo el significado de algunas de ellas. El idioma de la tradición se cuidaba más de facilitar la composición a través de las fórmulas que de garantizar un ciento por ciento de inteligibilidad. Después de todo, si cualquier receptor entiende que *merópes ánthropoi* quiere decir “seres humanos”, no importa tanto no conocer exactamente el sentido de *merópes*. Esta afirmación, sin embargo, debe relativizarse bastante: en la mayoría de los casos no sólo el significado de los epítetos se conocía, sino que estos parecen estar distribuidos de manera deliberada.

Antes de avanzar más sobre las estrategias que hemos utilizado para transferir la mayor cantidad de elementos del lenguaje homérico a nuestra lengua, es necesario observar que ese lenguaje no está disperso, sino organizado a través del metro. Un traductor de Homero puede apelar a tres estrategias: traducir en verso, lo que implica elaborar un poema en español más o menos próximo a *Iliada* u *Odisea*, traducir en prosa, sacrificando transferir la estructuración de la narrativa, o traducir, por así decirlo, “en líneas”, es decir, reproducir las unidades métricas del griego sin utilizar metro en español. Muchos traductores optan por esta última alternativa, que nosotros hemos seguido con una condición adicional: respetar lo que el poema dice en cada verso. Es cierto que, en algunos casos, esto produce dificultades insalvables; cuando el texto dice *hòs méga pàsin / hérkos Akhaiòisin péletai* (*Il.* 1.283-284), traducir “que grande para todos / cerco los aqueos es” o incluso “que grande para todos / los aqueos cerco es”, aunque no imposible, no parece recomendable. Y esto por dos razones: primero, porque el hipérbaton fuerza demasiado la sintaxis española, y segundo y mucho más importante, porque el mismo hipérbaton, en un idioma flexible como el griego, es mucho menos complejo de comprender para el receptor. No se nos malentienda: es claro que hay hipérbaton en ambos casos; lo que queremos destacar es que, mientras que las versiones españolas propuestas lindan con (o llegan al nivel de) las transgresiones gongorinas, en el griego no hay más que un pequeño forzamiento del lenguaje. Por eso hemos traducido “que grande / cerco para todos los aqueos es”.

Pero este caso es la excepción. Se pueden contar con los dedos de las manos las ocasiones en que hemos movido palabras de un verso a otro, y la mayor parte de ellas son negaciones que no podían alejarse demasiado del verbo que acompañan. Sin duda, esto ha producido un efecto extraño en algunos casos, por ejemplo, los versos 1.118-119, donde traducimos el griego *óphra mè oíos / Argeión agérastos éo* con “no yo solo / entre los argivos esté sin botín”. Nótese, no obstante, que nuestra versión española reproduce lo que el poeta ha logrado con el hexámetro, es decir, destacar al final del verso el “solo” que es clave en el discurso de Agamenón. El “yo” que agregamos para facilitar la comprensión es una licencia inhabitual, justificada plenamente por la forma de hablar del rey aqueo (VER Nota *ad* 1.117, 174 y 183).

Respetar los límites del hexámetro es mucho menos difícil de lo que suena por la sencilla razón de que el encabalgamiento fuerte es un fenómeno extraño en Homero. Los versos de *Iliada* son muy a menudo unidades sintácticas tanto como rítmicas, de modo que, con algunas excepciones contadas, traducirlos con líneas que conformen unidades

sin-tácticas es relativamente sencillo. Más difícil era retener en español la sensación de extrañamiento que produce la mezcla dialectal en los poemas. Es común entre los traductores ignorar esto, puesto que, a diferencia de lo que puede inferirse sucedía en la Grecia Antigua, nosotros no contamos con un dialecto literario inter-dialectal que permita una inteligibilidad mutua. El dialecto “neutro” no tiene nada de neutro, sino que es una forma específica del español despojada de todo lo que sus usuarios consideran que podría dificultar la comprensión de los receptores. Pero este no es el caso con Homero. Cuando el poeta utiliza la preposición *potí*, por ejemplo, no está utilizando una forma “neutra”, sino una propia de un dialecto específico (el eólico), en ubicaciones donde la forma de la mayoría de los otros dialectos griegos (*prós*) no le habría servido.

Es claro que es imposible reproducir esta metodología en español. Incluso si uno construyera un tipo de verso y luego un lenguaje inter-dialectal para ese tipo de verso, el elemento de la tradicionalidad de ese lenguaje estaría ausente, por no hablar de la inteligibilidad por parte de los receptores. Nuestra solución no pretende llegar tan lejos. Para conservar ese extrañamiento que Homero producía en los receptores antiguos, usamos alternativamente formas del voseo (del “vos”) y del tuteo (del “tú”), sin establecer entre ellas diferencias jerárquicas ni restringir los registros asociados a ellas. Así, en 1.414-416 Tetis dice “¿*por qué* te nutrí en hora aciaga habiéndote parido? / ¡Ojalá junto a las naves sin lágrimas y sin penas estuvieras / sentado, ya que para vos ahora el destino es *corto*”. La mezcla entre el voseo y frases como “en hora aciaga” o “sin lágrimas y sin penas” puede resultar extraña, y ese es nuestro objetivo, porque esa extrañeza es propia del texto original. Podría objetarse que en algunos de los casos en donde se han producido este tipo de “choques” no hay rasgos dialectales peculiares en el poema, pero un enfoque “estilístico” para la traducción no pretende una translación uno-a-uno de cada rasgo sino la reproducción de un estilo y de un efecto, y eso no tiene por qué lograrse de la misma manera en todos los idiomas.

En la misma línea, no nos hemos privado de utilizar palabras del lenguaje cotidiano, como “achuras” por el *splánchna* de 1.464, en vez usar lo algo más imprecisos pero supuestamente más “neutros” “vísceras” o “entrañas”. En contadas ocasiones introducimos registros por completo ajenos al de un texto “clásico”, como en 1.536-537, donde traducimos *oudé min Hére / egnóiesen* con “y Hera no dejó de junarlo”. En este caso, la decisión tuvo una motivación clara: la palabra “junar” transmite a la perfección el sentido del verbo griego en este contexto y, como Homero no se priva nunca de dificultar o modificar el lenguaje que se esperaría de él cuando eso sirve a su composición, nosotros tampoco lo hemos hecho.

El criterio de mayor alcance que hemos adoptado es el respeto por la oralidad del lenguaje homérico. Esto tiene dos consecuencias fundamentales. Primero, hemos intentado reconstruir en nuestra traducción el idioma del rapsoda, respetando las fórmulas y palabras que utiliza siempre de la misma manera cuando ha sido posible. En ocasiones, esto no presenta dificultad alguna: *pódas okýs Achilleús* puede traducirse todas las veces que aparece con “Aquiles de pies veloces”, porque la fórmula de nombre+epíteto es una forma alargada de denominar a un héroe (entiéndase, a los fines de la traducción, no de la interpretación del texto). Pero no pocas veces esta metodología nos ha propuesto desafíos interesantes, como el de la interjección *ô pópoi*, que expresa temor, tristeza,

preocupación e incluso indignación, para todo lo cual hemos considerado una aproximación plausible el español “¡Ay, ay!”, con la conciencia de que se necesitan inflexiones del tono importantes para ajustar al contexto.

Y esto nos lleva a la segunda consecuencia de respetar la oralidad del lenguaje homérico, es decir, la producción de un texto oral. Lo primero que debe notarse de esto es que, como ha demostrado Wulf Oesterreicher, “oral” no es sinónimo de “coloquial”: el lenguaje de *Iliada*, de hecho, no es coloquial en absoluto, como demuestra, por ejemplo, el uso de *ô* (“oh”), para preceder a los vocativos. Los poemas homéricos son grandes épicas, no cuentos infantiles ni anécdotas narradas por una persona a otra en una parada de colectivo. Pero son épicas cantadas y recitadas, épicas preparadas para el oído y no para el ojo de sus receptores. Ningún rapsoda (y, en general, ningún poeta griego hasta entrado el s. IV a.C.) habría pensado jamás en lectores que no sabían cómo se escuchaban sus textos, qué tono poner en cada parte o qué inflexión de la voz darle a las oraciones. Estos poemas son poemas para la *performance* compuestos en una época en donde la idea de que alguien podría estar interesado solo en leerlos no solo era extraña: era absurda. La única comparación moderna aproximada sería la de una canción de un género popular. Piénsese, por ejemplo, en lo que pensaríamos de “No lo soñé” de los Redonditos de Ricota, si lo único que tuviéramos del final del estribillo fueran las palabras crudas “no mires, por favor, y no prendás la luz; la imagen te desfiguró”. La belleza de la metáfora está ahí, pero se ha perdido mucho en el camino.

Por suerte para nosotros, el griego de Homero era un lenguaje muy peculiar, que confiaba no solo en el tono de la voz para registrar ciertos elementos que podríamos denominar “extra-lingüísticos”, sino también en un arsenal de partículas de todo tipo para marcar el énfasis de una cierta frase, su carácter exclamativo, la importancia de una palabra, etc. Estas partículas han recibido gran atención en las últimas décadas con la explosión de los estudios de los “marcadores discursivos”, y por eso hoy contamos con herramientas útiles (merece una mención especial el trabajo en cinco volúmenes de Bonifazi, Drummen y De Kreij, disponible en <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6391.particles-in-ancient-greek-discourse>) para inferir de ellas algunos aspectos del modo de recitación de los poemas.

Hemos hecho todo lo posible por conservar el valor de las partículas, a veces traduciéndolas, como en el caso de *ára*, que transferimos (entre otros) con “claro”, “por supuesto” y “desde luego” alternativamente, a veces introduciendo signos de exclamación en el texto y a veces señalando su presencia con cambios tipológicos como las cursivas o las mayúsculas. *ge*, por ejemplo, una partícula común usada a menudo para enfatizar una palabra, en general fue trasladada a la versión castellana en forma de cursivas. A pesar de todo, algunos (¡pocos!) de estos marcadores han quedado fuera de nuestra traducción, porque el costo en inteligibilidad e integridad de incluirlos nos pareció demasiado alto.

Dos últimos puntos sobre la oralidad de *Iliada* merecen destacarse: primero, hemos limitado mucho el uso de signos de puntuación, para no intervenir el texto resolviendo con ellos lo que el original no deja del todo claro cómo debe resolverse y seguramente habría sido mucho más comprensible en la oralidad de lo que es en la escritura. Segundo, contra la aberración a la redundancia habitual entre nosotros, Homero repite mucho, muchísimo y no pocas veces con la clarísima intención de llamar la

atención sobre un concepto o una acción. Modificar eso sería traicionar su estilo y la naturaleza de su texto, por no hablar de pretender corregirlo, una pretensión ridícula para quienes, como nosotros, consumimos horas tratando de aproximarnos a la belleza extraordinaria de su poesía.

Sobre los comentarios y notas (+ tabla de abreviaturas) [TEXTO CORRESPONDIENTE A LA SEGUNDA EDICIÓN, PENDIENTE DE REVISIÓN]

Si se exceptúa la inclusión del texto griego, la segunda edición de este volumen ha sufrido modificaciones muy restringidas en su contenido hasta este punto. La traducción no ha modificado demasiado tampoco (VER *Nota a la segunda edición*). Esta última parte, sin embargo, ha sufrido cambios contundentes.

En primer lugar, hemos cambiado la denominación que utilizamos, para hacerla más sencilla. Utilizaremos “comentarios” para referirnos a todos los realizados sobre el texto griego, mientras que “notas” se reserva para todas las que se hacen sobre la traducción. Desde el punto de vista temático, los comentarios se ocupan en general de problemas textuales, gramaticales y de traducción, mientras que las notas cubren, como antes, información de tipo mitológico, histórico-arqueológico, literario y narrativo, así como algunas aclaraciones sobre el significado de las palabras del griego que traducimos y ciertas observaciones respecto a pérdidas inevitables en la traducción.

La segunda gran innovación se encuentra en el tamaño y la cantidad de las notas. Nuestra primera edición contaba con 24.000 palabras; la segunda tiene más de 38.500, un aumento de más del 60%. El tamaño de los comentarios más que se duplicó: de apenas 2.400 palabras (equivalente a 10% de las que tenían las notas), pasamos a 7.000 (equivalente a casi un 20% de la nueva extensión de las notas). Hemos incorporado también notas más largas, con más información sobre diferentes aspectos del texto y más referencias bibliográficas. Además, abandonamos la política de la primera edición de limitar las referencias a la bibliografía a los comentarios: en esta nueva versión, también las notas mencionan regularmente las contribuciones de otros críticos.

Otras diferencias se mantienen: utilizamos en los comentarios caracteres griegos y conceptos dirigidos a especialistas, mientras que las notas siguen utilizando transliteraciones. Como antes, consideramos que la incomodidad que esto podría producir debe relativizarse mucho: dado que los lectores con manejo del griego pueden mantener en sus pantallas todo el tiempo el texto original, no es necesario sufrir el proceso de decodificar la transliteración en la nota.

En la versión online del texto, además, las notas y los comentarios están clasificados por dificultad y categoría. Esto permitirá que cada usuario construya su propia versión de las anotaciones, restringiéndolas, por ejemplo, solo a las dirigidas a especialistas sobre temas de oralidad y estilo homérico, o solo a las dirigidas a personas sin conocimiento de Homero y la cultura griega sobre temas de mito y religión y de traducción. Las combinaciones son muchas, y esperamos que el sistema de clasificación sirva como base para el trabajo abierto y colaborativo, que concebimos como la única posible forma de avanzar en el estudio del texto.

Sin contar los comentarios, la versión publicada hoy tiene quinientas cuarenta y cinco notas, algo menos de una por verso. No solo supera ampliamente el comentario de Cambridge (tomando solo 1.1-100, una nota cada 0,80 versos contra una cada 1,50), sino que se trata del trabajo más extenso de anotación sobre el texto griego producido en habla hispana. Todavía continuamos por debajo cuantitativamente del inmenso trabajo colectivo del comentario de Basel, con sus más de tres comentarios por verso en los primeros cien del poema, pero, si se considera que una considerable mayoría de estas entradas son observaciones breves sobre semántica, interpretación gramatical, interreferencias y observaciones sobre la naturaleza formulaica de una frase, la distancia se acorta mucho. Creemos que la contribución realizada, por lo tanto, es significativa, y sobre todo que sirve de base para un trabajo posterior de ampliación en el que esperamos poder contar con la comunidad de especialistas en su conjunto.

Tanto en los comentarios como en las notas hemos incluido dos tipos de referencias bibliográficas. El primer tipo lo constituyen las referencias locales, es decir, las que se utilizan en una entrada específica y se detallan al final, con la modalidad “Leer más”, que hemos utilizado también para referir al lector a trabajos que hemos utilizado o tratan más en profundidad los temas de los que una entrada se ocupa. El segundo tipo son las referencias habituales o fundamentales, esto es, las que se utilizan muy a menudo (como los comentarios) o, aunque se utilicen pocas veces, constituyen trabajos de referencia obligatorios para el análisis del verso homérico; para este segundo grupo, por comodidad, utilizamos las abreviaturas que se detallan en la siguiente tabla:

Abritta, “Hermann”	Abritta, A. (2018) “ Sobre las violaciones de la ley de Hermann en Homero ”, <i>EClás</i> 153, 49-70.
Alden	Alden, M. (2000) <i>Homer Beside Himself. Para-Narratives in the Iliad</i> , Oxford: Oxford University Press.
Arend	Arend, W. (1933) <i>Die typischen Scenen bei Homer</i> , Berlin: Weidmann.
Autenrieth	Autenrieth, G. (1895) “A Homeric Dictionary”, trad. al inglés R. P. Keep, New York: Harper & Brothers.
Bas. (I)	Latacz, J., <i>et al.</i> (2009) <i>Homers Ilias. Gesamtkommentar</i> , vol. I, <i>Erster Gesang (A)</i> , tomo 2, <i>Kommentar</i> , Berlín: De Gruyter.
Bas. (II)	Brügger, C., Stoevesandt, M., Visser, E., <i>et al.</i> (2010) <i>Homers Ilias. Gesamtkommentar, Band II: Zweiter Gesang (B), Faszikel 2: Kommentar</i> , Berlin: De Gruyter.
Bas. (VII)	Wesselmann, K. (2023) <i>Homer's Iliad. The Basel Commentary. Book VII</i> , editado por A. Bierl y J. Latacz, edición en inglés editada por S. D. Olson, trad. B. W. Millis y S. Strack, Berlin: De Gruyter.
Bas. (XXIV)	Brügger, C. (2015) <i>Homer's Iliad. The Basel Commentary. Book XXIV</i> , editado por A. Bierl and J. Latacz, edición en inglés editada por S. D. Olson, trad. B. W. Millis y S. Strack, Berlin: De Gruyter.

Becker	Becker, A. S. (1995) <i>The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis</i> , Boston: Rowman & Littlefield.
Beekes	Beekes, R. (2010) <i>Etymological Dictionary of Greek</i> , con la asistencia de L. van Beek, Leiden: Brill.
Brown	Brown, B. K. M. (2016) <i>The Mirror of Epic. The Iliad and History</i> , Berrima: Academic Printing and Publishing.
CGCG	van Emde Boas, E., Rijksbaron, A., Huitink, L., y de Bakker, M. (2019) <i>The Cambridge Grammar of Classical Greek</i> , Cambridge: Cambridge University Press.
Chant.	Chantraine, P. (1948-1953) <i>Grammaire Homérique</i> , 2 vols., Paris: Librairie C. Klincksieck.
Chant., <i>Dict.</i>	Chantraine, P. (1968-80) <i>Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots</i> , Paris: Librairie C. Klincksieck.
Clarke	Clarke, M. (1999) <i>Flesh and Spirit in the Songs of Homer. A Study of Words and Myths</i> , Oxford: Clarendon Press.
Crespo Güemes	Crespo Güemes, E. (1991) <i>Homero. Iliada</i> , Madrid: Gredos.
CSIC (I)	García Blanco, J., y Macía Aparicio, L. M. (2014) <i>Homero. Iliada</i> , vol. 1: <i>Cantos I-III</i> , reimpresión, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
CSIC (II)	García Blanco, J., y Macía Aparicio, L. M. (2019) <i>Homero. Iliada</i> , vol. 2: <i>Cantos IV-IX</i> , Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
de Jong	de Jong, I. J. F. (2012) <i>Homer: Iliad. Book 22</i> , Cambridge: Cambridge University Press.
de Jong, <i>Narrators</i>	de Jong, I. J. F. (2004) <i>Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad</i> , Amsterdam: Bristol Classical Press.
de Jong, <i>Od.</i>	de Jong, I. J. F. (2004) <i>A Narratological Commentary on the Odyssey</i> , Cambridge: Cambridge University Press.
Denniston	Denniston, J. D. (1954) <i>The Greek Particles</i> , Oxford: Oxford University Press.
DGE	<i>Diccionario Griego-Español</i> , http://dge.cchs.csic.es/xd
Di Benedetto	Di Benedetto, V. (1998) <i>Nel Laboratorio di Omero</i> , Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
EFH	West, M. L. (1997) <i>The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth</i> , Oxford: Clarendon Press.

EH	Finkelberg, M. (ed.) (2011) <i>The Homer Encyclopedia</i> , 3 vols., London: Wiley-Blackwell.
Elmer	Elmer, D. F. (2013) <i>The Poetics of Consent. Collective Decision Making and the Iliad</i> , Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Erbse	Erbse, H. (1986) <i>Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos</i> , Berlin: De Gruyter.
Escoliasta	Erbse, H. (1969-1988) <i>Scholia Graeca in Homeri Iliadem</i> , 7 vols., Berlin: De Gruyter.
Fenik	Fenik, B. (1968) <i>Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description</i> , Wiesbaden: Franz Steiner.
Friedrich	Friedrich, R. (2007) <i>Formular Economy in Homer: The Poetics of the Breaches</i> , Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
G.P.	Bonifazi, A., Drummen, A., y de Kreij, M. (2016) <i>Particles in Ancient Greek Discourse: Five Volumes Exploring Particle Use across Genres</i> , Washington DC: Center for Hellenic Studies, https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6391.particles-in-ancient-greek-discourse .
Hainsworth	Hainsworth, B. (1993) <i>The Iliad. A Commentary</i> , vol. III, Cambridge: Cambridge University Press.
Homeric Similes	Ziolkowski, R., Farber, R., y Sullivan, D. <i>Homeric Similes: A Searchable, Interactive Database</i> .
Janko	Janko, R. (1994) <i>The Iliad. A Commentary</i> , vol. IV, Cambridge: Cambridge University Press.
Kelly	Kelly, A. (2007) <i>A Referential Commentary and Lexicon to Iliad VIII</i> , Oxford: Oxford University Press.
Kirk (I)	Kirk, G. S. (1985) <i>The Iliad. A Commentary</i> , vol. I, Cambridge: Cambridge University Press.
Leaf	Leaf, W. (1900) <i>The Iliad, edited, with apparatus criticus, prolegomena, notes, and appendices</i> , London: Macmillan.
Le Feuvre	Le Feuvre, C. (2022) <i>Homer from Z to A. Metrics, Linguistics, and Zenodotus</i> , Leiden: Brill.
LSJ	Liddle, H. G., Scott, R., Jones, H. S., y McKenzie, R. (1996) <i>A Greek-English Lexicon</i> , Oxford: Clarendon Press.
Martin	Martin, R. P. (1989) <i>The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad</i> , Ithaca: Cornell University Press.

Muellner	Muellner, L. (1996) <i>The Anger of Achilles: Mēnis in Greek Epic</i> , Ithaca: Cornell University Press
Pelliccia	Pelliccia, H. (1995) <i>Mind, Body, and Speech in Homer and Pindar</i> , Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
Pérez	Pérez, F. J. (2012) <i>Homero. Iliada</i> , Madrid: Abada.
Pleiades	https://pleiades.stoa.org/ , Institute for the Study of the Ancient World , New York University, y Ancient World Mapping Center , University of North Carolina at Chapel Hill.
Probert	Probert, P. (2003) <i>A New Short Guide to the Accentuation of Ancient Greek</i> , London: Bristol Classical Press.
Ready	Ready, J. L. (2011) <i>Character, Narrator, and Simile in the Iliad</i> , Cambridge: Cambridge University Press.
Richardson	Richardson, N. (1993) <i>The Iliad. A Commentary</i> , vol. VI, Cambridge: Cambridge University Press.
Risch	Risch, E. (1974) <i>Wortbildung der homerischen Sprache</i> , Berlín: De Gruyter, segunda edición ampliada.
Ruijgh	Ruijgh, C. J. (1971) <i>Autour de „τε épique“</i> . <i>Études sur la syntaxe grecque</i> , Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
Schwyzler	Schwyzler, E., <i>et al.</i> (1939-1994) <i>Griechische Grammatik</i> , 4 vols., Munich: C. H. Beck.
Structures	Reitz, C., y Finkmann, S. (eds.) (2019) <i>Structures of Epic Poetry. Volume I: Foundations; Volumes II.1 and 2: Configuration; Volume III: Continuity</i> , Berlin: De Gruyter.
Tsagalis, Grief	Tsagalis, C. (2004) <i>Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad</i> , Berlin: de Gruyter.
Turkeltaub	Turkeltaub, D. (2007) “ Perceiving Iliadic Gods ”, <i>HSCP</i> 103, 51-81.
Van Thiel	Van Thiel, H. (1996) <i>Homeri Ilias</i> , Hildesheim: Olms.
Van Wees	Van Wees, H. (2009) “Heroes, Knights and Nutters. Warrior mentality in Homer”, en Lloyd, A. B. (ed.) <i>Battle in Antiquity</i> , Swansea: The Classical Press of Wales.
Van Wees, Status	Van Wees, H. (1992) Status Warriors. War, Violence and Society in Homer and History , Amsterdam: J. C. Gieben.
Wachter	Wachter, R. (2015) “Grammar of Homeric Greek”, en Bierl, A., y Latacz, L. (eds.), <i>Homer's Iliad. The Basel Commentary. Prolegomena</i> , edición en inglés editada por S. D. Olson, trad. B. W. Millis y S. Strack, Berlin: De Gruyter.
West	West, M. L. (2006) <i>Homeri Ilias</i> , 2 vols., Munich: K. G. Saur.

West, <i>Making</i>	West, M. L. (2011) <i>The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary</i> , Oxford: Oxford University Press.
West, <i>Studies</i>	West, M. L. (2001) <i>Studies in the Text and Transmission of the Iliad</i> , Munich: K. G. Saur.
Willcock	Willcock, M. M. (1978) <i>Homer. Iliad</i> , 2 vols., Bristol: Bristol Classical Press.
Willmott	Willmott, J. (2007) <i>The Moods of Homeric Greek</i> , Cambridge: Cambridge University Press.

Al utilizar las abreviaturas, intentamos siempre reducir al mínimo las referencias. Así, por ejemplo, una frase del tipo “Como observa Kirk, etc.” alude al comentario al verso que corresponde en la entrada, aunque no se aclare, y una como “Bas. (*ad* 100-101) afirma que...”, al comentario de Basel a los versos 1.100-101 (es decir, se deja implícito el canto, dado que es el mismo que el del verso anotado).

Bibliografía

- Andersen, Ø. (2011) “Pisistratean Recension”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Andersen, Ø., y Haug, D. T. T. (eds.) (2012) *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Antonaccio, C. M. (2011) “Hero-Cult”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Arnold, M. (1896) *On Translating Homer*. London: Smith, Elder & Co. (<https://archive.org/details/ontranslatinghom00arnoiala>).
- Bakker, E. J. (1997) *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*, Ithaca: Cornell University Press.
- Berman, A. (2014) *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, trad. de Ignacio Rodríguez, Buenos Aires: Dedalus.
- Bintliff, J., y Rutter, K. (eds.) (2016) *The Archaeology of Greece and Rome. Studies in Honour of Anthony Snodgrass*, Edinburgh: Edinburgh Press.
- Boase-Beier, J. (2014) *Stylistic Approaches to Translation*, London: Routledge.
- Bonifazi, A., Drummen, A., y de Kreij, M. (2016) *Particles in Ancient Greek Discourse: Five Volumes Exploring Particle Use across Genres*, Washington DC: Center for Hellenic Studies.
- Boyd, T. W. (1994) “Where Iod Stood, What Ion Sang”, *Harvard Studies in Classical Philology* 96, 109-121.
- Burgess, J. (2001) *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Burgess, J. (2006) “Neoanalysis, Orality, and Intertextuality: An Examination of Homeric Motif Transference”, *Oral Tradition* 21, 148-189.
- Castleden, R. (2005) *Mycenaeans*, London: Routledge.
- Cavallero, P. (2014) *Leer a Homero. Iliada, Odisea y la mitología griega*, Buenos Aires: Quadrata.
- Clark, Mark E. (1986) “Neoanalysis: A Bibliographical Review”, *The Classical World* 79, 379-394.
- Crespo Güemes, E. (2006) “La traducción de obras literarias clásicas grecolatinas”, en *Actas de las primeras Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria*, Rosario.

- Crespo Güemes, E. (2017) “La historicidad de la guerra de Troya: progresos recientes”, en Piquero Rodríguez, J., y Quílez Bielsa, J. (eds.) *Desmontando mitos. ¿Ocurrió realmente como nos lo han contado?*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 13-28.
- Crespo Güemes, E., y Piqué, J. (2013) “Las traducciones de Homero en América Latina”, en Maquieira, H., y Fernández, C. N. (eds.) *Tradición y traducción clásicas en América Latina*, La Plata: UNLP, FaHCE, 349-432
- Dickinson, O. (2007) *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*, London: Routledge.
- Espinós, J. A. (2018) “Homero y Egipto: una propuesta didáctica”, https://www.academia.edu/35550990/Homero_y_Egipto_una_propuesta_did%C3%A1ctica.
- Finkelberg, M. (2000) “The *Cypria*, the *Iliad* and the Problem of Multiformality in Oral and Written Tradition”, *Classical Philology* 95, N° 1, 1-11.
- Finkelberg, M. (2004) “Oral Theory and the Limits of Formulaic Diction”, *Oral Tradition* 19. 236-252.
- Finkelberg, M. (2017) “Homer at the Panathenaia: Some possible scenarios”, en Tsagalis, C., y Markantonatos, A. (eds) *The Winnowing Oar – New Perspectives in Homeric Studies*, Berlin: De Gruyter.
- Finkelberg, M. (2019), “Regional Texts and the Circulation of Books: The Case of Homer”, en Finkelberg, M. (ed.) *Homer and Early Greek Epic*, Berlin: De Gruyter, 340-352.
- Foley, J. M. (2001) *Homer’s Traditional Art*, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Gutt, E.-A. (2000) *Translation and Relevance*, London: Routledge.
- Gutt, E.-A. (2005) “On the Significance of the Cognitive Core of Translation”, *The Translator* 11, 25-49.
- Hualde Pascual, P. (1999) “Valoración de las traducciones de Homero en los siglos XIX y XX en España e Iberoamérica: de Hermosilla a Leconte de Lisle”, en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: Actas del Congreso Internacional La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia, 369-377.
- Jablonka, P. (2011) “Schliemann, Heinrich”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Janko, R. (1981) “The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre”, *Hermes* 109, 9-24.

- Janko, R. (1982) *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge: University Press.
- Janko, R. (2015) “From Gabii and Gordion to Eretria and Methone: The Rise of the Greek Alphabet”, *BICS* 58, 1-32.
- Jensen, M. S. (2011) *Writing Homer. A study based on results from modern fieldwork*, Copenhagen: The Royal Danish Academy of Sciences and Letters.
- Jensen, M. S. (2017) "The Challenge of Oral Epic to Homeric Scholarship", *Humanities* 6, 97.
- Jones, B. (2010) “Relative Chronology Within (an) Oral Tradition”, *The Classical Journal* 105, 289-318.
- Kirk, G. S. (1962) *The Songs of Homer*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kullmann, W. (2012) “Neoanalysis between Orality and Literacy: Some Remarks Concerning the Development of Greek Myths Including the Legend of the Capture of Troy”, en Montanari, F., Rengakos, A., y Tsagalis, C. (eds.) *Homeric Contexts. Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin: De Gruyter.
- Langdon, S. (2008) *Art and Identity in Dark Age Greece, 1100-700 B.C.E.*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Latacz, J. (2003) *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma*, trad. de E. Gil Bera, Madrid: Destino.
- Lavelle, B. M. (2020) *Archaic Greece. The Age of New reckonings*, London: Wiley-Blackwell.
- Lord, A. (1960) *The Singer of Tales*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lord, A. (1991) *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca: Cornell University Press.
- Lowenstam, S. (2008) *As Witnessed by Images. The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Middleton, G. D. (2019) “Collapse of the Bronze Age Aegean”, en *Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.
- Muñoz Martín, F. J., y Valdivieso Blanco, M. (2014) “El español: cultura reflejada, lengua traducida. Apuntes a contracorriente”, en Pollux Hernández (coord.) *La traducción y la proyección internacional del español. Actas del V Congreso "El español, lengua de traducción"*, Madrid: Esletra.

- Nagy, G. (1979) *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nagy, G. (1996) *Homeric Questions*, Austin: University of Texas Press.
- Nagy, G. (2011) “Editions”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Nagy, G. (2011) “Hero”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Newman, F. W. (1861) *Homeric translation in theory and practice: A reply to Matthew Arnold*, London: Williams and Norgate. (<https://archive.org/details/homerictranslat01newmgoog>).
- Notopoulos, J. A. (1951) “Continuity and Interconnexion in Homeric Oral Composition”, *TAPA* 82, 81-101.
- Oesterreicher, W. (1997) “Types of orality in Text”, en Bakker, E., y Kahane, A. (eds.) *Written Voices, Spoken Signs. Tradition, Performance and the Epic Text*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Paipetis, S. A. (eds.) (2008) *Science and Technology in Homeric Epics*, Dordrecht: Springer.
- Parry, M. (1971) *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford: University Press.
- Pelliccia, H. (2003) “Two Points about Rhapsodes”, en Finkelberg, M., y Stroumsa, G. G. (eds.) *Homer, the Bible, and Beyond. Literary and Religious Canons in the Ancient World*, Leiden: Brill, 97-116.
- Pérez, F. J. (2012) “Introducción”, en *Homero. Iliada*, Madrid: Abada.
- Porter, J. I. (2011) “Wof, Friedrich August”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Powell, B. B. (1991) *Homer and the Origin of the Alphabet*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Raaflaub, K. A., y van Wees, H. (eds.) (2009) *A Companion to Archaic Greece*, London: Wiley-Blackwell.
- Ready, J. L. (2015) “The Textualization of Homeric Epic by Means of Dictation”, *TAPhA* 145, 1-75.
- Reece, S. (2011) “Toward an Ethnopoetically Grounded Edition of Homer’s *Odyssey*”, *Oral Tradition* 26, 1-26.
- Reece, S. (2015) “Orality and Literacy. Ancient Greek Literature as Oral Literature”, en Hose, M., y Schenker, D. (eds.) *A Companion to Greek Literature*, London: Wiley-Blackwell, 43-57.

- Ruiz de Elvira, A. (1982), *Mitología Clásica*, Madrid: Gredos, 2º ed. corregida.
- Schironi, F. (2011) “Alexandrian Scholarship”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Schironi, F. (2011) “Aristarchus of Samothrace”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Schironi, F. (2011) “Sigle, Critical”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Schironi, F. (2018) *The Best of the Grammarians. Aristarchus of Samothrace on the Iliad*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Schwartz, A. (2011) “Weapons and Armor”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Sherratt, S., y Bennet, J. (eds.) (2016) *Archaeology and Homeric Epic*, Oxford: Oxbow Books.
- Clay, J. S. (2011) “Heroic Age”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Van Wees, H. (1986) “Leaders of Men? Military Organisation in the Iliad”, *CQ* 36, 285-303.
- Van Wees, H. (2011) “Warfare”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Venuti, L. (2002) *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London: Routledge.
- Venuti, L. (2013) *Translation Changes Everything*, London: Routledge.
- West, M. L. (2000) “The Gardens of Alcinoos and the Oral Dictated Text Theory”, *Acta Ant. Hung.* 40, 479-488.
- West, M. L. (2015) “History of the Text”, en Bierl, A., y Latacz, J. (eds.) *Homer’s Iliad. The Basel Commentary. Prolegomena*, trad. al inglés B. W. Millis y S. Strack, ed. inglesa S. D. Olson, Berlin: De Gruyter, 27-38.
- Whitley, J. (1991) *Style and society in Dark Age Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.

Canto 1

μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος,
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσιν τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, 5
 ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
 τίς τάρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;
 Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς
 νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὥρσε κακῆν, ὀλέκοντο δὲ λαοί, 10
 οὐνεκα τὸν Χρῦσῆν ἠτίμασεν ἀρητῆρα
 Ἀτρεΐδης· ὁ γὰρ ἦλθε θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν
 λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα,
 στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ λίσσετο πάντας Ἀχαιοῦς, 15
 Ἀτρεΐδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν·
 “Ἀτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί,
 ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
 ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι·
 παῖδα δ' ἐμοὶ λύσαιτε φίλην, τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι, 20
 ἀζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα.”
 Ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ
 αἰδεῖσθαί θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα·
 ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ,
 ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερόν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε· 25
 “μή σε, γέρον, κοίλῃσιν ἐγὼ παρὰ νηυσὶ κιχείω,
 ἣ νῦν δηθύνοντ' ἣ ὕστερον αὖτις ἰόντα,
 μή νύ τοι οὐ χραίσμη σκήπτρον καὶ στέμμα θεοῖο.
 τὴν δ' ἐγὼ οὐ λύσω· πρὶν μιν καὶ γῆρας ἔπεισιν
 ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκῳ ἐν Ἄργεϊ τηλόθι πάτρης, 30
 ἰστὸν ἐποιχομένην καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιώσασιν·
 ἀλλ' ἴθι, μή μ' ἐρέθιζε, σαώτερος ὣς κε νέηαι.”
 Ὡς ἔφατ', ἔδδειςεν δ' ὁ γέρον καὶ ἐπείθετο μύθῳ·
 βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῆνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης·
 πολλὰ δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κιῶν ἠρᾶθ' ὁ γεραιός 35
 Ἀπόλλωνι ἄνακτι, τὸν ἠὔκομος τέκε Λητώ·
 “κλυθὶ μευ, ἀργυρότοξ', ὃς Χρῦσῆν ἀμφιβέβηκας
 Κίλλάν τε ζαθήην Τενέδοιό τε ἴφι ἀνάσσεις,
 Σμινθεῦ, εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα,
 ἣ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πῖονα μηρὶ' ἔκηα 40
 ταύρων ἠδ' αἰγῶν, τὸ δέ μοι κρήνην ἐέλωρ·
 τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν.”
 Ὡς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων,
 βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρῆνων χωόμενος κῆρ,

La cólera canta, diosa, del Pelida Aquiles,
 funesta, que incontables dolores a los aqueos causó,
 y muchas fuertes vidas arrojó al Hades
 de héroes, y a ellos despojo los hizo para los perros
 y para todas las aves rapaces - se cumplía el designio de Zeus, 5
 desde ese primer momento en que se separaron tras disputar
 el Atrida, soberano de varones, y el divino Aquiles.
 ¿Cuál de los dioses los arrojó en la disputa para que combatieran?
 El hijo de Leto y de Zeus. Pues él, irritado con el rey,
 una enfermedad impulsó sobre el ejército, ¡mala!, y morían las tropas, 10
 a causa de que a aquel, a Crises, el sacerdote, deshonró
 el Atrida; pues aquel fue a las rápidas naves de los aqueos
 para liberar a su hija, llevando un cuantioso rescate,
 las ínfulas de Apolo, el que hiere de lejos, teniendo en las manos
 sobre el cetro dorado, y suplicó a todos los aqueos, 15
 y a ambos Atridas en especial, a los dos, comandantes de tropas:
 “Atridas y también otros aqueos de buenas grebas,
 ¡ojalá les concedieran los dioses, que poseen olímpicas moradas,
 saquear la ciudad de Príamo y bien a casa regresar!
 ¡Y ojalá me liberaran a mi preciada hija! Reciban el rescate 20
 reverenciando al hijo de Zeus, Apolo, el que hiere de lejos.”
 Entonces proclamaron todos los otros aqueos
 venerar al sacerdote y también recibir el brillante rescate;
 pero al Atrida Agamenón no agradó en el ánimo,
 sino que de mala manera lo echó y comandó con fuertes palabras: 25
 “Que yo no te encuentre, anciano, junto a las cóncavas naves,
 o ahora demorándote o más tarde viniendo de nuevo,
 no sea que no te protejan el cetro y las ínfulas del dios.
 A esta yo no la liberaré; antes más bien la vejez le sobrevendrá
 en nuestra casa en Argos lejos de su patria, 30
 yendo y viniendo sobre el telar y enfrentando mi lecho;
 pero, ¡andate!, no me irrites, para que vuelvas en una pieza.”
 Así habló, y el anciano temió e hizo caso a sus palabras,
 y marchó en silencio junto a la orilla del estruendoso mar,
 y luego alejándose el anciano invocó con fervor 35
 a Apolo soberano, al que parió Leto de bellos cabellos.
 “¡Escúchame, arco de plata, que resguardas Crisa
 y la muy divina Cila y Ténedos gobiernas fuertemente!
 ¡Esminteo! Si alguna vez para ti un agraciado templo cubrí
 o si *alguna vez* para ti pingües muslos quemé 40
 de toros y de cabras, cúmpleme a mí este deseo:
 que paguen los dánaos mis lágrimas con tus saetas.”
 Así habló rogando y lo escuchó Febo Apolo,
 y bajó desde las cumbres del Olimpo irritado en el corazón,

τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην· 45
 ἔκλαγξαν δ' ἄρ' οἷστοι ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
 αὐτοῦ κινήθέντος· ὃ δ' ἦϊε νυκτι ἐοικώς.
 ἔζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἔηκε·
 δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο.
 οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπώχετο καὶ κύνας ἀργούς, 50
 αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφίεις
 βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.
 ἐννήμαρ μὲν ἀνὰ στρατὸν ὄχετο κῆλα θεοῖο,
 τῇ δεκάτῃ δ' ἀγορήνδε καλέσσατο λαὸν Ἀχιλλεύς·
 τῷ γὰρ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη· 55
 κήδετο γὰρ Δαναῶν, ὅτι ῥα θνήσκοντας ὄρατο.
 οἱ δ' ἐπεὶ οὖν ἠγερθεν ὀμηγερέες τε γένοντο,
 τοῖσι δ' ἀνιστάμενος μετέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 “Ἄτρεΐδη, νῦν ἄμμε παλιμπλαγχθέντας οἴω
 ἄψ ἀπονοστήσειν, εἴ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν, 60
 εἰ δὴ ὁμοῦ πόλεμός τε δαμᾶ καὶ λοιμὸς Ἀχαιοῦς.
 ἀλλ' ἄγε δὴ τινα μάντιν ἐρείοιμεν ἢ ἱερῆα
 ἢ καὶ ὄνειροπόλον, καὶ γὰρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν,
 ὅς κ' εἴποι ὃ τι τόσπον ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων,
 εἴ ταρ ὃ γ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται ἠδ' ἐκατόμβης, 65
 αἴ κεν πῶς ἀρνῶν κνίσης αἰγῶν τε τελείων
 βούλεται ἀντιάσας ἡμῖν ἀπὸ λιογὸν ἀμῦναι.”
 Ἦτοι ὃ γ' ὣς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο· τοῖσι δ' ἀνέστη
 Κάλχας Θεστορίδης οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος,
 ὃς εἶδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, 70
 καὶ νήεσσ' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἴσω
 ἦν διὰ μαντοσύνην, τήν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων·
 ὃ σφιν εὖ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 “ὦ Ἀχιλεῦ, κέλεαί με, δίφιλε, μυθήσασθαι
 μῆνιν Ἀπόλλωνος ἐκατηβελέταο ἄνακτος. 75
 τοὶ γὰρ ἐγὼν ἐρέω· σὺ δὲ σύνθεο καὶ μοι ὄμοσον
 ἢ μὲν μοι πρόφρων ἔπεις καὶ χερσὶν ἀρήξεις·
 ἢ γὰρ οἴομαι ἄνδρα χολωσέμεν ὃς μέγα πάντων
 Ἀργείων κρατέει καὶ οἱ πείθονται Ἀχαιοί.
 κρέσσων γὰρ βασιλεὺς ὅτε χάσεται ἀνδρὶ χέρηϊ· 80
 εἴ περ γὰρ τε χόλον γε καὶ αὐτῆμαρ καταπέψη,
 ἀλλὰ τε καὶ μετόπισθεν ἔχει κότον, ὄφρα τελέσση,
 ἐν στήθεσσι ἐοῖσι· σὺ δὲ φράσαι εἴ με σαώσεις.”
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 “θαρσῆσας μάλα εἰπέ θεοπρόπιον ὃ τι οἴσθα· 85
 οὐ μὰ γὰρ Ἀπόλλωνα δίφιλον, ᾧ τε σὺ, Κάλχαν,
 εὐχόμενος Δαναοῖσι θεοπροπίας ἀναφαίνεις,
 οὐ τις ἐμεῦ ζῶντος καὶ ἐπὶ χθονὶ δερκομένοιο

teniendo el arco en los hombros y el carcaj bien lleno; 45
 y repicaron, claro, las flechas sobre los hombros del que estaba irritado,
 habiéndose conmovido; y él iba semejante a la noche.
 Luego se sentó lejos de las naves y soltó un dardo;
 y surgió un tremendo chasquido del arco de plata.
 Fue sobre las mulas primero y los ágiles perros, 50
 y luego hacia aquellos una aguda saeta apuntando
 arrojó; y siempre ardían las piras de cadáveres amontonadas.
 Por nueve días sobre el ejército fueron los proyectiles del dios,
 y en el décimo a la asamblea convocó al pueblo Aquiles,
 pues se lo puso en las entrañas la diosa Hera de blancos brazos, 55
 pues se preocupaba por los dánaos, justamente porque los veía muriendo.
 Y después que por fin ellos se juntaron y estuvieron reunidos,
 entre ellos levantándose dijo Aquiles de pies veloces:
 “¡Atrida! Ahora nosotros, tras ir de vuelta errantes, pienso que
 regresaremos de nuevo, si llegáramos a escapar de la muerte, 60
 si en efecto doblegan a la vez la guerra y la peste a los aqueos.
 Pero, ¡ea, vamos!, a algún adivino preguntemos o sacerdote
 o incluso a un intérprete de sueños - pues también el sueño viene de Zeus -
 que pudiera decir por qué se irritó tanto Febo Apolo,
 si acaso *este* de un voto se queja o de una hecatombe, 65
 a ver si, tal vez, el aroma de grasa de corderos y de cabras perfectas
 aceptando, quiere apartar de nosotros la devastación.”
 Y así aquel, tras hablar de este modo, se sentó. Entre ellos se levantó
 Calcas Testórida, el mejor por mucho de los augures,
 que sabía lo que es, lo que será y lo que fue, 70
 y las naves condujo de los aqueos adentro de Ilión
 por medio de su arte adivinatoria que le dio Febo Apolo;
 él con sensatez les habló y dijo entre ellos:
 “¡Oh, Aquiles! Me ordenas, caro a Zeus, explicar
 la cólera de Apolo, el soberano que hiere desde lejos. 75
 Pues bien, yo hablaré; pero tú presta atención y júrame,
en serio, con las palabras y las manos presto socorrerme;
 en serio, pues pienso que irritaré a un varón que mucho entre todos
 los argivos domina y al que hacen caso los aqueos.
 Pues es muy poderoso un rey cuando se irrita con un varón inferior. 80
 Pues es así: incluso si en ese mismo día se traga *la ira*,
 sin embargo en el fondo retiene el rencor, hasta que se satisface,
 en su pecho. Y tú, di si me salvarás.”
 Y respondiendo le dijo Aquiles de pies veloces:
 “Atrevete a todo y decí el vaticinio que sabés; 85
 pues no, por Apolo, caro a Zeus, al que vos, Calcas,
 rogás al revelar los vaticinios para los dánaos,
 ninguno, vivo yo y brillando mis ojos sobre la tierra,

σοὶ κοίλης παρὰ νηυσὶ βαρείας χεῖρας ἐποίσει
 συμπάντων Δαναῶν, οὐδ' ἦν Ἀγαμέμνονα εἶπης, 90
 ὃς νῦν πολλὸν ἄριστος Ἀχαιῶν εὐχεται εἶναι.”
 Καὶ τότε δὴ θάρσησε καὶ ἠῦδα μάντις ἀμύμων·
 “οὐ ταρ ὃ γ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται οὐδ' ἑκατόμβης,
 ἀλλ' ἔνεκ' ἀρητήρος ὄν ἠτίμησ' Ἀγαμέμνων,
 οὐδ' ἀπέλυσε θυγάτρα καὶ οὐκ ἀπεδέξατ' ἄποινα, 95
 τοῦνεκ' ἄρ' ἄλγε' ἔδωκεν ἐκηβόλος ἠδ' ἔτι δώσει·
 οὐδ' ὃ γε πρὶν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἀπώσει
 πρὶν γ' ἀπὸ πατρὶ φίλῳ δόμεναι ἐλικώπιδα κούρην
 ἀπριάτην ἀνάποινον, ἄγειν θ' ἱερὴν ἑκατόμβην
 ἐς Χρῦσην· τότε κέν μιν ἰλασσάμενοι πεπίθοιμεν.” 100
 Ἦτοι ὃ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο· τοῖσι δ' ἀνέστη
 ἦρωσ Ἀτρεΐδης, εὐρὸν κρείων Ἀγαμέμνων,
 ἀχνύμενος· μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφὶ μέλαινα
 πίμπλαντ', ὅσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι εἵκτην.
 Κάλχαντα πρῶτιστα κάκ' ὀσσόμενος προσέειπε· 105
 “μάντι κακῶν, οὐ πῶ ποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπες·
 αἰεὶ τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι,
 ἐσθλὸν δ' οὔτε τί πω εἶπες ἔπος οὔτ' ἐτέλεσσας·
 καὶ νῦν ἐν Δαναοῖσι θεοπροπέων ἀγορεύεις
 ὡς δὴ τοῦδ' ἔνεκά σφιν ἐκηβόλος ἄλγεα τεύχει, 110
 οὔνεκ' ἐγὼ κούρης Χρυσηΐδος ἀγλά' ἄποινα
 οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτήν
 οἴκοι ἔχειν· καὶ γὰρ ῥα Κλυταμνήστρης προβέβουλα
 κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθέν ἐστι χερείων,
 οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτε τι ἔργα. 115
 ἀλλὰ καὶ ὡς ἐθέλω δόμεναι πάλιν, εἰ τό γ' ἄμεινον·
 βούλομ' ἐγὼ λαὸν σόον ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι.
 αὐτὰρ ἐμοὶ γέρας αὐτίχ' ἐτοιμάσατ', ὄφρα μὴ οἶος
 Ἀργείων ἀγέραςτος ἔω, ἐπεὶ οὐδὲ ἔοικε·
 λεύσσετε γὰρ τό γε πάντες, ὃ μοι γέρας ἔρχεται ἄλλη.” 120
 Τὸν δ' ἠμείβεται ἔπειτα ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς·
 “Ἄτρεΐδη κύδιστε, φιλοκτεανώτατε πάντων,
 πῶς γὰρ τοι δώσουσι γέρας μεγάθυμοι Ἀχαιοί;
 οὐδέ τί που ἴδμεν ζυνήϊα κείμενα πολλά·
 ἀλλὰ τὰ μὲν πολίων ἐξεπράθομεν, τὰ δέδασται, 125
 λαοὺς δ' οὐκ ἐπέοικε παλίλλογα ταῦτ' ἐπαγείρειν.
 ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν τήνδε θεῶ πρόες· αὐτὰρ Ἀχαιοί
 τριπλῆ τετραπλῆ τ' ἀποτείσσομεν, αἶ κέ ποθι Ζεὺς
 δῶσι πόλιν Τροίην εὐτείχεον ἐξαλαπάξαι.”
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων· 130
 “μηδ' οὔτως, ἀγαθός περ ἐὼν, θεοεἶκελ' Ἀχιλλεῦ,
 κλέπτε νόφ, ἐπεὶ οὐ παρελεύσειαι οὐδέ με πείσεις.

a vos junto a las cóncavas naves te pondrá sus pesadas manos encima,
de absolutamente todos los dánaos, ni si hablaras de Agamenón, 90
que ahora se jacta de ser con mucho el mejor de los aqueos.”
Y solo entonces se atrevió y habló el adivino insuperable:
“Pues no, aquel de un voto no se queja ni de una hecatombe,
sino a causa del sacerdote al que Agamenón deshonró:
ni liberó a su hija y tampoco recibió el rescate, 95
por esto dolores dio el que hierde de lejos y aún dará,
y de los dánaos la obscena devastación *él* no alejará
hasta que sea restituida a su padre querido la joven de ojos vivaces
sin pago, sin rescate, y se conduzca una sacra hecatombe
hacia Crisa; entonces, tras aplacarlo, conseguiríamos persuadirlo.” 100
Y así aquel, tras hablar de este modo, se sentó. Entre ellos se levantó
el héroe Atrida, Agamenón de vasto poder,
atribulado; y de furor por todos lados las oscuras entrañas
desbordaban, y sus ojos relumbrante fuego parecían.
A Calcas en primer lugar mirándolo mal le dijo: 105
“¡Adivino de males! Nunca jamás me dijiste algo positivo;
siempre estos males te son queridos en tus entrañas de profetizar,
y nunca absolutamente nada dijiste bueno, ni realizaste.
Y ahora, vaticinando entre los dánaos, anunciás
que *a causa de esto* el que hierde de lejos les produce pesares, 110
a causa de que yo de la joven Criseida el brillante rescate
no quise recibir, ya que a esta deseo mucho
tenerla en mi casa; pues ciertamente la prefiero aun sobre Clitemnestra,
mi legítima esposa, ya que no le es inferior
ni en cuerpo ni en aspecto, ni siquiera en pensamiento ni en acción alguna. 115
Pero incluso así quiero devolverla, si *eso* es lo mejor;
yo deseo que el pueblo esté a salvo en vez de que perezca.
Ahora, prepárenme enseguida un botín, para que no yo solo
entre los argivos esté sin botín, ya que no corresponde;
pues vean todos *esto*: que el botín se me va a otra parte.” 120
Y luego le respondió Aquiles divino de pies rápidos:
“¡Atrida, el más glorioso, el más angurriente de todos!
¿Cómo, pues, te darán un botín los esforzados Aqueos?
De ningún modo sabemos de muchos bienes comunes, tirados por ahí,
sino que los que saqueamos de las ciudades, esos han sido repartidos, 125
y no conviene que las tropas otra vez junten estas cosas.
Pero vos ahora a esta entregala al dios; los aqueos, por nuestra parte,
el triple y el cuádruple te pagaremos, si alguna vez Zeus
concede la ciudad de Troya bien amurallada saquear.”
Y respondiendo le dijo el poderoso Agamenón: 130
“Así no, aunque seas noble, Aquiles semejante a los dioses,
no me engañés con el pensamiento, ya que no me vas a aventajar ni a persuadir.

ἢ ἐθέλεις, ὄφρ' αὐτὸς ἔχῃς γέρας, αὐτὰρ ἔμ' αὐτῶς
 ἦσθαι δευόμενον, κέλεαι δέ με τήνδ' ἀποδοῦναι;
 ἀλλ' εἰ μὲν δώσουσι γέρας μεγάθυμοι Ἀχαιοὶ 135
 ἄρσαντες κατὰ θυμὸν, ὅπως ἀντάξιον ἔσται·
 εἰ δέ κε μὴ δώωσιν, ἐγὼ δέ κεν αὐτὸς ἔλωμαι
 ἢ τεὸν ἢ Αἴαντος ἰὼν γέρας ἢ Ὀδυσῆος,
 ἄξω ἐλών· ὃ δέ κεν κεχολώσεται ὄν κεν ἴκωμαι.
 ἀλλ' ἦτοι μὲν ταῦτα μεταφρασόμεσθα καὶ αὐτίς, 140
 νῦν δ' ἄγε νῆα μέλαιναν ἐρύσσομεν εἰς ἄλα δῖαν,
 ἐν δ' ἐρέτας ἐπιτηδὲς ἀγείρομεν, ἐς δ' ἐκατόμβην
 θείομεν, ἂν δ' αὐτὴν Χρῦσηΐδα καλλιπάρηον
 βήσομεν· εἷς δέ τις ἀρχὸς ἀνὴρ βουληφόρος ἔστω,
 ἢ Αἴας ἢ Ἴδομενεὺς ἢ δῖος Ὀδυσσεύς 145
 ἢ ἐ σὺ, Πηλεΐδη, πάντων ἐκπαγλότατ' ἀνδρῶν,
 ὄφρ' ἡμῖν ἐκάεργον ἰλάσσεαι ἱερὰ ῥέξας.”
 Τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 “ὦ μοι, ἀναιδείην ἐπιειμένε, κερδαλεόφρον,
 πῶς τίς τοι πρόφρων ἔπεσιν πειθήηται Ἀχαιῶν 150
 ἢ ὁδὸν ἐλθέμεναι ἢ ἀνδράσιν ἴφι μάχεσθαι;
 οὐ γὰρ ἐγὼ Τρώων ἔνεκ' ἤλυθον αἰχμητῶν
 δεῦρο μαχησόμενος, ἐπεὶ οὐ τί μοι αἴτιοί εἰσιν·
 οὐ γὰρ πάποτ' ἐμὰς βοῦς ἤλασαν οὐδὲ μὲν ἵππους,
 οὐδέ ποτ' ἐν Φθίῃ ἐριβόλακι βωτιανείρῃ 155
 καρπὸν ἐδηλήσαντ', ἐπεὶ ἦ μάλα πολλὰ μεταξύ
 οὐρεά τε σκιόεντα θάλασσά τε ἠχήεσσα.
 ἀλλὰ σοὶ, ὦ μέγ' ἀναιδὲς, ἅμ' ἐσπόμεθ', ὄφρα σὺ χαίρης,
 τιμὴν ἀρνύμενοι Μενελάῳ σοὶ τε, κυνῶπα,
 πρὸς Τρώων· τῶν οὐ τι μετατρέπη οὐδ' ἀλεγίζεις 160
 καὶ δὴ μοι γέρας αὐτὸς ἀφαιρήσεσθαι ἀπειλεῖς,
 ὃ ἔπι πολλὰ μόγησα, δόσαν δέ μοι νῆες Ἀχαιῶν.
 οὐ μὲν σοὶ ποτε ἴσον ἔχω γέρας ὀππότε Ἀχαιοὶ
 Τρώων ἐκπέρωσ' εὖ ναιόμενον πτολίεθρον·
 ἀλλὰ τὸ μὲν πλεῖον πολυαἰῆκος πολέμοιο 165
 χεῖρες ἐμαὶ διέπουσ'· ἀτὰρ ἦν ποτε δασμὸς ἴκηται,
 σοὶ τὸ γέρας πολὺ μείζον, ἐγὼ δ' ὀλίγον τε φίλον τε
 ἔρχομ' ἔχων ἐπὶ νῆας, ἐπὴν κε κάμω πολεμίζων.
 νῦν δ' εἴμι Φθίηνδ', ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτερόν ἐστιν
 οἴκαδ' ἴμεν σὺν νηυσὶ κορωνίσιν, οὐδέ σ' οἴω 170
 ἐνθάδ' ἄτιμος ἐὼν ἄφενος καὶ πλοῦτον ἀφύξειν.”
 Τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων·
 “φεῦγε μάλ', εἴ τοι θυμὸς ἐπέσσυται, οὐδέ σ' ἔγωγε
 λίσσομαι εἴνεκ' ἐμεῖο μένειν· πάρ' ἔμοιγε καὶ ἄλλοι
 οἳ κέ με τιμήσουσι, μάλιστα δὲ μητίετα Ζεὺς. 175
 ἔχθιστος δέ μοι ἐσσι διοτρεφέων βασιλῆων·

¿Acaso querés, mientras vos mismo tenés botín, en cambio que yo asimismo esté sentado carente, y me ordenás devolverla a esta?

Pero si me dan un botín los esforzados Aqueos 135
adecuándose, acorde a mi ánimo, de modo que sea equivalente...
y si no me lo dan - y yo mismo agarro
o el tuyo o el de Áyax, el botín, yendo, o el de Odiseo -
lo agarro y me lo llevo; y estará irritado aquel al que vaya.

Pero, bueno, sobre esto vamos a conversar otro día, 140
y ahora, ¡vamos!, echemos una negra nave al mar divino,
remeros dispuestos juntemos, una hecatombe
embarquemos y a la misma Criseida de bellas mejillas
carguemos; y uno, alguno, un jefe, un varón sea el portavoz,
o Áyax o Idomeneo o el divino Odiseo 145
o vos, Pelida, el más imponente de todos los varones,
para que nos aplaques al que obra de lejos haciendo sacrificios.”
Y, por supuesto, mirándolo fiero le dijo Aquiles de pies veloces:
“¡Ahhh...! ¡Cubierto de desvergüenza, ventajero!
¿Cómo alguno de los aqueos hará caso a tus palabras bien dispuesto a vos,
para marchar por el camino o combatir a varones con fuerza? 151
Pues yo no vine a causa de los troyanos portadores de lanzas
aquí a combatir, ya que no son ante mí culpables de nada;
pues nunca se llevaron mis vacas ni tampoco mis caballos,
y nunca en la fértil Ftía, nodriza de varones, 155
dañaron el fruto, ya que sin duda muchísimas cosas hay en el medio,
montes sombríos y el mar estruendoso.
Pero a vos, ¡oh, gran sinvergüenza!, te seguimos para que te alegres vos,
honra consiguiendo para Menelao y para vos, cara de perro,
a costa de los troyanos; de estas cosas para nada te preocupás ni te cuidás,
y para colmo me amenazás con arrebatarme vos mismo el botín, 161
por el que me esforcé mucho y que me dieron los hijos de los aqueos.
Nunca jamás tengo botín igual al tuyo cuando los aqueos
saquean una bien habitable ciudad de los troyanos,
pero la mayor parte de la presurosa guerra 165
la conducen mis manos; mas si alguna vez llega el reparto,
para vos el botín es mucho mayor, y yo, uno escaso ypreciado
teniendo, me voy a las naves, después de que me canso guerreando.
Ahora me voy a Ftía, ya que sin duda es mucho mejor
irse a casa con las curvadas naves, y no pienso para vos, 170
estando aquí deshonorado, conseguir ganancia y riqueza.”
Y luego le respondió el soberano de varones Agamenón:
“Adelante, huí, si te incita el ánimo, yo a vos no
te suplico que te quedés por mi causa; junto a mí también hay otros
que me honrarán, y especialmente el ingenioso Zeus. 175
El más odioso sos para mí de los reyes nutridos por Zeus,

αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε.
 εἰ μάλα καρτερός ἐσσι, θεός που σοὶ τό γ' ἔδωκεν·
 οἴκαδ' ἰὼν σὺν νηυσὶ τε σῆς καὶ σοῖς ἐτάροισι
 Μυρμιδόνεσσιν ἄνασσε· σέθεν δ' ἐγὼ οὐκ ἀλεγίζω, 180
 οὐδ' ὄθομαι κοτέοντος· ἀπειλήσω δέ τοι ὧδε·
 ὡς ἔμ' ἀφαιρεῖται Χρυσηΐδα Φοῖβος Ἀπόλλων,
 τὴν μὲν ἐγὼ σὺν νηϊ τ' ἐμῇ καὶ ἐμοῖς ἐτάροισι
 πέμψω, ἐγὼ δέ κ' ἄγω Βρισηΐδα καλλιπάρηον
 αὐτὸς ἰὼν κλισίηνδε, τὸ σὸν γέρας, ὄφρ' ἔῤῥ' εἰδῆς 185
 ὅσσον φέρτερός εἰμι σέθεν, στυγῆη δέ καὶ ἄλλος
 ἴσον ἐμοὶ φάσθαι καὶ ὁμοιωθήμεναι ἄντην.”
 Ὡς φάτο· Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένηε, ἐν δέ οἱ ἦτορ
 στήθεσσι λασίοισι διάνδιχα μερμήριξεν,
 ἢ ὅ γε φάσγανον ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ 190
 τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὃ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρίζοι,
 ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.
 ἕως ὃ ταῦθ' ὄρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
 ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη
 οὐρανόθεν· πρὸ γὰρ ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη 195
 ἄμφω ὁμῶς θυμῷ φιλέουσα τε κηδομένη τε·
 στή δ' ὀπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα
 οἴῳ φαινομένη· τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρατο·
 θάμβησεν δ' Ἀχιλεὺς, μετὰ δ' ἐτράπετ', αὐτίκα δ' ἔγνω
 Παλλάδ' Ἀθηναίην· δεινὸν δέ οἱ ὅσσε φάανθεν· 200
 καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 “τίπτ' αὐτ', αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, εἰλήλουθας;
 ἦ ἴνα ὕβριν ἴδῃ Ἀγαμέμνωνος Ἀτρεΐδαο;
 ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω, τὸ δὲ καὶ τελέεσθαι οἴω·
 ἦς ὑπεροπλήσι τάχ' ἂν ποτε θυμόν ὀλέσση.” 205
 Τὸν δ' αὖτε προσέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
 “ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τεὸν μένος, αἶ κε πίθηαι,
 οὐρανόθεν· πρὸ δέ μ' ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη
 ἄμφω ὁμῶς θυμῷ φιλέουσα τε κηδομένη τε.
 ἀλλ' ἄγε λῆγ' ἔριδος, μηδὲ ξίφος ἔλκεο χειρὶ· 210
 ἀλλ' ἦτοι ἔπεσιν μὲν ὀνειδίσον ὡς ἔσεται περ·
 ὧδε γὰρ ἐξερέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·
 καὶ ποτέ τοι τρις τόσσα παρέσσειται ἀγλαὰ δῶρα
 ὕβριος εἵνεκα τῆσδε· σὺ δ' ἴσχειο, πείθεο δ' ἡμῖν.”
 Τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς· 215
 “χρῆ μὲν σφωῖτερόν γε, θεά, ἔπος εἰρύσασθαι,
 καὶ μάλα περ θυμῷ κεχολωμένον· ὧς γὰρ ἄμεινον·
 ὅς κε θεοῖς ἐπιπείθεται μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ.”
 Ἥ καὶ ἐπ' ἀργυρέῃ κώπη σχέθε χεῖρα βαρεῖαν,
 ἄψ δ' ἐς κουλεὸν ὧσε μέγα ξίφος, οὐδ' ἀπίθησε 220

pues siempre la discordia te es querida, y las guerras y los combates.
 Si muy fuerte sos, acaso un dios te otorgó *eso*;
 yéndote a casa con tus naves y tus compañeros
 gobernará a tus mirmidones; de vos yo no me cuido, 180
 y resentido tampoco me importás. Y te amenazaré así:
 como a mí me arrebató a Criseida Febo Apolo,
 a esta yo con mi nave y mis compañeros
 la enviaré, y conduciré yo a Briseida de bellas mejillas,
 yo mismo yendo a tu tienda, ese botín tuyo, para que veas bien 185
 cuán superior soy a vos, y aborrezca también otro
 decirse igual a mí y equipararse conmigo.”
 Así habló, y en el Peleión un sufrimiento surgió, y en él el corazón
 en el velludo pecho se debatía entre dos cosas,
 si, sacando él la aguda espada de junto a su muslo, 190
 hacerlos levantarse, y matar él al Atrida,
 o si hacer cesar la ira y contener el ánimo.
 Mientras él estas cosas revolvía en sus entrañas y su ánimo,
 y tomaba de la vaina la gran espada, vino Atenea
 desde el firmamento, pues la envió la diosa Hera de blancos brazos, 195
 queriendo y preocupándose por ambos igualmente en su ánimo.
 Y se paró detrás y del rubio cabello tomó al Peleión,
 a él solo mostrándose, y de los otros ninguno la veía;
 y se sorprendió Aquiles, y se dio vuelta y enseguida reconoció
 a Palas Atenea; y tremendos le brillaban los ojos. 200
 Y hablándole dijo estas aladas palabras:
 “¿*Por qué*, hija de Zeus portador de la égida, viniste?
 ¿Acaso para ver la desmesura del Atrida Agamenón?
 Pero te diré, y esto pienso también que se cumplirá:
 por su arrogancia ya pronto perderá la vida.” 205
 Y le dijo en respuesta la diosa Atenea de ojos refulgentes:
 “Yo vine para hacer cesar tu furor, por si obedecieras,
 desde el firmamento, pues me envió la diosa Hera de blancos brazos,
 queriendo y preocupándose por ambos igualmente en su ánimo.
 Pero, ¡vamos!, detené la discordia y no tomés la espada con la mano; 210
 pero, bueno, *con las palabras* reprochale cómo en realidad será;
 pues diré así y esto también se habrá de cumplir:
 más tarde a vos incluso el triple de brillantes regalos se te presentará
 a causa de esta desmesura; y vos contenete y obedecenos.”
 Y respondiendo le dijo Aquiles de pies veloces: 215
 “*Es necesario* atender, diosa, a *vuestras* palabras,
 incluso muy irritado en el ánimo, pues así es mejor:
 al que obedece a los dioses, a este lo escuchan mucho.”
 Dijo, y sobre la empuñadura de plata puso la pesada mano
 y de nuevo a la vaina empujó la gran espada y no desobedeció 220

μύθη Ἀθηναίης· ἦ δ' Οὐλυμπόνδε βεβήκει
 δώματ' ἐς αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους.
 Πηλεΐδης δ' ἐξαυτίς ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν
 Ἄτρεΐδην προσέειπε, καὶ οὐ πῶ λῆγε χόλοιο·
 “οἶνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο, 225
 οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῶ θωρηχθῆναι
 οὔτε λόχονδ' ἰέναι σὺν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν
 τέτληκας θυμῷ· τὸ δέ τοι κῆρ εἶδεται εἶναι.
 ἦ πολὺ λωϊόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν
 δῶρ' ἀποαιρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἶπη· 230
 δημοβόρος βασιλεύς, ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις·
 ἦ γὰρ ἂν, Ἄτρεΐδη, νῦν ὕστατα λωβήσαιο.
 ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω καὶ ἐπὶ μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι·
 ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὐ ποτε φύλλα καὶ ὄζους
 φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομῆν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν, 235
 οὐδ' ἀναθηλήσει· περὶ γὰρ ῥά ἐ χαλκὸς ἔλεψε
 φύλλά τε καὶ φλοιόν· νῦν αὐτὲ μιν νῆες Ἀχαιῶν
 ἐν παλάμαις φορέουσι δικασπόλοι, οἳ τε θέμιστας
 πρὸς Διὸς εἰρύαται - ὃ δέ τοι μέγας ἔσσεται ὄρκος·
 ἦ ποτ' Ἀχιλλῆος ποθὴ ἴζεται νῆας Ἀχαιῶν 240
 σύμπαντας· τότε δ' οὐ τι δυνήσεται ἀχνύμενός περ
 χραιομεῖν, εὔτ' ἂν πολλοὶ ὑφ' Ἔκτορος ἀνδροφόνοιο
 θνήσκοντες πίπτωσι· σὺ δ' ἔνδοθι θυμὸν ἀμύξεις
 χαόμενος, ὃ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.”
 Ὡς φάτο Πηλεΐδης, ποτὶ δὲ σκῆπτρον βάλε γαίη 245
 χρυσεῖοις ἤλοισι πεπαρμένον, ἔζετο δ' αὐτός·
 Ἄτρεΐδης δ' ἐτέρωθεν ἐμήνιε. τοῖσι δὲ Νέστωρ
 ἠδουεπὴς ἀνόρουσε λιγυρὸς Πυλίων ἀγορητής,
 τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή·
 τῷ δ' ἤδη δύο μὲν γενεαὶ μερόπων ἀνθρώπων 250
 ἐφθίαθ', οἳ οἱ πρόσθεν ἅμα τράφεν ἠδ' ἐγένοντο
 ἐν Πύλῳ ἠγαθήη, μετὰ δὲ τριτάτοισιν ἄνασσαν·
 ὃ σφιν εὔφρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 “ὦ πόποι, ἦ μέγα πένθος Ἀχαιῖδα γαῖαν ἰκάνει.
 ἦ κεν γηθήσαι Πρίαμος Πριάμοιό τε παῖδες 255
 ἄλλοι τε Τρῶες, μέγα κεν κεχαροῖατο θυμῷ,
 εἰ σφῶϊν τάδε πάντα πυθοῖατο μαρναμένοϊιν,
 οἳ περὶ μὲν βουλήν Δαναῶν, περὶ δ' ἐστὲ μάχεσθαι.
 ἀλλὰ πίθεσθ'· ἄμφω δὲ νεωτέρω ἐστὸν ἐμεῖο·
 ἤδη γάρ ποτ' ἐγὼ καὶ ἀρείοισιν ἠέ περ ὑμῖν 260
 ἀνδράσιν ὠμίλησα, καὶ οὐ ποτέ μ' οἳ γ' ἀθέριζον.
 οὐ γὰρ πῶ τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι,
 οἷον Πειρίθοόν τε Δρύαντά τε ποιμένα λαῶν
 Καινέα τ' Ἐξάδιόν τε καὶ ἀντίθεον Πολύφημον

la palabra de Atenea; y ella marchó hacia el Olimpo,
a la morada de Zeus portador de la égida, entre las demás deidades.
Y el Pelida una vez más con palabras injuriosas
al Atrida le habló y de ningún modo detuvo su ira:
“¡Barriga de vino, ojos de perro y corazón de ciervo! 225
Nunca armarte para la guerra junto con el pueblo
ni ir a la emboscada con los mejores de los aqueos
has aguantado en el ánimo; esto te parece que es la muerte.
Sin duda es mucho más deseable en el vasto ejército de los aqueos
arrebatar dones a cualquiera que hable contra vos. 230
¡Rey tragapueblos, ya que gobernás pusilánimes!
Pues, sin duda, Atrida, injuriarías ahora por ultimísima vez.
Pero te diré y sobre ello juraré un gran juramento:
sí, por este cetro, que nunca más hojas ni brotes
engendrará, después que dejó atrás el tronco en los montes, 235
ni reverdecerá; pues, en efecto, el bronce lo peló
de hojas y también de corteza, y ahora los hijos de los aqueos lo
llevan en las palmas, los que cultivan la justicia, y las leyes
en nombre de Zeus preservan - este será para vos un gran juramento:
sin duda, alguna vez el deseo por Aquiles llegará a los hijos de los aqueos,
a todos; y entonces no podrás en absoluto, aunque afligido, 241
protegerlos, cuando muchos, por Héctor, matador de varones,
muriendo caigan; y vos adentro te desgarrarás el ánimo,
irritado, que al mejor de los aqueos no honraste nada.”
Así habló el Pelida y tiró al suelo el cetro 245
tachonado con clavos de oro, y él mismo se sentó;
y el Atrida del otro lado se encolerizaba. Entre ellos Néstor,
de palabra deleitable, claro orador de los pilios, se levantó,
de la boca de este, además, más dulce que la miel fluía la voz;
y a este ya dos generaciones de hombres meropes 250
le habían perecido, los que antes junto con él se nutrieron y nacieron
en la muy divina Pilos, y gobernaba entre la tercera;
él con sensatez les habló y dijo entre ellos:
“¡Ay, ay! ¡Sin duda mucho pesar llega a la tierra aquea!
¡Sin duda se alegrarían Príamo y de Príamo los hijos 255
y los otros troyanos, mucho se regocijarían en su ánimo
si todas estas cosas oyeran sobre ustedes dos peleándose,
los que se destacan en el consejo entre los dánaos y se destacan en el combatir!
Pero hagan caso, ambos son más jóvenes que yo;
pues yo alguna vez con valientes - ¡incluso más que ustedes! - 260
varones me junté, y *ellos* nunca me despreciaron.
Pues jamás vi tales varones ni veré
como Pirítoo y Driante, pastor de tropas,
y Ceneo y Exadio y también Polifemo igual a los dioses

Θησέα τ' Αἰγεΐδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν· 265
 κάρτιστοι δὴ κείνοι ἐπιχθονίων τράφεν ἀνδρῶν·
 κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ καρτίστοις ἐμάχοντο,
 φηρσὶν ὀρεσκῶοισι, καὶ ἐκπάγλως ἀπόλεσσαν.
 καὶ μὲν τοῖσιν ἐγὼ μεθομίλειον ἐκ Πύλου ἐλθῶν
 τηλόθεν ἐξ ἀπίης γαίης· καλέσαντο γὰρ αὐτοί· 270
 καὶ μαχόμεν κατ' ἔμ' αὐτὸν ἐγὼ· κείνοισι δ' ἄν οὐ τις
 τῶν οἱ νῦν βροτοὶ εἰσιν ἐπιχθόνιοι μαχέοιτο·
 καὶ μὲν μεῦ βουλέων ζύνιεν πείθοντό τε μύθο.
 ἀλλὰ πίθεσθε καὶ ὕμμες, ἐπεὶ πείθεσθαι ἄμεινον·
 μήτε σὺ τόνδ' ἀγαθὸς περ ἐὼν ἀποαίρεο κούρην, 275
 ἀλλ' ἔα, ὥς οἱ πρῶτα δόσαν γέρας υἱέσ Αἰχαιῶν·
 μήτε σὺ, Πηλεΐδῃ, θέλ' ἐριζέμεναι βασιλῆϊ
 ἀντιβίην, ἐπεὶ οὐ ποθ' ὁμοίης ἔμμορε τιμῆς
 σκηπτουῆχος βασιλεύς, ᾧ τε Ζεὺς κῦδος ἔδωκεν.
 εἰ δὲ σὺ καρτερός ἐσσι, θεὰ δέ σε γείνατο μήτηρ, 280
 ἀλλ' ὅ γε φέρτερός ἐστιν, ἐπεὶ πλεόνεσσι ἀνάσσει.
 Ἄτρεΐδῃ, σὺ δὲ παῦε τεδὸν μένος· αὐτὰρ ἔγωγε
 λίσσομ' Ἀχιλλῆϊ μεθέμεν χόλον, ὃς μέγα πᾶσιν
 ἔρκος Αἰχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο.”
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων· 285
 "ναὶ δὴ ταῦτά γε πάντα, γέρον, κατὰ μοῖραν ἔειπες·
 ἀλλ' ὄδ' ἀνήρ ἐθέλει περὶ πάντων ἔμμεναι ἄλλων,
 πάντων μὲν κρατέειν ἐθέλει, πάντεσσι δ' ἀνάσσειν,
 πᾶσι δὲ σημαίνειν ἅ τιν' οὐ πείσεσθαι οἴω.
 εἰ δέ μιν αἰχμητὴν ἔθεσαν θεοὶ αἰὲν ἐόντες, 290
 τοῦνεκά οἱ προθέουσιν ὄνειδεα μυθήσασθαι;”
 Τὸν δ' ἄρ' ὑποβλήδην ἠμείβετο δῖος Ἀχιλλεύς·
 “ἦ γὰρ κεν δειλὸς τε καὶ οὐτιδανὸς καλεοίμην,
 εἰ δὴ σοὶ πᾶν ἔργον ὑπείξομαι ὅττι κεν εἴπης·
 ἄλλοισιν δὴ ταῦτ' ἐπιτέλλεο, μὴ γὰρ ἔμοιγε 295
 σήμαιν'· οὐ γὰρ ἔγωγ' ἔτι σοὶ πείσεσθαι οἴω.
 ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσι·
 χερσὶ μὲν οὐ τοι ἔγωγε μαχήσομαι εἵνεκα κούρης
 οὔτε σοὶ οὔτε τῷ ἄλλῳ, ἐπεὶ μ' ἀφέλεσθέ γε δόντες·
 τῶν δ' ἄλλων ἅ μοι ἐστι θοῆ παρὰ νηὶ μελαίνῃ, 300
 τῶν οὐκ ἄν τι φέροις ἀνελῶν ἀέκοντος ἐμεῖο·
 εἰ δ' ἄγε μὴν πείρησαι, ἵνα γνώωσι καὶ οἶδε·
 αἰψὰ τοι αἶμα κελαινὸν ἐρωήσει περὶ δουρί.”
 Ὡς τῷ γ' ἀντιβίοισι μαχεσσαμένῳ ἐπέεσσι
 ἀνστήτην, λῦσαν δ' ἀγορὴν παρὰ νηυσὶν Αἰχαιῶν· 305
 Πηλεΐδης μὲν ἐπὶ κλισίας καὶ νῆας εἵσας
 ἦϊε σὺν τε Μενoitιάδῃ καὶ οἷς ἐτάροισιν·
 Ἄτρεΐδης δ' ἄρα νῆα θοῆν ἄλα δὲ προέρυσσεν,

y Teseo Egida, semejante a los inmortales. 265
Los más fuertes se nutrieron aquellos entre los varones terrenos,
los más fuertes fueron y contra los más fuertes combatían,
 contra los montaraces centauros, y los exterminaron por completo.
 También me junté yo con ellos, yendo desde Pilos,
 desde lejos, desde una apartada tierra, pues me llamaron ellos mismos; 270
 y combatí yo por mí mismo, y con aquellos ninguno
 de los que ahora son mortales terrenos combatiría;
 también atendían mis consejos y hacían caso a mis palabras.
 Pero hagan caso también ustedes, ya que hacer caso es mejor:
 ni tú, aunque seas noble, le arrebatas a este la joven, 275
 sino déjala, porque antes le dieron el botín los hijos de los aqueos;
 ni tú, Pelida, quieras disputar con un rey
 cara a cara, ya que nunca obtuvo semejante honra
 un rey portador del cetro al que Zeus dio gloria.
 Y si tú eres fuerte, una diosa te engendró como madre... 280
 pero *él* es superior, ya que a muchos gobierna.
 Y Atrida, tú haz cesar tu furor; yo, por mi parte,
 te suplico que depongas la ira contra Aquiles, que grande
 cerco para todos los aqueos es, de la mala guerra.”
 Y respondiendo le dijo el poderoso Agamenón: 285
 “¡Sí, todas estas cosas, anciano, según la moira dijiste!
 Pero este varón quiere estar por encima de todos los otros,
 a todos dominar quiere y a todos gobernar,
 y a todos indicar cosas a las que pienso ninguno hará caso.
 Y si lo hicieron combativo los dioses, que siempre son, 290
 ¿a causa de esto le atribuyen proferir injurias?”
 E interrumpiéndolo, claro, le respondió el divino Aquiles:
 “Sin duda, pues, cobarde y encima pusilánime se me llamaría
 si en verdad me sometiera a vos en toda acción que dijese;
 a otros estas cosas ordená, porque a mí no 295
 me das indicaciones; porque yo ya no pienso hacerte caso.
 Y otra cosa te voy a decir y vos arrojala en tus entrañas:
 con mis manos yo NO voy a combatir a causa de una joven,
 ni con vos ni con ningún otro, ya que, *habiéndomela dado*, me la arrebatan;
 y de aquellas otras cosas que tengo junto a la rápida y negra nave, 300
 de aquellas no te llevarías nada tomándolo sin quererlo yo.
 ¡VAMOS, probá!, para que se enteren también estos:
 pronto tu oscura sangre brotará en torno a mi lanza.”
 Así los dos, habiendo combatido entre ellos con palabras enfrentadas,
 se levantaron y disolvieron la asamblea junto a las naves de los aqueos. 305
 El Pelida hacia las tiendas y las bien balanceadas naves
 marchó, con el Meneciada y con sus compañeros;
 y el Atrida, por supuesto, una rápida nave botó al mar,

ἐν δ' ἐρέτας ἔκρινεν ἐείκοσιν, ἐς δ' ἐκατόμβην
 βῆσε θεῶ, ἀνά δὲ Χρυσηΐδα καλλιπάρηον 310
 εἶσεν ἄγων· ἐν δ' ἀρχὸς ἔβη πολύμητις Ὀδυσσεύς.
 οἱ μὲν ἔπειτ' ἀναβάντες ἐπέπλεον ὑγρά κέλευθα,
 λαοὺς δ' Ἀτρεΐδης ἀπολυμαίνεσθαι ἄνωγεν·
 οἱ δ' ἀπελυμαίνοντο καὶ εἰς ἄλα λύματ' ἔβαλλον,
 ἔρδον δ' Ἀπόλλωνι τεληέσσας ἐκατόμβας 315
 ταύρων ἠδ' αἰγῶν παρὰ θῖν' ἀλὸς ἀτρυγέτοιο·
 κνίση δ' οὐρανὸν ἴκεν ἐλισσομένη περὶ καπνῶ.
 ὧς οἱ μὲν τὰ πένοντο κατὰ στρατόν· οὐδ' Ἀγαμέμνων
 λῆγ' ἔριδος τὴν πρῶτον ἐπηπείλῃσ' Ἀχιλλῆϊ,
 ἀλλ' ὅ γε Ταλθύβιον τε καὶ Εὐρυβάτην προσέειπε, 320
 τὼ οἱ ἔσαν κήρυκε καὶ ὀτρηνῶ θεράποντε·
 “ἔρχεσθον κλισίην Πηληϊάδεω Ἀχιλλῆος·
 χειρὸς ἐλόντ' ἀγέμεν Βρισηΐδα καλλιπάρηον·
 εἰ δέ κε μὴ δώησιν, ἐγὼ δέ κεν αὐτὸς ἔλωμαι
 ἐλθὼν σὺν πλεόνεσσι· τό οἱ καὶ ρίγιον ἔσται.” 325
 Ὡς εἰπὼν προΐει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε·
 τὼ δ' ἀέκοντε βάτην παρὰ θῖν' ἀλὸς ἀτρυγέτοιο,
 Μυρμιδόνων δ' ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην,
 τὸν δ' εὖρον παρά τε κλισίῃ καὶ νηὶ μελαίνῃ
 ἤμενον· οὐδ' ἄρα τὼ γε ἰδὼν γήθησεν Ἀχιλλεύς. 330
 τὼ μὲν ταρβήσαντε καὶ αἰδομένω βασιλῆα
 στήτην, οὐδέ τί μιν προσεφώνεον οὐδ' ἐρέοντο·
 αὐτὰρ ὁ ἔγνω ἦσιν ἐνὶ φρεσὶ φώνησέν τε·
 “χαίρετε, κήρυκες, Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,
 ἄσπον ἴτ'· οὐ τί μοι ὑμμες ἐπαίτιοι, ἀλλ' Ἀγαμέμνων, 335
 ὁ σφῶϊ προΐει Βρισηΐδος εἵνεκα κούρης.
 ἀλλ' ἄγε, διογενὲς Πατρόκλεες, ἔξαγε κούρην
 καὶ σφωῖν δὸς ἄγειν· τὼ δ' αὐτὼ μάρτυροι ἔστων
 πρὸς τε θεῶν μακάρων πρὸς τε θνητῶν ἀνθρώπων
 καὶ πρὸς τοῦ βασιλῆος ἀπηνέος, εἴ ποτε δ' αὐτε 340
 χρειῶ ἐμεῖο γένηται ἀεικέα λοιγὸν ἀμῦναι
 τοῖς ἄλλοις· ἦ γὰρ ὅ γ' ὀλοῖῃσι φρεσὶ θυίει,
 οὐδέ τι οἶδε νοῆσαι ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω,
 ὅπως οἱ παρὰ νηυσὶ σόοι μαχέοιαιτ' Ἀχαιοί.”
 Ὡς φάτο, Πάτροκλος δὲ φίλῳ ἐπεπεῖθεθ' ἐταίρῳ, 345
 ἐκ δ' ἄγαγε κλισίης Βρισηΐδα καλλιπάρηον,
 δῶκε δ' ἄγειν· τὼ δ' αὖτις ἴτην παρὰ νῆας Ἀχαιῶν,
 ἠ δ' ἀέκουσ' ἅμα τοῖσι γυνὴ κίεν· αὐτὰρ Ἀχιλλεύς
 δακρύσας ἐτάρων ἄφαρ ἔζετο νόσφι λιασθείς,
 θῖν' ἔφ' ἀλὸς πολίης, ὀρόων ἐπὶ οἴνοπα πόντον· 350
 πολλὰ δὲ μητρὶ φίλῃ ἠρήσατο χεῖρας ὀρεγνύς·
 “μητρ, ἐπεὶ μ' ἔτεκές γε μινυνθάδιόν περ ἐόντα,

y escogió veinte remeros y una hecatombe
 embarcó para el dios, y a Criseida de bellas mejillas 310
 subió, conduciéndola; y como jefe se embarcó el muy astuto Odiseo.
 Luego ellos, subiendo, navegaron por el húmedo camino,
 y a las tropas el Atrida les ordenó purificarse;
 y ellos se purificaron y al mar arrojaron sus impurezas,
 e hicieron a Apolo perfectas hecatombes 315
 de toros y de cabras junto a la orilla del mar ruidoso;
 y la grasa llegaba al firmamento, enredándose en torno al humo.
 Así ellos se ocupaban en estas cosas por el ejército, y Agamenón no
 detuvo la discordia con la que antes amenazó a Aquiles,
 sino que *él* les dijo a Taltibio y Euríbatos, 320
 los dos que eran sus heraldos y diligentes servidores:
 “Vayan a la tienda del Pelida Aquiles;
 tomándola de la mano, conduzcan a Briseida de bellas mejillas;
 y si no me la da - y yo mismo la agarro
 yendo con muchos -, esto será para él incluso más terrible.” 325
 Habiendo hablado así los envió y comandó con fuertes palabras;
 ellos dos, sin quererlo, marcharon junto a la orilla del mar ruidoso,
 y a las tiendas y las naves de los mirmidones llegaron,
 y lo encontraron junto a la tienda y la negra nave,
 sentado; y viendo a *estos dos*, claro, no se alegró Aquiles. 330
 Los dos, atemorizados y venerando al rey,
 se quedaron parados y no le dijeron ni preguntaron nada,
 pero él comprendió en sus entrañas y dijo:
 “Salud, heraldos, mensajeros de Zeus y de los varones,
 acérquense; en nada son ustedes para mí culpables, sino Agamenón, 335
 que los envía a causa de la joven Briseida.
 Pero, ¡vamos!, Patroclo del linaje de Zeus, sacá a la joven
 y dásela a ellos para que la lleven; y sean testigos estos dos
 ante los dioses bienaventurados y ante los mortales hombres
 y ante este rey cruel, si alguna vez de nuevo 340
 la necesidad de mí surge para apartar una obscena devastación
 de los demás; pues, sin duda, aquel en sus destructivas entrañas truena,
 y NO sabe ver a la vez hacia delante y hacia atrás,
 a fin de que a salvo junto a las naves combatiesen por él los aqueos.”
 Así habló, y Patroclo le hizo caso al querido compañero, 345
 y sacó de la tienda a Briseida de bellas mejillas,
 y se la dio para llevarla; y ambos volvieron entre las naves de los aqueos,
 y ella, sin quererlo, iba, la mujer, junto con ellos. Por su parte, Aquiles,
 lagrimeando, se sentó aparte, tras retirarse lejos de los compañeros,
 sobre la orilla del mar gris, mirando hacia el vinoso piélago; 350
 y mucho a su querida madre reclamó extendiendo las manos:
 “Madre, ya que me pariste - y encima de corta vida -,

τιμήν πέρ μοι ὄφελλεν Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξαι,
 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης· νῦν δ' οὐδέ με τυτθὸν ἔτισεν·
 ἦ γάρ μ' Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων 355
 ἠτίμησεν, ἔλων γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.”
 Ὅς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ
 ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἀλὸς παρὰ πατρὶ γέροντι·
 καρπαλίμως δ' ἀνέδου πολίης ἀλὸς ἠὔτ' ὀμίχλη,
 καί ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο δάκρυ χέοντος, 360
 χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
 “τέκνον, τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἴκετο πένθος;
 ἐξαύδα, μὴ κεῦθε νόω, ἵνα εἶδομεν ἄμφω.”
 Τὴν δὲ βαρὺ στενάχων προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 “οἴσθα· τί ἦ τοι ταῦτα ἰδυίη πάντ' ἀγορεύω; 365
 ὠχόμεθ' ἐς Θήβην, ἱερὴν πόλιν Ἡετίωνος,
 τὴν δὲ διεπράθομέν τε καὶ ἤγομεν ἐνθάδε πάντα·
 καὶ τὰ μὲν εὖ δάσσαντο μετὰ σφίσιν υἴες Ἀχαιῶν,
 ἐκ δ' ἔλον Ἀτρεΐδῃ Χρῦσηΐδα καλλιπάρηον.
 Χρῦσης δ' αὖθ', ἱερεὺς ἑκατηβόλου Ἀπόλλωνος, 370
 ἦλθε θεὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
 λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα,
 στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 χρυσέω ἀνὰ σκῆπτρῳ, καὶ λίσσετο πάντας Ἀχαιοῦς,
 Ἀτρεΐδα δὲ μάλιστα δῶμα κοσμήτορε λαῶν. 375
 ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ
 αἰδεῖσθαί θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα·
 ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ,
 ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε.
 χωόμενος δ' ὁ γέρων πάλιν ὄχετο· τοῖο δ' Ἀπόλλων 380
 εὐξαμένου ἤκουσεν, ἐπεὶ μάλα οἱ φίλος ἦεν,
 ἦκε δ' ἐπ' Ἀργείοισι κακὸν βέλος· οἱ δὲ νυ λαοὶ
 θνησκον ἐπασσύτεροι, τὰ δ' ἐπώχετο κῆλα θεοῖο
 πάντη ἀνὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν· ἄμμι δὲ μάντις
 εὖ εἰδὼς ἀγόρευε θεοπροπίας ἐκάτοιο. 385
 αὐτίκ' ἐγὼ πρῶτος κελόμην θεὸν ἰλάσκεσθαι·
 Ἀτρεΐωνα δ' ἔπειτα χόλος λάβεν, αἶψα δ' ἀναστάς
 ἠπεύλησεν μῦθον ὃ δὴ τετελεσμένος ἐστί·
 τὴν μὲν γὰρ σὺν νηὶ θεῶν ἐλίκωπες Ἀχαιοὶ
 ἐς Χρῦσην πέμπουσιν, ἄγουσι δὲ δῶρα ἄνακτι· 390
 τὴν δὲ νέον κλισίηθεν ἔβαν κήρυκες ἄγοντες,
 κούρην Βρισηῖος, τὴν μοι δόσαν υἴες Ἀχαιῶν.
 ἀλλὰ σὺ, εἰ δύνασαι γε, περισχεο παιδὸς ἐῆος·
 ἐλθοῦσ' Οὐλύμπόνδε Δία λίσαι, εἴ ποτε δὴ τι
 ἦ ἔπει ὄνησας κραδίην Διὸς ἠὲ καὶ ἔργῳ· 395
 πολλὰκι γὰρ σεο πατρὸς ἐνὶ μεγάροισιν ἄκουσα

debiera el Olímpico haberme proporcionado al menos honra,
 Zeus altitonante; y ahora no me honró ni un poquito.
 Sin duda, pues, a mí el Atrida Agamenón de vasto poder 355
 me deshonró, pues tomó y tiene el botín del que se apoderó él mismo.”
 Así habló derramando lágrimas, y lo oyó la venerable madre
 sentada en lo profundo del mar junto a su anciano padre.

Velozmente ascendió desde el mar gris, como la niebla,
 y, desde luego, se sentó junto a aquel, que derramaba lágrimas, 360
 lo acarició con la mano, lo llamó y le dijo estas palabras:
 “Hijo, ¿por qué estás llorando? ¿Qué pesar te llegó a las entrañas?
 Pronuncialo - no lo ocultes en tu pensamiento - para que lo sepamos ambos.”
 Y suspirando profundamente le dijo Aquiles de pies veloces:
 “Lo sabés; ¿por qué contarte a vos, que sabés, todas estas cosas? 365
 Fuimos a Tebas, la sagrada ciudad de Eetión,
 y la arrasamos y condujimos todas las cosas aquí.
 Y esas cosas las distribuyeron bien entre ellos los hijos de los aqueos,
 y separaron para el Atrida a Criseida de bellas mejillas.
 Y a su vez Crises, sacerdote de Apolo, el que hiere desde lejos, 370
 fue a las rápidas naves de los aqueos vestidos de bronce,
 para liberar a su hija, llevando un cuantioso rescate,
 teniendo en las manos las ínfulas de Apolo, el que hiere de lejos,
 sobre el cetro dorado, y rogó a todos los aqueos,
 y a ambos Atridas en especial, a los dos, comandantes de las tropas. 375
 Entonces proclamaron todos los otros aqueos
 venerar al sacerdote y también recibir el brillante rescate;
 pero al Atrida Agamenón no agradó en el ánimo,
 sino que de mala manera lo echó y comandó con fuertes palabras.
 E irritado el anciano se fue de vuelta; y de aquel Apolo 380
 escuchó el ruego, ya que le era muy querido,
 y arrojó sobre los argivos su pernicioso saeta. Y entonces las tropas
 morían sin parar, y los proyectiles del dios iban
 todo el tiempo sobre el vasto ejército de los aqueos; y un adivino,
 comprendiéndolo, nos anunció el vaticinio del flechador. 385
 Enseguida yo primero exhorté a que se aplacara al dios;
 y luego al Atreión lo tomó la ira, y pronto levantándose
 me dirigió una amenaza que ya se ha cumplido.
 Pues a esta con la rápida nave los aqueos de ojos vivaces
 la enviaron hacia Crisa y condujeron regalos para el soberano; 390
 y a aquella, recién desde la tienda se marcharon los heraldos, conduciéndola,
 a la hija de Brises, que me dieron los hijos de los aqueos.
 Pero vos, si *podés*, cubrí al hijo tuyo;
 yendo al Olimpo suplicá a Zeus, si *alguna vez* en algo
 favoreciste o con palabras o incluso con acciones al corazón de Zeus, 395

pues muchas veces en los palacios de mi padre te escuché
 εὐχομένης, ὅτ' ἔφησθα κελαινεφεΐ Κρονίῳνι
 οἷη ἐν ἀθανάτοισιν ἀεικέα λοιγὸν ἀμῦναι,
 ὀππότε μιν ξυνδῆσαι Ὀλύμπιοι ἤθελον ἄλλοι,
 Ἴηρη τ' ἠδὲ Ποσειδάων καὶ Παλλὰς Ἀθήνη· 400
 ἀλλὰ σὺ τὸν γ' ἐλθοῦσα, θεὰ, ὑπελύσαο δεσμῶν,
 ὃχ' ἑκατόγχειρον καλέσασ' ἐς μακρὸν Ὀλυμπον,
 ὃν Βριάρεων καλέουσι θεοί, ἄνδρες δέ τε πάντες
 Αἰγαίων', ὃ γὰρ αὐτε βίην οὗ πατρὸς ἀμείνων·
 ὅς ῥα παρὰ Κρονίῳνι καθέζετο κύδει γαίῳν· 405
 τὸν καὶ ὑπέδδεισαν μάκαρες θεοὶ οὐδ' ἔτ' ἔδησαν.
 τῶν νῦν μιν μνήσασα παρέζεο καὶ λαβὲ γούνων,
 αἷ κέν πως ἐθέλησιν ἐπὶ Τρώεσσιν ἀρηῆσαι,
 τοὺς δὲ κατὰ πρύμνας τε καὶ ἀμφ' ἄλα ἔλσαι Ἀχαιοῦς
 κτεινομένους, ἵνα πάντες ἐπαύρωνται βασιλῆος, 410
 γυνῶ δὲ καὶ Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων
 ἦν ἄτην, ὃ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισεν.”
 Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα Θέτις κατὰ δάκρυ χέουσα·
 “ὦ μοι, τέκνον ἐμόν, τί νύ σ' ἔτρεφον αἰνὰ τεκοῦσα;
 αἰθ' ὄφελες παρὰ νηυσὶν ἀδάκρυτος καὶ ἀπήμων 415
 ἦσθαι, ἐπεὶ νύ τοι αἶσα μίνυνθά περ οὐ τι μάλα δῆν·
 νῦν δ' ἅμα τ' ὠκύμορος καὶ οἴζυρος περὶ πάντων
 ἔπλεο· τὼ σε κακῆ αἴση τέκον ἐν μεγάροισι.
 τοῦτο δέ τοι ἐρέουσα ἔπος Διὶ τερπικεραύνῳ
 εἶμ' αὐτῇ πρὸς Ὀλυμπον ἀγάννιφον, αἷ κε πίθηται. 420
 ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι
 μήνι' Ἀχαιοῖσιν, πολέμου δ' ἀποπαύεο πάμπαν·
 Ζεὺς γὰρ ἐς Ὠκεανὸν μετ' ἀμύμονας Αἰθιοπῆας
 χθιζὸς ἔβη κατὰ δαίτα, θεοὶ δ' ἅμα πάντες ἔποντο·
 δωδεκάτῃ δέ τοι αὐτίς ἐλεύσεται Οὐλυμπόνδε, 425
 καὶ τότε ἔπειτά τοι εἶμι Διὸς ποτὶ χαλκοβατῆς δῶ,
 καί μιν γουνάσομαι καὶ μιν πείσεσθαι ὄϊω.”
 Ὡς ἄρα φωνήσασ' ἀπεβήσето, τὸν δὲ λίπ' αὐτοῦ
 χωόμενον κατὰ θυμὸν ἐϋζώνιοιο γυναικός,
 τὴν ῥα βίη ἀέκοντος ἀπηύρων. αὐτὰρ Ὀδυσσεύς 430
 ἐς Χρῦσην ἵκανεν ἄγων ἱερὴν ἑκατόμβην.
 οἱ δ' ὅτε δὴ λιμένος πολυβενθέος ἐντὸς ἴκοντο,
 ἰστία μὲν στείλαντο, θέσαν δ' ἐν νηὶ μελαίνῃ,
 ἰστὸν δ' ἰστοδόκη πέλασαν προτόνοισιν ὑφέντες
 καρπαλίμως, τὴν δ' εἰς ὄρμον προέρεσαν ἐρετμοῖς. 435
 ἐκ δ' εὐνὰς ἔβαλον, κατὰ δὲ πρυμνήσι' ἔδησαν,
 ἐκ δὲ καὶ αὐτοὶ βαῖνον ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης,
 ἐκ δ' ἑκατόμβην βῆσαν ἐκηβόλῳ Ἀπόλλωνι,
 ἐκ δὲ Χρυσῆϊς νηὸς βῆ ποντοπόροιο.

τὴν μὲν ἔπειτ' ἐπὶ βωμὸν ἄγων πολύμητις Ὀδυσσεύς 440
 jactándote, cuando decías que del Cronión de nubes negras
 vos sola entre los inmortales apartaste una obscena devastación,
 aquella vez que quisieron encadenarlo los demás olímpicos,
 Hera, Poseidón y Palas Atenea. 400
 Pero vos, yendo, diosa, a aquel lo soltaste de las cadenas,
 velozmente llamando al inmenso Olimpo al hecatónquiro,
 al que los dioses llaman Briareo, y los varones todos,
 Egeón, pues este, a su vez, es en fuerza mejor que su padre;
 él, claro, se sentó al lado del Cronión, exultante de gloria; 405
 a este le temieron incluso los bienaventurados dioses y ya no lo ataron.
 Ahora, recordándole estas cosas, sentate a su lado y tomale las rodillas,
 por si acaso quisiera socorrer a los troyanos,
 y a estos, a los aqueos, acorralar detrás de las popas y junto al mar
 mientras los matan, para que a todos les aproveche su rey, 410
 y sepa también el Atrida Agamenón de vasto poder
 de su ceguera: que al mejor de los aqueos no honró nada.”
 Y luego le respondió Tetis, vertiendo lágrimas:
 “¡Ah...! Hijo mío, ¿por qué te nutrí en hora aciaga habiéndote parido?
 ¡Ojalá junto a las naves sin lágrimas y sin penas estuvieras 415
 sentado, ya que para vos ahora el destino es *corto*, para nada muy largo!
 Y ahora a la vez de muerte veloz y miserable más que cualquiera
 resultaste; por eso, con mal destino te parí en el palacio.
 Para decirle esto por vos, estas palabras, a Zeus, que arroja rayos,
 yo misma iré al Olimpo de cumbre nevada, por si hiciera caso. 420
 Pero vos ahora, sentado junto a las naves de veloz navegar,
 encolerizate con los aqueos y abstenete absolutamente de la guerra.
 Pues Zeus hacia el Océano, hacia los insuperables etíopes,
 ayer marchó a un banquete, y los dioses todos lo siguieron;
 y recién dentro de doce días volverá de nuevo al Olimpo, 425
 y recién entonces iré hacia la morada de Zeus, de piso de bronce,
 y le abrazaré las rodillas, y pienso que me hará caso.”
 Habiendo hablado así, por supuesto, partió, y lo dejó allí
 irritado en el ánimo por la mujer de buena cintura,
 esa de la que a la fuerza y a su pesar se apoderaron. Mientras, Odiseo 430
 iba hacia Crisa conduciendo una sacra hecatombe.
 Y ellos, en cuanto entraron al puerto muy profundo,
 recogieron las velas y las pusieron en la negra nave,
 y el mástil al guarda-mástil llevaron, bajándolo con cuerdas
 velozmente, y la remaron hacia el fondeadero con los remos. 435
 Y echaron las anclas y la amarraron con cadenas;
 y bajaban también ellos mismos hacia la rompiente del mar,
 y bajaron la hecatombe para Apolo, el que hierde de lejos,
 y bajó Criseida de la nave que surca el ponto.

A esta, luego, el muy astuto Odiseo llevándola al altar
 πατρί φίλω ἐν χερσὶ τίθει καί μιν προσέειπεν·
 “ὦ Χρῦση, πρό μ' ἔπεμψεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
 παῖδά τε σοὶ ἀγέμεν, Φοῖβω θ' ἱερὴν ἑκατόμβην
 ῥέξαι ὑπὲρ Δαναῶν, ὄφρ' ἰλασόμεσθα ἄνακτα,
 ὃς νῦν Ἀργείοισι πολύστονα κήδε' ἐφήκεν.” 445
 Ὡς εἰπὼν ἐν χερσὶ τίθει, ὃ δὲ δέξατο χαίρων
 παῖδα φίλην· τοὶ δ' ὄκα θεῶ ἱερὴν ἑκατόμβην
 ἐξείης ἔστησαν ἐϋδμητον περὶ βωμόν,
 χερνύσαντο δ' ἔπειτα καὶ οὐλοχύτας ἀνέλοντο.
 τοῖσιν δὲ Χρῦσης μεγάλ' εὐχετο χεῖρας ἀνασχών· 450
 “κλῦθί μευ, ἀργυρότοξ', ὃς Χρῦσιν ἀμφιβέβηκας
 Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε ἴφι ἀνάσσεις·
 ἡμὲν δὴ ποτ' ἐμεῦ πάρος ἔκλυες εὐξαμένοιο,
 τίμησας μὲν ἐμέ, μέγα δ' ἴψαο λαὸν Ἀχαιῶν·
 ἦδ' ἔτι καὶ νῦν μοι τόδ' ἐπικρήηνον ἐέλδωρ· 455
 ἦδη νῦν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἄμυνον.”
 Ὡς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.
 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' εὐξάντο καὶ οὐλοχύτας προβάλλοντο,
 αὐέρυσαν μὲν πρῶτα καὶ ἔσφαξαν καὶ ἔδειραν,
 μηρούς τ' ἐξέταμον κατὰ τε κνίσῃ ἐκάλυψαν 460
 δίπτυχα ποιήσαντες, ἐπ' αὐτῶν δ' ὠμοθέτησαν·
 καῖε δ' ἐπὶ σχίζῃς ὁ γέρων, ἐπὶ δ' αἶθοπα οἶνον
 λείβε· νέοι δὲ παρ' αὐτὸν ἔχον πεμπώβολα χερσίν.
 αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μῆρε κἀη καὶ σπλάγχνα πάσαντο,
 μίστυλλον τ' ἄρα τᾶλλα καὶ ἀμφ' ὀβελοῖσιν ἔπειραν 465
 ὄπτησάν τε περιφραδέως, ἐρύσαντό τε πάντα.
 αὐτὰρ ἐπεὶ παύσαντο πόνου τετύκοντό τε δαῖτα
 δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεδύετο δαιτὸς εἴσης.
 αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
 κοῦροι μὲν κρητῆρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο, 470
 νόμησαν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενοι δεπάεσσιν·
 οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο
 καλὸν ἀείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν
 μέλποντες ἐκάεργον· ὃ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων.
 ἦμος δ' Ἥλιος κατέδυ καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθε, 475
 δὴ τότε κοιμήσαντο παρὰ πρυμνήσια νηὸς·
 ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
 καὶ τότε ἔπειτ' ἀνάγοντο μετὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν·
 τοῖσιν δ' ἴκμενον οὔρον ἴει ἐκάεργος Ἀπόλλων·
 οἱ δ' ἰστὸν στήσαντ' ἀνά θ' ἰστία λευκὰ πέτασσαν, 480
 ἐν δ' ἄνεμος πρῆσεν μέσον ἰστίον, ἀμφὶ δὲ κῦμα
 στεῖρη πορφύρεον μεγάλ' ἴαχε νηὸς ἰούσης·
 ἦ δ' ἔθενε κατὰ κῦμα διαπρήσσοισα κέλευθον.

αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἴκοντο κατὰ στρατὸν εὐρὸν Ἀχαιῶν,
 la puso en las manos a su padre querido y le dijo:
 “¡Oh, Crises! Me envió el soberano de varones Agamenón
 a conducirte a tu hija y, para Febo, una sacra hecatombe
 sacrificar en favor de los dánaos, a fin de aplacar al soberano,
 el que recién a los argivos tiró angustias de muchos gemidos.” 445
 Habiendo hablado así en sus manos la puso y él recibió alegrándose
 a la preciada hija; y ellos velozmente para el dios una sacra hecatombe
 en fila dispusieron, en torno al bien construido altar,
 y, luego, lavaron sus manos y recogieron cebada molida.
 Y entre ellos Crises rogó fuerte alzando las manos: 450
 “¡Escúchame, arco de plata, que resguardas Crisa
 y la muy divina Cila y Ténédos gobiernas fuertemente!
Sin duda ya una vez antes me oíste rogarte,
 me honraste y oprimiste mucho al pueblo de los aqueos;
 y ahora, de nuevo, también cúmpleme a mí este deseo: 455
 ¡Ahora de los dánaos aparta ya la obscena devastación!”
 Así habló rogando y lo escuchó Febo Apolo.
 Pero una vez que rogaron y arrojaron la cebada molida,
 expusieron los cuellos primero, degollaron y desollaron,
 cortaron los muslos y los cubrieron con grasa, 460
 haciendo una doble capa, y pusieron trozos de carne cruda encima;
 y el anciano los quemó sobre leños, y encima refulgente vino
 vertió; y los jóvenes junto a él tenían trinchas en las manos.
 Pero una vez que se carbonizaron los huesos y probaron las achuras,
 trocearon, por supuesto, lo demás y lo ensartaron en los pinchos, 465
 lo asaron con detenimiento y sacaron todo.
 Pero una vez que terminaron el trabajo y prepararon el banquete,
 banquetearon, y a ningún ánimo le faltó igual parte del banquete.
 Pero una vez que se despojaron del deseo de alimento y bebida,
 los jóvenes llenaron de líquido las crateras 470
 y, claro, lo repartieron a todos, sirviéndolo en las copas;
 y ellos, todo el día, con el baile aplacaron al dios,
 cantando un bello peán, los jóvenes de los aqueos,
 bailando para el que obra de lejos; y él gozaba en sus entrañas escuchando.
 Y en cuanto el Sol se puso y sobrevino la oscuridad, 475
entonces durmieron junto a las amarras de la nave;
 y en cuanto se mostró la nacida temprano, la Aurora de dedos de rosa,
 en aquel momento zarparon hacia el vasto ejército de los aqueos;
 y a estos envió próspera brisa Apolo, el que obra de lejos;
 y ellos pararon el mástil e izaron las velas blancas 480
 y el viento inflamó el medio de la vela, y alrededor el oleaje
 en la quilla, purpúreo, gritaba fuerte, al ir la nave;
 y ella corría sobre el oleaje haciendo su camino.

Pero una vez que llegaron al vasto ejército de los aqueos,
 νῆα μὲν οἷ γε μέλαιναν ἐπ' ἠπείροιο ἔρυσσαν, 485
 ὑψοῦ ἐπὶ ψαμάθοις, ὑπὸ δ' ἔρματα μακρὰ τάνυσσαν·
 αὐτοὶ δ' ἐσκίδναντο κατὰ κλισίας τε νέας τε.
 αὐτὰρ ὁ μήνιε νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι,
 διογενὴς Πηλῆος υἱὸς, πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 οὔτε ποτ' εἰς ἀγορὴν πωλέσκετο κυδιάνειραν, 490
 οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον, ἀλλὰ φθινύθεσκε φίλον κῆρ
 αὔθι μένων, ποθέεσκε δ' αὐτήν τε πτόλεμόν τε.
 ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐκ τοῖο δυωδεκάτη γένετ' Ἥως,
 καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἔόντες,
 πάντες ἅμα, Ζεὺς δ' ἦρχε· Θέτις δ' οὐ λήθετ' ἐφετμέων 495
 παιδὸς ἑοῦ, ἀλλ' ἦ γ' ἀνεδύσετο κῦμα θαλάσσης,
 ἠερίη δ' ἀνέβη μέγαν οὐρανὸν Οὐλύμπόν τε,
 εὔρεν δ' εὐρύοπα Κρονίδην ἄτερ ἤμενον ἄλλων
 ἀκροτάτη κορυφῇ πολυδειράδος Οὐλύμποιο·
 καὶ ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο, καὶ λάβε γούνων 500
 σκαιῆ, δεξιτερῇ δ' ἄρ' ὑπ' ἀνθερεῶνος ἐλοῦσα
 λισσομένη προσέειπε Δία Κρονίωνα ἄνακτα·
 “Ζεῦ πάτερ, εἴ ποτε δὴ σε μετ' ἀθανάτοισιν ὄνησα
 ἢ ἔπει ἢ ἔργω, τόδε μοι κρήνην ἐέλδωρ·
 τίμησόν μοι υἱὸν, ὃς ὠκυμορώτατος ἄλλων 505
 ἔπλετ'· ἀτὰρ μιν νῦν γε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
 ἠτίμησεν· ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.
 ἀλλὰ σὺ πέρ μιν τίσον, Ὀλύμπιε μητίετα Ζεῦ·
 τόφρα δ' ἐπὶ Τρώεσσι τίθει κράτος, ὄφρ' ἂν Ἀχαιοὶ
 υἱὸν ἐμὸν τίσωσιν ὀφέλλωσίν τέ ἐ τιμῆ.” 510
 Ὡς φάτο· τὴν δ' οὐ τι προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς,
 ἀλλ' ἀκέων δὴν ἦστο· Θέτις δ' ὡς ἦψατο γούνων
 ὡς ἔχετ' ἐμπεφυῖα, καὶ εἶρετο δεύτερον αὐτίς·
 “νημερτὲς μὲν δὴ μοι ὑπόσχεο καὶ κατάνευσον
 ἢ ἀποίειπ', ἐπεὶ οὐ τοι ἐπι δέος, ὄφρ' εὔ εἰδέω 515
 ὄσσον ἐγὼ μετὰ πᾶσιν ἀτιμοτάτη θεὸς εἰμι.”
 Τὴν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς·
 “ἦ δὴ λοίγια ἔργ' ὃ τέ μ' ἐχθοδοπῆσαι ἐφήσεις
 Ἥρη, ὅτ' ἂν μ' ἐρέθησιν ὄνειδείοις ἐπέεσσιν·
 ἢ δὲ καὶ αὐτως μ' αἰεὶ ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι 520
 νεικεῖ, καὶ τέ μέ φησι μάχη Τρώεσσιν ἀρήγειν.
 ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν αὐτίς ἀπόστιχε μὴ τι νοήση
 Ἥρη· ἐμοὶ δέ κε ταῦτα μελήσεται, ὄφρα τελέσσω·
 εἰ δ' ἄγε τοι κεφαλῆ κατανεύσομαι, ὄφρα πεποιθήης·
 τοῦτο γὰρ ἐξ ἐμέθεν γε μετ' ἀθανάτοισι μέγιστον 525
 τέκμωρ· οὐ γὰρ ἐμὸν παλινάγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν
 οὐδ' ἀτελεύτητον, ὃ τί κεν κεφαλῆ κατανεύσω.”

Ἴη καὶ κυανέησιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,
 ellos arrastraron la nave negra hacia la tierra firme, 485
 arriba en la arena, y abajo pusieron grandes soportes;
 y se dispersaron ellos por las tiendas y las naves.
 En tanto, aquel se encolerizaba sentado junto a las naves de veloz navegar,
 el hijo de Peleo nacido de Zeus, Aquiles de pies veloces;
 ya nunca iba a la asamblea que glorifica varones, 490
 ya nunca a la guerra, sino que consumía el querido corazón
 quedándose allí, y añoraba el clamor y la guerra.
 Pero cuando surgió la duodécima Aurora desde aquel día,
 en ese momento volvieron al Olimpo los dioses que siempre son,
 todos juntos, y Zeus lideraba; y Tetis no se olvidó del encargo 495
 del hijo suyo, sino que ella emergió del oleaje del mar,
 y con la primera niebla subió al gran firmamento y al Olimpo,
 y encontró al Cronida de vasta voz sentado lejos de los otros
 en la más alta cima del Olimpo de muchos picos;
 y, claro, se sentó junto a aquel y lo agarró de las rodillas 500
 con la izquierda, y con la derecha tomándolo debajo del mentón,
 suplicando, dijo al soberano Zeus Cronión:
 “Padre Zeus, si *alguna vez* te favorecí entre los inmortales
 o con palabras o con acciones, cúmpleme a mí este deseo:
 hónrame a mi hijo, el que de muerte más veloz entre todos 505
 resultó; mas *ahora* el soberano de varones Agamenón a él
 lo deshonoró, pues tomó y tiene el botín del que se apoderó él mismo.
 Pero tú, por lo menos, retribúyete, ingenioso Zeus Olímpico,
 y pon el predominio en los troyanos hasta que los aqueos
 retribuyan a mi hijo y lo engrandezcan con honra.” 510
 Así habló, y nada le dijo Zeus, que amontona las nubes,
 sino que en silencio se sentó largo rato; y Tetis, como se abrazó de sus rodillas,
 así estaba enraizada, y le volvió a demandar por segunda vez:
 “¡Infaliblemente prométemelo y asíenteme,
 o niégalo, ya que no existe para ti el miedo, para que vea bien 515
 cuánto yo entre todos soy la diosa más deshonrada!”
 Y le dijo, muy amargado, Zeus, que amontona las nubes:
 “¡Sin duda devastadoras acciones! ¡Me incitarás a enemistarme
 con Hera cuando me increpe con reprensivas palabras!
 Ella también ya de por sí siempre, entre los dioses inmortales, a mí 520
 me regaña, y encima dice que yo socorro en el combate a los troyanos.
 Pero vos ahora andate de vuelta, no sea que se entere de algo
 Hera; y yo me ocuparé de estas cosas para cumplirlas;
 ¡VAMOS!, te asentaré con la cabeza, para que hagas caso,
 Pues ese *de mi parte* entre los inmortales es el mayor 525
 signo; pues, siendo mío, no es revocable, ni engañoso
 ni incierto, que yo asienta con la cabeza.”

Dijo y asintió con las oscuras cejas el Cronión,
 ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλύμπου. 530
 τῷ γ' ὡς βουλευσάντε διέτμαγεν· ἦ μὲν ἔπειτα
 εἰς ἄλλα ἄλτο βαθεῖαν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου,
 Ζεὺς δὲ ἐὼν πρὸς δῶμα· θεοὶ δ' ἅμα πάντες ἀνέστην
 ἐξ ἐδέων σφοῦ πατρὸς ἐναντίον· οὐδέ τις ἔτλη
 μεῖναι ἐπερχόμενον, ἀλλ' ἀντίοι ἔσταν ἅπαντες. 535
 ὧς ὁ μὲν ἔνθα καθέζετ' ἐπὶ θρόνου· οὐδέ μιν Ἥρη
 ἠγνοίησεν ἰδοῦσ' ὅτι οἱ συμφράσσατο βουλὰς
 ἀργυρόπεζα Θέτις, θυγάτηρ ἀλίοιο γέροντος.
 αὐτίκα κερτομίοισι Δία Κρονίωνα προσηύδα·
 “τίς δ' αὖ τοι, δολομῆτα, θεῶν συμφράσσατο βουλὰς; 540
 αἰεὶ τοι φίλον ἐστὶν ἐμεῦ ἀπὸ νόσφιν ἐόντα
 κρυπτάδια φρονέοντα δικαζέμεν· οὐδέ τί πώ μοι
 πρόφρων τέτληκας εἰπεῖν ἔπος ὅττι νοήσης.”
 Τὴν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·
 “Ἥρη, μὴ δὴ πάντας ἐμοὺς ἐπιέλπεο μύθους 545
 εἰδήσειν· χαλεποὶ τοι ἔσοντ' ἀλόχῳ περ ἐούσῃ·
 ἀλλ' ὄν μὲν κ' ἐπιεικὲς ἀκουέμεν οὐ τις ἔπειτα
 οὔτε θεῶν πρότερος τὸν γ' εἴσεται οὔτ' ἀνθρώπων·
 ὄν δέ κ' ἐγὼν ἀπάνευθε θεῶν ἐθέλωμι νοῆσαι
 μή τι σὺ ταῦτα ἕκαστα διεῖρεο μηδὲ μετάλλα.” 550
 Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα βοῶπις πότνια Ἥρη·
 “αἰνότατε Κρονίδη, ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες;
 καὶ λήην σε πάρος γ' οὔτ' εἴρομαι οὔτε μεταλλῶ,
 ἀλλὰ μάλ' εὐκηλος τὰ φράζειαι ἄσ' ἐθέλησθα.
 νῦν δ' αἰνῶς δεῖδοικα κατὰ φρένα, μὴ σε παρεῖπη 555
 ἀργυρόπεζα Θέτις, θυγάτηρ ἀλίοιο γέροντος·
 ἠερίη γὰρ σοὶ γε παρέζετο καὶ λάβε γούνων·
 τῇ σ' οἴω κατανεῦσαι ἐτήτυμον ὡς Ἀχιλῆα
 τιμήσης, ὀλέσης δὲ πολὺς ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν.”
 Τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς· 560
 “δαιμονίη, αἰεὶ μὲν οἶεαι οὐδέ σε λήθω·
 πρῆξαι δ' ἔμπης οὐ τι δυνήσεται, ἀλλ' ἀπὸ θυμοῦ
 μάλλον ἐμοὶ ἔσειαι· τὸ δέ τοι καὶ ρίγιον ἔσται.
 εἰ δ' οὔτω τοῦτ' ἐστὶν, ἐμοὶ μέλλει φίλον εἶναι·
 ἀλλ' ἀκέουσα κάθησο, ἐμῶ δ' ἐπιπιθέο μύθῳ, 565
 μὴ νύ τοι οὐ χραίσμωσιν ὅσοι θεοὶ εἰσ' ἐν Ὀλύμπῳ
 ἄσσον ἰόνθ', ὅτε κέν τοι ἀάπτους χεῖρας ἐφείω.”
 Ὡς ἔφατ', ἔδδεισεν δὲ βοῶπις πότνια Ἥρη,
 καὶ ῥ' ἀκέουσα καθῆστο ἐπιγνάμψασα φίλον κῆρ·
 ὄχθησαν δ' ἀνὰ δῶμα Διὸς θεοὶ Οὐρανίωνες. 570
 τοῖσιν δ' Ἥφαιστος κλυτοτέχνης ἦρχ' ἀγορεύειν

μητρὶ φίλῃ ἐπὶ ἧρα φέρων, λευκωλένῳ Ἥρῃ·
y, por supuesto, los eternos cabellos del soberano se agitaron
desde la cabeza inmortal, y se estremeció el gran Olimpo. 530
Ellos dos, habiendo deliberado así, se separaron; ella, luego,
saltó hacia el mar profundo desde el radiante Olimpo,
y Zeus fue hacia su morada; y los dioses, todos juntos, se levantaron
de sus asientos frente a su padre, y ninguno aguantó
a esperar a que llegara, sino que frente a él se pararon todos. 535
Así, él se sentó allí, en el trono; y Hera lo tenía
bien junado, habiendo visto que con él convino designios
Tetis de pies de plata, hija del anciano del mar.
Y enseguida con palabras mordaces habló a Zeus Cronión:
“¿Quién, otra vez, ¡farsante!, de los dioses convino designios con vos? 540
Siempre te es querido estando lejos de mí
tomar decisiones, pensando cosas clandestinas, y a mí de ningún modo
aguantás decirme, generoso, una palabra de lo que pensás.”
Y luego le respondió el padre de varones y dioses:
“Hera, *no* esperes todas mis palabras 545
conocer; te serán difíciles, aun siendo mi esposa.
Pero aquello que sea conveniente escuchar, entonces ninguno
ni de los dioses lo sabrá primero, ni de los hombres;
y aquello que yo apartado de los dioses quiera pensar
vos de cada una de estas cosas nada escudriñes ni indagues.” 550
Y luego le respondió Hera venerable, la de ojos de buey:
“Cronida, infeliz, ¿qué es esta palabra que dijiste?
Hasta ahora nunca ni te escudriñé ni indagué mucho,
sino que muy relajado tramás cuantas cosas querés.
Y ahora infelizmente temo en mis entrañas que te haya disuadido 555
Tetis de pies de plata, hija del anciano del mar;
pues con la primera niebla se sentó a tu lado y se agarró de tus rodillas.
Pienso que a esta vos le asentiste con verdad que a Aquiles
honrarás, y destruirás a muchos junto a las naves de los aqueos.”
Y respondiendo le dijo Zeus, que amontona las nubes: 560
“¡Condenada!, siempre andás pensando, y no me escondo de vos;
sin embargo, no vas a poder conseguir nada, sino de mi ánimo
apartarte mucho, y esto para vos será incluso más terrible.
Si esto es de este modo, será que es querido para mí;
así que sentate callada y hacé caso a mis palabras, 565
no sea que no te protejan cuantos dioses hay en el Olimpo
cuando, acercándome, te ponga mis invencibles manos encima.”
Así habló y temió Hera venerable, la de ojos de buey,
y, claro, se sentó callada retorciendo el querido corazón;
y se amargaron en la morada de Zeus los dioses Uránidas. 570
Y entre ellos Hefesto, famoso artesano, empezó a hablar,

a su madre querida llevando consuelo, a Hera de blancos brazos:

“ἤ δὴ λoίγια ἔργα τάδ' ἔσσεται οὐδ' ἔτ' ἀνεκτά,
 εἰ δὴ σφὼ ἔνεκα θνητῶν ἐριδαίνετον ᾧδε,
 ἐν δὲ θεοῖσι κολφὸν ἐλαύνετον· οὐδέ τι δαιτὸς 575
 ἐσθλῆς ἔσσεται ἦδος, ἐπεὶ τὰ χερεῖονα νικᾷ.
 μητρὶ δ' ἐγὼ παράφημι καὶ αὐτῇ περ νοεούση
 πατρὶ φίλω ἐπὶ ἦρα φέρειν Δί, ὄφρα μὴ αὐτε
 νεικεῖησι πατήρ, σὺν δ' ἡμῖν δαῖτα ταραάξη.
 εἰ περ γάρ κ' ἐθέλησιν Ὀλύμπιος ἀστεροπητῆς 580
 ἐξ ἐδέων στυφελίξαι· ὁ γὰρ πολὺ φέρτατός ἐστιν.
 ἀλλὰ σὺ τὸν ἐπέεσσι καθάπτεσθαι μαλακοῖσιν·
 αὐτίκ' ἐπειθ' ἴλαος Ὀλύμπιος ἔσσεται ἡμῖν.”
 Ὡς ἄρ' ἔφη καὶ ἀναΐξας δέπας ἀμφικύπελλον
 μητρὶ φίλῃ ἐν χειρὶ τίθει καὶ μιν προσέειπε 585
 “τέτλαθι, μῆτερ ἐμή, καὶ ἀνάσχεο κηδομένη περ,
 μὴ σε φίλην περ εὐοῦσαν ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἴδωμαι
 θεινομένην, τότε δ' οὐ τι δυνήσομαι ἀχνύμενός περ
 χραισμεῖν· ἀργαλέος γὰρ Ὀλύμπιος ἀντιφέρεσθαι·
 ἦδη γὰρ με καὶ ἄλλοτ' ἀλεξέμεναι μεμαῶτα 590
 ῥῖψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ βηλοῦ θεσπεσίοιο,
 πᾶν δ' ἡμαρ φερόμην, ἅμα δ' Ἡελίῳ καταδύντι
 κάππεσον ἐν Λήμνῳ, ὀλίγος δ' ἔτι θυμὸς ἐνῆεν·
 ἔνθα με Σίντιες ἄνδρες ἄφαρ κομίσαντο πεσόντα.”
 Ὡς φάτο, μεῖδησεν δὲ θεὰ λευκώλενος Ἥρη,
 μειδήσασα δὲ παιδὸς ἐδέξατο χειρὶ κύπελλον. 595
 αὐτὰρ ὁ τοῖς ἄλλοισι θεοῖς ἐνδέξια πᾶσιν
 οἰνοχόει γλυκὸν νέκταρ ἀπὸ κρητῆρος ἀφύσσων·
 ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν,
 ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα. 600
 ὦς τότε μὲν πρόπαν ἡμαρ ἐς Ἡέλιον καταδύντα
 δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδέετο δαιτὸς εἵσης,
 οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος, ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,
 Μουσάων θ', αἱ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπι καλῆ.
 αὐτὰρ ἐπεὶ κατέδου λαμπρὸν φάος Ἡελίοιο, 605
 οἱ μὲν κακκείοντες ἔβαν οἰκόνδε ἕκαστος,
 ἦχι ἐκάστω δῶμα περικλυτὸς ἀμφιγυήεις
 Ἥφαιστος ποίησεν ἰδυίησι πραπίδεςσι·
 Ζεὺς δὲ πρὸς ὃν λέχος ἦι', Ὀλύμπιος ἀστεροπητῆς,
 ἔνθα πάρος κοιμᾶθ', ὅτε μιν γλυκὺς ὕπνος ἰκάνοι· 610
 ἔνθα καθεῦδ' ἀναβάς, παρὰ δὲ χρυσόθρονος Ἥρη.

“¡Sin duda devastadoras acciones estas serán y ya no tolerables,
 si justo ustedes dos a causa de los mortales discuten así,
 y entre los dioses provocan bulla; y *ni* del banquete 575
 habrá grato placer, ya que las peores cosas vencerán.
 Y yo a mi madre sugiero, aunque ella misma sabe,
 llevar consuelo a mi padre querido, a Zeus, para que de nuevo no
 la regañe mi padre y nos perturbe el banquete.
 Pues si acaso quisiera el Olímpico portador del rayo, 580
 de los asientos patearnos... pues él es con mucho superior.
 Pero vos a él dirigite con palabras suaves;
 entonces enseguida el Olímpico nos será propicio.”
 Así dijo y, levantándose, una copa de doble asa
 puso en las manos a su madre querida y le dijo: 585
 “Aguanta, madre mía, y soporta, aunque estés preocupada,
 no sea que, aunque seas querida, en mis ojos te vea
 golpeada, y entonces no podré en absoluto, aunque afligido,
 protegerte, pues es duro confrontar al Olímpico.
 Pues ya también una vez a mí, ansiando yo resguardarte, 590
 me arrojó, del pie habiéndome tomado, desde el umbral sobrenatural,
 y todo el día fui impulsado, y a la vez que el Sol se puso
 caí en Lemnos, y en mí quedaba apenas un poco de ánimo;
 allí los varones sinties me recogieron apenas caí.”
 Así habló y sonrió Hera, la diosa de blancos brazos, 595
 y tras sonreír recibió de su hijo con la mano la copa.
 Él, por su parte, para todos los demás dioses hacia la derecha
 escanciaba dulce néctar sacándolo de la cratera;
 y una risa inextinguible se elevó entre los bienaventurados dioses
 cuando vieron a Hefesto jadeando por la morada. 600
 Así, entonces, todo el día hasta que el Sol se puso
 banquetearon; y a ningún ánimo le faltó igual parte del banquete,
 ni tampoco la forminge bellísima, que portaba Apolo,
 ni las Musas, que cantaban alternándose con bella voz.
 Pero una vez que se puso la relumbrante luz del Sol, 605
 ellos marcharon para acostarse cada uno a su casa,
 donde una morada para cada uno el famosísimo lisiado
 Hefesto había construido con sagaz entendimiento.
 Y Zeus hacia su lecho fue, el Olímpico portador del rayo;
 allí usualmente dormía cuando el dulce sueño le llegaba; 610
 allí, subiendo, se acostó, y a su lado Hera de trono de oro.

Notas

Verso 1

cólera: La palabra *mênis* (sobre el concepto, VER abajo) abre el poema y define, como es habitual en la poesía épica, su tema, es decir, la ira de Aquiles y sus consecuencias. Este tema unifica el poema, pero tanto su desarrollo como el de la trama general son mucho más complejos que lo que podemos imaginar era la versión básica de la “cólera” de Aquiles (robo de Briseida - retirada del campo de batalla - muerte de Patroclo y/o incendio de las naves - regreso al campo de batalla). Por un lado, la cólera del héroe no culmina con el regreso al campo de batalla, sino que se transforma en un deseo de venganza hacia Héctor por la muerte de su amigo, que no se termina ni siquiera con el asesinato del troyano y continúa hasta el último canto. Por el otro, el poema recorre una serie de episodios no relacionados con la cólera (en particular en los primeros siete cantos) que formaban sin duda parte del mito troyano en sentido amplio. Esto no implica de ninguna manera que el poema no sea una unidad, pero es una unidad compleja con un grado de sofisticación mayor que el que se encuentra, por ejemplo, en una tragedia. El concepto de cólera es también importante para distinguir a Aquiles como héroe del resto de los personajes, puesto que la palabra *mênis* se le atribuye solo a él y a los dioses, indicando la diferencia ontológica entre Aquiles y los demás: el protagonista del poema no es solo importante porque es mejor guerrero, es importante porque su misma naturaleza lo separa de los seres humanos ordinarios (cf. sobre el tema en general Muellner). Leer más: Clay, J. S. (1999) “The Whip and Will of Zeus”, *Literary Imagination* 1, 40-60; Satterfield, B. (2011) “[The Beginning of the Iliad: The ‘Contradictions’ of the Proem and the Burial of Hektor](#)”, *Mnemosyne* 64, 1-20; Schein, S. L. (2015) “[The Interpretation of Iliad, I, 1-2: Language, Meter, Style, and Myth](#)”, *Gaia* 18, 301-310.

canta: Debe recordarse que la poesía épica era cantada con una melodía que probablemente estuviera basada en el acento tonal del griego antiguo y acaso con el acompañamiento de la lira (al menos en algún punto de la tradición). Algunos autores también vinculan el verbo *aeíde* con la figura del “aedo” como creador de la canción, frente al “rapsoda”, que sería un mero repetidor de canciones ya compuestas. No hay, sin embargo, evidencia clara de que semejante oposición existiera para los griegos (Jensen, 2011: 145-153). Leer más: Jensen, M. S. (2011) *Writing Homer. A study based on results from modern fieldwork*, Copenhagen: Det Kongelige Danske Videnskaberne Selskab.

diosa: La musa, invocada a menudo en singular y fuente de inspiración del rapsoda épico. Aunque no hay acuerdo entre los críticos respecto a cuál es exactamente el papel de la musa en la elaboración del poema, es claro que la veracidad de lo narrado depende de alguna manera del hecho de que ella es su fuente. Leer más: Minchin, E. (1995) “[The Poet Appeals to His Muse: Homeric Invocations in the Context of Epic Performance](#)”, *CJ* 91, 25-33.

Pelida Aquiles: El protagonista de *Iliada* (sobre el cual, VER *ad* 1.7) aparece aquí definido por su patronímico, “Pelida”, es decir, “hijo de Peleo”. Más allá del carácter formulaico de la alusión, no debe restarse importancia al hecho de que es un recordatorio temprano en el texto de la ascendencia divina del héroe en dos

sentidos: la mención de Peleo (sobre el cual, VER *ad* 1.489) remite inmediatamente a Tetis, la diosa marina madre de Aquiles (VER *ad* 1.351), y el propio Peleo es hijo de Éaco, hijo a su vez de Zeus.

Verso 2

funesta: El término, siempre a comienzo de verso en *Iliada* y tres de cuatro veces en encabalgamiento aditivo (aquí, 5.876 y 19.92), se utiliza como insulto o crítica en dos ocasiones en el poema (5.876 y 19.92) y dos veces para caracterizar una fuerza abstracta (aquí y en 19.92). La idea en todos los casos es que quien es “funesto” produce la destrucción de aquellos a quienes afecta, con su ubicación habitual dándole especial énfasis a esta característica y sus consecuencias.

que incontables dolores: Todo el proemio (con la excepción de la incidental de 5) puede considerarse parte de esta oración subordinada atributiva de la cólera de Aquiles (pero VER *ad* 1.7). La técnica es notable, sobre todo en el contexto paratáctico (esto es, con muy poca subordinación) del estilo homérico.

aqueos: La denominación habitual para los griegos, cuyo origen preciso es desconocido. Se acepta hoy la vinculación con la palabra “Ahhiyawa”, que aparece en tabletas hititas aludiendo a un pueblo extranjero. VER [La historia](#).

Verso 3

vidas: El concepto de *psykhé* es de enorme complejidad en griego antiguo. En pocas palabras, puede afirmarse que evoluciona desde la noción semi-biológica de hálito o fuerza vital hasta la más contemporánea de alma. Es poco claro en qué etapa del desarrollo se encuentran los poemas homéricos, donde perder la *psyché* es equivalente a morir y esta tiene una existencia independiente en el Hades, pero esa existencia no retiene características fundamentales que se poseen en vida (como la voz). Leer más: EH *sub Psyche*; Clarke, M. (1999) *Flesh and Spirit in the Songs of Homer. A Study of Words and Myths*, Oxford: Clarendon Press.

arrojó: Gazis (29-34) retoma la en general ignorada sugerencia del escoliasta bT de que *προϊάπτω* quiere decir “arrojar antes de tiempo”, pero esto solo tiene sentido en dos de los cuatro pasajes donde el verbo aparece (5.190 y 6.487), y aun en estos con cierta generosidad. Más que un sentido temporal, *προ-* parece darle al verbo un matiz de violencia, con la idea de que estas muertes son brutales (así, Bas.); este matiz, a su vez, explica por qué se utiliza la expresión en dos casos donde un guerrero habla de una muerte que contradiría el destino que conoce la audiencia: semejantes muertes sin duda serían particularmente violentas. Más allá de esto, Ἄϊδι + *προϊάπτω* es formulaico a final de verso.

Hades: En Homero, “Hades” hace alusión siempre al dios del inframundo, hijo de Crono y Rea y, por lo tanto, hermano de Zeus (VER *ad* 1.5) y Poseidón (VER *ad* 2.479). Es un dios con escasa trayectoria mitológica en comparación con sus hermanos, e incluso nombrarlo era evitado en ciertos contextos (VER *ad* 3.278, donde Agamenón utiliza un eufemismo para aludir a él en medio de un juramento). Es famoso en particular por su secuestro y subsecuente matrimonio con Perséfone, hija de la diosa Deméter, que se volverá también una importante deidad subterránea.

Hades no tiene más rol en la épica que ser el rey del mundo de los muertos, por lo que su nombre suele aparecer en caso genitivo con el sentido “[la casa] de Hades” para referir a este. Este mundo, por metonimia denominado “Hades”, tiene un lugar mucho más prominente en *Odisea* (en el canto 11). A diferencia de lo que sucede en religiones como el cristianismo, en el Hades no hay distinción entre buenas y malas personas: todas las almas sufren en él el mismo destino. Esta concepción, sin embargo, no es uniforme a lo largo de la cultura griega y sabemos de diversos cultos místicos que prometían a los iniciados lugares privilegiados en el mundo de los muertos. Leer más: Wikipedia *s.v.* [Hades](#), *EH sub Afterlife*, *EH sub Hades*.

Verso 4

- héroes:** El concepto de “héroe” en la poesía homérica y en general en la cultura griega es distinto del habitual en la nuestra, fundamentalmente por su carácter religioso. Un héroe no es solo una persona que realiza acciones extraordinarias, sino también alguien capaz de continuar protegiendo o ayudando después de la muerte. En ese sentido, podría vincularse con la idea moderna de “santo”, en particular respecto a santos populares que no se caracterizan por su estatus moral sino por su carácter de fuerzas sobrenaturales protectoras. La conexión se manifiesta, entre otras cosas, en el hecho de que las reliquias de los héroes (sus huesos o sus armas) eran consideradas poderosos talismanes. Poemas épicos como *Iliada* eran fundamentales entre los griegos para establecer y preservar los cultos heroicos de figuras como Aquiles, algo que, además, era de particular interés para la nobleza de épocas posteriores que, con fines propagandísticos, solía remontar sus orígenes a los héroes de la época micénica. Leer más: Nagy, G. (2006) “[The Epic Hero](#)”, Washington, DC: Center for Hellenic Studies.
- ellos:** La distinción entre las “vidas” de los héroes y los héroes mismos no debe hacer pensar en una concepción del alma como la cristiana (VER *ad* 1.3), sino todo lo contrario. Es solo la vida, el hálito vital lo que baja al Hades, mientras que la persona permanece en la tierra. Esto es importante sobre todo cuando se piensa en la veneración y poderes mágicos que durante toda la Antigüedad se atribuyeron a los restos materiales de figuras prominentes, en particular de quienes reciben culto heroico (VER la nota anterior), y resulta significativo también para comprender la importancia de los ritos funerarios en la concepción del poema (VER *ad* 1.52): hasta que el cuerpo es cremado, la persona está en cierta forma atrapada en un limbo entre la vida y la muerte.
- perros:** En *Iliada*, la figura del perro es usualmente negativa, sinónimo de una muerte desgraciada, puesto que estos animales (como las aves del verso siguiente) solían devorar los cadáveres abandonados en el campo de batalla, lo que constituía una afrenta terrible. Esta no es, por supuesto, la única concepción de los perros en la Grecia Antigua, ni siquiera en Homero (basta pensar en el fiel Argos en *Odisea*), pero es la más habitual en un poema que se ocupa casi exclusivamente de la guerra. Por lo demás, “ser arrojado” o “abandonado a” los perros es un tópico regular en el poema para un destino terrible tras la muerte, en particular en amenazas (cf. 2.393,

11.818, 15.351, 18.271 y 184, y en general sobre el tema Clarke, 171, y Kelly, 315-317). Leer más: EH *sub Dogs*.

Verso 5

todas las aves rapaces: Las aves tienen múltiples funciones en el poema, pero la aclaración “rapaces” aquí las liga de forma directa con la consumición de cadáveres y, por lo tanto, con uno de los destinos más crueles que podía sufrir un guerrero (VER *ad* 1.4). Leer más: Johansson, K. (2012) *The birds in the Iliad. Identities, interactions and functions*, Gothenburg: University of Gothenburg.

Zeus: Zeus es el dios principal del panteón griego, “padre de hombres y de dioses”. Aunque a veces su poder se presenta como absoluto, en realidad estaba limitado por la “moira”, un concepto complejo que puede entenderse como una combinación de “el orden de las cosas” y “el destino” (VER *ad* 1.286). Zeus es hijo de Crono (de ahí la designación “Cronida” o “Cronión”) y Rea, ambos hijos de Urano (el cielo) y Gea (la tierra); está casado con su hermana Hera, junto con la que es padre de Hefesto y Ares, pero tiene otros hijos, incluyendo a los olímpicos Apolo y Ártemis (hijos de la diosa Leto) y Atenea (en general considerada hija de la diosa Metis, aunque nacida de la cabeza de Zeus después de que este devorara a su madre; VER *ad* 1.175). Zeus también engendró numerosos hijos en mujeres mortales, quizás el más famoso de los cuales es Heracles, que alcanzaría estatus divino después de su muerte. Leer más: EH *sub Zeus*; Wikipedia *s.v.* [Zeus](#).

el designio: Los críticos han debatido mucho sobre el alcance de este designio, a veces traducido como el “plan” de Zeus. Para algunos, se limita a la victoria de los troyanos, por lo que terminaría en el canto 16, con el incendio de las naves, o en el 18, cuando Aquiles decide regresar a la batalla. Para otros, se refiere a la totalidad de los eventos de *Iliada*. Otros lo vinculan con un relato mítico que conservan otras fuentes, según el cual la diosa Gea, es decir, la tierra, le pide a Zeus (su nieto) que reduzca el peso de los seres humanos sobre ella, por lo que este decide desencadenar la guerra de Troya para hacerlo. Leer más: Murnaghan, S. (1997) “[Equal Honor and Future Glory: The Plan of Zeus in the Iliad](#)”, en Roberts, D. H., Dunn, F. M., y Fowler, D. (eds.) *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton: Princeton University Press.

Verso 6

desde: La oración puede entenderse dentro de la que comienza en el verso 2 (“que causó incontables dolores desde aquel momento en que...”), dentro de la incidental del verso 5 (“se cumplía desde el momento en que...”) o, como proponen CSIC y Kirk, entre otros, con el ἄειδε del verso 1, indicando el punto a partir del cual debe comenzar el canto (“canta desde el punto en que...”). Lo último está favorecido por el hecho de que es típico de la narración oral la identificación del punto, entre los muchos disponibles, en el que comienza un relato específico, pero aquí parece probable que se trate de una afirmación ἀπὸ κοινοῦ, es decir, que acompaña a todo lo precedente (“desde el punto en que comenzaron los incontables dolores de los aqueos y el plan de Zeus, desde allí canta”).

Verso 7

el Atrida: Agamenón, el rival de Aquiles en *Iliada* y el líder del ejército aqueo, era hijo de Atreo, hijo de Pélope, hijo de Tántalo, hijo de Zeus. Era rey de Micenas, la ciudad más poderosa del mundo griego de la época, y por eso actúa como jefe de todo el ejército de coalición que invade Troya. Homero no parece tener de él una mirada demasiado positiva, algo que se manifiesta de manera sutil a través de la forma en que lo caracteriza a lo largo del poema (y, en particular, en este primer canto; VER *ad* 1.11, VER *ad* 1.106, VER *ad* 1.117, VER *ad* 1.133, VER *ad* 1.173 y VER *ad* 1.324); tiene, sin embargo, una breve aristeia (esto es, una secuencia en donde muestra su excelencia como guerrero derrotando a muchos enemigos) en 11.91-263. Sobrevivirá a la guerra solo para ser asesinado el día de su regreso a su hogar por su esposa Clitemnestra o por Egisto, el amante de esta. Leer más: EH *sub Agamemnon*; Wikipedia *s.v.* [Agamenón](#); Porter, A. (2019) [Agamemnon, the Pathetic Despot: Reading Characterization in Homer](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

soberano de varones: El *ánax* de varones, un título que se remonta al micénico *wanax* y en los poemas se utiliza para hombres y dioses; señala un cargo comparable al de un patriarca, un jefe de una casa, templo o Estado al que se le debe respeto y que tiene el deber de guiar y proteger a los suyos. Aquí, la fórmula destaca el rasgo más importante de Agamenón y parece contrastar con el epíteto “divino” de Aquiles. Es cierto que los dos epítetos son genéricos y se aplican a otros héroes, pero la decisión de utilizar estos dos precisamente en el cierre del proemio parece demasiado adecuada para ser accidental. Por lo demás, sin lugar a dudas no habría sido percibida como aleatoria por la audiencia. Leer más: Yamagata, N. (1997) “[ἄναξ and βασιλεύς in Homer](#)”, *CQ* 47, 1-14.

el divino Aquiles: Aquiles, hijo de Peleo, hijo de Éaco, hijo de Zeus, es el protagonista de *Iliada* y el guerrero más importante del ejército griego que invade Troya. Su madre era la diosa marina Tetis, lo que lo convierte en uno de los pocos semidioses en el campo de batalla. Además del episodio de la cólera, que relata el poema, son famosos sus encuentros (posteriores a *Iliada*) con el etíope Memnón y con la amazona Pentesilea, de la cual se enamora tras matarla. Será asesinado antes del final de la guerra por Paris y Apolo con una flecha en el talón, el único punto vulnerable de su cuerpo según la mitología. Su hijo, Neoptólemo, participará en la toma de Troya. Leer más: EH *sub Achilles*; Wikipedia *s.v.* [Aquiles](#).

Verso 8

Cuál de los dioses: Es habitual en el pensamiento homérico atribuir las acciones humanas a una decisión de los dioses. Esto en general no elimina la responsabilidad individual, aunque a veces es utilizado como excusa por los héroes (el ejemplo más famoso es el de Agamenón en *Il.* 19.85-138).

Verso 9

El hijo de Leto y de Zeus: Apolo, dios polifacético bajo cuya protección se encontraban las artes, la medicina y los oráculos. En *Iliada* es uno de los principales defensores

del bando troyano. Es importante destacar que, como suele suceder con los dioses griegos, la misma figura está asociada a un aspecto positivo de un área de influencia, como la medicina, y a uno negativo, como la peste. Su madre, Leto, era hija de los titanes Ceo y Febe (prima de Zeus, por lo tanto) y, cuando estuvo embarazada de Apolo y Ártemis, Hera amenazó con castigar a cualquier lugar del mundo que le permitiera parir en él. Solo la pequeña isla de [Delos](#) (una de las Cícladas en el mar Egeo, que hasta ese momento era una isla “flotante”) osó resistir la amenaza, por lo que se convirtió en uno de los centros principales del culto de Apolo. Leer más: EH *sub Apollo*; Wikipedia s.v. [Apolo](#).

irritado: Se ha observado un cierto paralelismo entre Apolo y Aquiles en el poema, que aquí podría estar manifestándose en el hecho de que lo primero que se dice del dios es que estaba enojado con Agamenón. Leer más: Rabel, R. J. (1990) “[Apollo as a Model for Achilles in the Iliad](#)”, *AJPh* 111, 429-440.

el rey: El *basileús*, título que, frente a *ánax* (VER *ad* 1.7), comparten muchos de los miembros de la aristocracia guerrera (incluso dentro de un mismo grupo) y admite grados. Se trata de una función social propia de la nobleza cuyo alcance preciso nos es desconocido. Nuestra traducción no refleja esto, sino que retiene el sentido tradicional posterior asignado al término; el título se utiliza ante todo para los principales aristócratas, por lo que las confusiones potenciales son muy pocas. Leer más: Yamagata, N. (1997) “[ἄναξ and βασιλεύς in Homer](#)”, *CQ* 47, 1-14.

Verso 10

una enfermedad: Como corresponde al dios de la medicina (VER *ad* 1.9).

sobre el ejército: La palabra griega *stratón* tiene el doble valor locativo (“el campamento”) y colectivo (“el conjunto de las tropas”), en general, como en este caso, inseparables el uno del otro (la enfermedad se dispersó por el campamento y entre los soldados).

las tropas: La palabra *laós* se refiere en griego al pueblo en su conjunto, sin distinción de clases. En *Iliada*, dado el contexto bélico del poema, se utiliza en general para las tropas, como hemos traducido, aunque a lo largo del texto alternamos entre “pueblo” y “tropa” en función de la adecuación al contexto.

Verso 11

Crises: El personaje no tiene otras apariciones en la mitología griega y es probable que su nombre se derive de la localidad de la que proviene, Crisa (VER *ad* 1.37), como el de su hija (Criseida) se deriva del de él. Es fundamental notar que el poeta destaca antes que cualquier otra cosa su condición de sacerdote, que se reiterará en 14-15, puesto que esto hace más grave la deshonra que le inflige Agamenón (VER *ad* 1.13, VER *ad* 1.22).

deshonró: La primera aparición en el poema, oblicua, del concepto de *timé* (VER *ad* 1.159), que aquí, como en el argumento central, aparece transgredido por Agamenón, continuando con la asimilación Aquiles-Apolo (VER *ad* 1.9).

Verso 12

pues aquel fue: Como observa Kirk (*ad* 12-16), comienza aquí definitivamente la parte narrativa del poema, aunque 8-11 debe ser considerado como una transición entre esta y el proemio, anticipando los eventos específicos del canto 1. El primer evento que se relata en el poema es la llegada de Crises a las naves (y el primero que debería abrir cualquier buena adaptación de la obra a otros formatos, de las que ha habido tan pocas).

las rápidas naves de los aqueos: Al llegar a la zona de Troya, los aqueos, preparados para un largo sitio, encallaron sus naves en tierra sobre la playa (el procedimiento se describirá más adelante en este mismo canto; VER *ad* 1.485) y construyeron su campamento delante de estas. Es común en *Iliada* hablar de “las naves” cuando se hace referencia al campamento aqueo, parte de la técnica “visual” típica de Homero: si uno mirara hacia el campamento, las naves serían el elemento más evidente.

Verso 13

para liberar a su hija: Criseida, sobre la cual VER *ad* 1.111. El destino de los hombres y las mujeres capturados durante incursiones militares es relativamente similar, en la medida en que ambos podían ser sometidos a la esclavitud o liberados por un rescate. Existe, sin embargo, una diferencia clara, en la medida en que los hombres son vendidos en ambos casos, y los ejemplos épicos de hombres sometidos a la esclavitud son escasos y no se encuentran en contextos militares (cf. *Od.* 14.339-347 y 15.390-483), mientras que las mujeres pueden ser liberadas por una recompensa, pero en la mayor parte de los casos son conservadas como cautivas por un miembro del ejército vencedor, no vendidas. Estas cautivas actúan como concubinas y sirvientas de sus captores (cf. 29-31, 9.663-668, 18.28-31, etc.), pero no parecen perder por completo su estatus, como sugiere el testimonio de Briseida en 19.287-300. Aunque es dable imaginar que esto es solo una versión literaria suavizada de lo que debía ser el destino de una verdadera cautiva de guerra, los testimonios de prisioneros y prisioneras tratados con dignidad a lo largo de la historia son abundantísimos, por lo que no tiene por qué carecer de una base de verdad. Debe notarse, de todas maneras, que esto no implica que no fueran consideradas propiedad de sus captores, como demuestra el hecho de que pueden regalarse de la misma manera que cualquier objeto (cf. 9.128-130, 23.263).

un cuantioso rescate: Como observa Bas., parte habitual de la actividad guerrera de la Antigüedad era la toma de prisioneros (hombres y mujeres sin distinción, aunque estas tenían especial valor en una situación como la del campamento aqueo, donde realizaban tareas domésticas y actuaban como parejas sexuales de los guerreros) y el subsecuente pedido de rescate por ellos. Por eso, la llegada de Crises a las naves no debe entenderse como algo excepcional, sino como una práctica común del periodo. Esto también (VER *ad* 1.11) agrava la reacción del Atrida. Sobre el tema de la esclavitud en Homero en general, cf. Álvarez Rodríguez (2019). Leer más: Álvarez Rodríguez, B. (2019) “La violencia implícita hacia el Otro: Paternalismo y esclavitud en los poemas homéricos”, en Saravia, M. I. y Featherston, C. (coord.)

[Expresiones de violencia en la literatura. De Grecia hasta nuestros días](#), La Plata: FaHCE.

Verso 14

Las ínfulas de Apolo: No sabemos exactamente en qué consistían estas ínfulas, pero sin duda eran un símbolo reconocible y evidente del estatus de sacerdote de Crises. El cetro dorado sobre el que se colocan (mencionado en el verso que sigue) sugiere que se tratarían de algún tipo de objeto de lujo, con valor económico además de simbólico.

Apolo, el que hiere de lejos: Un epíteto habitual para un dios que se caracteriza por el uso del arco y en general por su capacidad de actuar a distancia.

Verso 15

el cetro dorado: El carácter dorado, por supuesto, enfatiza la importancia del cetro. En el pensamiento heroico, el valor material en general reproduce el valor simbólico (y viceversa). El dorado, además, es típico para los objetos asociados a los dioses (VER *ad* 4.2).

Verso 16

Ambos Atridas: El otro Atrida es Menelao, rey de Esparta y esposo de Helena, por lo que era la principal parte ofendida de su rapto. Menelao es hermano menor de Agamenón (VER *ad* 1.7) y, como este, sobrevivirá a la guerra, volviendo con Helena a su palacio en Esparta luego de un largo viaje que lo llevará a Egipto. En *Iliada*, el episodio más importante en el que actúa es su duelo personal con Paris en el canto 3. Leer más: EH *sub Menelaos*; Wikipedia s.v. [Menelao](#).

a los dos: Nótese cómo se enfatiza el hecho de que Crises suplica a ambos Atridas, pero solo Agamenón le responderá y Menelao no ofrecerá ninguna respuesta. Esto demuestra al mismo tiempo el poder de Agamenón y su actitud autocrática, dado que ni siquiera considera discutir con el resto la devolución de Criseida.

comandantes de tropas: Aunque se trata evidentemente de una fórmula, solo se encuentra tres veces en *Iliada* (aquí, en 1.375 y 3.236), acaso porque el dual restringe mucho su uso (sin embargo, en *Od.* 18.152 aparece utilizada en dativo singular).

Verso 17

Atridas: El primer discurso del poema es una súplica cuidadosamente elaborada, que, como observa Bas., respeta las tres partes habituales de la plegaria (invocación en 17, argumento en 18-19, pedido en 20-21; cf. de Hoz, 1998, y VER *ad* 1.37), con una parte central orientada a obtener la buena voluntad del receptor (VER *ad* 1.18) y un cierre que recuerda con sutileza que quien habla tiene una relación especial con los dioses. Leer más: De Hoz, M^a. P. (1998) “[Los himnos homéricos cortos y las plegarias cultuales](#)”, *Emérita* 66, 49-66.

de buenas grebas: Las grebas cubren desde el tobillo hasta la rodilla (como las canilleras modernas), y fueron un elemento esencial de la armadura en diversos periodos de

la Grecia Antigua. Es interesante notar que las grebas micénicas eran más cortas que las mejor conocidas de la era hoplítica (Snodgrass, 1999: 52-53). Leer más: Snodgrass, A. M. (1999) *Arms and Armor of the Greeks*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Verso 18

ojalá les concedieran: La expresión de buenos deseos es típica de este tipo de pedidos, en ocasiones en reemplazo de bienes, cuando se carece de estos (cf. Bas. XXIV, *ad* 24.556-557; de Jong, *Od.*, *ad* 6.180-5; ambos con lugares paralelos). Se trata, desde luego, de un recurso destinado a ganarse la buena voluntad del receptor, lo que en este caso explica la aparente inconsistencia de que un habitante de la Tróade pida por la caída de Troya, como observa Kirk (*ad* 17-21).

olímpicas moradas: El Olimpo es la residencia de los dioses, ubicada por los griegos en [el monte Olimpo](#), que se encuentra en el norte de la actual Grecia. Es la montaña más alta del país y la segunda de los Balcanes, con 2919 m. de altura. En él los diferentes dioses tenían sus palacios y se reunían en asamblea para discutir los asuntos humanos. Leer más: Wikipedia s.v. [Olimpo](#).

Verso 19

la ciudad de Príamo: Troya. Príamo era su rey durante la invasión de los griegos, pero además fue el único sobreviviente de la casa real después de la primera invasión realizada en la generación anterior por Heracles. Príamo era hijo de Laomedonte, hijo de Ilo, hijo de Tros, el fundador de la ciudad, y padre de cincuenta hijos varones, los más famosos de los cuales son Héctor (VER *ad* 1.242) y Paris (VER *ad* 3.16), ambos de su esposa Hécabe (VER 6.251). Príamo morirá durante la toma de Troya por los aqueos, asesinado por Neoptólemo, el hijo de Aquiles, sobre el altar de Zeus. Leer más: Wikipedia s.v. [Príamo](#).

regresar: Nótese la construcción quiástica del verso (infinitivo, lugar – lugar, infinitivo), que conservamos en la traducción.

Verso 20

ojalá me liberaran a mi preciada hija: La transición del argumento al pedido se suaviza con la repetición de una expresión de deseo; no debe dejar de observarse, sin embargo, que se trata de dos elementos diferentes del discurso (VER *ad* 1.17), con dos motivaciones bien distintas (ganarse la voluntad de los aqueos y conseguir que hagan lo que el sacerdote quiere).

Verso 21

reverenciando al hijo de Zeus, Apolo, el que hiere de lejos: Este agregado final, inhabitual en este tipo de pedidos, refuerza el de Crises, al asimilar su cumplimiento con un acto de reverencia a Apolo, una asociación natural, habida cuenta de que el suplicante es un sacerdote del dios. El hecho de que la mención del dios ocupe casi todo el verso es una forma de enaltecerlo y, por lo tanto, reforzar el punto.

Verso 22

Entonces: Curiosamente, el primer discurso del poema no tiene fórmula de cierre. La estructura del pedido de Crises evita cualquier confusión posible (VER *ad* 1.17), pero el detalle no deja de ser llamativo.

Proclamaron todos los otros aqueos: Como observa West, *Making* (*ad* 22-3), otro elemento que hace más grave la afrenta de Agamenón (VER *ad* 1.13), dado que todos los presentes reconocen que lo correcto es devolver a Criseida a su padre.

Verso 23

venerar al sacerdote: Lit. “sentir” o “actuar con *aidós* por el sacerdote”, haciendo de este verso la primera aparición de este importante concepto en el poema. La palabra apunta al temor producido por la mirada de los otros, sobre todo de aquellos que uno respeta, por lo que está intrínsecamente vinculada a la reputación y la fama, los valores más elevados en la sociedad heroica homérica. En contextos sociales como este, está asociada a la percepción de lo que es adecuado hacer, aquello por lo que, si uno no realizara, podría avergonzarse; en la guerra, es lo que motiva a los guerreros a luchar por vergüenza a las críticas de los compañeros (cf. Van Wees, sec. 3, *sub* “Reputation: masculinity and shame”). Para una presentación más detallada, VER [En detalle - Ética heroica](#). Para una presentación más detallada, VER [En detalle - Ética heroica](#). Agamenón será caracterizado en este primer canto como un héroe muy poco preocupado por el *aidós* (VER *ad* 1.149).

recibir el brillante rescate: Una variación de las palabras de Crises en 20, que refuerza el punto de que los aqueos están adhiriendo a la propuesta del sacerdote.

Verso 24

al Atrida Agamenón no agradó: El poeta subraya el contraste entre Agamenón y el resto de los aqueos, haciendo al rey el único responsable de este rechazo a Crises. Merece observarse, además, que la secuencia sigue los pasos de la súplica del sacerdote (en 15-16), con la mención de los aqueos primero y luego la de uno de los Atridas; acaso el uso del patronímico aquí sirva para destacar esa conexión, y a la vez el hecho de que Menelao no aparece en la escena (VER *ad* 1.16).

el ánimo: El *thymós*, un elemento clave de la psicología homérica, de imposible traducción. El *thymós* es el sitio, el motor o el agente de la actividad emocional y volitiva; es probable que originalmente fuera el término para el aire que entra al pecho al respirar (cf. Clarke, 75-79, siguiendo a Onians, 1951), cuyo movimiento es responsable y paciente de esa actividad. El uso homérico del término es muy amplio y difuso: solo en el canto 1, el *thymós* es lo que no se complace cuando algo desagradable pasa (aquí y en 378), la parte que tiene deseos (136) y que impulsa a la acción (173, 192, 228), el lugar donde se medita sobre las posibles opciones de conducta (193), el sitio donde radica el amor, la alegría y la ira (196, 209, 217, 256, 429, 562) y un sinónimo de “vida” (205, 593), a lo que hay que sumarle los casos más difíciles de describir de 243 y 468=602. Como puede verse, más allá de una relación de algún tipo con el deseo y la voluntad, no existe una forma sencilla de definir a este elemento componente de la psicología humana. Leer más: Onians, R.

B. (1951) *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 25

sino que de mala manera lo echó y comandó con fuertes palabras: Agamenón es caracterizado desde su primer discurso como un personaje violento y poco atento a las normas sociales. Como observa Kirk, la superposición en este verso de “de mala manera” (*kakôs*) y “con fuertes palabras” (*krateròn... mýthon*) generan la impresión de un discurso fuerte.

Verso 26

que yo no te encuentre: La amenaza apenas velada (que Kirk minimiza bastante al hablar de una “recomendación”) marca el tono del discurso, que se divide, como suele pasar, en tres partes: advertencia (26-28), anuncio sobre el destino de Criseida (29-31), orden (32). La aparición explícita del pronombre “yo”, tanto en español como en griego, es un efecto retórico (habitual en Agamenón; VER *ad* 1.117; VER *ad* 3.290).

anciano: Como observa Bas., la palabra (*géron*) tiene en general connotación positiva; si aquí está usada con algún tipo de ironía o desprecio, no es posible saberlo para nosotros, pero sería coherente con la caracterización de Agamenón en el texto (VER *ad* 1.25).

junto a las cóncavas naves: “Cóncavas” (*koílos*) es uno de los epítetos más habituales de las naves en la épica, y uno del grupo que se refiere a su forma (como “curvadas” o “bien balanceadas”).

Verso 28

no sea que no te protejan: Agamenón culmina su agravio al sacerdote explicitando que no le preocupa su estatus. Esto no es solo una amenaza a Crises, sino también a Apolo, dado que despreciar los símbolos de un dios es despreciar al dios mismo (VER *ad* 1.14).

Verso 29

A esta: El pronombre puede ser simplemente anafórico (esto es, referido a “mi hija” en el discurso de Crises), pero también puede sugerir que la audiencia debe imaginar a Criseida parada junto a Agamenón, escuchando la conversación completa. Aunque es imposible saber si esta es la intención (la duda es intrínseca a la expresión, y solo una pregunta del auditorio al rapsoda podría permitir saber qué era lo que este imaginaba), el patetismo de lo que sigue es mucho más intenso cuando uno lo concibe expresado frente a la propia víctima.

antes más bien: La secuencia es profundamente patética y violenta, pasando de la mención de la vejez de la joven al hecho de que estará lejos de su padre y culminando en las tareas domésticas y sexuales que constituían la obligación de las cautivas. El discurso de Agamenón destruye la posibilidad de Criseida de alcanzar un estatus social adecuado para una mujer noble, porque implica que nunca le

permitirá convertirse en esposa legítima. La afrenta al padre, por lo tanto, es inmensa, más allá del impacto emocional de la separación. Sobre este tipo de expresiones de “antes más bien” en general, cf. Kelly (192-193).

Verso 30

Argos: La palabra “Argos” en *Iliada* puede referirse a cinco áreas diferentes: la ciudad de Argos propiamente ([Pleiades 570106](#); cf. por ejemplo 2.559, 14.119), la Argólide (la zona del noreste-este del Peloponeso al sur de la [península de Corinto](#), que es el reino de Agamenón), el Peloponeso en su conjunto (quizás en 2.287, 3.75) la Argos Pelásgica (VER *ad* 2.681) y Grecia en su conjunto, o al menos su parte continental (quizás en 2.348, 15.372). No siempre es fácil distinguir a qué lugar exacto se hace alusión en un pasaje, en especial cuando se habla de “regresar a Argos” o “llegar a Argos”, en cuyo caso el sitio específico suele ser menos importante que el contraste con Troya y la Tróade.Cuál es la explicación de esta ambigüedad no es seguro (aunque probablemente es producto de la misma metonimia que da lugar al uso de “argivos” - VER *ad* 1.79), y es claro que alguna confusión había en el uso de los nombres (VER *ad* 2.559), pero en la mayor parte de los casos la polisemia del término no constituye un problema en absoluto.

Verso 31

yendo y viniendo sobre el telar y enfrentando mi lecho: Las dos tareas habituales para una concubina, descriptas aquí vívidamente desde la perspectiva de Criseida (algo que parece agravar aun más el insulto).

Verso 32

pero, ¡andate!, no me irrites, para que vuelvas en una pieza: Agamenón reitera su amenaza inicial en el cierre, acompañándola ahora con una orden explícita. El nivel de violencia no solo es desproporcionado ante un anciano que viene a realizar una transacción típica en el periodo (VER *ad* 1.13), sino que es sacrílego, habida cuenta de que se refiere a un sacerdote (VER *ad* 1.28).

Verso 33

Así habló, y el anciano temió e hizo caso a sus palabras: El verso es marcadamente formulaico, pero en su forma completa solo se repite en 24.571, al final del último discurso en la conversación entre Aquiles y Príamo en la tienda del primero, durante la misión para recuperar el cuerpo de Héctor. Se trata de un punto de contacto evidente entre los cantos, que además señala la diferencia simbólica entre los extremos del poema y a la vez el paralelismo de sus estructuras (cf. Whitman, 1958: 259-260). Leer más: Whitman, C. M. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge: Harvard University Press.

Verso 34

y marchó en silencio junto a la orilla del estruendoso mar: El verso es una muestra de la versatilidad poética del lenguaje formulaico y la capacidad de lograr con él una

profunda intensidad emotiva. El silencio de la no-respuesta de Crises a Agamenón contrasta con el ruido del mar (así, AH; *contra* Kirk - sin más razón que el carácter formulaico de la expresión, lo que es sencillamente absurdo -), construyendo en el proceso una imagen en fuerte contraste con la del sacerdote entrando al campamento con las ínfulas de Apolo (uno imagina:) en alto.

Verso 35

invocó con fervor: La invocación y plegaria a los dioses era una actividad cotidiana entre los griegos, de donde acaso la aclaración “con fervor” (la palabra que traducimos es *pollá*, que entendemos con el verbo principal de la oración), que no se refiere al volumen de la súplica (para eso el griego utiliza *megalá*), sino a su intensidad emocional (*contra* aparentemente CSIC, que traducen “muchas veces”, lo que carece de sentido). Leer más: Versnel, H. S. (1981) “Religious Mentality in Ancient Prayer”, en Versnel, H. S. (ed.) *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden: Brill.

Verso 36

a Apolo soberano: Un verso completo para introducir el destinatario de la plegaria, acaso focalizando en Crises, que ya está pensando en el dios antes de empezar a hablar. Como señala Bas., dedicar toda la línea a una persona o dios subraya su importancia en la narrativa, siguiendo el fundamental principio en la composición épica de que cuando más significativo es algo más espacio ocupa.

Leto: VER *ad* 1.9.

Verso 37

Escúchame: La plegaria de Crises respeta la estructura tradicional del género (cf. de Hoz, 1998). A una invocación para llamar la atención de uno o más dioses específicos (aquí, 37-39a), muchas veces identificando un aspecto puntual de ellos, sigue una argumentación para ganarse la buena voluntad (la *kháris*) del dios, que puede tomar varias formas (aquí, 39b-41; VER *ad* 1.39), y se cierra con la formulación del pedido (aquí, 41). Para un análisis de las plegarias en el poema en general, cf. Kelly (250-253) y Lateiner (1997). Leer más: De Hoz, Ma. P. (1998) “[Los himnos homéricos cortos y las plegarias cultuales](#)”, *Emérita* 66, 49-66; Lateiner, D. (1997) “Homeric Prayer”, *Arethusa* 30, 241-272.

arco de plata: Un rasgo típico de Apolo, el dios arquero. Es importante aquí, porque anticipa el rol de las flechas en la intervención de Apolo en los versos que siguen.

Crisa: [Crisa](#) se encuentra en la costa de Asia Menor, sobre el Egeo, al sur de Troya. Como se infiere del nombre, es el lugar de proveniencia del sacerdote Crises. Cerca de donde se encuentra se han hallado restos de [un templo de Apolo Esminteo](#), muy posterior al poema, pero acaso construido sobre un santuario mucho más antiguo.

Verso 38

la muy divina: ζάθεος es, junto con ἠγάθεος, que traducimos de la misma manera, parte de un sistema formulaico para nombrar ciudades a comienzo de verso, el primero en particular

después de un nombre espondeico seguido de τε, el segundo algo más flexible, aunque ocupando la misma ubicación con final en tercer *longum*. Como observa Bas., constituyen además, junto con δῖος y ἱερός, un grupo formulaico atribuye a las ciudades y accidentes geográficos el rasgo de “sagrados”, sobre el que cf. Scully (1990, esp. 19-23). Leer más: Scully, S. (1990) *Homer and the Sacred City*, Ithaca: Cornell University Press.

Cila: En la costa de Asia Menor, como Crisa mencionada en 37, si bien no ha sido identificada con seguridad.

Tenedos: Tenedos ([Pleiades 550912](#)) es una isla del Egeo, cercana a la costa de Asia Menor, importante en el mito troyano tanto en el inicio como en el final de la guerra, porque los aqueos la atacan en su viaje hacia la Tróade y Aquiles mata a su rey Tenes (cf. 11.624-625, donde se hace alusión a este episodio, y Ps.-Apolodoro, *Epit.* 3.23-25), es también allí donde Filoctetes es mordido por una serpiente (VER *ad* 2.718), y en algunas versiones las tropas griegas se esconden cerca de la isla durante la estratagema del caballo (cf. Ps.-Apolodoro, *Epit.* 5.15). Nótese que los tres lugares que menciona Crises están en la misma zona, al sur de Troya y en su área de influencia.

Verso 39

Esminteo: Un epíteto de Apolo de significado discutido. Suele entenderse como derivado de *smínthos*, que quiere decir “ratón”, con el sentido de “protector contra los ratones”. Existe también la posibilidad de que derive de un lugar llamado Esminte, en la Tróade; esto puede ser una confusión producto del hecho de que la apelación “Esminteo” era típica de esa región (donde, como observa CSIC, se han hallado monedas tardías que representan a Apolo con un ratón a sus pies).

Si alguna vez: Es típico de la plegaria griega (como en muchos otros lugares) comenzar recordando al dios las buenas acciones que uno realizó por él en el pasado, para obtener su *kháris*, es decir, su buena voluntad. Es lo que se denomina “argumento *da ut dedī*”, es decir, “concédeme porque yo te concedí algo en el pasado”. Leer más: Furley, W. D. (1995) “[Praise and Persuasion in Greek Hymns](#)”, *JHS* 115, 29-46.

un agraciado templo cubrí: Entiéndase, “construí”. El uso proviene de una época en la que los altares al aire libre no eran infrecuentes, por lo que “cubrirlos” era una contribución significativa para el dios.

Verso 40

pingües muslos quemé: Se describirá más adelante (447-474) con cierto detalle un sacrificio. Los griegos dedicaban a los dioses una parte de la carne que comían, en particular, los huesos y la grasa, con algunas pequeñas piezas de carne propiamente con valor simbólico. Leer más: van Straten, F. T. (1995) *HIERA KALA. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden: Brill.

Verso 41

cúmpleme a mí este deseo: Esta frase articula el canto 1, apareciendo (con variaciones menores, que no conservamos en la traducción) en los dos pedidos de Crises (VER *ad* 1.455) y en la súplica de Tetis a Zeus (VER *ad* 1.504). Kelly (253-254) sugiere que su uso siempre indica un pedido de trascendencia para la trama del poema, pero esto apenas

se verifica en el caso de 8.242, y lo discutiría en el caso de 16.238 (el contexto es importante, pero el pedido solo sirve para anticipar lo que sucederá). Más bien se trata de una fórmula estándar para introducir la tercera sección de una plegaria.

Verso 42

que paguen: Como observa Bas. (con referencias), la brevedad del pedido contrasta con el largo del argumento y la invocación (VER *ad* 1.37), lo que contribuye a su intensidad emocional, reforzada por la expresión metafórica “que paguen mis lágrimas” (las “saetas” del dios no son una metáfora, como demuestra lo que sigue).

dánaos: Otro epíteto de los griegos en su conjunto, de origen desconocido pero registrado en jeroglíficos egipcios de los ss. XIV y XV a.C., donde se habla de *Danaja*. Leer más: Latacz, J. (2003) *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma*, trad. de E. Gil Bera, Madrid: Destino; Crespo Güemes, E. (2017) “[La historicidad de la guerra de Troya: progresos recientes](#)”, en Piquero Rodríguez, J., y Quílez Bielsa, J. (eds.) *Desmontando mitos. ¿Ocurrió realmente como nos lo han contado?*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.

Verso 43

lo escuchó Febo Apolo: La fórmula es estándar en el cierre de plegarias e indica en general no solo que el dios ha escuchado el pedido sino también que cumplirá el o los deseos expresados (cuando no es así, lo contrario está explícitamente indicado, como en 16.249-250), al punto que “el dios lo escuchó” se utiliza como sinónimo de “el dios asintió a su pedido”.

Verso 44

bajó desde las cumbres del Olimpo: Bas. (*ad* 1.43-52) observa que se trata de parte de un tema (“manifestación del dios”). En cualquier caso, es estándar en el pensamiento homérico que los dioses actúen presentándose en persona. Por otro lado, el verso es una variación sobre uno habitual para el movimiento de los dioses, con el cierre modificado; el cambio no es insignificante, porque la fórmula estándar se utiliza en otro tipo de contextos (VER *ad* 2.167).

irritado en el corazón: Se retoma aquí el punto expresado en 9, interrumpido en una típica estructura retrogresiva (VER [En detalle - Técnicas narrativas en la poesía homérica](#)) desde el “pues” de 11. La primera parte del canto va reconstruyendo los eventos que culminan en el comienzo de la cólera (VER *ad* 1.305).

Verso 45

teniendo el arco en los hombros y el carcaj bien lleno: Dos imágenes ominosas, que hablan de la preparación del dios para el ataque y de la disponibilidad de munición para devastar a los aqueos. Esto explica por qué “siempre ardían las piras de cadáveres” (cf. 52).

Verso 46

repicaron: La palabra en griego es *éklanxan*, que tiene un claro valor onomatopéyico respecto al sonido que realiza el arco al lanzar las flechas, comparable al “cling” del español. El efecto se repite en 49 con la palabra *klangé* (“chasquido”).

Verso 47

habiéndose conmovido: O bien “mientras se movía”, aunque esto no parece condecirse del todo con el griego (VER Com. 1.47).

semejante a la noche: Solo tres breves comparaciones con la noche se utilizan en la épica homérica: esta, la entrada de Héctor al campamento aqueo en 12.462-463, y *Od.* 11.606 (con la misma fórmula que aquí, que se repite también en *HH* 4.358), describiendo a Heracles en el Hades. La imagen es obviamente ominosa y caracteriza al tenor como una presencia funesta para aquellos a los que persigue.

Verso 48

Luego se sentó: Bas. (con referencias), observa que el tiro con arco desde una posición sedente es extraño; sin embargo, debe notarse que ἔζομαι no siempre implica “sentarse” en sentido literal, sino que a veces tiene el valor de “asentarse”, “agacharse” o “arrodillarse” (cf. 7.59, 8.74, 14.437, 22.275), que podría ser el punto aquí.

soltó un dardo: Las flechas de Apolo son responsabilizadas por algunas muertes súbitas (cf. 758-759, *Od.* 3.279-281, 15.409-411, y cf. Clarke, 257-259), quizás en analogía con las de su hermana Ártemis (VER *ad* 5.51). Aquí, por supuesto, son una herramienta para distribuir la peste, y no deben causar muertes de forma instantánea.

Verso 49

un tremendo chasquido: VER *ad* 1.46.

Verso 50

sobre las mulas primero y los ágiles perros: No es del todo claro por qué el dios comienza por estos animales, pero parece razonable entenderlo, como sugiere Kirk, como un hecho basado en la experiencia en plagas verdaderas, que suelen comenzar afectando animales (cf. Tuc. 2.50.1), y eran habituales en la Antigüedad, en particular en situaciones extremas como los campamentos militares o las ciudades sitiadas.

Verso 51

aquellos: Es típico del estilo homérico el uso de este tipo de deícticos sin referente inmediato, cuyo significado puede extraerse con relativa facilidad del contexto. Es dable pensar que el rapsoda contribuiría con inflexiones de la voz o gestos a la identificación de los referentes (en este caso, por supuesto, los aqueos).

Verso 52

arrojó: Nótese el retraso del verbo principal de la oración hasta este lugar, que reproduce el movimiento de Apolo, apuntando despacio y largando de repente la flecha.

las piras de cadáveres: En la poesía homérica, los héroes son incinerados y luego sobre las cenizas o sobre una urna donde estas se colocan se construye un túmulo (esto es, un monte de tierra), sobre el cual a su vez en ocasiones se coloca un monumento funerario. Esto no parece reflejar la situación real de la edad de bronce, en la que la regla era la inhumación (cf. Garland, 1985: 34-37 y 124; Dickinson, 2006: 174-195). La situación, sin embargo, es compleja: no hay duda de que el cambio general hacia la preferencia por cremación comienza hacia el final de la edad micénica, pero esto no debe considerarse un fenómeno único ni lineal (cf. Ruppenstein, 2010). Leer más: Garland, R. (1985) *The Greek Way of Death*, Ithaca: Cornell University Press; Dickinson, O. (2006) *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*, London: Routledge; EH *sub Burial customs*; Ruppenstein, F. (2010) “[Cremation burials in Greece from the Late Bronze Age to the Early Iron Age: continuity or change?](#)”, en Lochner, M., y Ruppenstein, F. (eds.) *Brandbestattungen von der mittleren Donau bis zur Ägäis zwischen 1300 und 750 v. Chr. Akten des internationalen Symposiums an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, 11.-12. Februar 2010*, Wien: Austrian Academy of Sciences Press.

Verso 53

Por nueve días: Nueve (como doce) es un número tradicional (cf. Erbse, 1997: 284-285), que no debe vincularse (como hicieron algunos exégetas antiguos) con ningún aspecto biológico real de una peste verdadera. Kelly (261-263) analiza las instancias del número en el poema, sugiriendo que está relacionado con la incompletitud, pero, por fuera del patrón tradicional nueve + uno que se observa en el presente pasaje, esto a duras penas se verifica en la mayor parte de los ejemplos. En este caso, como sucede habitualmente, los “nueve días” en realidad son el periodo necesario para cumplir los “diez” redondos antes del siguiente evento del episodio. Sobre la medición del tiempo en general en el poema, cf. Wenskus, en *Structures* II.2 (184-192). Leer más: Erbse, H. (1997) “The Ending of the Odyssey: Linguistic Problems”, en Wright, G. M. y Jones, P. V. (trads.) *Homer. German Scholarship in Translation*, Oxford: Clarendon Press [publicado originalmente como “Beiträge zum Verständnis der Odyssee”, en *Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, 1972].

sobre el ejército fueron: García Romero (1983: 369-370) considera este un caso muy probable de cesura media, pero no estoy convencido. Es cierto que la interrupción entre $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}$ y $\sigma\tau\tau\alpha\tau\acute{\omicron}\nu$ es mucho más débil sintácticamente que entre $\sigma\tau\tau\alpha\tau\acute{\omicron}\nu$ y $\acute{\omicron}\chi\epsilon\tau\omicron$, pero ninguna de las dos es muy fuerte y un corte en $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}$ no es imposible. Más que un caso de cesura media creo que este es un caso de cesura central muy acotada, quizás representando la continuidad de los proyectiles de Apolo. Leer más: García Romero, F. (1983) “[La cesura media en el hexámetro homérico](#)”, *CFG(G)* 18, 361-382.

Verso 54

y en el décimo: La enumeración de elementos a partir de una secuencia $x \dots x+1$ es un recurso estándar en el poema para destacar un elemento final o distintivo en secuencias, que tiene subtipos recurrentes (VER *ad* 1.53 y VER *ad* 5.436, por ejemplo), pero se utiliza con múltiples cifras y en toda clase de contextos.

la asamblea: La *agoré*, que no es solo un espacio físico como la palabra *ágora* en español (aunque adquirirá ese valor en épocas posteriores en griego antiguo), sino el “consejo” en el que los jefes discuten en igualdad de condiciones sobre los problemas del ejército. Es una institución fundamental en la épica que puede haber constituido una base para sistemas democráticos posteriores (cf. Elmer, *passim*). Para un estudio detallado de la asamblea como escena típica y sus componentes, cf. Arend (116-121) y Kelly (68-75); se trata de un grupo muy variado, pero con algunos elementos básicos: la convocatoria, la intervención de un líder y la respuesta de otro o la reacción de los presentes.

convocó al pueblo Aquiles: Aunque no hay razones para pensar que esto constituyera una ruptura del procedimiento habitual, puesto que, por la naturaleza misma de la asamblea, cualquier líder debía ser capaz de convocarla, desde el punto de vista narrativo, el hecho de que sea Aquiles el que la convoca anticipa su enfrentamiento con Agamenón que, como el *primus inter pares* (el primero entre iguales) en el ejército, debía ser el que en general realizaría las convocatorias.

Verso 55

pues se lo puso: Kelly (233) afirma que el giro “poner en las entrañas” “está usualmente restringido a agentes divinos,” con ¡dos excepciones sobre seis casos! Como sucede a menudo con los análisis del autor, la regularidad que detecta no es más que una consecuencia obvia de la acción que la frase describe. Un pasaje como 13.121-122 demuestra que no hay restricción efectiva ni conceptual alguna para que un ser humano ponga algo en sus propias entrañas, pero es lógico que, cuando se afirma que esto sucede, se esté hablando de una intervención divina. Tampoco es del todo cierto que “la ejecución de la acción inmediata tiene un resultado negativo tanto para los personajes inculcadores como para los inculcados,” puesto que esto no sucede en 13 (que los griegos pierdan no es consecuencia de la intervención de Poseidón) ni en 8.218, y es bastante discutible en 16.83, donde el problema es que la acción no se ejecuta.

las entrañas: Para los griegos de la Antigüedad, al menos hasta la época arcaica, la sede del pensamiento estaba localizada en las entrañas, no en la cabeza. El concepto abstracto de “mente”, para el que se utilizará la misma palabra que se halla en este verso (*phrén*), se desarrolla más adelante. En nuestra traducción hemos preferido retener el modo de expresión arcaico, no pretendiendo con ello implicar que los términos no tuvieran un valor psicológico establecido. De todas maneras, en algunos contextos en donde este valor es evidente y el uso “entrañas” produce un resultado extraño o se presta a confusión, utilizamos alternativas como “mientes” o “pensamiento” (cf. e.g. 115, 2.108). Leer más: Sullivan, S. D. (1988) *Psychological Activity in Homer. A Study of Phrēn*, Ottawa: Carleton University Press.

la diosa: El primer caso de “doble motivación” en el poema, en donde un ser humano y un dios son corresponsables de una acción. Esto no debe entenderse en ningún caso como una alegoría (el dios como mero nombre de una fuerza abstracta), sino a partir de la idea de que los dioses están actuando en la vida de los mortales de formas no manifiestas (similar a la idea monoteísta de “Dios actuando a través de alguien”). Así, en este caso, Hera pone en Aquiles la idea de convocar a la asamblea, pero Aquiles no es menos responsable por

ello de la convocatoria; de hecho, su relación con la diosa es lo que permite que la idea le venga.

Hera: Hera es hija de Crono y Rea, hermana, por lo tanto, de Zeus y además su esposa. Es la diosa protectora de los matrimonios (lo que acaso explica su ira contra Paris, Helena y los troyanos). Junto con Atenea, es una de las principales defensoras de los aqueos en *Iliada*, lo que explica por qué aquí inspira a Aquiles a convocar a la asamblea. Leer más: *EH sub Hera*; Wikipedia *s.v.* [Hera](#).

de blancos brazos: Como en otras épocas y lugares, en Grecia la blancura era un rasgo considerado bello entre las mujeres. Es notable que, en épocas posteriores, el blanco y el negro se utilizarían en las vasijas de cerámica para diferenciar los dibujos de mujeres y de hombres, respectivamente. En los poemas, tanto las diosas como las mujeres mortales suelen recibir epítetos que aluden a su belleza; es interesante destacar que este (*leukólenos*, en griego), solo se utiliza para Hera, Helena (en 3.121) y Andrómaca (en 6.371 y 377), y Edmunds (96-99) ha observado que en general suele aparecer ligado a mujeres en el ámbito doméstico. Sobre el doblete métrico de este epíteto en el caso de Hera, VER *ad* 1.551.

Verso 56

pues se preocupaba por los dánaos: Un escoliasta se pregunta cómo puede ser que, si se preocupaba por los dánaos, diera origen a la disputa que les causaría “incontables males”, pero eso parece un exceso de sensibilidad, habida cuenta de que no hay nada que indique que Hera sabía del resultado de sus acciones en este punto. La explicación del escolio (que la disputa aceleraría el final de la guerra al hacer salir a los troyanos a la llanura), resulta bastante forzada (*pace* Kirk). La compasión en general y de los dioses en particular es una motivación estándar para explicar intervenciones (cf. Bas. II, *ad* 2.27; Ready, 177-179; Most, 2004, esp. 56-61; y VER *ad* 5.561, VER *ad* 11.814, VER *ad* 8.350, entre otros usos formulaicos para el motivo). Leer más: Most, G. W. (2004) “Anger and pity in Homer’s *Iliad*”, en Braund, S., y Most, G. W. (eds.) *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 57

Y después que por fin: La asamblea que inicia en este punto tiene una secuencia macro que puede agruparse en cuatro etapas: intervenciones de Calcas (57-100 - cuatro discursos), reacción de Agamenón y primera discusión con Aquiles (101-187 - cinco discursos), intervención de Atenea (188-222 - dos discursos), juramento de Aquiles (223-246 - un discurso), intervención de Néstor (247-284 - un discurso), reacciones de Agamenón y Aquiles y final de la asamblea (285-305 - dos discursos). Como puede verse, a un primer grupo cargado de intervenciones (nueve en ciento treinta y un versos) le sigue una extensa sección con más narración y menos discursos (seis en ciento diecinueve).

se juntaron y estuvieron reunidos: Otro rasgo típico del estilo homérico son estas redundancias que contribuyen a la construcción de una escena (los “dobletes épicos”). Nótese, en este caso, la sutil diferencia entre *égerthen* (“se juntaron”), que indica el movimiento hacia la asamblea, y *homegerées génonto* (“estuvieron reunidos”), que señala el estado logrado a partir de ese movimiento.

Verso 58

levantándose: La asamblea homérica tiene una dinámica institucionalizada que nunca se explica, pero debía ser conocida por el público. Todos los participantes están sentados en círculo y, cuando uno quiere la palabra, se levanta, toma un cetro que le permite hacer uso de ella, habla y luego se sienta. En ningún momento se vota y las decisiones se logran por consenso unánime e implícito. Es de imaginar que esta versión ficcional basada en lo que debió ser en algún momento una dinámica real no se corresponde con su modelo, puesto que la mayoría de las asambleas homéricas se conducen con notable orden y suelen llevar a un acuerdo de todos los participantes. Leer más: *EH sub Assembly*.

Aquiles de pies veloces: La primera aparición de este famoso epíteto del héroe, que señala su velocidad en batalla, en particular para perseguir a los enemigos que huían. Algunos comentaristas han notado la inadecuación del epíteto aquí, donde Aquiles está sentado y luego parado, sin correr a nadie, y la han explicado como un ejemplo más de la falta de significado real de los epítetos. Como siempre, sin embargo, existe una postura alternativa: en el comienzo de la discusión que desencadenará todo el conflicto del texto, el poeta introduce la fórmula más característica del héroe más importante del ejército griego, recordando al auditorio su importancia.

Verso 59

Ahora: El discurso de Aquiles es relativamente simple, con una primera parte con la presentación de la situación (59-61) y una segunda con una propuesta para resolverla (62-67), dividida en la propuesta propiamente (62-64) y una especulación sobre las causas de la peste y su solución (65-66). Merece observarse la bien balanceada estructura en tres partes de tres versos, cada una con un grupo de alternativas (volver / morir, adivino / sacerdote / intérprete de sueños, un voto / una hecatombe).

ir de vuelta errantes: La frase podría ser tanto una analepsis (o “flashback”, una mirada al pasado), puesto que parte del mito troyano consiste en los problemas que los griegos tuvieron para llegar a Troya (desembarcan por error en [Teutrania](#), en otro lugar de la costa de Asia Menor), como, más probablemente, una prolepsis, porque los *nóstoi* o “retornos” (el más famoso de los cuales es *Odisea*), donde se relataban los difíciles y muchas veces errantes regresos a sus lugares de origen de los héroes griegos, constituían una parte tradicional de la saga troyana. VER [El mito](#).

Verso 60

si llegáramos a escapar de la muerte: La posibilidad de regresar aparece calificada por dos condicionales: primero, esta potencial, en donde la posibilidad de escapar de la muerte se presenta con bastante incerteza. Kirk la interpreta parentéticamente (i.e. “regresaremos (si acaso escapamos de la muerte), si la peste...”), lo que resulta muy adecuado, en la medida en que esto no implique abandonar el contraste implícito con la eventual que sigue. Nótese que tanto el primero como el tercer terceto del discurso (VER *ad* 1.59) tienen dos condicionales independientes con alternancia de modos sintácticos (VER *ad* 1.61; VER *ad* 1.65).

Verso 61

si en efecto doblegan a la vez la guerra y la peste: La condición abarca todo lo anterior: moriremos o regresaremos si la guerra y la peste doblegan a los aqueos. El uso del subjuntivo aquí y la presencia del δῆ indican que Aquiles considera esto como un desenlace probable y acaso inescapable, construyendo un marcado contraste con el optativo del verso anterior (VER *ad* 1.61): “no sé si escaparemos de la muerte, pero no hay duda de que la guerra y la peste nos doblegarán”, podría parafrasearse. El ὁμοῖον enfatiza la acción conjunta de ambas plagas, que es la causa real de la catástrofe, puesto que el ejército viene sosteniendo la guerra ya hace diez años.

Verso 62

Pero, ¡ea, vamos!: Sobre la importancia de la fórmula ἀλλ' ἄγε (δῆ) como separador en los discursos homéricos, cf. Foley (1999: 224-225). Leer más: Foley, J. M. (1999) *Homer's Traditional Art*, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

algún adivino: La reacción puede parecer absurda desde una perspectiva contemporánea, pero será habitual a lo largo de toda la Antigüedad, puesto que se consideraba que los males de los hombres eran producto de la ira divina. Para solucionarlos el primer paso era identificar al dios que se había irritado con uno y el segundo reconocer la satisfacción que exigía: revelar esto era tarea de los adivinos y los sacerdotes. El procedimiento no es conceptualmente diferente a ir a un médico para que reconozca la enfermedad a partir de los síntomas y prescriba un tratamiento, aunque, por supuesto, se basa (más) en el pensamiento mágico. Leer más: Johnston, S. I. (2008) *Ancient Greek Divination*, London: Wiley; Struck, P. T. (2016) “[A Cognitive History of Divination in Ancient Greece](#)”, *Journal of the History of Ideas* 77, 1-25.

Verso 63

intérprete de sueños: La interpretación de sueños era una práctica habitual en la Antigüedad como método de adivinación (cf. Latacz, 1994: 447-467 con bibliografía en 221-224; y Walde, 2001). Su mención aquí, como método para resolver una peste, puede estar vinculada al hecho de que era una técnica común (en la forma de la incubatio) en santuarios como método de tratamiento médico (en particular en el famoso templo de Asclepio en Argos): los enfermos permanecían en el interior del templo y los sacerdotes interpretaban sus sueños para prescribir los tratamientos necesarios para la curación. Leer más: Latacz, J. (1994) *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*, F. Graf, J. von Ungern-Sternberg y A. Schmitt (eds.), con la asistencia de R. Thiel, Stuttgart: Teubner; Walde, C. (2001) *Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, München: Saur.

el sueño viene de Zeus: Una frase que se conecta con el discurso de Aquiles en el canto 24, pero aquí justifica (VER *ad* 1.62) la inclusión de los intérpretes de sueños en el mismo grupo de los adivinos y los sacerdotes (a menos que, como pensaba Aristarco, los “adivinos” fueran el género y los sacerdotes e intérpretes de sueños las especies).

Verso 64

por qué se irritó tanto Febo Apolo: Aquiles revela aquí que los aqueos ya saben cuál es el dios responsable de sus males, y lo que resta es saber por qué se irritó para saber cómo apaciguarlo. La identificación de Apolo como causante de los males posiblemente debe atribuirse al hecho de que las pestes estaban asociadas a él (VER *ad* 1.9).

Verso 65

si acaso: El tercer terceto del discurso es una expansión de su segunda parte (VER *ad* 1.59), que a su vez retoma el uso de dos condicionales de la primera con alternancia de modos (VER *ad* 1.61), con la salvedad de que aquí se pasa de un modo real a un eventual, señalando que la irritación del dios es un hecho, pero su pacificación solo una posibilidad.

un voto: Puede ser una promesa realizada al dios que no fue cumplida, una ofrenda debida al dios que no fue entregada o incluso de una jactancia de alguien que ofendió a Apolo (como en el caso de Áyax Oileo, que es castigado por Poseidón cuando, al volver de Troya, se jacta de ser capaz de resistir las tormentas a pesar de la voluntad de los dioses). La traducción, por supuesto, no puede retener la polisemia de la palabra griega *euxolês*.

hecatombe: Se trata de un sacrificio de cien animales (lit. “cien vacas”) dedicado a un dios. La palabra es habitual en el contexto del rito, pero sin duda una matanza de semejante tamaño era inhabitualísima entre los griegos, cuya dieta contenía mucha menos carne de lo que *Iliada* sugiere (algo, por lo demás, evidente dada la geografía del país). De hecho, en el propio poema ninguna hecatombe siquiera se aproxima a ese número.

Verso 66

el aroma de grasa: La palabra griega *knîses* se refiere específicamente a esto, que se consideraba parte de lo debido a los dioses como sacrificio, y que se suponía se elevaba a ellos enredada en el humo de la cocción (cf. 317, donde esto se afirma de manera explícita). La cuestión es tematizada por Aristófanes en la comedia *Aves*, donde los protagonistas construyen una muralla entre la tierra y el Olimpo para que el olor de la carne asada no llegue a los dioses.

Verso 67

apartar de nosotros la devastación: Apartar la devastación es un tópico en el canto 1 y en el poema en general, en donde esta adquiere diferentes encarnaciones (la peste, los troyanos, Héctor). Sin embargo, esta fórmula en particular, *apò loigòn amýnai*, solo es utilizada por Aquiles, aquí y en 16.75 y 80.

Verso 68

Y así aquel, tras hablar de este modo, se sentó: La fórmula no es una mera forma de decir “terminó de hablar”, sino que describe parte de la dinámica habitual de la asamblea (VER *ad* 1.58), que el público de la épica debía conocer bien (algo que en el griego está señalado por la partícula *ára*, que no reproducimos en la traducción, sobre lo cual VER Com. 1.68), sea por su experiencia como oyentes de poesía oral o porque estuviera basada en asambleas reales contemporáneas al poeta. Que un personaje se sentara al terminar de

hablar era lo que correspondía, porque indicaba que cedía la palabra. Está implicado también que devuelve al heraldo el cetro que la permitía tomarla.

Entre ellos se levantó: Clark (1997: 184-188) ha observado que esta secuencia de un verso para dos personajes no nombrados, uno que se sienta y otro que se levanta, seguido de un verso completo para introducir al segundo, expandida o no, y culminando con el verso de introducción es un recurso recurrente en los poemas. Se trata de un uso bastante simple, que permite enfocar de manera clara al siguiente orador en una secuencia; bajo ningún concepto, sin embargo, parece adecuado hablar de un “tema” o una escena típica, como hace Bas. VII (*ad* 7.354-356). Leer más: Clark, M. (1997) *Out of Line. Homeric Composition Beyond the Hexameter*, Lanham: Rowman & Littlefield.

Verso 69

Calcas Testórida: El adivino Calcas, hijo de Téstor, tiene pocas apariciones en la *Iliada*, pero todas fundamentales; aparece aquí, en la asamblea, donde desencadena el argumento principal del poema; en 2.299-330, en el relato de los pájaros y la serpiente, donde anticipa la duración de la guerra; y, de manera indirecta, en 13.45-58, donde Poseidón toma la forma de Calcas para impulsar a los Ayantes a defender las naves de Héctor (VER *ad* 1.242). Su papel en la tradición es mucho mayor, puesto que actuó como guía de las naves aqueas para llegar a Troya, como indica 71, y fue quien ordenó sacrificar a Ifigenia, la hija de Agamenón, para contar con vientos favorables (VER *ad* 1.106). Como observa Bas. (*ad* 1.69-73), la presentación de Calcas en el poema está articulada de forma tal de enfatizar al máximo su importancia y capacidades. Se trata de una técnica recurrente en el poema (cf. de Jong, *Narrators*, 199), no solo en personajes que aparecen por primera vez (247-252, 2.212-223), sino también para aquellos cuya intervención quiere destacarse especialmente (cf. 15.281-284, 18.249-252). Leer más: EH *sub Kalchas*; Wikipedia *s.v. Calchas*.

el mejor por mucho: Calcas es el *áristos* de los augures, el más excelente o el que posee la virtud de la adivinación de la mejor manera. Sobre la importancia del término en *Iliada*, VER *ad* 1.91. De todas formas, esta afirmación de que alguien es “el mejor” o en general cualquier atributo superlativo es típica del estilo épico, y no debe interpretarse siempre de forma literal; sin ir más lejos, en 6.76 se dirá que Héleno era “el mejor por mucho de los augures”. Hay, por supuesto, cierto valor contextual en la atribución (cf. Stocks, en *Structures* II.1, 41-42), pero se trata de una aplicación de una función estándar del superlativo en el lenguaje griego, a veces denominada “elativa” (cf. CGCG, §32.2), que solo atribuye la cualidad en cuestión en alto grado.

de los augures: Aunque aquí la palabra debe tener alcance general, en la medida en que Calcas dominaría diferentes formas de adivinación, el término *oionopólos* alude específicamente a la adivinación por medio del vuelo de las aves, una técnica extendida en la Antigüedad desde Italia a la Mesopotamia, sobre la que cf. Johansson (30-34, con amplia bibliografía sobre el tema). En esta técnica, el augur contempla el vuelo de los pájaros, en especial de los de presa, e interpreta a partir de él signos de los dioses.

Verso 70

lo que es, lo que será y lo que fue: La expresión τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα debe ser formulaica, dado que se encuentra en Hes., *Th.* 38 y 32 (en este caso, solo su última parte).

Verso 71

las naves condujo: VER *ad* 1.69.

Verso 72

que le dio Febo Apolo: La adivinación forma parte de los atributos de Apolo; el oráculo más importante de Grecia, el de Delfos, era un oráculo de este dios. Aquí, de todos modos, es razonable imaginar que el narrador lo menciona para destacar la veracidad de Calcas a la hora de identificar qué está molestando a Apolo.

Verso 73

él con sensatez les habló y dijo entre ellos: Una fórmula habitual para introducir consejos en el poema, aunque no hay acuerdo completo en su función. De Jong, *Narrators* (199) sugiere que destaca la calidad de la recomendación y la autoridad del hablante, pero Kelly (375-376), criticando con cierta razón lo primero, propone que la fórmula anticipa la implementación de los consejos. La sugerencia es debatible, habida cuenta de las dos excepciones a ella en nueve casos en *Iliada*, pero sí señala un aspecto clave de esta introducción, a saber, que el consejo merece atención especial de algún tipo, ya sea porque su rechazo o su aceptación tendrán consecuencias graves, ya porque determinará el curso de la acción en lo que sigue. Para un análisis más detallado de las instancias (incluyendo variaciones), cf. Dickson (1995: 103-125). Leer más: Dickson, K. (1995) *Nestor. Poetic Memory in Greek Epic*, New York: Garland Publishing.

Verso 74

¡Oh, Aquiles!: El discurso de Calcas tiene dos partes. Primero, la respuesta al pedido de Aquiles, asintiendo (74-76a); Segundo, una solicitud de protección (76b-83), a su vez dividida en cuatro secciones: el primer pedido (76b-77), una anticipación de lo que sucederá (78-79), dos sentencias que justifican la necesidad de protección (80-83a) y una reiteración final del pedido (83b). Frente a la composición en anillo que entiende Bas. (*ad* 1.83), parece tratarse más bien de una estructura retrogresiva (VER *ad* 1.44) de forma pedido → [solicitud de protección] → pedido.

caro a Zeus: Aunque δῖφιλος es un epíteto típico, como vocativo se utiliza solo para Aquiles aquí, en su primer diálogo en el poema, para Patroclo en 11.611, de nuevo en el primer diálogo del héroe en el poema, y de nuevo para Aquiles en 22.216, en el diálogo que el personaje tiene con Atenea justo antes de matar a Héctor.

Verso 75

la cólera de Apolo, el soberano que hiere desde lejos: Bas. observa que el verso recuerda al primero del poema, en particular por la ubicación de μῆνιν y el cierre con un epíteto. Si a esto se suma la aparición del nombre de Aquiles y de Zeus en 74, los dos versos iniciales

configuran una fuerte asociación entre el héroe y Apolo, que se construye a lo largo de todo este episodio (VER *ad* 1.9).

Verso 76

Pues bien, yo hablaré: El verso es parte de un sistema formulaico con un único paralelo en *Iliada*, en 6.334, pero más común en *Odisea* (15.318, 16.259, 18.129, 24.265). Se utiliza siempre en contextos donde un personaje quiere obtener la simpatía de otro o ganarlo para su causa. La idea debe ser “si me prestas atención, te pondrás de mi lado”, aunque en la variación de este verso más bien parece apuntarse a que Aquiles debe reconocer lo que está sugiriendo Calcas.

pero tú presta atención: La variación sobre el giro tradicional (VER la nota anterior) dirige la atención al hecho de que se preserva esta parte, que no parece del todo adecuada en el contexto del pedido. Sin embargo, dada la evidente intención de Calcas de no nombrar explícitamente a Agamenón (VER *ad* 1.78), decirle a Aquiles que “preste atención” denota que el adivino necesita que el héroe comprenda el riesgo en el que se está poniendo, lo que refuerza la importancia del juramento.

júrame: La solicitud de protección es muy enfática, como muestran los inicios repetidos de 77 y 78. Calcas anuncia que revelará el motivo de la ira de Apolo, pero, en un giro típicamente homérico, se interrumpe antes de hacerlo para hablar de otra cosa o pedir algo (VER *ad* 1.98, donde se retoma el hilo del vaticinio). El pasaje completo muestra una estructura retrogresiva (VER *ad* 1.44): yo hablaré (explicación de la ira de Apolo, 74-76a) → [solicitud de protección y juramento (76b-91)] → no se queja de un voto, sino de Agamenón (explicación de la ira de Apolo, 93-100).

Verso 77

con las palabras y las manos: Aparece aquí por primera vez en el poema el doble ámbito de acción del guerrero, la asamblea y la batalla. El héroe debe ser excelente en ambos ámbitos, no solo un buen orador o un buen luchador. Retenemos una idea similar de la excelencia en la expresión *mens sana in corpore sano*. VER [En detalle - Ética heroica](#).

Verso 78

un varón: No es difícil imaginar a quién se refiere Calcas en este pasaje, pero debe destacarse el detalle de que no nombra a Agamenón, precisamente porque teme irritarlo. El adivino, sin embargo, no hace ningún esfuerzo por ocultar el referente misterioso de su afirmación, al decir enseguida que domina entre los argivos (VER *ad* 1.79).

Verso 79

argivos: La tercera forma de referirse a los griegos en *Iliada* (VER *ad* 1.2 y VER *ad* 1.42), en este caso por metonimia con la región de la [Argólida](#) (VER *ad* 1.30); en ocasiones, sin embargo, la palabra tiene un referente más específico, es decir, los argivos en sentido estricto, los habitantes de la Argólida, subordinados a Agamenón. Este debe ser el caso aquí, dada la segunda parte del verso donde se menciona a los aqueos.

al que hacen caso los aqueos: Este hemistiquio, con variaciones menores, se utiliza aquí, en 1.150 y en 2.364, siempre referido a Agamenón. En los primeros dos casos el punto es

claramente negativo: Calcas implica que el hecho de que Agamenón sea obedecido por los demás lo hace peligroso, mientras que Aquiles afirma que esta obediencia es incomprensible. La instancia más interesante es, de todos modos, la tercera, sobre la que VER *ad* 2.364.

Verso 80

pues es muy poderoso: Una *gnóme* o sentencia, un rasgo típico de la poesía griega en su conjunto y muy frecuente en la homérica, en especial en discursos, y sobre todo en sus cierres (cf. e.g. 15.741, 18.309, 22.71-76, 24.301). Estas afirmaciones de carácter general explican, justifican o se contrastan con los hechos particulares de los que la narración da cuenta, por lo que, sin dejar de tener alcance universal, siempre se aplican con un fuerte valor contextual. Para un estudio de sus contextos y funciones, cf. Lardinois (1997 y 2000). Leer más: Lardinois, A. (1997) “[Modern Paroemiology and the Use of Gnomai in Homer’s Iliad](#)”, *CPh* 92, 213-234; Lardinois, A. (2000) “[Characterization through Gnomai in Homer’s Iliad](#)”, *Mnemosyne* 53, 641-661.

Verso 81

pues es así: Otra sentencia (VER *ad* 1.80), esta vez introducida de manera más marcada con las partículas *gár* y *te* en griego. Esta segunda *gnóme* puede entenderse en parte como una explicación de la primera, implicando que un rey es muy poderoso cuando se enoja porque incluso si no puede vengarse inmediatamente es capaz de guardar el rencor mucho tiempo, esto es, vengarse en cualquier punto del futuro.

incluso si en ese mismo día se traga la ira: Aunque Calcas pueda estar pensando aquí en Agamenón, es difícil no ver en estas palabras y las que siguen una anticipación de lo que le sucederá a Aquiles, lo que permite una segunda lectura (irónica, incluso) del “cuando se irrita con un varón inferior” de 80 (VER *ad* 1.293).

Verso 82

el rencor: El contraste entre *khólon* (“la ira”) y *kóton* (“el rencor”) queda bien reflejado en las palabras españolas. Un rey puede no dar rienda suelta a un enojo momentáneo y violento, pero eso no significa que olvide.

Verso 83

Y tú, di si me salvarás: Calcas termina su discurso con una reiteración del pedido de protección, dejando abierta la cuestión de la ira de Apolo y señalando así de forma clara que su intervención no está completa (VER *ad* 1.76). Nótese la reiteración del $\sigma\upsilon\delta\grave{\epsilon}$ de 76, que subraya la repetición de la apelación a Aquiles.

Verso 84

Y respondiendo le dijo Aquiles de pies veloces: Esta es la primera instancia de uno de los versos formulaicos más habituales para la introducción de discursos en la poesía homérica (cf. Edwards, 1970: 4-7). Es importante observar el carácter marcadamente dramático de la asamblea: con la excepción de las presentaciones de los personajes que hablan y alguna ocasional didascalía sobre su actitud, el poeta deja que el diálogo sea el que se ocupe de

describir y explicar la conducta de sus protagonistas. De hecho, de 16 intervenciones a lo largo del episodio, 10 son introducidas por una única línea que las separa de la anterior (92, 121, 130, 148, 172, 206, 215, 285, 292). Leer más: Edwards, M. W. (1970) “[Homeric Speech Introductions](#)”, *HSCP* 74, 1-36.

Verso 85

Atrevete a todo: La respuesta de Aquiles consiste casi exclusivamente en el juramento solicitado por Calcas, con la habitual tripartición, en orden creciente: exhortación a hablar (85), expresión de juramento (86-87), contenido del juramento (88-91). Se trata de uno de los incontables casos de estructura retrogresiva, donde la revelación del adivino se interrumpe para que el héroe garantice su protección (VER *ad* 1.76). Como suele pasar, la retrogresión incluye también una prolepsis implícita (VER *ad* 1.90).

Verso 86

por Apolo: Acaso el primer ejemplo en el texto de la frecuentísima “técnica de palabra retomada” (o “catchword technique”), en la que un discurso responde a otro tomando una frase o una palabra que aparece en aquel, si bien la elección del dios puede justificarse en este contexto por su relación especial con el adivino, que se explicita a continuación. Puede considerarse también otro aspecto de la asimilación en este primer episodio entre Aquiles y Apolo (VER *ad* 1.9): como el dios, el héroe también protegerá a Calcas.

Verso 88

brillando mis ojos: En el original se encuentra el participio *derkoménoio* del verbo *dérkomai*, que quiere decir ver y tener vista, pero se utiliza también para el destello de la luz, lo que sugiere que, referido a los ojos, marcaba el contraste entre los vivos (brillantes) y los muertos (apagados).

Verso 89

te pondrá sus pesadas manos encima: Como observa Bas., el epíteto “pesadas” (*βαρείας* aquí, pero aparece en otros casos) aparece en contextos de un uso violento de las manos, de modo que no se trata de un rasgo descriptivo, sino que indica su potencial como armas (cf. el análisis de pasajes en Eide, 1986: 7-10). Leer más: Eide, T. (1986) “[Poetical and metrical value of Homeric Epithets: A study of the Epithets applied to χεῖρ](#)”, *SO* 61, 5.17.

Verso 90

ni si hablaras de Agamenón: A pesar de Kirk, que habla de una adición gratuita, difícilmente esta elección de palabras sea aleatoria, dado que Calcas ya ha ofrecido suficientes indicios de quién es el rey del que hablará y los eventos del comienzo del canto estarían sin duda en la memoria de todos. Si bien el comentarista tiene razón en que esto anticipa el conflicto por venir (VER *ad* 1.85), es coherente con el contexto que Aquiles refuerce su juramento indicando que defenderá al adivino “incluso” del rey, el más poderoso del ejército, al que el adivino ya ha implicado que ofenderá.

Verso 91

con mucho: Hay una ambigüedad irreproducible en español en el griego, donde *pollón* puede estar con *eînai áristos* (“ser el mejor”), lo que da la traducción que ofrecemos, o con *eúkhetai* (“se jacta”), lo que daría “se jacta mucho de ser el mejor de los aqueos”, una interpretación que parece invitar una lectura irónica, que se refuerza al contrastar este verso con 244 (VER *ad* 1.244).

el mejor de los aqueos: El *áristos* de los aqueos, una palabra de enorme importancia en el poema porque es la forma adjetiva de *areté*, la “excelencia”, que constituye uno de los símbolos fundamentales del estatus heroico de un personaje, junto con el botín (*gérás*; VER *ad* 1.118), la fama (*kléos*; VER *ad* 2.325), y la honra (*timé*; VER *ad* 1.159). La *areté* es la cualidad de ser el mejor o tener en la mayor medida una virtud, en particular la virtud que corresponde a la propia clase. Así, por ejemplo, la *areté* del caballo es su velocidad, la del suelo es su fertilidad, la del esclavo es su lealtad al amo. El sentido central en *Iliada*, sin embargo, es el referido a la excelencia de los héroes, es decir, su valor en el campo de batalla y su capacidad para hablar en la asamblea (VER *ad* 1.77). Sobre la variante textual, VER Com. 1.91. Leer más: [En detalle - Ética heroica](#).

Verso 92

el adivino insuperable: El epíteto *amýmon* ha sido motivo de extensos debates, en particular por su uso en *Od.* 1.29, atribuido al difícilmente “irreprochable” Egisto. Sin embargo, cuando se adopta la etimología revisada y la traducción que utilizamos aquí (VER Com. 1.92), no solo su valor como epíteto genérico se libera de todo inconveniente, sino que ciertas instancias adquieren un muy evidente y valioso valor contextual, como 2.674 y 770, 9.270 y 22.113. Incluso este caso, en donde la exactitud de la profecía de Calcas es tan significativa, su calificación como “insuperable” no puede ser considerada un mero adorno, y debe estar retomando la introducción del personaje en 69-72.

Verso 93

Pues no: El discurso de Calcas se divide en una parte explicativa (93-96) y una prescriptiva (98-100), con 97 funcionando como transición entre ambas.

aquel de un voto no se queja: Palabra retomada (VER *ad* 1.86) del discurso de Aquiles. Vale la pena destacar también que estos dos versos iniciales de la respuesta de Calcas retoman el punto en el que su anuncio se interrumpió en su primera intervención, en 76 (VER *ad* 1.76), otro rasgo típicamente homérico.

Verso 94

deshonró: VER *ad* 1.9. Estos dos versos retoman 11-13, primero con la mención del sacerdote y luego con la reiteración de los dos elementos que aparecen en 13, la hija y el rescate. La reiteración conecta el discurso de Calcas con el proemio y la transición a la narración, anticipando el comienzo del conflicto central.

Verso 95

tampoco recibió el rescate: VER *ad* 1.13.

Verso 96

por esto: La expresión griega es *toúnek' ár*, que interpretamos como una forma enfática de conclusión de la parte explicativa de la respuesta (lo que sigue es la parte prescriptiva; VER *ad* 1.93).

Verso 97

la obscena devastación: La primera aparición (sobre el problema textual, VER Com. 1.97) de la expresión *ἀεικέα λοιγόν*, clave en el canto, que reaparecerá en el poema en 9.495 en el discurso de Fénix y en 16.32, en boca de Patroclo, en ambos casos intentando convencer a Aquiles de volver al combate. Apolo no quiere apartar aquí la “obscena devastación” de los aqueos por enojo a Agamenón, y enseguida sucederá lo mismo con Aquiles, continuando la asimilación entre los personajes (VER *ad* 1.87).

Verso 98

la joven de ojos vivaces: Este es el único caso en el que el adjetivo *ἐλικώπιδα* se aplica a una mujer, aunque es común en la fórmula *ἐλικώπες Ἀχαιοί* [aqueos de ojos vivaces]. El significado del adjetivo no es claro, pero probablemente se refiera a una característica de la forma de los ojos. Traducimos siguiendo la interpretación habitual en habla hispana.

Verso 99

sin pago: Apolo demanda de Agamenón un sacrificio mayor que el de la hecatombe que será mencionada inmediatamente. La afrenta cometida por el rey lo deja, por así decirlo, sin el pan y sin la torta. Es su reacción a esto lo que desencadenará los eventos centrales del poema.

sin rescate: El primer ejemplo de un recurso habitual en el poema y en la literatura griega en general (cf. Fehling, 1969: 235-241), quizás de raigambre indoeuropea (cf. CSIC II, *ad* 7.99, con referencias), la acumulación de palabras con alfa privativa. Se trata de una forma obvia de dar énfasis a una negación, reforzándola con la aliteración, a veces la yuxtaposición y, en algunas instancias (como la presente), con el uso de un doblete (VER *ad* 1.57). Hemos intentado en todos los casos donde ha sido posible retener el juego, en general con la repetición de “sin ...” o palabras con el prefijo “in-”. Leer más: Fehling, D. (1969) *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlin: De Gruyter.

Verso 100

Crisa: VER *ad* 1.37.

entonces, tras aplacarlo, conseguiríamos persuadirlo: Nótese la explicitación de la lógica del sacrificio y la ofrenda al dios: primero hay que darle a la divinidad algo que desea para colocarla en un ánimo propicio, y luego realizar el pedido que uno desea que la divinidad cumpla. La secuencia es la misma que en el himno (VER *ad* 1.37), con la salvedad de que en este se comienza por invocar al dios para que escuche, y la forma de propiciarlo son los diferentes tipos de argumentos de la plegaria.

Verso 101

Y así aquel, tras hablar de este modo, se sentó. Entre ellos se levantó: Sobre este verso formulaico, VER *ad* 1.68.

Verso 102

el héroe Atrida: La primera intervención en la asamblea de Agamenón se destaca especialmente, con un verso entero dedicado a introducirlo y otros dos para describir su estado de ánimo.

Agamenón de vasto poder: El epíteto es casi exclusivo de Agamenón; solo en *Il.* 11.751 se aplica a Poseidón. La “vastedad” del poder en ambos casos es geográfica y se refiere al alcance de sus áreas de influencia.

Verso 103

de furor: De *ménos*, un concepto de gran importancia a lo largo del poema. El *ménos* es un tipo de energía que sienten los seres vivos o personificados y les permite o los lleva a actuar; es una fuerza que impulsa a quien la siente (cf. Clarke, 110-111). Es habitual que los dioses la insuflen y se concibe como algo que está “dentro” del ánimo o el cuerpo. El *ménos*, por lo tanto, no es una simple voluntad o deseo de hacer algo, sino un poder casi sobrenatural que impele y facilita realizar lo que sea. Leer más: EH *sub menos*.

las oscuras: El giro se repite con cambio de caso en 17.83, 499, 573 (cf. también *Od.* 4.661), siempre en contextos en donde el color de las entrañas parece señalar un cambio de estado de algún tipo, en general ligado a la ira o a la voluntad de combate. Quizás la idea es que la sangre se concentra en ellas. Esto sugiere que Willcock se equivoca al considerarlo una mera variación formulaica, y Sullivan (1988: 136) y Bas. (con referencias adicionales) tienen razón en interpretarlo como aludiendo a un estado específico de las φρένες. Esto no lo hace menos formulaico, pero sí implica que la fórmula tiene un uso específico, no es solo genérica para la palabra. Leer más: Sullivan, S. D. (1988) *Psychological Activity in Homer. A Study of Phrēn*, Ottawa: Carleton University Press.

entrañas: VER *ad* 1.55.

Verso 104

sus ojos relumbrante fuego parecían: La referencia a los ojos o la mirada antes de que un personaje hable es común (cf. por ejemplo 148 y 200 en este mismo canto), en línea con la característica narración visual del poeta homérico. La metáfora de los ojos relumbrantes para señalar ira o determinación es también estándar (cf. 12.466, 13.474, 15.607-608, 19.17 y 366, *Od.* 4.662 y en general sobre el tema Cairns, 2004: 41-44). Leer más: Cairns, D. L. (2004) “Ethics, ethology, terminology: Iliadic anger and the cross-cultural study of emotion”, en Braund, S., y Most, G. W. (eds.) *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 105

A Calcas en primer lugar mirándolo mal le dijo: Un verso único para introducir un discurso clave en el poema. “En primer lugar” debe hacer alusión a la estructura del discurso (VER

ad 1.106), pero destaca también el hecho de que las palabras de Agamenón comienzan por un exabrupto contra el adivino y luego cambian de tono.

Verso 106

Adivino de males: El discurso de Agamenón es una sucesión de reacciones y contrarreacciones a los eventos. Primero insulta a Calcas porque no quiere devolver a Criseida (106-112a; VER la nota siguiente), una decisión que justifica enseguida con una (“incluso brutal”, afirma con razón Kirk) comparación con su esposa (112b-115). Todo esto es injustificado, al fin, porque a partir de 116 acepta devolver a la cautiva; sin embargo, una vez aceptado esto, exige (118-120), contra las costumbres establecidas (VER *ad* 1.118) y la advertencia del dios (“sin pago, sin rescate”; VER *ad* 1.99), que se le dé una compensación (VER *ad* 1.116). Junto con el primer discurso en 1.26-32, la caracterización del rey ya desde el comienzo del poema es devastadora (VER *ad* 1.7, VER *ad* 1.108), un punto que se refuerza cuando se observa que, de los quince versos de la intervención, solamente dos no son quejas, demandas o justificaciones de sus acciones.

Nunca: Las críticas a Calcas se dividen en dos partes muy claras: ya antes nunca me dijiste nada bueno (106-108) y ahora encima me perjudicás otra vez (109-112a), quizás incluso implicando que está mintiendo (VER *ad* 1.110).

jamás me dijiste algo positivo: Esta frase no debe entenderse solo como un insulto genérico, puesto que Calcas fue quien ordenó, cuando la flota griega estaba estancada en Áulide por la falta de viento, sacrificar a Ifigenia, la hija de Agamenón, para aplacar la ira de Ártemis que el rey provocó al compararse con ella en el arte de la cacería. A pesar de lo acertado del consejo, en la medida en que permitió que la flota zarpara, Agamenón tenía buenos motivos para estar resentido con el adivino. Es importante recordar, no obstante, que este no es responsable de las decisiones de los dioses (se trata de un proverbial caso de “matar al mensajero”), de modo que ese resentimiento no se justifica.

Verso 108

y nunca absolutamente nada dijiste bueno, ni realizaste: El desorden y la redundancia del verso (nótese la triple reiteración de la idea) reflejan no solo el estado anímico de Agamenón, sino un rasgo que lo caracteriza sistemáticamente a lo largo del poema, a saber, sus muy limitadas capacidades oratorias. Hay, como es de esperar, una dimensión de apreciación subjetiva en la detección de este aspecto del personaje, pero Martin (113-119) ha demostrado que Agamenón utiliza de forma inapropiada elementos confrontativos y autoritarios en discursos donde estos no se adecuan al contexto, y la acumulación de marcadores a lo largo del poema es tan grande que resulta casi imposible no reconocer el proceso (solo en este canto, VER *ad* 1.131 y VER *ad* 1.173). Esta incapacidad en un área fundamental de los deberes de un guerrero homérico (VER *ad* 1.77) contribuye a uno de los conflictos de fondo centrales en el poema, esto es, el conflicto entre lo que el grado de nobleza de los personajes implica *a priori* y la realidad de sus actitudes y conductas.

Verso 109

Y ahora: El giro *καὶ νῦν* se utiliza en los discursos a menudo, como aquí, para conectar la descripción de un estado de cosas pasado con el presente, para indicar que continúa la tendencia o bien, más generalmente, para contrastarlo (cf. 2.239, 4.12, 5.604). Es un recurso particularmente favorecido por Aquiles (cf. Friedrich y Redfield, 1978: 283), quizás porque el héroe tiende a dejarse llevar en sus discursos a otros tiempos y lugares. Leer más: Friedrich, P., y Redfield, J. (1978) “[Speech as a Personality Symbol: The Case of Achilles](#)” *Language* 54, 263-288.

Verso 110

que a causa de esto: Señalamos con la cursiva la ironía implicada en la expresión de Agamenón (a través del uso de la partícula *δέ*, VER Com. 1.110). El rey no confía en Calcas y parece asumir que está mintiendo solo para perjudicarlo.

Verso 111

Criseida: El personaje de Criseida, llamado por primera vez aquí por su nombre, no tiene más rol en *Iliada* que el de ser una cautiva de Agamenón; incluso su nombre no es más que un patronímico (“hija de Crises”). A diferencia de Briseida (VER *ad* 1.184), no tiene ningún discurso en el poema y, como su padre, desaparece de la trama una vez que es rescatada más adelante en este mismo canto.

Verso 112

ya que a esta deseo mucho: Luego de la primera parte del discurso criticando a Calcas, Agamenón justifica su conducta con una reiteración de su voluntad de llevar a Criseida a Micenas, ya implicada en 29-31. El foco puesto ya desde esta frase en su propia voluntad es un indicio claro de su egoísmo, que intentará brevemente compensar aceptando ceder a la cautiva, para enseguida exhibir de nuevo (VER *ad* 1.118).

Verso 113

tenerla en mi casa: Como al dirigirse a Crises (VER *ad* 1.31), Agamenón enfatiza aquí su deseo de convertir a Criseida en su concubina, destacando ahora que la considera superior a Clitemnestra, su esposa. No podemos estar del todo seguros de que esto constituya una ruptura de las normas, pero es probable, dado que, a pesar de la habitualidad de las concubinas en la sociedad homérica, la esposa legítima tiene una categoría completamente diferente. Como observa Bas. (con referencias), puede haber aquí también una alusión implícita a la historia de la muerte de Agamenón, producto de una conspiración entre Clitemnestra y su amante Egisto.

Verso 114

legítima esposa: La frase aparece cuatro veces en *Iliada*. Aquí, referida a Clitemnestra, que, conspirando con su amante, matará a su marido la misma noche en que vuelva de Troya; en 7.392 y 13.626, referida a Helena, sobre cuya fidelidad no es necesario extenderse; y en 19.298, donde Briseida, la cautiva de Aquiles que tomará Agamenón, se lamenta por la muerte de Patroclo recordando que él le había prometido hacerla la “esposa legítima”

del héroe, algo que no sucedería nunca. Como puede verse, la fórmula se utiliza en contextos donde su valor literal aparece siempre invertido.

Verso 115

ni en cuerpo ni en aspecto, ni siquiera en pensamiento ni en acción alguna: El verso constituye un resumen de lo que se esperaba de una mujer en el periodo, es decir, belleza, inteligencia y capacidad de realizar las tareas femeninas (fundamentalmente, el tejido y el hilado). Como señala Kirk (*ad* 1.114-15), “la lista retórica de cualidades femeninas podría ser peor (...), pero igual da la sensación de un mercado ganadero.” Contribuye al efecto el hecho de que Agamenón utilice un doblete para la descripción del físico de Criseida, enfatizando lo que más le interesa de la cautiva (cf. 13.432, donde cada aspecto recibe una palabra). El giro es formulaico (cf. *Od.* 5.212, 7.210, *HH* 3.66), pero solo para describir la diferencia entre seres humanos y dioses. Más en general, este tipo de enumeraciones de cualidades de un individuo, en especial de un guerrero, son regulares en el poema en toda clase de contextos (cf. e.g. 3.431, 13.432, 16.809) y con muy diferentes formas, aunque habitualmente dentro de los límites de un verso.

Verso 116

Pero incluso así: ¿Incluso aunque sea superior a su esposa o incluso porque Calcas no es confiable? Probablemente ambas, y Agamenón esté aquí aceptando a regañadientes (nótese el “si *eso*”) ante la situación desesperada del ejército. Como observa Kirk, la reacción contradice la acusación al adivino implicada arriba, pero es muy posible que se trate de parte de la caracterización de Agamenón (*VER ad* 1.106).

Verso 117

yo deseo: La expresión es algo extraña en griego y el “yo” tiene un lugar prominente (como en español, en griego la explicitación del pronombre es infrecuente y enfática). En los tres versos que siguen el pronombre de primera persona aparecerá dos veces más, una acumulación que revela el evidente egocentrismo de Agamenón (*VER ad* 1.118, *VER ad* 1.139). Nótese además la reiteración del verbo de 112, contrastando de forma deliberada los dos deseos incompatibles del rey, y acaso subrayando que cede a uno (el individual) para hacer lugar al otro (el colectivo). El gesto sería noble si no fuera enseguida contradicho por el reclamo de un nuevo botín.

Verso 118

prepárenme enseguida: El pedido contrasta con el aparente desinterés con el que Agamenón acaba de aceptar ceder a Criseida, demostrando que esto no solo es a regañadientes sino ajeno a su carácter y verdaderas intenciones (*VER ad* 1.117). Como observa Bas. (*ad* 1.118-129), el pedido en sí mismo puede no constituir una transgresión (después de todo, al rey le corresponde un botín); ahora bien, por un lado, implica quitarle a otro lo que ya le ha sido asignado (como inmediatamente observará Aquiles), porque todo ha sido repartido y, además, implica transgredir las órdenes de Apolo, que indicó a través de Calcas que Criseida debía ser devuelta sin compensación alguna (*VER ad* 1.99).

botín: El *géras*, uno de los símbolos fundamentales del estatus heroico de un personaje, junto con la fama (*kléos*; VER *ad* 2.325), la excelencia (*areté*; VER *ad* 1.91) y la honra (*timé*; VER *ad* 1.159), de particular importancia, porque constituye la única prueba material de las otras tres cualidades. En teoría, el tamaño del botín debería corresponder a la excelencia de un guerrero, una regla cuya violación por parte de Agamenón desatará el enojo de Aquiles. Merece destacarse que la palabra se repite en este verso y en los dos siguientes (en 119 dentro del adjetivo *agérastos*, “sin botín”), señalando la ansiedad de Agamenón por el tema. Leer más: [En detalle - Ética heroica](#).

para que no yo solo: El fuerte énfasis en la primera persona y lo peculiar de la expresión destacan el egoísmo de Agamenón, retomando el *ἐγώ* del verso anterior y subrayando el contraste de actitudes.

Verso 119

ya que no corresponde: Como sugieren Kirk y Bas., porque las reglas de la sociedad heroica indican que todos los héroes, y en particular los principales, reciban una parte de los botines de los saqueos. Sin embargo, en este caso en particular la orden de Apolo de que Criseida debe ser devuelta sin rescate sugiere que un dios ha prescrito que Agamenón debe quedarse sin botín, por lo que esta apelación a las reglas no es más que una forma de esconder su propio egoísmo: como demostrará pronto, al rey no le interesa realmente respetar las normas de conducta.

Verso 120

pues vean todos esto: Esta última orden o pedido de Agamenón explicita lo que el rey ha hecho todo su discurso, es decir, poner su situación personal a la vista de todos, primero repitiendo su deseo de quedarse con Criseida, luego exponiendo el sacrificio voluntario de su botín y finalmente victimizándose como el único de los aqueos sin una recompensa. El hecho de que en su cierre se subraye esto último demuestra las prioridades de Agamenón.

Verso 121

de pies rápidos: La palabra *podárkes* provee una variante para la fórmula *podàs okýs* (“de pies veloces”, VER *ad* 1.58), que en el original griego sirve de alternativa con otro valor métrico.

Verso 122

Atrida: Después del primer verso de invocación, el discurso de Aquiles se divide en tres partes: no es posible darte ahora un botín (123-126), entrega a la cautiva (127a) y más tarde te lo compensaremos (127b-129). Es interesante que el esquema hasta cierto punto invierte el más habitual de los pedidos, donde lo que se reclama está al comienzo y al final con un argumento en el centro: aquí, el héroe coloca el pedido en el centro y los argumentos en los extremos.

el más glorioso: Aunque no hay ninguna razón obvia para considerar *κúδιστε* algo más que un halago (VER la nota siguiente), en particular porque es un epíteto habitual de Zeus (VER *ad* 2.412), los usos del término con Agamenón despiertan suspicacias. Fuera de la

expresión formulaica Ἀτρεΐδη κύδιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον [Atrida, el más glorioso, soberano de varones Agamenón], solo se utiliza aquí, donde acompaña a la clara crítica φιλοκτηανώτατε, y en 8.293, donde introduce una respuesta de Teucro a las críticas de Agamenón. En ninguno de los dos casos, como puede verse, los personajes que utilizan el término están favorablemente dispuestos al rey, y lo mismo sucede en el análisis del verso formulaico citado, que aparece en el canto 9 alrededor de la embajada (96, 163, 677 y 697), en 10.103, como respuesta de Néstor a las quejas con las que Agamenón lo despierta, y en 19.146 y 199, en dos respuestas de Aquiles que desechan ideas que él propone. La única excepción aparente a esta tendencia a utilizar el verso en contextos poco halagüeños para el Atrida está en 2.434, y aun allí es dable entender que apunta a error del rey (VER *ad* 2.434). Todo esto recomienda interpretar cierta ironía en el giro, como si ser “el más glorioso” fuera menos un rasgo positivo que un defecto de Agamenón, quizás porque Zeus le ha otorgado mucho más poder del que merece.

el más angurriente: La aparente contradicción entre la alabanza y el insulto debe matizarse bastante, puesto que la gloria era una valoración objetiva entre los héroes griegos, no una virtud (VER *ad* 1.279), y el amor a la ganancia no es considerado un defecto en sentido estricto cuando se mantiene dentro de límites adecuados. Nuestra traducción “angurriente” pretende conservar la suave reprimenda que parece estar implicada aquí, que no debe ser tanto el amor a la riqueza como la manera en que aquí se coloca por encima del derecho de los demás a conservar sus posesiones.

Verso 123

esforzados Aqueos: Los aqueos *megáthymoi*, lit. de “grandes ánimos”, aludiendo a la excelencia (acaso a la resistencia) en los ánimos oratorios y guerreros. Nuestra traducción pretende en lo posible reflejar ese sentido.

Verso 124

bienes comunes: No se refiere a un lote de propiedad comunitaria, sino a bienes saqueados de pueblos y ciudades aun no repartidos. En la sociedad heroica, el procedimiento de distribución del botín se basa en la fama y poder individual: todos los que participaban del saqueo colocaban lo que habían obtenido en una pila comunitaria y los líderes repartían la parte de cada uno en función de la excelencia demostrada en el combate.

Verso 125

los que saqueamos de las ciudades: Hay evidencia considerable en el texto (sin ir más lejos, esta misma discusión, pero cf. también 6.414-428, 9.328-333 y 18.28-33) de que los aqueos ocuparon buena parte del tiempo en el que sitiaron Troya saqueando las ciudades de su área de influencia (la Tróade). Este tipo de conducta, afín a la piratería, incluso, era parte de la actividad habitual de los héroes griegos y no era considerada despreciable o indigna (VER *ad* 1.154, para el caso paralelo del robo de ganado). La evidencia arqueológica sugiere, por lo demás, que ataques de estas características sobre el territorio de Anatolia eran una realidad en el periodo micénico; cf. Oller Guzmán (2012), Crespo Güemes (2017) y VER [La historia](#). Leer más: Crespo Güemes, E. (2017) “La historicidad de la guerra de Troya: progresos recientes”, en Piquero Rodríguez, J., y Quílez Bielsa, J.

(eds.) *Desmontando mitos. ¿Ocurrió realmente como nos lo han contado?*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos; Oller Guzmán, M. (2012) "[Las razias de Aquiles y el asedio de Troya: ¿motivo épico o estrategia de guerra](#)", en Vidal, J., y Antela, B. (eds.) *Fortificaciones y Guerra de Asedio en el Mundo Antiguo*, Zaragoza: Pórtico.

Verso 126

y no conviene: Nótese la palabra retomada del discurso de Agamenón (ἔοικε en 119, ἐπέοικε aquí), que refuerza el contraste entre los argumentos y al mismo tiempo enfatiza el hecho de que son producto de los mismos principios normativos (VER *ad* 1.119).

Verso 127

pero vos ahora: Aquiles ha notado el “enseguida” en el discurso de Agamenón, sin duda, y de ahí su observación de que “ahora” puede quedarse sin botín y luego se lo compensará. El argumento y ordenamiento general de su intervención son claros y bien balanceados: por un lado, es imposible satisfacer la exigencia de Agamenón; por el otro, se puede hacer lugar a su reclamo legítimo aumentando su parte del botín más adelante. La respuesta que sigue del rey es, por lo tanto, desmedida e injustificada.

Verso 128

el triple y el cuádruple: Un escoliasta comenta que estas son las proporciones que pueden deberse a un acreedor y “el triple” vuelve a repetirse más adelante en este mismo canto (cf. 213); es posible incluso pensar que “el cuádruple” se agrega aquí a una expresión estándar para satisfacer el carácter angurriente de Agamenón (VER *ad* 1.122).

si alguna vez Zeus: Una expresión formulaica similar a nuestro “si Dios quiere”, aunque, naturalmente, con un sentido mucho más literal en la mentalidad antigua.

Verso 129

concede: Reproducimos en el español la ausencia de objeto indirecto del griego; Aquiles no aclara a quién le podría conceder Zeus saquear Troya, lo que, en el presente contexto, no puede ser un accidente. Merece destacarse también la estructura quiástica de este verso, donde “concede” y “saquear” rodean a “ciudad” y “bien amurallada”, que rodean a Troya, que, como puede verse, está bien amurallada en la realidad y también en el poema.

Troya bien amurallada: Aunque la expresión es formulaica y se aplica a [Lirneso](#), donde Aquiles capturó a Briseida, en 16.57, es casi exclusiva de Troya, lo que sugiere una conexión con el mito según el cual las murallas de la ciudad fueron construidas por Poseidón y Apolo en castigo de un levantamiento contra Zeus, a causa del cual este los condenó a servir a Laomedonte, fundador de la ciudad. Como obra de los dioses, las murallas eran, por supuesto, indestructibles (lo que explica el uso del epíteto en contextos en donde esa indestructibilidad es un problema - cf. Scully, 1990: 74-75). Además de esta base mitológica, la tradición debe haber conservado memoria (o, acaso, el poeta o alguno de sus predecesores conoció las ruinas) del importante muro defensivo que rodeaba la ciudad histórica (VER [La Historia](#)). Este muro “externo”, dado que había uno interno alrededor de la “ciudad alta”, tenía unos 3,5 m. de ancho por 2 de profundidad y forma de U en la parte sur y este en el siglo XII a.C. La ciudad rodeada por

él tenía cerca de 27 ha. Leer más: Crespo Güemes, E. (2017) “La historicidad de la guerra de Troya: progresos recientes”, en Piquero Rodríguez, J. y Quílez Bielsa, J. (eds.) *Desmontando mitos. ¿Ocurrió realmente como nos lo han contado?*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos; Scully, S. (1990) *Homer and the Sacred City*, Ithaca: Cornell University Press.

Verso 131

Así no: Un duro discurso de tres partes, un rechazo a las palabras de Aquiles (131-134), una reiteración del pedido de botín y una amenaza de arrebatarlo a otro (135-139) y la orden de despachar una misión diplomática para devolver a Criseida (140-147). Cada sección, además, se divide en dos partes; la primera comienza con la advertencia a Aquiles de que no podrá “engañar” a Agamenón (131-132), seguida de una extrañísima pregunta retórica que parece intentar denunciar las intenciones del héroe. En general, se trata de un pasaje muy trabado sintácticamente y con poquísima coherencia interna, quizás el momento culminante de la mediocridad retórica de Agamenón en el poema.

aunque seas noble: La fórmula *agathós per eón* se repite seis veces en *Iliada*, en general en el contexto de una advertencia o consejo. La palabra que traducimos por “noble” (*agathós*) tiene en griego un valor similar que la española, porque indica tanto cualidades morales positivas como la pertenencia a un determinado grupo social. Ambos conceptos, por supuesto, eran inseparables en el pensamiento heroico (aunque, como demuestra Agamenón, no en la práctica).

Verso 132

no me engañés con el pensamiento: La palabra griega *klépte* quiere decir “ocultar”, “esconder” y “robar”, lo que sugiere en este contexto la idea de que Agamenón está acusando a Aquiles de “ocultarle” sus verdaderas intenciones, es decir, dejarlo sin botín. El sentido “engañar” de la palabra (solo en este pasaje en Homero, pero aparece en Hesíodo, *Th.* 613 y *Erga* 55), que está bien registrado, se deriva en última instancia de este modo de razonamiento.

ya que no me vas a aventajar ni a persuadir: Como con Calcas (VER *ad* 1.110), Agamenón se muestra paranoico. Aquiles no parece haber hecho nada que sugiera que lo está engañando, y esta reacción solo puede justificarse entendiéndolo que el rey asume que, si alguien no le concede lo que quiere, está de alguna manera en su contra.

Verso 133

Acaso querés: En todo lo que sigue (por lo menos hasta el verso 139) las dificultades sintácticas son considerables. El discurso de Agamenón es trabado, mal articulado y está plagado de pensamientos interrumpidos. Es plausible atribuir esto, por un lado, a su enojo por tener que entregar a Criseida y, por el otro y más en general, a la caracterización negativa en varios sentidos que el poema va realizando del personaje (VER *ad* 1.7, VER *ad* 1.106). Esta pregunta retórica en particular presenta una sintaxis casi indescifrable que de hecho llevó a Aristarco a atetizarla; Kirk parece admirar la expresión (y acaso el $\alpha\upsilon\tau\omicron\varsigma \dots \alpha\upsilon\tau\grave{\alpha}\rho \dots \alpha\upsilon\tau\omicron\varsigma$ es un logro), pero es difícil no ver allí un cierto gusto por la complejidad de

parte del crítico más que una apreciación adecuada de la belleza del pasaje (VER *ad* 2.123 para un caso parecido).

Verso 134

y me ordenás devolverla a esta: Aquiles ha, en efecto, ordenado esto en 127. Sin embargo, Agamenón parece haber olvidado muy rápido que el origen de este reclamo es en realidad Apolo.

Verso 135

Pero si me dan: Comienza la segunda parte del discurso de Agamenón (VER *ad* 1.131), donde se continúa el reclamo por su botín perdido. La condicional que se abre aquí no tiene apódosis, lo que puede sugerir o bien que Agamenón la deja pendiente porque la considera demasiado obvia (i.e. “me quedaré satisfecho”) o prefiere no explicitarla (acaso porque implica quitarle a otro su botín), o bien que se interrumpe antes de llegar a la conclusión del razonamiento porque la idea de que no le den un botín lo saca de quicio.

Verso 137

y si no me lo dan: A diferencia de lo que sucede con la condicional anterior (VER *ad* 1.135), en este caso Agamenón es explícito (aunque algo desorganizado) respecto a las consecuencias de lo que sucederá si no le entregan un botín en compensación. El enojo debe llevarlo a confundir la condición con el resultado, porque es evidente que tomar el botín de Aquiles y los demás debería ser la principal y él parece colocarla dentro de la subordinada (aunque la hemos dejado separada como una incidental), lo que lo obliga a repetir la idea en la oración efectivamente principal de forma bastante torpe.

y yo mismo: Esto es, en contraposición al hecho de que se lo den los demás. Nótese que las alternativas no son que Agamenón tenga un botín sin afectar a nadie o que tenga un botín afectando a alguien, sino quién decide quién será afectado por el hecho de que Agamenón recibirá un botín, dado que a alguien hay que sacarle el suyo.

Verso 138

el tuyo: Agamenón lista aquí a los tres principales héroes del ejército, Aquiles, Áyax y Odiseo. Es claro que el objetivo es mostrar que él es el más poderoso y puede tomar el botín de quien desee.

Áyax: Áyax el Grande o Áyax de [Salamina](#), el segundo mejor combatiente del ejército aqueo, hijo de Telamón, hijo de Éaco y, por lo tanto, primo de Aquiles (VER *ad* 1.1). Tendrá un papel preponderante a lo largo del poema, pero la parte más famosa de su leyenda, su suicidio luego de que los aqueos decidieran darle las armas de Aquiles a Odiseo, no es relatada en *Iliada* (aunque el mito puede estar implicado en el relato de la lucha entre los héroes en 23.700-739 - VER *ad* 23.708). Leer más: EH *sub Ajax the Greater*; Wikipedia s.v. [Áyax el grande](#).

Odiseo: El famoso héroe cuyas aventuras al volver de Troya se relatan en *Odisea*. Hijo de Laertes y rey de la isla de [Ítaca](#), al oeste del Peloponeso. Se disputa con Áyax el Grande el estatus de segundo después de Aquiles, aunque Áyax se caracteriza por su fuerza mientras que Odiseo por su ingenio. Como Áyax, tendrá una participación considerable

en el poema, con dos episodios donde actúa como protagonista (la embajada a Aquiles en el canto 9 y la incursión en el campamento troyano en el canto 10). Leer más: EH *sub Odysseus y Odysseus' Wanderings*; Wikipedia s.v. [Odiseo](#).

Verso 139

lo agarro y me lo llevo: Debe destacarse en este cierre de la amenaza y en todo lo que lo precede el egocentrismo de Agamenón (VER *ad* 1.117, VER *ad* 1.174), que se toma atribuciones que no le pertenecen en un ejército de coalición donde él es solo el *primus inter pares* (VER *ad* 1.54). Más tarde, cuando efectivamente tome el botín de Aquiles, no será, a pesar de su amenaza, él mismo quien lo haga, sino que enviará a sus heraldos.
y estará irritado aquel al que vaya: ¡En efecto! Una clarísima prolepsis, aquí con valor de ironía trágica, puesto que esta decisión de Agamenón le costará caro.

Verso 140

Pero, bueno: El giro (en griego, *all' étoi mèn*) sugiere que Agamenón ha dado por terminado el tema y acaso que considera como un hecho establecido que se le concederá un botín, dejando para otro momento el debate sobre de dónde se obtendrá (aunque otros - e.g. Bas. - interpretan que el cambio es en pos de tomar un tono conciliador, lo que no parece demasiado coherente con la psicología del personaje). La reacción de Aquiles es entendible ante esta prepotencia. Esta tercera parte del discurso se divide en función de los dos aspectos de la preparación del viaje a Crisa: la preparación de la carga (141-144a) y la disposición de un jefe para la expedición (144b-147).

Verso 141

y ahora, ¡vamos!, echemos: “El par balanceado de imperativos (141-142, ἐρύσσομεν y ἀγείρομεν, 143-144, θείομεν y βήσομεν) expresa la naturaleza emprendedora de estas órdenes; de algún modo, sin embargo, una nota de afectación se escucha, a la que contribuye el gratuito ἐπιτηδές (...), así como el uso frecuente de la primera persona del plural (‘hagamos esto todos juntos...’). La profusión de epítetos es convencional, pero, no obstante, el mar *divino* y Criseida *de bellas mejillas* añaden, en las circunstancias, a la impresión de un discurso soso y taimado [bland and devious]” (así, Kirk, *ad* 141-7).

una negra nave: La madera utilizada en la construcción de naves antiguas era cubierta con alquitrán para protegerla de la humedad y el desgaste (Cf. Casson, 1986: 211-212), de ahí el epíteto “negras”. Leer más: Casson, L. (1986) *Ships and Seamanship in the Ancient World*, Princeton: Princeton University Press.

Verso 143

de bellas mejillas: *Kallipáreos* es un epíteto habitual para las doncellas, aunque casi la mitad de sus apariciones en *Iliada* están en el canto 1 y corresponden a Criseida (como aquí) o a Briseida (a quien también se le atribuirá en 19.246 y 24.607).

Verso 144

el portavoz: El *boulephóros* o “portador del consejo”, un epíteto habitual para los héroes en *Iliada*, sobre todo en el contexto de las asambleas, que en este pasaje debe entenderse

acaso en sentido pasivo, es decir, como el encargado de llevar a Crisa la decisión del consejo de los aqueos.

Verso 145

Idomeneo: Rey de [Creta](#) y, por lo tanto, el rey más rico y poderoso del contingente aqueo después de Agamenón, aunque su papel en *Iliada* está bastante restringido, si bien es el último griego en tener una aristeia (en 13.241-435; VER *ad* 1.7) antes de la quema de las naves en el canto 16. Hijo de Deucalión, hijo del famoso rey Minos y nieto de Zeus, como en los casos de Áyax y Odiseo (VER *ad* 1.138) su leyenda más famosa, su promesa de sacrificar a Poseidón el primer ser vivo que viera al volver a su casa si le concedía un regreso a salvo, siendo este su propio hijo, no es relatada en el poema. Leer más: EH *sub Idomeneus*; Wikipedia s.v. [Idomeneo](#).

Verso 146

o vos, Pelida: Kirk considera la mención de Aquiles de nuevo aquí, al final de la lista, como un último insulto de Agamenón al héroe, y esta vuelta a la segunda persona cuando ya parecía haber sido abandonada en 140 es sin duda conspicua.

el más imponente de todos los varones: La fórmula πάντων ἐκπαγλότατ' ἀνδρῶν aparece tres veces en el poema, aquí y en 18.170 atribuida a Aquiles, y en 20.389 a un guerrero matado por él. El segundo caso tiene un evidente valor contextual, mientras que en 20 es indudablemente irónico, como parece ser el caso aquí. Habida cuenta de que ἐκπαγλός proviene de ἐκπλήσσω (cf. Beekes), quizás podría parafrasearse el giro con “o vos, Pelida, que das tanto miedo”.

Verso 148

mirándolo fiero: *Hypódra* es, literalmente, “por debajo de las cejas”, lo que sugiere una mirada de enojo con la cabeza algo baja y el ceño fruncido (VER *ad* 1.104). La fórmula es habitual para respuestas ante insultos y otro tipo de ofensas o propuestas consideradas deshonorosas (cf. Ready, 61-62 n. 121, y Cairns, 2004: 42-44), casi siempre en este verso (con cambio en el nombre en el segundo hemistiquio, desde luego), pero con algunas variaciones (VER *ad* 2.245). Leer más: Cairns, D. L. (2004) “Ethics, ethology, terminology: Iliadic anger and the cross-cultural study of emotion”, en Braund, S., y Most, G. W. (eds.) *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 149

¡Ahhh...!: La expresión griega es *ói moi*, que suele traducirse por “¡Ay de mí!” (VER Com. 1.149) y se utiliza como interjección para la expresión de emociones negativas, como el dolor, el miedo y, como aquí, la indignación. Después de tres versos introductorios de crítica a Agamenón, en 152-160 se destaca el hecho de que la empresa de los aqueos no es producto del interés colectivo, sino a favor de los Atridas (VER *ad* 1.153); luego se regresa a la situación actual y al problema de la distribución del botín (161-168), para concluir con el anuncio de la partir de Aquiles en las tres líneas finales (169-171). Es

notable el balance de las secciones (3, 7, 8, 9) y lo cuidado de la expresión del héroe incluso en medio de su enojo.

Cubierto de desvergüenza: La traducción casi literal de *anaideíen epieiméne*, que no puede conservar el sentido fundamental del concepto de *aidós* en el poema (VER *ad* 1.23). Este primer insulto de Aquiles, por eso, puede entenderse de dos maneras (y es casi seguro que debe entenderse de las dos al mismo tiempo): en sentido activo, asumiendo que Agamenón es indiferente ante la mirada de los demás, y en sentido pasivo, implicando que carece del respeto de sus pares.

Ventajero: Interpretamos la palabra *kerdaleóphron* en el sentido de “preocupado solo por tu propio beneficio”; es claro que está vinculada al “angurriente” que utiliza Aquiles en su primer discurso a Agamenón (VER *ad* 1.122), si bien en este caso se trata sin duda de un insulto.

Verso 150

Cómo alguno: Casi una conclusión de los insultos del verso anterior, puesto que el líder del ejército debería preocuparse más de su *aidós* y menos de su beneficio personal. Como observa Bas., Aquiles cuestiona aquí la capacidad de Agamenón como líder, cuyos límites serán exhibidos en varios momentos del texto. Las reacciones de ambos jefes sugieren, por supuesto, que la tensión entre ellos no ha comenzado en esta asamblea. Leer más: Hammer, D. C. (1997) “[‘Who Shall Readily Obey?’ Authority and Politics in the Iliad](#)”, *Phoenix* 51, 1-24.

hará caso a tus palabras: VER *ad* 1.79.

Verso 151

para marchar por el camino: Kirk interpreta aquí “una referencia específica al viaje a Crisa propuesto por Agamenón,” pero esto es sin duda una lectura muy restrictiva y parece claro que se trata de un comentario de alcance general motivado por esa propuesta específica (“¡Vamos a X!” “¿Quién va a querer ir con vos a cualquier lado?”, que implica, por supuesto, “¿Quién va a querer ir con vos a X?”).

Verso 152

yo no vine a causa: La mitología cuenta que muchos de los héroes aqueos fueron reticentes a participar de la expedición contra Troya; Aquiles, por ejemplo, se disfraza de mujer para evitar a los enviados de Agamenón. Estaban, sin embargo, obligados por un juramento a participar (VER [El mito de Troya \(antehoméica\)](#)): antes de competir por la mano de Helena, Agamenón los obliga a prometer que protegerían al ganador, que resultó ser Menelao. Naturalmente, este juramento implicaba que debían reaccionar contra Paris cuando este se llevó a Helena a Troya. Leer más: Wikipedia *s.v.* [Juramento de los pretendientes](#).

Verso 153

ya que no son ante mí culpables de nada: La culpabilidad de los troyanos en la guerra es un problema sistemático a lo largo del poema. Aquiles aquí expresa una posición natural en

el contexto del enojo, pero no por ello menos cierta: la parte ofendida por el rapto de Helena son exclusivamente los Atridas, y el resto de los héroes ha sido obligado a unirse a la expedición por el Juramento de los pretendientes (VER *ad* 1.153). Los ejemplos de actos de guerra que siguen son, como puede verse, de carácter colectivo, enfatizando así el hecho de que la ofensa de Paris fue individual y de carácter privado.

Verso 154

nunca se llevaron mis vacas ni tampoco mis caballos: El robo de ganado era una actividad típica en la época heroica y no era considerado ignominioso para un héroe (cf. Walcot, 1979). De hecho, en ocasiones podía constituir una hazaña considerable (como en el caso del robo de las vacas de Geriones por Heracles). Era un deber de los reyes garantizar la restitución por estos robos a través de la negociación o la acción militar. El tópico es habitual en la poesía indoeuropea (cf. West, 2007: 451-452) y que la costumbre tiene una base histórica es indudable a partir de la evidencia comparada (cf. e.g. King, 2017). Leer más: Walcot, P. (1979) “[Cattle Raiding, Heroic Tradition, and Ritual: The Greek Evidence](#)”, *History of Religions* 18, 326-351; King, R. (2017) “[Cattle, raiding and disorder in Southern African history](#)”, *Africa* 87, 607-630; West, M. L. (2007) *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford: Oxford University Press.

Verso 155

Ftía: [Ftía](#) se encontraba en el norte de Grecia, en torno al [monte Otris](#), en la parte continental al oeste de [Eubea](#). El reino fue fundado por Éaco, abuelo de Aquiles. Leer más: EH *sub Phthia*; Wikipedia s.v. [Ftía](#).

Verso 156

dañaron el fruto: La destrucción de las cosechas enemigas es otra actividad habitual (VER *ad* 1.154), aunque esta vez una que atraviesa tiempos y lugares. En Grecia fue, por ejemplo, una práctica que los espartanos realizaron contra los campos atenienses durante prácticamente toda la guerra del Peloponeso (cf. Tuc. 2.19 y 23, 3.1, etc.).

Verso 158

Pero a vos: 158-159 acumulan tres formas de pronombres de segunda persona, marcando el claro contraste entre lo que concierne a Aquiles (que no tiene querrela personal con los troyanos), y lo que concierne a Agamenón, para quien todos los aqueos trabajan. Uno puede imaginar al héroe apuntándose con el dedo hasta aquí (“*a mí* no me hicieron nada”), y ahora girándolo hacia su oponente (“*por vos* hacemos todo”). Este contraste atraviesa todo el resto del discurso.

gran sinvergüenza: Aquiles insiste de nuevo (VER *ad* 1.149) en el deficiente *aidós* de Agamenón. Como observa Kirk, el discurso se carga de interjecciones y reproches a partir de este punto.

Verso 159

honra: La primera aparición explícita en el poema del importante concepto de *timé*, uno de los símbolos fundamentales del estatus heroico de un personaje, junto con el botín (*gérás*;

VER *ad* 1.118), la fama (*kléos*) y la excelencia (*areté*; VER *ad* 1.91). La “honra” homérica es una combinación del estatus y el reconocimiento de los demás, producto de ese estatus. Es una consecuencia de la propia excelencia, aumenta la fama, y debería ser premiada con un botín correspondiente. Es este último punto lo que Aquiles está criticando aquí: su esfuerzo no está produciendo un aumento en su honra ni en su botín, sino que está siendo acaparado por los Atridas. Leer más: [En detalle - Ética heroica](#).

cara de perro: Sobre la figura del perro, VER *ad* 1.4. El insulto no se limita a las facciones de Agamenón. “Perro” (y, en particular, “perra”) es un insulto tradicional en la épica (cf. 3.344, 180, *Od.* 8.19, etc.) que alude de forma más o menos amplia a la falta de vergüenza de una persona (cf. Graver, 1995: 43-53), como sucederá también en el pensamiento griego posterior (cf. Foc. 2; Sem. 7.12-20). Esta falta de *aidós* puede manifestarse en un exceso en codicia o ambición, un desprecio por los derechos de los demás o una preocupación excesiva por lo propio en detrimento de lo que corresponde (por ejemplo, por la propia vida en lugar de por el deber en combate, de donde su uso como insulto en batalla), lo que explica por qué Agamenón recibe este insulto varias veces (VER *ad* 1.23). Leer más: Graver, M. (1995) “[Dog-Helen and Homeric Insult](#)”, *CA* 14, 41-61.

Verso 160

para nada te preocupás ni te cuidás: Kelly (346) ha observado que siempre que se afirma en el poema que alguien “no se cuida” de algo se está implicando que debería, habida cuenta de las consecuencias de no hacerlo. Hay dos grupos dentro de este giro: en los usos en tercera o segunda persona (aquí, 11.80, 15.106, 16.388), el sentido implicado es natural, porque no hay otra razón para decir de alguien que no se preocupa que para dirigir la atención a que debería preocuparse; esto debe estar contaminando los usos en primera persona (1.180, 8.477 y 482-483, 11.389, 12.238), puesto que en todos ellos quien expresa su no-preocupación pagará caro esa actitud. Este primer canto, de hecho, establece la lógica del recurso: Agamenón retomará estas palabras de Aquiles en 180, y este desprecio por lo que es una clara advertencia de no preocuparse por algo que debería preocuparlo tendrá consecuencias desastrosas.

Verso 161

vos mismo el botín: Una suave palabra retomada (VER *ad* 1.86) al *autós* del verso 137 y a *géras*, que Agamenón repite tres veces en seis versos (133, 135 y 137). La reacción de Aquiles es ciertamente entendible: no solo él hace todo el trabajo y Agamenón se lleva la recompensa, sino que ahora lo amenaza con ir él mismo, no a conseguirse su propio botín, sino a robar uno ajeno.

Verso 162

me esforcé: Lit. “trabajé y sufrí dolores”, puesto que ese es el sentido del verbo *mogéo*. Como observa Bas., en Homero la guerra suele presentarse como un trabajo (lógicamente, por lo demás, porque era el de los guerreros).

me dieron: Debe tener razón Kirk en que este verso expresa dos razones, y no una en dos partes, por las que Aquiles tiene derecho a Briseida: se esforzó por ella y le fue otorgada por el ejército en su conjunto. Se trata de una alusión oblicua a dos elementos objetivos

relacionados pero independientes: la ἀρετή y el κλέος (VER *ad* 1.91 y [En detalle - Ética heroica](#)).

los hijos de los aqueos: Una fórmula común para referirse a los griegos, sin ninguna diferencia con el simple “aqueos”.

Verso 163

Nunca jamás: El *quid* de la cuestión y el centro de la acusación de Aquiles, que es el mejor guerrero griego pero no recibe ni botín ni honra a la altura de su excelencia (VER *ad* 1.118 y VER *ad* 1.159).

Verso 164

saquean: VER *ad* 1.125.

una bien habitable ciudad de los troyanos: Está implicado en numerosas partes del texto que “Troya” no es solo una ciudad sino un área de influencia que alcanza lugares como Crisa (VER *ad* 1.37), Cila (VER *ad* 1.38) y Lirneso (VER *ad* 2.690). La evidencia arqueológica confirma esto, puesto que en las tablillas hititas es claro que Wilusa es un reino, no una ciudad sola. Resulta natural que en un poema que se ocupa casi exclusivamente de un sitio, este aspecto de la guerra resulte algo marginado.

Verso 165

la presurosa guerra: πολυάϊκος es un inhabitualísimo epíteto de la guerra, que aparece solo aquí, en 20.328 y en *Od.* 11.314, contextos que no presentan relación alguna. Risch (194) lo deriva de ἄϊσσω, y nuestra traducción intenta preservar la idea de “velocidad” y “prisa” implicada en el verbo.

Verso 166

mas si alguna vez llega: Retórico, desde luego, porque sabemos que el reparto de hecho ha llegado (cf. 125), y probablemente varias veces.

el reparto: El *dasmós*, la distribución del botín saqueado de un pueblo o ciudad. VER *ad* 1.124.

Verso 167

uno escaso ypreciado: ¿Briseida? La interpretación es viable, pero es probable que se trate de una afirmación de alcance general, contrastada con la de la primera parte del verso.

Verso 168

después de que me canso guerreando: El cierre de la segunda sección del discurso (VER *ad* 1.149) marca un contraste implícito con la primera: Aquiles, que no tiene interés personal en la guerra, hace un esfuerzo por pelear para obtener un botín pequeño, mientras que Agamenón, que sí tiene interés personal, no se preocupa por el esfuerzo de sus aliados, y aun así obtiene un botín enorme. Este razonamiento completo explica la decisión de Aquiles que se expone a continuación.

Verso 169

Ahora: La abrupta transición a esta amenaza ha sido notada por los comentaristas desde la Antigüedad, y constituye una parte importante del efecto retórico del discurso, sirviendo acaso también de muestra del carácter colérico de Aquiles. Sin embargo, nótese que, aunque de forma implícita, la justificación de la amenaza se completó en el verso anterior (VER *ad* 1.168).

me voy a Ftía: Las amenazas de Aquiles tienen una gradación que comienza con esta de volver a su reino y dejar a los aqueos sin el apoyo de su fundamental contingente. Las intervenciones de Agamenón, Atenea y Néstor irán modificando su actitud para un lado (matar al rey) o el otro (quedarse, pero no luchar), sin que el poeta señale esto de forma explícita. Un proceso similar se observa en el canto 9, con las respuestas que Aquiles va ofreciendo a los tres embajadores. Tiene razón Bas. en que para cualquiera que conociera la tradición la amenaza es inverosímil, pero que el resultado sea conocido no reduce el suspenso en absoluto: la mera mención de la posibilidad basta para generar la tensión asociada al proceso (cf. Gerrig y Bernardo, 1994). Leer más: Gerrig, R. J., y Bernardo, A. B. I. (1994) “[Readers as problem-solvers in the experience of suspense](#)”, *Poetics* 22, 459-472.

Verso 170

con las curvadas naves: Otro epíteto habitual de las naves (κορωνίσι(v)), siempre en dativo plural, aunque con diferentes formas métricas. Nótese que el “con” muestra que el punto no es que las naves serán el medio de transporte, sino que Aquiles abandonará Troya junto con sus tropas (cf. 179, que demuestra que esto es lo que entiende Agamenón).

Verso 171

deshonrado, conseguir ganancia y riqueza: El discurso se cierra con un bellissimo contraste entre la situación de Aquiles, sin la honra que corresponde a su excelencia y su fama, y la de Agamenón, cuyo interés central es la ganancia material, no la honra ni la excelencia.

Verso 173

Adelante, huí: Agamenón adopta un tono altanero y prepotente en esta respuesta, no solo despreciando las quejas de Aquiles, sino también a él mismo, insinuando (VER *ad* 1.180) que no es necesario para la guerra (un error brutal por parte del rey, que pagará caro) y, para tirar todavía más sal en la herida, amenazándolo ahora a él directamente con sacarle el botín. Estos quince versos constituyen, por eso, el punto culminante de la *hýbris* de Agamenón en este canto (VER *ad* 1.203). La estructura del discurso es sencilla, con una primera parte dedicada al desprecio a Aquiles (173-181a) y una segunda a la amenaza (181b-187). Esta primera sección tiene una estructura retrogresiva: huí, si querés (173-174a) [→ justificación: otros me honrarán (174b-175), vos sos el más odioso (176-178)] → andate a tu casa, no me importa. Se trata, no obstante, de una sucesión de ideas algo desorganizada, como es de esperar de Agamenón.

si te incita el ánimo: Pelliccia (59-61) ha notado que cuando θυμός es sujeto de (ἐπι)σεύομαι se evita siempre la construcción con infinitivo, lo que la autora interpreta como una estrategia para evitar que θυμός se tome como sujeto del verbo subordinado en un

esquema del tipo ὁ δ' ἐπέσσυτο ποσσὶ διώκειν [y él se lanzó a perseguirlo con sus pies]. La subsecuente sugerencia de que “Dado que el propio θυμός puede también saltar, en contextos de muerte, casi muerte y temor mortal, se siente que ese uso ‘amenaza’ el uso con un infinitivo después de (ἐπίσ)σεύομαι (en el sentido ‘estar ansioso por’), que es por lo tanto evitado” no me resulta demasiado convincente.

Verso 174

junto a mí: En dos versos, tres pronombres de primera persona, dos de ellos enfáticos (y el otro, *emeío*, fonéticamente prominente). La personalidad de Agamenón se revela en toda su gloria (VER *ad* 1.117).

Verso 175

me honrarán: Agamenón retoma aquí uno de los puntos claves del discurso de Aquiles, la cuestión de la honra, que atravesará todo el canto (VER *ad* 1.159).

ingenioso: La *mêtis* (el epíteto es *metieta*) era un atributo fundamental de Zeus, al punto que en algunas versiones Metis fue su primera esposa y él la devoró al recibir el oráculo de que un hijo suyo sería más poderoso que su padre. Devorada Metis embarazada, Zeus da a luz a Atenea desde su cabeza. Leer más: Wikipedia s.v. [Metis \(mitología\)](#).

Zeus: La mitología confirma hasta cierto punto la relación de la casa de Atreo con Zeus, no solo porque este era su ancestro (VER *ad* 1.7), sino también en mitos como el de Tántalo, que compartía la mesa de los dioses, o el del propio Atreo, para quien Zeus hizo retroceder el sol en el cielo. Aquí, sin embargo, hay una clara ironía trágica, puesto que el dios hará pagar el exceso de Agamenón contra Aquiles con una matanza en el ejército aqueo. Leer más: Wikipedia s.v. [Atreus](#).

Verso 176

El más odioso: Di Benedetto (110-111) ha observado que solo Agamenón y Aquiles utilizan en el poema el adjetivo ἐχθρός, con el primero en grado superlativo aquí y en 9.159, referido a Hades (pero indirectamente a Aquiles), y el segundo en grado positivo en 9.312, 378 y 16.77, siempre de una forma u otra aludiendo a Agamenón (aunque VER *ad* 9.312 sobre el problema de esa instancia). Hay también dos usos más del superlativo, uno en boca del narrador en 2.220, sobre Tersites y con Aquiles como sujeto, y otro en boca de Zeus, en 5.890 y referido a Ares. Estas instancias, sin embargo, no opacan (y la primera de hecho podría reforzar: VER *ad* 2.220) la clara asociación del término con el tema central de la cólera: el odio en *Iliada* está casi exclusivamente asociado a los sentimientos entre Aquiles y Agamenón (cf. en sentido similar Louden, 2006: 129-130, aunque solo considerando las instancias positivas).

los reyes nutridos por Zeus: Según Hesíodo, “los reyes son de Zeus” (*Th.* 96), lo que explica por qué recaía en ellos el sacerdocio del dios. La lógica es la misma que en el dios mensajero de los mensajeros (Hermes) o el dios herrero de los herreros (Hefesto); es notable, sin embargo, que el término *basileús* no se aplica en Homero nunca a los dioses. Más allá de esto, el giro es formulaico y regular en el poema, tanto en plural como en singular, y no exclusivamente para reyes (cf. 2.660, 4.280, 13.427). Leer más: Yamagata, N. (1997) “[ἄναξ and βασιλεύς in Homer](#)”, *CQ* 47, 1-14.

Verso 177

la discordia: La discordia era una diosa, Eris, que tiene un rol fundamental en el origen de la guerra de Troya, porque es la que arroja en la boda de Tetis y Peleo (padres de Aquiles), a la que fueron invitados todos los dioses menos ella, la manzana dorada “para la más bella”. Este evento inicia una disputa entre Hera, Atenea y Afrodita que culminará con el robo de Helena (VER [El mito de Troya \(antehoméica\)](#)). Eris es, según Hesíodo (*Th.* 225), hija partenogénica de la Noche, como otros conceptos negativos para el ser humano personificados (la vejez, el engaño, la indignación). En este verso puede verse la compleja relación entre un concepto abstracto y su personificación, que es indisoluble en el pensamiento mitológico (sobre nuestra traducción, VER Com. 1.177). Leer más: EH *sub Eris*, Wikipedia s.v. [Eris \(mitología\)](#).

las guerras y los combates: Como es habitual, un doblete épico para reforzar el punto.

Verso 178

acaso un dios te otorgó eso: No debe entenderse en el sentido de que “porque te lo dio un dios, no es un mérito”, porque esta noción parece por completo ajena al pensamiento homérico. Más bien, como sugieren Bas. y van der Mije (1987), la observación de Agamenón es que un dios le dio a Aquiles ser muy fuerte, mientras que a él le concedió Zeus el dominio sobre todos los demás. Esto es coherente el “gobierna a tus mirmidones” de 180, donde parece implicado un “mientras yo gobierno a todo el resto”. Si la interpretación es correcta, es posible incluso leer una cierta ironía en la expresión, consistente con el tono del discurso (VER *ad* 1.173). Más en general, sobre la idea de que los dioses no dan todo junto a una persona que está implícita aquí, VER *ad* 4.320. Leer más: van der Mije, S. R. (1987) “[Achilles’ God-Given Strength. Iliad A 178 and Gifts from the Gods in Homer](#)”, *Mnemosyne* 40, 241-267.

Verso 179

yéndote a casa con tus naves: Una frase retomada (VER *ad* 1.86) casi textual del discurso de Aquiles (cf. 170), cuya similitud no se conserva en la traducción (en griego: *oikad’ imen syn neusi* en 170 y *oikad’ ion sun neusi* aquí).

con tus naves y tus compañeros: García Romero (1983) cuenta este verso como uno de los casos más probables de cesura media en el poema, pero τε puede alinearse a la derecha, con σῆς, sin inconveniente (cf. el caso de 183, que el autor no menciona pero es idéntico a este). La cesura central es, por cierto, débil, pero no hay razón para preferir la media. Leer más: García Romero, F. (1983) “[La cesura media en el hexámetro homérico](#)”, *CFG(G)* 18, 361-382.

Verso 180

tus mirmidones: Los compañeros de Aquiles y soldados de su contingente de tropas, el mejor del ejército aqueo. El nombre proviene, de acuerdo con la leyenda, de la palabra *mýrmex* [hormiga], porque, después de una gran plaga que acabó con la población de la isla de Egina, Éaco, que reinaba en el lugar en ese momento, pidió a Zeus que repueble el lugar y este convirtió a las hormigas locales en seres humanos. Existen, sin embargo, otras

versiones antiguas de la etimología. Como observan Bas. y Kirk, la expresión de Agamenón puede ser también de desprecio (“gobernará a los únicos que gobernás, que son los mirmidones, mientras yo gobierno a todos los demás;” VER *ad* 1.178). Leer más: EH *sub Myrmidons*; Wikipedia *s.v.* [Mirmidones](#).

de vos yo no me cuido: Una de las claves del argumento de Agamenón, que desprecia aquí de manera implícita la amenaza de Aquiles de abandonar el ejército. La frase puede entenderse en general (“no me importa nada lo que te pase”) o en particular (“no me importa si te vas o te quedás”). Sobre el giro en general, VER *ad* 1.160.

Verso 181

y resentido tampoco me importás: El punto más fuerte de la ironía trágica de este discurso de Agamenón, al final de la primera parte (VER *ad* 1.173), dado que la derrota en la batalla, en particular a partir del canto 8, lo llevará a la desesperación absoluta y a ofrecerle a Aquiles todo lo que puede para que vuelva al combate en la embajada del canto 9.

te amenazaré así: De nuevo una palabra retomada (VER *ad* 1.86), en este caso de 1.161. Agamenón no está haciendo nada más que confirmar lo que Aquiles anunció en su discurso (VER *ad* 1.149, VER *ad* 1.159 y VER *ad* 1.161). Las repeticiones continúan en el verso siguiente, con el verbo “arrebatar”, retomado del mismo verso del discurso de Aquiles.

Verso 182

como a mí me arrebatata a Criseida Febo Apolo: Un escoliasta interpreta con cierta razón que Agamenón parece implicar aquí que es tan superior a Aquiles como Apolo lo es a él, un evidente sacrilegio, exacerbado en este caso por el paralelismo Aquiles-Apolo que construye el canto (VER *ad* 1.9, VER *ad* 1.11 y VER *ad* 1.86).

Verso 183

mi nave y mis compañeros: De nuevo una acumulación de pronombres de primera persona, esta vez cuatro en tres versos (VER *ad* 1.174). Es notable que Agamenón no solo contradice lo que dijo antes (cf. 141-147), sino también lo que de hecho sucede, puesto que será Odiseo con una nave suya el que lleve a Criseida a su padre. Son estas pinceladas las que el poeta utiliza para construir la personalidad de sus héroes.

Verso 184

Briseida: Aunque solamente tiene un discurso (en 19.282-302) y, como en el caso de Criseida (VER *ad* 1.111), su nombre puede considerarse un patronímico, Briseida es un personaje en el sentido más pleno de la palabra en *Iliada*, ya que sus pocas apariciones y los escasos versos en los que habla bastan para conocer su historia y el desarrollo de su figura. Esto debe haber sido observado por autores posteriores (o anteriores, si Briseida no fue un invento de Homero), porque existen indicios de que el personaje aparece en otros textos. Alternativamente, como ha sugerido Casey Dué, podría pensarse que en *Iliada* se le ha concedido un espacio menor a una figura mucho más importante en otros poemas de la tradición. Leer más: EH *sub Briseis*; Dué, C. (2002) [Homeric Variations of a Lament by Briseis](#), Boston: Rowman & Littlefield.

de bellas mejillas: VER *ad* 1.143.

Verso 185

yo mismo: VER *ad* 1.183.

tu tienda: En el campamento aqueo hay dos espacios claramente separados, las naves y las tiendas (aunque la distribución exacta de estas sobre el terreno es un problema sobre el que VER *ad* 15.385). La actividad diaria, hasta donde puede verse, transcurría exclusivamente en las segundas o al aire libre. Esto no va en detrimento de que “las naves” por momentos se utilice como sinónimo de “el campamento” (VER *ad* 1.12).

Verso 186

superior: Parece haber aquí un contraste implícito con el “muy fuerte” en el verso 178 (más evidente en griego, donde se trata de *karterós* frente a *phérteros* en la misma ubicación del verso). Agamenón remarca que la mera fuerza marcial de Aquiles no es nada frente a su poder como gobernante (VER *ad* 1.178 y VER *ad* 1.180).

Verso 187

decirse igual a mí y equipararse conmigo: Una redundancia habitual, con un notable valor retórico en el cierre de un discurso con el que Agamenón pretende mostrarse como el hombre más poderoso del ejército con una autoridad indiscutible.

Verso 188

Peleión: Una forma alternativa de “Pelida”, utilizada por razones métricas y que conservamos en la traducción para reflejar este rasgo del estilo homérico.

el corazón: El *êtor* es el corazón, originalmente en sentido físico (quedan algunos restos de esto en el poema, por ejemplo en 22.452, donde el *êtor* de Andrómaca salta en su pecho al enterarse de la muerte de Héctor). Sin embargo, en los poemas homéricos tiene ya en el sentido abstracto de sede de las emociones, en particular de emociones fuertes y dolorosas (como la pena). En ocasiones, como aquí, también es sede de procesos pseudo-reflexivos, cuando se trata de “meditar” entre alternativas con una fuerte carga emocional. La mención del corazón en este pasaje sugiere, por eso, que Aquiles no está meditando en sentido racional sino definiendo si dar rienda suelta o contener su ira. Leer más: Sullivan, S. D. (1996) “[The Psychic Term ἦτορ: its nature and relation to person in Homer and the Homeric Hymns](#)”, *Emerita* 64, 11-29.

Verso 189

en el velludo pecho: Curiosamente, la única vez en la que se atribuye al pecho de alguien este epíteto (aunque VER *ad* 16.554 sobre el “velludo corazón”). Aquí, debe estar señalando la fuerza y masculinidad de Aquiles, que aumenta el riesgo para los involucrados si el héroe optara por la violencia.

se debatía entre dos cosas: Las dudas respecto a cómo proceder se manifiestan de dos maneras en los héroes iliádicos (cf. Fenik, 67-68, y en general sobre el tema Hentze, 1904, y Arend, 108-115): o bien, como aquí, en tercera persona como una alternativa entre dos opciones (cf. 5.671-673, 16.712-713, etc.), o bien a través de un soliloquio en discurso directo (cf.

Pelliccia, 120-135). La idea de “debatirse entre dos cosas” es tradicional y muy habitual sobre todo en *Odisea* (aunque *διάνδιχα* aparece solamente en *Iliada*). Kelly (193-194) analiza los nueve ejemplos en el poema para concluir que el esquema es “notablemente continuativo, llevando a cabo una acción que ya se ha iniciado o ha sido muy anticipada.” Todos los casos sirven para aumentar la tensión y el suspenso, pero en ninguno la dirección de la trama se modifica. En este, por ejemplo, se presenta la posibilidad de que Aquiles mate a Agamenón, pero la intervención de Atenea reencauza la asamblea hacia el final que tenía predestinado y ya se ha anunciado en el proemio. Leer más: Hentze, C. (1904) “Die Monologe in den homerischen Epen”, *Philologus* 63, 12-30.

Verso 190

la aguda espada: Los héroes homéricos tienen un equipamiento estándar. Las armas de ataque son dos, la lanza y la espada, que, en contadas ocasiones, pueden ser reemplazadas por el arco. Las espadas eran de bronce y constituían un arma secundaria respecto a las lanzas; eran utilizadas para el combate individual en espacios estrechos o cuando los héroes ya habían arrojado las segundas y no podían recuperarlas, y se llevaban en una vaina que colgaba al costado de la cadera, sostenida por una correa desde el hombro. Es notable que todas las heridas realizadas por espadas en *Iliada* son fatales (pero no todos los golpes; VER *ad* 4.530). Debe recordarse también que las armas del periodo micénico eran de bronce, un material más frágil y menos filoso que el hierro o el acero, lo que podría explicar por qué no hay combates de espada a espada en el poema (VER *ad* 3.361). Leer más: EH *sub Weapons and Armor*.

Verso 191

hacerlos levantarse: El referente no está claro, pero deben ser los compañeros de Agamenón mencionados en 183, o bien el resto de los héroes aqueos. El sentido parece ser “los haría pararse para intentar contenerlo”: los héroes están sentados en la asamblea, Aquiles debe pararse para sacar su espada, lo que a su vez provocaría esta reacción, que no impediría la muerte de Agamenón. El verbo *anístemi*, de hecho, es el mismo que se utiliza para indicar el final de la asamblea (cf. 305). Nótese, por otro lado, el doble doblete en dos versos.

Verso 192

hacer cesar la ira y contener el ánimo: La expresión suele considerarse un doblete (cf. e.g. Bas.), pero *ἐρητύω* se utiliza en general con la idea de contener el movimiento. Los casos en los que tiene por objeto a *θυμός* pueden dividirse en dos: los positivos (este y 9.635) se refieren a refrenar la ira, mientras que los negativos (9.462 y 13.280) a contener la inquietud o la ansiedad, con el último ejemplo en particular (la incapacidad del cobarde de quedarse quieto) demostrando que la expresión apunta al movimiento interno del ánimo en el cuerpo que incita a algún tipo de acción externa. Es dable asumir, por eso, que incluso cuando *ἐρητύω* + *θυμός* apuntan a la contención del enojo el punto es menos que la persona abandona su cólera que refrena la necesidad de actuar que la ira produce. Este caso sirve de ejemplo: el primer hemistiquio alude al cambio de estado emocional,

de la ira a la calma, mientras que el segundo alude a la ansiedad de Aquiles por atacar a Agamenón, que Atenea contribuye a contener (¡físicamente!).

Verso 193

Mientras él estas cosas revolvía en sus entrañas y su ánimo: Como observa Bas., se trata de una fórmula repetida (entre otros lugares, en 11.411, 17.106 y 18.15), que resume lo anterior y anticipa un cambio en la situación. Aquí se trata del anuncio de la primera de dos retrogresiones (VER [En detalle - Técnicas narrativas en la poesía homérica](#)) en el desarrollo de la asamblea, que interrumpen el debate e intentan (en este caso, con éxito) bajar la tensión. “Sus entrañas y su ánimo” (VER *ad* 1.24; VER *ad* 1.55) es una forma habitual para señalar la sede del pensamiento, que Kelly (198-199) afirma que “ocurre en contextos dominados por la amenaza o intención de muerte, y específicamente cuando un héroe siente intensamente la necesidad de actuar agresivamente, usualmente haciéndolo luego,” pero la amplitud de esta descripción es tal que en un poema de guerra es difícil que no se aplique a cualquier episodio (y, en efecto, el autor lo aplica en casos muy debatibles, como 4.163 o 6.447). El hecho de que las decisiones en donde no se utiliza “son mucho menos agresivas” es inadmisibles, puesto que Kelly llega a esa conclusión restringiendo el análisis a los casos de *διάνδιχα μερμήριζεν*, que son solo un subgrupo de aquellos en donde se decide algo y solo un subgrupo de aquellos en donde se encuentra el doblete.

Verso 194

Atenea: Diosa hija de Zeus (VER *ad* 1.5), protectora de los artesanos y los guerreros. En *Iliada* es la principal defensora, junto con Hera, de los aqueos. Era considerada también diosa de la sabiduría y, por eso, ya desde la Antigüedad se ha interpretado esta intervención para contener a Aquiles alegóricamente. Leer más: EH *sub Athena*; Wikipedia *s.v.* [Atenea](#).

Verso 195

desde el firmamento: La palabra griega (*ouranós*), como observa Leaf (Appendix H), alude a la capa superior del cielo, donde se encuentran las estrellas y otros astros, a la “bóveda celeste”. El Olimpo (VER *ad* 1.18), donde residen los dioses, llega hasta el firmamento, lo que explica por qué Atenea viene desde allí; es importante notar, sin embargo, que no se trata de sinónimos (*contra*, por lo menos parcialmente, Sale, 1984). Leer más: Sale, W. M. (1984) “[Homeric Olympus and Its Formulae](#)”, *AJPh* 105, 1-28.

la envió la diosa Hera: Nótese por segunda vez en el canto la intervención de Hera para evitar una crisis en el ejército aqueo (cf. 54), de nuevo seguida por la aclaración de que la diosa se preocupaba por estos héroes (en este caso, específicamente por los dos en disputa).

Verso 196

queriendo y preocupándose por ambos igualmente en su ánimo: Como observa Bas., el hecho de que Hera se preocupe por ambos héroes es explicable a partir de su postura pro-griega, en particular porque la muerte de cualquiera de los dos (en este punto de la guerra) haría peligrar la caída de Troya. Debe notarse, sin embargo, que la diosa parece tener una

relación especial con los Atridas, dado que las ciudades que gobiernan son dos de sus tres favoritas (VER *ad* 4.52).

Verso 197

del rubio cabello tomó al Peleión: Como observa Kirk, “la más notable de las intervenciones corporales por un dios o diosa en la *Iliada*.” El efecto visual es contundente, sin duda, y acaso habla del nivel de intimidad entre la diosa y el héroe. De todas maneras, esta no es la única vez en donde los dioses intervienen de manera muy directa en el mundo de los mortales (VER *ad* 3.380, VER *ad* 5.842).

Verso 198

a él solo mostrándose, y de los otros ninguno la veía: Una afirmación que no se repite en ningún otro lugar de la épica arcaica, lo que destaca el carácter peculiar de la situación. Es probable, sin embargo, que tengan razón Bas. y Hainsworth (*ad* 11.199) en que lo único particular sea la afirmación, pero que el fenómeno de la divinidad manifestándose solo a una persona sea como se concibieran en general este tipo de interacciones (para una presentación de los casos, cf. West, *Making*).

Verso 199

y enseguida reconoció: Una fórmula que se repite en varias ocasiones, pero solo aquí para la reacción de un mortal ante un dios. El reconocimiento de Atenea por parte de Aquiles no es un dato menor, puesto que no muchos mortales tienen la capacidad de identificar a los dioses al verlos (en *Iliada*, solo tres, y los tres semidioses: Aquiles, Helena – cf. 3.396-397 – y Eneas – cf. 17.333-339); sobre el tema, cf. Turkeltaub (63-66).

Verso 200

a Palas Atenea: El sentido y etimología del epíteto son desconocidos, y no es claro de hecho siquiera si se trata de una raíz indoeuropea. Sobre el problema, cf. Bas. y Càssola (1997: 568), ambos con referencias, y más recientemente Valdés Guía (2020), que estudia su relación con un mito y ritual atenienses. Leer más: Càssola. F. (1997) *Inni Omerici*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla; Valdés Guía, M. “Pallas and a Female Pyrrhic Dance for Athena in Attica”, *Mnemosyne*, <https://doi.org/10.1163/1568525X-BJA10045>.

tremendos le brillaban los ojos: Los ojos le brillaban *deinó*, una palabra de difícil traducción que indica algo que causa impresión y temor. El pasaje es notable, como muchos otros en el poema, por su carácter cinematográfico: de una toma de Aquiles con la mano sobre su espada se pasa a una secuencia de Atenea bajando del Olimpo, colocándose detrás del héroe y tirándole del cabello; la cámara hace entonces un primer plano sobre la cara de Aquiles, sorprendido y dándose vuelta, momento en el cual se mueve hacia un primerísimo plano sobre los ojos tremendos de la diosa. Que los ojos de Atenea tenían una cualidad excepcional lo sugiere su epíteto “de ojos refulgentes” (VER *ad* 1.206). Sobre la referencia a los ojos antes de un discurso, VER *ad* 1.104.

Verso 201

hablándole dijo estas aladas palabras: La fórmula es extremadamente común para introducir discursos, pero no por ello debe perderse de vista su sofisticado sentido metafórico: las palabras son como pájaros o flechas que vuelan del que las pronuncia hasta el que las escucha (cf. Horn, 2015, que desarrolla esta interpretación desde una perspectiva de lingüística cognitiva). Kelly (143-148) analiza las instancias de discursos introducidos por la fórmula, sugiriendo (p. 145) que “Detrás de la variedad está la imposición común de la actitud continuada de un personaje sobre el destinatario y la situación,” pero esto es una descripción tan genérica e inespecífica que bien podría aplicarse a cualquier intervención en cualquier texto narrativo, y si se buscara una forma de entenderla de manera más estricta, las excepciones en los sesenta usos de la fórmula solo en *Iliada* se acumularían rápidamente. Leer más: Horn, F. (2015) “[Ἐπεα πτερόεντα again: a cognitive linguistic view on Homer’s ‘winged words’](#)”, *Hermathena* 198, 5-34.

Verso 202

Por qué: Un comienzo típico en situaciones en las que un personaje se sorprende o indigna ante la conducta de otro(s). El resto del discurso es menos habitual y su brevedad y contundencia hablan del estado mental de Aquiles. Es clara la división en dos partes, una dedicada a interrogar a Atenea sobre sus motivos (202-203) y otra a anunciar el deseo de matar a Agamenón (204-205).

portador de la égida: Un epíteto habitual de Zeus que también se atribuye a Atenea (2.447) y Apolo (15.229), aunque no es claro si la primera lleva la égida de Zeus o tiene una propia (descrita en 5.738-742). La palabra *aigíokhos* (“portador de la égida”) proviene de *aigís* (“piel de cabra” y, por lo tanto, “vestido” o “manto”), que a su vez es un derivado de *aíx* (“cabra”). La égida de Zeus era un manto, vestido o escudo (en *Iliada*, siempre lo último casi con certeza), hecho con la piel de la cabra Amaltea, que amamantó a Zeus cuando este era un bebé escondido en el monte Ida para evitar que lo devorará su padre Crono. El portador de la égida es invulnerable y tiene la capacidad de aterrorizar a sus enemigos, por lo que la fórmula es adecuada después de la descripción de Atenea en 200.

Verso 203

la desmesura: La *hýbris* de Agamenón, una palabra con una enorme carga simbólica en la tradición griega. De las cinco apariciones del término y sus derivados en *Iliada*, tres remiten a las acciones del rey contra Aquiles (además de este, 1.214 y 9.368). El concepto hace referencia a una arrogancia y presunción excesivas, así como a las acciones que estas llevan a cometer. En general, incurrir en *hýbris* en Homero es transgredir las normas aceptadas en la sociedad o considerarse por encima de las leyes de los dioses, una conducta que lleva inevitablemente a consecuencias nefastas. Leer más: EH *sub Hybris*; Wikipedia s.v. [Hibris](#).

Verso 204

Pero te diré: Las dos partes de este verso aparecen varias veces en el poema. en general para introducir amenazas (cf. Kelly, 279-280), aunque esto es más regular con el primer hemistiquio que con el segundo (VER *ad* 1.212). El verso se repite casi completo en

2.257, con ὄϊω reemplazado por ἔσται (una fórmula que se utilizará en *Odisea* tres veces - 2.187, 17.229 y 18.82). Más en general, es posible incluirlo en un grupo amplio de versos, no siempre formulaicos, que funcionan como separadores en discursos, interrumpiendo una secuencia y anunciando que se va a decir algo (VER *ad* 1.212, VER *ad* 1.297, VER *ad* 2.139, y cf. 1.233, 3.177, 9.103).

Verso 205

por su arrogancia: La palabra ὑπεροπλία aparece solo aquí en épica arcaica, pero VER *ad* 15.185 para una palabra de la misma familia.

ya pronto perderá la vida: La idea de que un personaje muere o sufre un mal como consecuencia de sus propias acciones es habitual en el pensamiento homérico (y griego), y, de hecho, un recurso recurrentísimo para generar pathos (cf. Bas. XVI, *ad* 16.753). Este caso forma parte de un subgrupo específico del recurso en donde un personaje atribuye la fatalidad de otro a una decisión errada o temeraria (cf. e.g. 4.409, y VER *ad* 6.407), a veces, como aquí, de forma equivocada (aunque Agamenón sí morirá eventualmente como consecuencia de una decisión propia - VER *ad* 1.7 y VER *ad* 1.69), pero el narrador también utiliza la estrategia para aumentar (VER *ad* 4.480) o disminuir (cf. 13.363-382) el carácter trágico de las muertes de sus personajes, incluyendo los principales, que de una forma u otra siempre (con contadísimas excepciones) tienen alguna responsabilidad en el destino que sufren (piénsese, sin ir más lejos, en el origen de la peste al comienzo de este canto).

Verso 206

ojos refulgentes: Los ojos “glaucos” de Atenea, un rasgo distintivo de la diosa. Aunque no hay acuerdo unánime sobre el significado del epíteto, el consenso general es que proviene de *glaukós*, “brillante”, una palabra que más tarde se utilizará para un color verde azulado. Alternativamente, podría provenir de *glaiúx*, “lechuza”, lo que resulta coherente con el hecho de que este animal era el símbolo de la diosa. Una posibilidad verosímil es que ambas cosas sean ciertas, y que el epíteto se refiera a la forma en que los ojos de las lechuzas brillan en la oscuridad por sus propiedades reflectantes; de ahí nuestra traducción “refulgentes”.

Verso 207

Yo vine: El discurso de Atenea está cuidadosamente balanceado: luego de responder la pregunta de Aquiles y anunciar su objetivo, con repetición de las palabras de Hera (207-209; VER *ad* 1.208 y VER *ad* 1.209), procede a ordenar a Aquiles lo que debe hacer en un esquema retrogresivo orden (210-211) → [anuncio de la recompensa y reconocimiento del reclamo del héroe (212-214a; VER *ad* 1.212)] → orden (214b).

furor: VER *ad* 1.103.

por si obedecieres: Como observan los comentaristas, una mera gentileza retórica, porque Atenea ya conoce el resultado de su intervención.

Verso 208

desde el firmamento: Se encuentra aquí el primer caso de repetición casi textual de un pasaje anterior, con una distancia de pocos versos. Esto es muy frecuente cuando un mensajero reproduce un mensaje o, como en este caso, un enviado informa sobre su propósito, pero también cuando se ejecutan instrucciones que fueron dadas por un personaje (cf. e.g. 4.101-103 = 119-121, 5.262b-264 ≈ 322b-324 y en general de Jong, *Narrators*, 209-210). Debe recordarse que los receptores originales escuchaban el poema, no lo leían, por lo que volver atrás para verificar información era imposible. La repetición mejora la comprensión de los eventos y, por lo demás, es mucho menos pesada que en el texto escrito. De hecho, es un aspecto clave del lenguaje natural (cf. Tannen, 1987). Por lo demás, desde el punto de vista narrativo, es natural que Atenea transmita a Aquiles la información que ha venido a transmitirle, y aumenta el realismo del diálogo (cf. de Jong, *Narrators*, 218-219). Leer más: Tannen, D. (1987) “[Repetition in conversation as spontaneous formulaicity](#)”, *Text and Talk* 7, 215-244.

Verso 209

queriendo y preocupándose: Más allá del carácter tradicional de la repetición (VER *ad* 1.208), las palabras de Atenea informan a Aquiles de algo que el auditorio ya sabe, pero el héroe parece necesitar que le recuerden, esto es, que no solo él, sino también Agamenón, está bajo la protección de los dioses. Esto justifica la falta de tacto de la que se queja Kirk (*ad* 195-6).

Verso 210

no tomés la espada con la mano: Las palabras de la diosa recuerdan aquí 190-191, en boca del narrador, y subrayan el hecho de que su intervención interrumpe un desarrollo posible de los eventos que contradiría el dictado por el destino (VER *ad* 1.189).

Verso 211

pero, bueno: La repetición con un cambio del verso anterior marca el doble aspecto de la orden de Atenea, que se resume en su cierre en 214b (VER *ad* 1.207): contenete, no lo mates, y reprochale solo verbalmente.

Verso 212

pues diré así y esto también se habrá de cumplir: El verso, con variaciones (en general en el segundo hemistiquio), es formulaico en discursos directos para introducir diferentes tipos de enunciados, en cuatro de las siete instancias amenazas (cf. Kelly, 279-280, y VER *ad* 1.204). En este caso en particular, debe notarse que se retoman las palabras de Aquiles en 204, con un claro contraste, porque las de la diosa sí se cumplirán.

Verso 213

más tarde a vos: Este es el primer anuncio de los eventos posteriores en el canto de la ira de Aquiles, y el primer paso de un contraste constante entre dos versiones diferentes de estos: la del propio Aquiles y la de los dioses. Mientras que estos siempre hablan de la cólera como algo con un límite (cf. 508-510, y VER *ad* 8.474 para las versiones que ofrece Zeus

a lo largo del poema), el héroe no pone ninguno en sus intervenciones iniciales (cf. 240-244, 408-412, 9.303-429, 607-629, así como 11.191-194, donde Zeus establece ese día de batalla como el que alcanzará el predominio de Héctor) y el único que introduce, a partir de 9.644-655 (cf. también 16.60-100), es de carácter práctico, esto es, el punto en donde los troyanos lleguen a sus propias naves. La diferencia es de absoluta importancia para comprender la tragedia del héroe, en especial porque este pasaje inicial de la secuencia Atenea ya le anticipa el momento en que debería abandonar la cólera (i.e., cuando Agamenón le entregue regalos), pero Aquiles solo decide escuchar que tiene razón en indignarse y abandonar a los demás a su suerte (algo que dejará claro en su primera versión de los hechos - VER *ad* 1.240). Merece notarse también el orden quiástico de las versiones en este canto: diosa (213-214), Aquiles (240-244) - Aquiles (408-412), diosa (508-510).

el triple: Un número estándar (VER *ad* 1.128), que se cumplirá con creces en el canto 19. “El triple” y, más a menudo, “tres veces” es un número tradicional para diferentes acciones en el poema, sobre todo acciones que intentan realizarse y en ocasiones se contrastan con una cuarta instancia en el tópico tres-tres-cuatro (VER *ad* 5.436). Cf. sobre el tema Lang (1995: 162 n. 9), que observa que el número está vinculado sobre todo a Aquiles, Diomedes y Patroclo. Leer más: Lang, M. L. (1995) “War Story into Wrath Story”, en Carter, J. B., y Morris, S. P. (eds.) *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin: University of Texas Press.

Verso 214

a causa de esta desmesura: El reconocimiento formal de que Aquiles está del lado correcto (VER *ad* 1.207).

contenete y obedecenos: Este doblete final es la tercera forma en el discurso en la que Atenea insta a Aquiles a contenerse (cf. *παύσουσα τεὸν μένος* en 207 y *λῆγ' ἔριδος* en 210), enfatizando tanto la necesidad imperiosa de tranquilizar al héroe como su dificultad. *ἤμῃν* puede ser mayestático, pero más probablemente se refiere a Atenea y Hera.

Verso 216

es necesario: La respuesta de Aquiles es breve y sumisa, como corresponde ante la orden de un dios: después de la aceptación de las palabras de Atenea (216-217a), esta se justifica con una afirmación sobre lo apropiado de esta actitud (217b) y una sentencia (217b-218). Como señala Kirk (*ad* 215-218), es probable que esto también contribuya a no trasladar el dramatismo de la disputa a este intercambio (casi un intermedio, después de todo), y acaso también anticipe su asentimiento inmediato en el canto 24, cuando los dioses ordenen devolver el cadáver de Héctor.

Verso 217

pues así es mejor: Aquiles repite el “mejor” (*ἄμεινον*) de Agamenón en 116, lo que subraya el contraste entre ambos héroes. Aunque Agamenón acepta devolver a Criseida, lo hace solo después de la plaga y con la condición de que se le restituya el botín, aunque esto implique violar las normas de la convivencia en el ejército. Aquiles, por otro lado, contiene su ira ante la sola orden de una diosa.

Verso 218

al que obedece: Una nueva *gnóme* o sentencia (VER *ad* 1.80) que, como suele suceder, aparece como explicación de la actitud de Aquiles (VER *ad* 1.216). En este contexto, la frase podría entenderse también como una prolepsis, puesto que más adelante en el canto Zeus atenderá al pedido del héroe (realizado por su madre).

Verso 219

la empuñadura de plata: La plata aparece siempre como un metal decorativo en los poemas, indicando la calidad y valor material de un objeto. En este caso, debe notarse que la empuñadura no es de plata en su totalidad, sino que se está haciendo alusión al hecho de que los remaches de cobre utilizados para unir la hoja a la empuñadura estaban recubiertos de plata (cf. Muhly, EH *sub Silver*).

la pesada mano: VER *ad* 1.89.

Verso 220

la gran espada: El episodio se cierra con reiteración del foco sobre los elementos que lo abrieron, la vaina y la espada de Aquiles, realizando ahora la acción opuesta de volver a su estado de reposo. La retrogresión ha terminado (VER *ad* 1.193) y hemos vuelto al mismo punto exacto donde estábamos antes, pero ahora sabemos más sobre lo que sucederá en el futuro (VER [En detalle - Técnicas narrativas en la poesía homérica](#)).

Verso 221

marchó hacia el Olimpo: Como observa Kirk (*ad* 222), una pequeña inconsistencia oral, dado que los dioses se encuentran, según se nos informa en 423-425, entre los etíopes. Hay diversas formas de dar cuenta de la aparente contradicción, de todos modos, y es importante recordar que la movilidad de los dioses no responde siempre a las leyes naturales.

Verso 222

deidades: La palabra griega es *daímonas*, acusativo plural de *daímon*. El término es difícil de traducir, puesto que, aunque se refiere a los dioses, es un concepto más primitivo, ligado a la idea de poderes sobrenaturales que manejan la naturaleza y a los hombres. No es sinónimo de *theós* (“dios”), pero se utiliza a veces como si lo fuera (como en este caso). En sentido general, a un *daímon* se lo responsabiliza de todos aquellos eventos que escapan a la comprensión inmediata pero que los seres humanos no saben atribuir a la intervención de un dios específico. Leer más: EH *sub daimôn*; Wilford, F. A. (1965) “[ΔΑΙΜΩΝ in Homer](#)”, *Numen* 12, 217-232.

Verso 223

con palabras injuriosas: La palabra ἀταρτηρός aparece solo aquí, como atributo en vocativo de Méntor en *Od.* 2.243 y en Hes., *Th.* 610 (cf. DGE *s.v.* [ἀταρτηρός](#) para otros lugares). La etimología y el sentido exacto son desconocidos, pero su valor es fácilmente inferible por el contexto.

Verso 224

detuvo su ira: El contraste entre “contener” (παύω) y “detener” (λήγω) está implicado en la aparición de los verbos en 207 y 210, en el discurso de Atenea. La ira de Aquiles pasa ahora a una nueva fase, la del rencor (cf. 81-83), en la que estará durante la mayor parte del poema.

Verso 225

Barriga de vino: El estilo elevado de la poesía homérica impide traducir, como quizás se debería, “borracho, hiena y cobarde”. Las tres expresiones son únicas y ya desde la Antigüedad fueron consideradas un ataque salvaje a la figura de Agamenón (sobre la cual VER *ad* 1.7). El discurso se abre con estos insultos y críticas (225-232) y luego pasa a la promesa que constituirá su segunda parte, en estructura retrogresiva: anuncio de la promesa (233-234a) → [écfrasis del cetro (234b-239a)] → promesa (239b-244).

ojos de perro: VER *ad* 1.4 y VER *ad* 1.159.

Verso 226

nunca armarte: Con una técnica típicamente oral, Aquiles elabora sobre el último concepto del verso anterior (“corazón de ciervo”, es decir, “cobarde”).

para la guerra: El contraste entre la “guerra” y la “emboscada” (VER *ad* 1.227) que se halla aquí revela algo de la concepción de la guerra del poeta, que identifica dos formas bien distintivas de combate (el enfrentamiento abierto con tropas auxiliares y la emboscada con tropas de elite).

Verso 227

la emboscada: De la misma manera que ni el robo de ganado (VER *ad* 1.154) ni la mentira eran considerados ignominiosos, sobre todo en la guerra, la participación en una emboscada (*lókhon*), por la dificultad de su ejecución y el esfuerzo físico y mental que conllevaba, estaba reservada a los mejores guerreros y era particularmente admirada. Solo los más nobles participaban, por lo que este verso debe entenderse en contraste con el anterior, en el que se dice que Agamenón no se arma “con el pueblo”, es decir, para la batalla campal. Para un análisis detallado del tema, cf. Edwards (1985: 15-41, esp. 18-27), pero las conclusiones del autor de que en *Iliada* la emboscada es considerada una estrategia de cobardes se basan en evidencia insuficiente y que no toma en cuenta adecuadamente los contextos donde se halla: el caso de Paris en 11.369-395 puede descartarse por las características propias del personaje, y las emboscadas a Tideo (4.376-400) y Belerofonte (6.155-195) deben ser parte de un tema típico (el héroe individual contra los emboscados). De hecho, esto último debería ser suficiente para demostrar que la emboscada no es una acción cobarde: para que Tideo o Belerofonte merezcan halagos por sobrevivir a una, es necesario en la lógica heroica que quienes la ejecuten sean hombres excelentes. Y, en efecto, esto es exactamente lo que Idomeneo afirma de esta táctica en el fundamental pasaje de 13.276-291, al que puede añadirse 9.325, donde Aquiles, en la descripción de sus logros militares, dice haber pasado “muchas noches sin dormir”, una frase que solo puede aludir a las emboscadas y sería inconcebible en el

contexto si estas no fueran una acción heroica que mereciera destacarse. Leer más: Edwards, A. T. (1985) *Achilles in the Odyssey: Ideologies of Heroism in the Homeric Epic*, Königstein/Ts: Anton Hain.

Verso 228

esto te parece que es la muerte: Aunque expresa una idea común (cf. 3.454, 9.312 y *Od.* 14.156 y 17.500), la frase es única. Su sentido es obvio a simple vista (“lo evitás como a la muerte”), pero con una potencial segunda lectura, dado que, después de todo, ¿no es el trabajo de un guerrero enfrentarse a la muerte? Así, Aquiles aquí no solo estaría diciendo que Agamenón no hace lo que debe hacer un héroe, sino también que ni siquiera tiene los impulsos básicos que rigen la conducta heroica.

Verso 230

arrebatat dones: Los dones son los *dóra* (sg. *dóron*), una palabra con un sentido algo más amplio que la española, puesto que se refiere en general a los bienes que son otorgados, incluyendo las ofrendas a los dioses; esta repartición no es por mera generosidad, sino que se realiza (o debería realizarse) atendiendo a la *timé* del destinatario. Aquí, por supuesto, se refiere al botín de Aquiles. Nótese la repetición del concepto de “arrebatat”, que aparece una y otra vez en este diálogo (VER *ad* 1.181).

Verso 231

Rey tragapueblos: *Demobóros*, una palabra que hemos traducido casi literalmente. El *dêmos* es el pueblo en el sentido amplio de “lo público”, sea referido a la tierra común o a la gente. Por derivación se aplica a la plebe, actuando como sinónimo de *laós* (VER *ad* 1.10). Aquí el insulto debe entenderse casi en nuestro sentido moderno de “corrupto” o “consumidor de los bienes comunes para el beneficio propio”.

gubernás pusilánimes: La palabra griega que hemos traducido con “pusilánimes” es *outidanós*, que podría interpretarse como “que no sirven o no valen para nada”. Aquiles se refiere, por supuesto, a los argivos, es decir, a las tropas que dependen directamente de Agamenón, no a todo el ejército. El insulto recuerda las palabras del rey en 1.180, por lo que aquí Aquiles podría estar implicando “yo gobernaré a unos pocos mirmidones, pero es mejor que gobernar inútiles”.

Verso 232

injuriarías ahora por ultimísima vez: Notablemente complejo cierre de la primera parte del discurso que, primero, remite a la actitud de Aquiles antes de la intervención de Atenea (y el potencial “injuriarías” aquí recuerda lo cerca que en verdad estuvo de ser la última vez que Agamenón hizo cualquier cosa); segundo, resume la indignación del héroe ante la conducta de Agamenón que acaba de describir; y, por último, anticipa que esa indignación se manifestará de una forma terrible para el rey y el ejército, que es lo que se anuncia en la segunda parte del discurso.

Verso 233

Pero te diré: VER *ad* 1.204.

y sobre ello juraré: El giro (ἐπι) μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι es sin duda formulaico (cf. *Od.* 5.178, 10.299, *HH* 3.79, 4.274, etc.), pero no deja de ser interesante que en *Iliada* solo se utiliza aquí y en 9.132 = 274, cuando Agamenón jura no haberse acostado con Briseida al prometer devolverla a Aquiles.

un gran juramento: En griego, el *hórkos* es tanto el juramento que se realiza como el objeto por el que se jura, en muchos casos al mismo tiempo, puesto que la idea es que el objeto y el juramento están intrínsecamente vinculados. Nótese que la digresión del cetro que sigue a continuación está rodeada por dos apariciones de la frase “gran juramento,” en una estructura típica de Homero: la écfrasis (VER *ad* 1.234) constituye una retrogresión que enaltece todo lo que sigue (VER *ad* 1.225).

Verso 234

por este cetro: El cetro del orador constituía una parte clave de la dinámica de la asamblea (VER *ad* 1.58), porque representaba el orden, en tanto regulaba la palabra, y la ley, puesto que encarnaba la capacidad de la asamblea de tomar decisiones. Jurar por este cetro, por lo tanto, tiene un peso simbólico enorme en la cultura heroica, algo que Aquiles subrayará a continuación con la digresión. No hay acuerdo, de todos modos, respecto a si este “cetro” es un único cetro compartido por todos los participantes de la asamblea, o si cada rey tiene el propio, y toma el suyo cuando le corresponde hablar. Van Wees, *Status* (277-280), argumenta con buenas razones a favor de lo segundo, pero no atiende la objeción más importante a esto, a saber, que Aquiles arroja el cetro al final de su discurso. No es inconcebible que el héroe haga esto con su propio cetro (sería un símbolo de lo que ha sucedido con su poder), pero ciertamente tiene mucho más sentido si este representa el contrato social detrás de la asamblea (VER *ad* 1.245).

que: La digresión sobre el cetro constituye una típica écfrasis (“descripción”) homérica sobre un objeto (cf. en general sobre el tema Becker, esp. 51-54 para este caso, y de Jong, *ad* 468-72, con bibliografía sobre el tema), que, muchas veces, como aquí, no se limita a señalar sus características, sino que las describe relatando cómo se produjeron. Estos primeros planos aumentan la dimensión de un objeto y, sobre todo, especifican su valor simbólico, haciendo que lo que les sucede en el transcurso de la narración tenga más peso y significancia. Es una variante de la técnica habitual de expansión en la narración oral, pero una que ha adquirido un desarrollo especial y se ha convertido en una estrategia narrativa en sí misma.

nunca más hojas ni brotes: La descripción comienza con una expresión que parece constituir un *adýnaton* implícito: “mi juramento se romperá cuando este cetro engendre hojas,” es decir, nunca. La aparición de esta imposibilidad, en todo caso, enfatiza el carácter definitivo de la promesa. Más allá de esto, la écfrasis se divide en tres partes sucesivas: el cetro cuando era una rama (“nunca más”), el cetro como objeto que está siendo trabajado (“después de que dejó atrás”) y el cetro como símbolo de la justicia y la ley (“ahora”). Las tres partes están enfocadas desde el presente: ahora nunca más dará hojas, ahora dejó atrás el tronco y, por supuesto, ahora sirve como símbolo. La secuencia tiene un valor adicional, puesto que marca el paso de lo natural (la rama) a lo artesanal (el cetro) a lo simbólico (la justicia); VER *ad* 1.238.

Verso 235

después que dejó atrás el tronco en los montes: La descripción del cetro se apoya en fraseología y conceptos que se encuentran a menudo en símiles vegetales del campo de batalla, pero, como ha demostrado Stein (2016), Aquiles la modifica para subrayar la violencia antiheroica implícita en un instrumento cuyo valor simbólico ha sido transgredido por las acciones de Agamenón. Leer más: Stein, C. D. (2016) “[The Life and Death of Agamemnon’s Scepter: The Imagery of Achilles \(Iliad 1.234–239\)](#)”, *CW* 109, 447-463.

Verso 236

el bronce: χαλκός se utiliza metonímicamente en el poema sobre todo para las lanzas o para el armamento defensivo, pero en ocasiones hace alusión a otros tipos de armamento o de instrumentos, como en este caso (cf. también 9.458, 17.126).

Verso 238

los que cultivan la justicia: El cierre de la descripción marca el punto en el que la historia del cetro (nótese “cultivan”), su garantía como objeto sobre el que se jura y el contenido del juramento se entrelazan. Aquiles promete alejarse del campo de batalla por la transgresión de Agamenón de las leyes de las que el cetro constituye un símbolo y a la vez una garantía (VER *ad* 1.234), en tanto que instrumento para regular la palabra en las asambleas.

y las leyes: La idea es habitual (cf. 2.206. 9.99, Hes., *Th.* 84-90), aunque cuál es su alcance exacto o la naturaleza de estas “leyes” es difícil de saber.

Verso 239

este será para vos un gran juramento: La reiteración aísla la écfrasis y la marca como una verdadera detención, lo que la enfatiza a ella, al juramento y al discurso en general. Este ritmo pausado y este cuidadoso ordenamiento de las palabras (incluso a pesar del comienzo cargado de insultos) es una parte importante de lo que hace de Aquiles el mejor de los aqueos (VER *ad* 1.77 y cf. Kozak, 2014). Leer más: Kozak, I. A. (2014) “Oaths and characterization: two Homeric case studies”, en Sommerstein, A. H., y Torrance, I. C. (eds.) *Oaths and Swearing in Ancient Greece*, Berlin: De Gruyter.

Verso 240

sin duda: El juramento en sí está cargado de un lenguaje fuertemente patético (ἦ, ποθῆ, σύμπαντας, ἀχνύμενός περ, πολλοὶ, ἀνδροφόνιοι, θυμὸν ἀμύξεις, χωόμενος) que anticipa el peor momento del ejército aqueo a partir del canto 11.

alguna vez: Bas. y Kirk (*ad* 240-4) destacan la vaguedad de la formulación del juramento, pero entiendo que esto es impreciso. Los términos que Aquiles plantea son claros y contundentes: alguna vez me vas a necesitar y no voy a estar ahí. Uno puede leer más en esto, en especial en el cierre del pasaje, y asumir que el héroe está implicando que volverá al combate cuando Agamenón se arrepienta de lo que ha hecho, pero es significativo que esto no se diga y, de hecho, que ni siquiera sea necesario asumirlo (VER *ad* 1.213). La cólera de Aquiles es contundente y definitiva, y el personaje jamás afirma estar dispuesto

a volver a luchar junto a Agamenón hasta después de haber sufrido las consecuencias de su intransigencia (19.146-153).

el deseo por Aquiles: Sobre las autorreferencias en tercera persona, cf. Kelly (84-85), que analiza los casos y observa que se trata de una forma de aumentar la autoridad del hablante respecto al oyente. No obstante, no todos los casos responden bien a esta interpretación, y en varios de ellos (cf. e.g. 2.259-260, 11.431) el efecto buscado parece ser más bien el de darle más énfasis a la figura del hablante en el contexto.

Verso 242

Héctor: Héctor es el hijo primogénito de Príamo, el rey de Troya, y su esposa Hécabe. Es, además, el mejor guerrero de los troyanos, capaz de pelear mano a mano con Áyax el Grande (VER *ad* 1.138). Solo Aquiles puede derrotarlo, por lo que la elección de la fórmula en este verso no es genérica, sino que enfatiza el patetismo de la secuencia: al ausentarse el héroe del campo de batalla, nadie podrá contener a Héctor, que matará a muchos. Este anuncio, por supuesto, se cumplirá en lo que resta del poema, si bien la trayectoria del troyano tiene considerables altibajos. Merece observarse también que la introducción del personaje en el poema es muy gradual, a través de pasos bien señalados que abarcan desde este verso hasta el canto 5: aquí solo es mencionado, en 2.802-809 aparece pero no habla ni combate, en 3 (a partir de 38-57) habla pero no combate, en 4.505 se muestra huyendo en la batalla y recién participa activamente en la guerra en el canto 5, en una secuencia de tres movimientos (es exhortado, exhorta a las tropas y mata a dos hombres: VER *ad* 5.471). Para un estudio comprensivo de este proceso, cf. Kozak (2016). Leer más: [En detalle - Ética heroica](#); EH *sub Hector*; Wikipedia s.v. [Héctor](#); Kozak, L. (2016) *Experiencing Hektor. Character in the Iliad*, London: Bloomsbury.

matador de varones: Aunque no exclusivo de Héctor, puesto que también se atribuye a Ares, Licurgo y, de forma indirecta, a Aquiles (VER *ad* 18.317), el epíteto ἀνδροφόνος está muy especialmente asociado al troyano, con trece de sus dieciséis apariciones en el poema acompañando su nombre, casi todas en la ubicación métrica de este verso (sobre las excepciones, VER *ad* 6.498). Es interesante que, hasta el canto 17, la mayor parte de ellas están en boca de Aquiles (tres de cuatro: 1.242, 9.351 y 16.77 - VER *ad* 16.840), siempre, como observa Friedrich (105), en contextos en donde recordar esta característica de Héctor es una forma de autoenaltecimiento, en la medida en que Aquiles es quien frena al troyano. El epíteto ha dado lugar a debates por la equivalencia métrica con ἰππόδαμος (VER *ad* 16.717). Sacks (1987: 164-175) ha realizado un análisis detenido de sus usos en el poema, concluyendo que se encuentra siempre en conexión con la propia muerte del héroe o con Aquiles y su armadura, aunque, habida cuenta de que este es el tema central de la trama, es difícil imaginar pasajes que no puedan asociarse de una forma u otra con esos eventos. Es cierto, de todas maneras, que las instancias de ἀνδροφόνος suelen tener un valor contextual relativamente evidente. Leer más: Sacks, R. (1987) *The Traditional Phrase in Homer: Two Studies in Form, Meaning and Interpretation*, Leiden: Brill.

Verso 243

te desgarrarás el ánimo: El verbo ἀμύσσω aparece solo dos veces en épica arcaica, solo aquí y en 19.284, como un gesto literal de lamento fúnebre por parte de Briseida ante la muerte

de Patroclo. En este verso, el gesto debe apuntar al mismo tipo de sufrimiento por los caídos, quizás todavía más intenso, dado que no es ya el cuerpo lo que se desgarra, sino el mismo ánimo.

Verso 244

al mejor de los aqueos: Hay aquí un contraste implícito con el “cuán superior soy a vos” de Agamenón en 186 (VER *ad* 1.186), la oración con la que este cerró su última intervención en el debate. Si se recuerda que allí había un contraste entre la superioridad de Agamenón y la fuerza de Aquiles, que el héroe utilice *áriston* es de notable importancia, porque refuta lo implicado en su afirmación de 91, en donde había dicho que “Agamenón se jacta de ser el mejor de los aqueos.” Sobre el sentido del término, VER *ad* 1.91. La caracterización de Aquiles como “el mejor” es, por otro lado, recurrente a lo largo del poema, y se manifiesta de múltiples maneras (cf. Latacz, 2014: 322-323 n. 122), aunque en este giro específico (formulaico: 2.82, 5.103, etc.) se utiliza para el héroe exclusivamente en esta frase (cf. 412, 16.274). Otras expresiones relacionadas se hayan también en 1.581, 16.21 = 19.216, 16.271b-272 = 17.164b-165 (cf. Bas. XVI, *ad* 16.21, con referencias), y el narrador explicita que el héroe es el mejor al final del Catálogo de las Naves (2.761-770). Leer más: Latacz, J. (2014) “Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes”, en Latacz, J., *Homers Ilias. Studien zu Dichter, Werk und Rezeption (Kleine Schriften II)*, ed. T. Greub, K. Greub-Frącz, y A. Schmitt, Berlin: Teubner.

no honraste nada: Obsérvese la explicitación aquí de la necesaria correlación entre la *areté* (la excelencia) y la *timé* (el honor) debida a un héroe (VER *ad* 1.159), que resume la transgresión de Agamenón a los ojos de Aquiles. Estos dos versos constituyen el punto culminante de todo el debate. Leer más: [En detalle - Ética heroica](#).

Verso 245

tiró al suelo el cetro: Un evidente gesto de desprecio, que parece indicar que Aquiles da por terminada la asamblea, interrumpiendo la secuencia normal de devolver el cetro a los heraldos (VER *ad* 1.58 y 1.68).

Verso 246

tachonado con clavos de oro: El dato sirve, por supuesto, para enaltecer el cetro y magnificar el gesto de Aquiles. También ralentiza el movimiento, dándole énfasis, una función habitual para este tipo de descripciones que, de hecho, se repetirá inmediatamente en la presentación de Néstor (VER *ad* 1.248).

Verso 247

del otro lado: Como observa Kirk, enfatizando la oposición física y simbólica entre los protagonistas de la asamblea.

Néstor: Néstor, rey de [Pilos](#) (VER *ad* 1.248), es el más viejo de los reyes aqueos, hijo de Neleo, hijo de Creteo (o, en algunas versiones, de Poseidón). En *Iliada* aparece como un gobernante poderoso al que el resto de los reyes escucha por su sabiduría, experiencia y sus capacidades oratorias (que suelen devenir, como en el discurso que sigue, en

digresiones sobre el pasado muy características de un personaje anciano). Por su edad, en algunas versiones de los mitos se afirma que participó en la expedición de los argonautas, en la caza del jabalí de Calidón y en la lucha de los lapitas contra los centauros (esto último lo dirá él mismo en los versos subsiguientes), gestas heroicas que preceden en una o dos generaciones a la guerra de Troya. Leer más: Frame, D. (2009) *Hippota Nestor*, Washington, DC: Center for Hellenic Studies; Wikipedia *s.v.* [Nestor \(mitología\)](#).

Verso 248

de palabra deleitable: La caracterización de Néstor se divide en las dos partes que conforman al personaje tópico del “viejo consejero”; por un lado, Néstor es un gran orador, por el otro, es un rey con vastísima experiencia. Esta extensa presentación, solo comparable en este canto con la de Calcas (cf. 68-73), el otro consejero de la asamblea, enfatiza la importancia del personaje (uno de los más memorables del poema, sin ninguna duda) y le da dimensión al hecho de que se levante para hablar (VER *ad* 1.69). Para un análisis de esta introducción y de la caracterización de Néstor como orador en el poema, cf. Roisman (2005, esp. 24-28). Leer más: Roisman, H. M. (2005) “[Nestor the Good Counsellor](#)”, *CQ* 55, 17-38.

claro orador: El foco sobre la capacidad oratoria de Néstor (nótense las tres formas de enaltecerla en dos versos, con 249 dedicado solo a esto) no solo lo destaca entre los aqueos, sino que tiene aquí un segundo valor en la narrativa, como ha notado Richardson (1990: 38-39), porque genera la falsa expectativa de que su discurso va a tener algún efecto sobre los receptores, lo que, por supuesto, no sucede. Leer más: Richardson, S. (1990), *The Homeric Narrator*, Nashville: Vanderbilt University Press.

los pilios: Los habitantes de [Pilios](#), que era un nombre de al menos tres ciudades o regiones, pero en el caso de la de Néstor debe ser la que se halla en el sudoeste del Peloponeso, cuyas ruinas fueron encontradas en 1939 cerca de la actual Bahía de Navarino y la actual ciudad de Pilos. Leer más: Wikipedia *s.v.* [Pilios](#).

Verso 249

más dulce que la miel fluía la voz: Para los muchos paralelos, griegos y no-griegos, de esta idea, cf. Bas. y EFH (229-230).

Verso 250

dos generaciones: Suele entenderse que se trata de la generación de su padre Neleo y la de sus hermanos, asesinados por Heracles, en venganza del hecho de que Neleo no había querido purificar al héroe del asesinato de Ífito, hijo del rey Éurito de Ecalia en Eubea. La “tercera generación” de la que se habla en 252 sería, por lo tanto, la de sus hijos, y esto haría de Néstor (asumiendo el número estándar griego de treinta años por generación) un hombre de entre sesenta y noventa años.

hombres meropes: El sentido de *mérops* es desconocido ya desde la Antigüedad, y en Homero aparece solamente en la fórmula de este verso en distintos casos (aunque casi siempre en genitivo) y una vez con *brotoîsin*, “mortales”. Nuestra traducción (como la de CSIC) conserva el uso formulaico del término y, al transliterar la palabra griega, el misterio de su significado (VER Com. 1.250).

Verso 251

se nutrieron y nacieron: Nótese, con Bas., el ὕστερον πρότερον (aunque uno podría argumentar que los que se nutrieron fueron los de la primera generación y los que nacieron los de la segunda).

Verso 252

la muy divina: VER *ad* 1.38.

Verso 253

con sensatez: Como la descripción extendida (VER *ad* 1.248), esta introducción al discurso conecta las intervenciones de Néstor y Calcas, los dos consejeros de los aqueos en la asamblea, que son los únicos cuyas palabras se introducen con esta construcción.

Verso 254

¡Ay, ay!: Sobre el presente discurso en general, VER la nota siguiente. El habitual comienzo *ὀ πόποι* (sobre la traducción, VER Com. 1.254) se utiliza en general para expresar sentimientos negativos y, como observa Bas., muchas veces para introducir reprimendas. Kelly (220-223) analiza las instancias y sugiere que el rasgo común es una disyuntiva entre las expectativas del hablante y los eventos de la narrativa, con algunas excepciones ligada al mantenimiento de la paz divina. La sistematización es, sin embargo, difícil. Hay usos donde el giro parece más bien destacar una ironía, como 16.745 y 22.373, y la propuesta de Kelly de que se trata de una expresión de sorpresa es insatisfactoria (a menos, desde luego, que se entienda que esta sorpresa es fingida). En cualquier caso, lo único certero es que *ὀ πόποι* es una interjección que dirige la atención del oyente al hecho de que el hablante está impresionado de alguna forma por la situación que lo rodea.

Sin duda: El discurso de Néstor, como suelen ser los del personaje, es largo y complejo (cf. para un análisis detenido Segal, 1971). Después de una primera parte (254-259) que resume la gravedad de la situación enfocándola desde la perspectiva de los troyanos (un giro retórico de notable inteligencia, sin duda), la extensa parte central (260-274) es una justificación del valor del propio orador como consejero a través de quienes lo escucharon en el pasado, enmarcada por un doble pedido de atención; finalmente, la última parte (275-284) es una cuidadosamente elaborada secuencia de consejos a los héroes (VER *ad* 1.275). Leer más: Segal, Ch. (1971) “[Nestor and the Honor of Achilles \(Iliad 1.247–84\)](#)” *SMEA* 13, 90–105.

la tierra aquea: Por supuesto, en sentido metafórico, referido al lugar que ocupan los aqueos.

Verso 255

Sin duda se alegrarían: La elaboración retórica de esta primera parte del discurso cumple con lo que la presentación de Néstor promete. Nótese la repetición (en diferentes puntos del verso) de la introducción expresiva ἦ, el juego etimológico Πρίαμος Πριάμοιό (con aliteración del sonido en παῖδες), y el cambio total de foco respecto al debate anterior al ofrecer la perspectiva de la situación de los troyanos (el enemigo común de Aquiles y Agamenón). Merece observarse también el curioso detalle de que los aqueos, que son los

invasores en el territorio en el que se encuentran, son aludidos con “la tierra aquea”, mientras que los troyanos son referidos por su rey, su familia y su gentilicio. ¿Quizás Néstor está jugando con la idea de la inversión de situaciones que la disputa genera?

Verso 257

todas estas cosas oyeran sobre ustedes dos peleándose: Continuando con el uso de recursos retóricos (VER *ad* 1.255), obsérvese la ubicación de σφῶϊν y μαρναμένοϊν en los extremos del verso y rodeando una secuencia con considerable aliteración. Hay una cierta ironía en que estos duales aparezcan tan separados.

Verso 258

los que se destacan: Merece notarse el tono conciliador de Néstor, que atribuye tanto a Aquiles como a Agamenón las cualidades de la excelencia heroica (VER *ad* 1.77). El anciano entiende el problema, pero su intervención no modificará en absoluto el resultado de la asamblea.

Verso 259

pero hagan caso: La segunda parte del discurso de Néstor está enmarcada con una repetición de este pedido, aquí con final elidido y en 274 en su forma completa, enfatizado por καί rodeado de otras dos iteraciones de formas de la palabra (πείθοντό en 273 y πείθεσθαι en el mismo 274).

ambos son más jóvenes que yo: Una *captatio benevolentiae* ligera, que oculta el verdadero punto del argumento de Néstor, que es que otros héroes, mayores que Aquiles y Agamenón, le habían hecho caso. El punto se expande y se refuerza en los dos versos que siguen, en particular con el enfático “ellos” de 261.

Verso 262

jamás vi tales varones: Esta es la primera de las cuatro historias que Néstor contará sobre su juventud en el poema (7.132-157, 11.670-762 y 23.629-43), en las que el anciano conecta a los héroes del pasado con los de Troya, en general por contraste (cf. sobre el tema Alden, 74-111, y Minchin, 2007: 254-258). El recurso contribuye a la caracterización del personaje como un anciano consejero dado a perderse en reminiscencias, pero también lo configura como una encarnación viva del *kléos* heroico, un héroe que vivió las leyendas que se cuentan a los hombres del futuro, lo que lo coloca en una posición de autoridad especial entre los héroes que buscan hacer hazañas que les merezcan ese mismo estatus. (cf. Dickson, 1995: 35-38; Nelson, 2023: 256-259). Esta digresión en particular está cuidadosamente elaborada: después de este verso inicial, tres tienen el catálogo de héroes (sobre el que VER [En detalle - Técnicas narrativas en la poesía homérica](#)) y tres los destacan como los más excelentes (uno y medio señalando con reiteración que eran los más fuertes y uno y medio para describir que lucharon contra enemigos terribles), para luego dedicar casi tres versos a destacar que Néstor mismo combatió con ellos. La secuencia cierra, como todo en el discurso, con un regreso al comienzo, destacando en 271b-272 que estos hombres fueron mejores que los contemporáneos (el núcleo del argumento; VER *ad* 1.259). Leer más: Dickson, K. (1995) *Nestor. Poetic Memory in*

Greek Epic, New York: Garland Publishing; Minchin, E. (2007) *Homeric Voices. Discourse, Memory, Gender*, Oxford: Oxford University Press; Nelson, T. J. (2023) *Markers of Allusion in Archaic Greek Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 263

Pirítoo: Rey de los lapitas, habitantes de la zona de [Tesalia](#), cercana a los montes [Olimpo](#) y [Osa](#), y compañero de Teseo, rey de Atenas. Su aparición primero en la lista de Néstor es lógica, dado que fue en su boda con Hipodamía donde estalló el conflicto entre lapitas y centauros.

Driante, pastor de tropas: Driante aparece también mencionado junto a Pirítoo en Hes., *Scutum* 179, por lo que no hay duda de que se trata de un personaje tradicional, lo que refuerza la impresión de que este pasaje está adaptado a partir de un relato sobre el conflicto entre lapitas y centauros (VER *ad* 1.264).

Verso 264

Ceneo: Ceneo es un famoso personaje mitológico. Fue una mujer raptada y violada por Poseidón, que a cambio de esto le concedió un deseo, y ella pidió convertirse en hombre. Poseidón también le concedió una piel impenetrable, por lo que, en la guerra entre lapitas y centauros, para matarlo estos debieron enterrarlo bajo una montaña de troncos. Leer más: Wikipedia s.v. [Caeneus](#).

Exadio y también Polifemo: Dos personajes desconocidos. Si no se trata de nombres inventados *ad hoc*, es probable que esta lista de héroes lapitas provenga de una épica perdida que relatará el mito del combate con los centauros. De ser así, no sería extraño que el poeta colocara en boca de Néstor un extracto de un catálogo que él mismo habría cantado en otra ocasión.

Verso 265

Teseo Egida: El famoso héroe ateniense, hijo de Egeo o de Poseidón, conocido ante todo por haber acabado con el minotauro de Cnosos en Creta. No aparece en los poemas homéricos más que como un héroe del pasado (aquí y en *Od.* 11.322-325 y 628-635), y los lugares en donde se lo menciona han sido, muchas veces sin razón, cuestionados como “interpolaciones atenienses”, es decir, agregados a un texto original realizados por los atenienses para hacer propaganda a su héroe nacional. Leer más: Wikipedia s.v. [Teseo](#).

semejante a los inmortales: El epíteto es típico (cf. *Od.* 15.414, 21.14, etc.), y parece particularmente asociado a entradas de catálogos heroicos (siempre en *Iliada* y también en *Scutum* 182).

Verso 266

Los más fuertes: Después del breve catálogo de héroes, Néstor vuelve a su punto original de que estos fueron los hombres más valientes que hubo, que es el eje central de su argumento (VER *ad* 1.262). El marcado énfasis en la repetición de “los más fuertes” tres veces en dos versos destaca el punto.

Verso 268

centauros: Los centauros eran criaturas mitológicas con cuerpo de caballo y torso humano que, según la tradición, vivían cerca del monte [Pelión](#). En el mito de la guerra con los lapitas, los centauros aparecen como criaturas salvajes, descontroladas por el vino y el deseo sexual (de donde el epíteto que se les aplica en el presente verso). Leer más: EH *sub Centaurs*.

Verso 270

desde lejos, desde una apartada tierra: Otro de los despliegues de la retórica de Néstor: la insistencia en la lejanía de Pilos respecto a Tesalia, que puede parecer gratuita en primera instancia, se convierte en un rasgo de honor para el héroe, que es llamado a combatir desde tan lejos.

pues me llamaron ellos mismos: Por supuesto, otro rasgo que enfatiza la importancia de Néstor: el héroe no fue convocado por un llamado general o asistió *motu proprio* a la empresa (como, de hecho, sucede con la mayor parte de los héroes de Troya), sino que fue llamado especialmente.

Verso 271

yo por mí mismo: Uno podría asociar este énfasis en la primera persona con el que se encuentra en los discursos de Agamenón (VER *ad* 1.183), pero este ἔμ' αὐτὸν ἐγὼ de Néstor parece más bien destacar su autoridad basada en la experiencia directa en el combate. Hoy podríamos decir “y nadie me lo contó, yo estuve ahí y combatí con mis propias manos”.

Verso 272

de los que ahora son mortales terrenos: Una adaptación al contexto de este argumento de Néstor (VER *ad* 1.266) de una expresión habitual en el narrador para marcar la distancia entre los héroes míticos y los hombres del presente (VER *ad* 5.304), aunque Kirk (*ad* 5.304) sugiere que el segundo uso en realidad podría haberse derivado del primero, dada la supresión casi absoluta de la presencia del poeta en la narración. Si se asume el orden más natural en función de la frecuencia (i.e. expresión del narrador → expresión de Néstor), la adaptación es un refuerzo considerable al punto del pasaje, ya que implica que la distancia entre la generación de los lapitas y la de los héroes de troya es comparable a la que hay entre la generación de los héroes de Troya y la audiencia del poeta.

Verso 273

hacían caso a mis palabras: La digresión de Néstor se cierra con la reiteración de la idea de “hacer caso”, que se repetirá dos veces más en el verso que sigue (VER *ad* 1.259). El orador no es sutil a la hora de destacar los motivos por los cuales recuerda su pasado.

Verso 275

ni tú: El final del discurso, la secuencia de consejos, puede parecer a primera vista una sucesión desordenada de ideas, pero es en realidad una cuidadosa construcción para ganarse el favor de los interlocutores. La estructura superficial es anular (Agamenón, Aquiles, Agamenón), pero el esquema profundo en realidad consiste en un único gran consejo a

Agamenón interrumpido por un consejo a Aquiles que, de hecho, está diseñado para reforzar el consejo superior a Agamenón (VER *ad* 1.277). Se trata, por lo tanto, de un esquema retrogresivo: Agamenón (275-276) → [Aquiles (277-281)] → Agamenón (282-284). La primera parte del consejo a Agamenón es el consejo propiamente y una primera justificación, mientras que la segunda es la justificación más significativa, es decir, que Aquiles es indispensable para el ejército (VER *ad* 1.282).

aunque seas noble: Néstor retoma la forma en que Agamenón realiza su primera advertencia a Aquiles en el 131 (VER *ad* 1.131), así como el concepto de “arrebatar” que es repetido varias veces en el debate (VER *ad* 1.230). Merece destacarse que, mientras que su consejo a Agamenón está armado sobre palabras y expresiones que ya se fueron utilizando (“aunque seas noble”, “la joven”, “el botín”, “los hijos de los aqueos”), 277-279 están armados con varias palabras que aparecen aquí por primera vez.

Verso 276

el botín: VER *ad* 1.278.

Verso 277

ni tú: Comienza aquí una interrupción en el consejo a Agamenón (VER *ad* 1.275) para ofrecer un consejo a Aquiles. Es notable, sin embargo, que todo lo que Néstor afirma está dirigido de manera indirecta a Agamenón, para alabarlo y, acaso, convencerlo de que no necesita disputar con el héroe. De hecho, el consejo de Néstor a Aquiles no parece demasiado bien justificado, si se piensa que el héroe sabe que, por mucho poder que Agamenón tenga, él es necesario para la guerra.

Verso 278

nunca obtuvo semejante honra: Con maestría retórica, Néstor ha hablado del botín al dirigirse a Agamenón, y ahora habla de la honra al dirigirse a Aquiles, atribuyéndole al oponente de cada uno de sus interlocutores aquello que estos valoran por encima de todo (VER *ad* 1.118, VER *ad* 1.159). Uno podría pensar también que por esto mismo su intento de apaciguarlos fracasa: a Agamenón no le importa el botín de Aquiles, sino el suyo, y a Aquiles no le importa (e incluso le ofende, dada su falta de mérito) la honra de Agamenón.

Verso 279

gloria: El *kýdos* no es (solo) la “gloria” en el sentido de la fama (algo que se expresa con el término *kléos*), sino (también y) más específicamente se refiere a una cualidad que proviene de los dioses y que garantiza el poder y la victoria (cf. Benveniste, 2016: 349-360). Es una capacidad mágica que una persona posee, puede tomar o puede perder, siempre dependiendo de la voluntad de un dios. En distintos contextos, la traducción más adecuada puede ser “victoria”, “renombre” o “éxito”. Leer más: Benveniste, E. (2016) *Dictionary of Indo-European Concepts and Society*, trans. E. Palmer, Chicago: HAU books.

Verso 280

si tú eres fuerte: Solo aquí Néstor repite casi textualmente un argumento dirigido antes a Aquiles (cf. 178). Es interesante destacar la extrañeza de la expresión en este verso y el que sigue, dado que no es del todo claro si la cláusula condicional termina en “fuerte” o en “madre” o siquiera si lo que sigue es su oración principal; pareciera como si Néstor estuviera evitando reproducir el razonamiento de Agamenón, dejando la sintaxis algo ambigua. Esto refuerza la hipótesis de que el destinatario de las palabras no es Aquiles (al que semejante ambigüedad sin duda no ayuda a convencer), sino Agamenón (VER *ad* 1.277).

Verso 281

superior: El contraste implicado por Agamenón en su último discurso (VER *ad* 1.186) aparece aquí condensado en dos versos, que parecen resumir el origen del conflicto. Aquiles tiene las cualidades individuales que distinguen a un guerrero, pero Agamenón detenta el poder colectivo. Es interesante que, desde el punto de vista político y como el propio Néstor implica en el cierre del discurso, esto sugiere que la tarea del segundo es asegurarse que el primero esté contento (para garantizar el éxito de la empresa colectiva), pero no viceversa.

ya que a muchos gobierna: En efecto, el reino de Agamenón era una de las regiones más prósperas y populosas del mundo micénico (cf. 2.569-580, con notas *ad loci*).

Verso 282

Atrida: La primera mención explícita de Agamenón en la secuencia de consejos (y en el discurso en general), en el momento en que inicia el cierre del discurso. Nótese que esta segunda parte del consejo a Agamenón no repite ninguno de los puntos de la primera, lo que confirma que no se trata de una simple estructura anular (VER *ad* 1.275). Es interesante destacar también que Néstor se dirige a ambos héroes por sus patronímicos, acaso buscando apelar a su sentido de responsabilidad nobiliaria, o quizás para suavizar su actitud con alabanzas (VER *ad* 4.358; las opciones, por supuesto, no son incompatibles).

haz cesar tu furor: Una frase muy similar a la de Atenea en 207, que conecta esta secuencia de contención de cólera con aquella y, al mismo tiempo, invita a contrastarlas. El éxito de la diosa en refrenar a Aquiles (y evitar que mate a Agamenón contra lo dispuesto por la moira) se opone de forma clara al fracaso de Néstor en refrenar a Agamenón (y evitar que le quite su botín a Aquiles, que es lo dispuesto por la moira).

Verso 283

que grande: Aunque no hemos podido conservarla en la traducción (VER Com. 1.283), hay aquí una repetición parcial pero clara de 78, en ese caso referido a Agamenón.

Verso 284

cerco: Un juego similar en este verso al que se encuentra en 129 (VER *ad* 1.129), dado que el “cerco” (ἔρκος) está, con el límite del verso, separando a “todos” (πᾶσιν) de lo demás y, a su vez, “es” (πέλεται) separa a “los aqueos” de la “mala guerra” (πολέμοιο κακοῖο). Los

fuertes hipérbata en estas líneas parecen buscar reproducir la manera en que Aquiles aleja el peligro de los dánaos.

Verso 286

Sí, todas estas cosas: Tres oraciones constituyen el discurso de Agamenón, cada una demostrando más su rechazo al consejo de Néstor. Después del reconocimiento explícito de lo que dijo el anciano (286), se presenta una objeción basada en las intenciones de Aquiles percibidas por el rey (287-289) y se cierra con una expresión específica sobre su conducta en la asamblea (290-291), que casi parece una demanda de disculpas a Aquiles.

según la moira: La expresión griega quiere decir algo similar a “como es debido”, “como corresponde” (cf. Pelliccia, 207-208 para un análisis de las instancias), pero incluye el fundamental concepto de “moira” que alude al destino o, más específicamente, a aquello que le toca a cada uno (VER Com. 1.286 y cf. Flores González, 2015). En este caso, Agamenón estaría destacando que Néstor habló “de acuerdo a lo que se espera de un héroe” y “expresando lo que corresponde”. Lo que sigue, por supuesto, refuerza la caracterización del rey, dado que, aunque dice aceptar el discurso del anciano, de inmediato vuelve a criticar a Aquiles, mostrando que solo tomó de lo dicho aquello con lo que estaba de acuerdo. Es importante notar que este es el uso estándar de la fórmula (cf. Kelly, 180-182), que aparece siempre en la expresión de acuerdos que son enseguida morigerados o contradichos, por lo que es posible que la audiencia la reconociera como un equivalente a nuestro “sí, pero...” más que como una expresión sincera de acuerdo. Leer más: Flores González, J. V. (2015) “[Μοῖρα en Homero](#)”, *Nova Tellus* 33, 47-79.

Verso 287

quiere estar por encima: La cuádruple repetición del supuesto deseo de Aquiles de dominar a los demás (que podría remitir al hecho de que es él el que convoca la asamblea, VER *ad* 1.54) no tiene ningún correlato con lo que ha sucedido y parece aludir a un conflicto profundo entre los héroes que no se ha originado en el presente debate. Es posible que se trate de una versión exagerada por Agamenón de las palabras de Néstor en 277-281 (“este no respeta que yo soy el superior, sino que quiere estar por encima de todos”, algo que está bastante lejos de lo que expresa el anciano).

Verso 289

cosas a las que pienso ninguno hará caso: Una afirmación de alcance general que, como advierte con razón Bas. (*ad* 287-289), retoma las palabras de Aquiles en 150. Aquiles utilizará una expresión similar, pero con un cambio clave, en su respuesta a Odiseo del canto 9 (VER *ad* 9.315).

Verso 290

Y si lo hicieron combativo los dioses: No es del todo claro si la referencia de Agamenón es a la conducta de Aquiles en general (i.e. es “combativo” en el sentido de que es un buen guerrero), o una alusión quizás algo irónica a su actitud en la asamblea. Ambas lecturas funcionan bien con la pregunta que cierra el discurso, y ambas muestran la absoluta falta

de simpatía del rey para con Aquiles, por lo que bien podría ser una ambigüedad productiva.

Verso 292

interrumpiéndolo: La única aparición de este término en Homero, marcando el último discurso del debate. Es un gesto enormemente descortés interrumpir a otro orador en la asamblea (VER *ad* 1.58 y 1.68), que marca aquí el nivel de enojo de Aquiles. Kirk observa que no hay razones para dudar de que el discurso de Agamenón terminaba en 291, pero eso no parece correcto, puesto que una justificación de por qué el rey no va a obedecer a Néstor (como, de hecho, no lo hará) habría sido esperable después de las palabras contra Aquiles.

Verso 293

Sin duda: El discurso final de la asamblea concluye el debate y le da un cierre a la postura de Aquiles (sin retomar el juramento), a la vez que adelanta el episodio de la toma de Briseida (319-348). Es un discurso con un tono de contundencia, pero muy pocos exabruptos, que ejemplifica las palabras de Calcas en 81-83 sobre la forma en que la ira de un rey se convierte en rencor. Puede dividirse en dos partes: rechazo del liderazgo de Agamenón (293-296), concesión de Briseida y amenaza sobre el resto de los bienes (297-303). Ambas secciones están bien elaboradas, como suele suceder con el héroe: en la primera (sobre la segunda, VER *ad* 1.298), tenemos una justificación en los primeros dos versos y la expresión de rechazo en tres oraciones en los siguientes, cada una explicitándolo cada vez más.

cobarde y encima pusilánime: La primera palabra (*deilós*) es la habitual para hablar de la cobardía en griego, y aparece aquí por primera vez en el poema. “Pusilánime” es la acusación que Aquiles lanza a los súbditos de Agamenón en 231 (VER *ad* 1.231).

Verso 294

toda acción que dijese: Como observa Bas. (*ad* 293-296), la expresión no se limita solo, ni siquiera implícitamente (como parece sugerir Kirk), a la devolución de Briseida, sino que es una crítica de alcance mucho más amplio al liderazgo de Agamenón. De hecho, “toda acción que dijese” debe incluir, además, desde ya, de la orden de entregar a Briseida, los mandatos respecto a la guerra (i.e. las acciones incluyen también las salidas al combate, los saqueos y las emboscadas). En este sentido, la expresión puede considerarse una confirmación del juramento.

Verso 295

a otros ... a mí: En el original griego, *álloisin* (“a otros”) y *émoige* (“a mí”) son la primera y la última palabra del verso. El griego tiene la misma ambigüedad que el español, que permite que la oración esté completa al final de este verso (“a ellos ordenales pero a mí no”) y sorprende con un verbo al comienzo del siguiente (lo que llevó a Aristarco a atetizarlo; VER Com. 1.296).

Verso 296

no pienso hacerte caso: Aquiles está, por supuesto y como es habitual, retomando las palabras de Agamenón en su respuesta (cf. 289). En un sentido más amplio, no obstante, la frase corrobora que estamos ante la confirmación del juramento (VER *ad* 1.294).

Verso 297

Y otra cosa te voy a decir: Debe entenderse respecto a la promesa que ha realizado en su anterior intervención. Aquiles aclara los términos de su retiro del combate: no impedirá que Agamenón tome a Briseida, pero, si quiere cualquier otra cosa, reaccionará violentamente. Nótese que el discurso de Néstor parece haber surtido algún efecto, puesto que el héroe no vuelve a mencionar que partirá de vuelta hacia Ftía.

y vos arrojala en tus entrañas: Este verso formulaico es típico en la poesía homérica para introducir advertencias y amenazas (VER *ad* 1.204). El primer hemistiquio se utiliza por separado en varias ocasiones, combinado con otras frases que especifican un poco más la naturaleza de lo que seguirá (cf. 15.212, 23.82).

Verso 298

con mis manos: Tras el verso inicial que anuncia la nueva amenaza, Aquiles introduce en esta sección tres pares de versos con un *crescendo* de violencia: no voy a pelear por Briseida (298-299), pero no voy a dejar que te lleves otras cosas (300-301), y te mataré si intentás llevártelas (302-303). El héroe confirma así lo que está implícito en el juramento de su discurso, porque el anuncio de que no combatirá necesariamente significa que acepta entregar su botín, pero al mismo tiempo demuestra que su enojo no ha cedido en nada.

yo NO voy a combatir a causa de una joven: Respetando las palabras de Atenea, Aquiles explicita aquí que no utilizará la violencia para evitar el arrebató de Briseida; lo que sigue, sin embargo, es una doble revalidación de su posición original (VER *ad* 1.303 y la nota siguiente).

Verso 299

ni con vos ni con ningún otro: Es notable la secuencia de *correptiones* (las vocales y diptongos finales de σοι, τῷ y ἄλλῳ están abreviadas), que le dan un ritmo particular al verso.

ya que, habiéndomela dado, me la arrebatan: Como observa Bas. (*ad* 298-303 y 299), esta acusación a la totalidad de los aqueos, sin ninguna duda por su silencio ante las amenazas de Agamenón (a pesar de que Néstor ha hablado), es una forma de transferir la responsabilidad del líder a la comunidad como un todo y, en parte, una justificación del castigo al ejército en su conjunto (que será lo que Aquiles pedirá explícitamente en 407-410): es el conjunto de los aqueos quien ahora le quita lo que antes le habían dado tras ganarlo él legítimamente. El héroe sabe que muchos morirán cuando él se retire del combate, y aquí deja claro que, desde su punto de vista, lo tienen bien merecido.

Verso 300

junto a la rápida y negra nave: El giro (θοῆ παρὰ νηῖ μελαίνῃ) es formulaico no solo porque está compuesto de epítetos tradicionales, sino porque se repite en *Od.* 15.258 y *HH* 3.498 y 512. Es curioso, no obstante, que sea la única vez que aparece en el poema, y quizás

debamos entender que se está colocando un cierto énfasis sobre la nave, quizás para recordar que Aquiles ha amenazado con subirse a ella e irse de Troya.

Verso 302

¡VAMOS, probá!: La secuencia $\epsilon\iota\ \delta'\ \acute{\alpha}\gamma\epsilon\ \mu\eta\nu$ no se repite en ningún otro pasaje de épica arcaica conservado, y debe ser particularmente enfática y violenta, a tono con esta última parte del discurso de Aquiles (VER *ad* 1.298). Dicho eso, la frase en general forma parte de un esquema formulaico (cf. Kelly, 80-84) que se encuentra también en 8.18 y 22.381-384, siempre introduciendo acciones que no se llevarán a cabo.

Verso 303

pronto tu oscura sangre brotará en torno a mi lanza: Seguramente tiene razón Kirk (*ad* 298-301) cuando señala que la posibilidad que expresa aquí Aquiles de que Agamenón tome algún otro botín aparte de Briseida es solo imaginaria y sirve nada más que para reiterar la amenaza de violencia física que la intervención de Atenea ha cancelado.

Verso 305

se levantaron y disolvieron la asamblea junto a las naves de los aqueos: A partir de este punto el canto presenta una serie de escenas “reactivas” a la situación creada por la asamblea: el traslado de Criseida y el sacrificio a Apolo (308-317, 430b-487), la toma de Briseida (318-348a), la súplica de Aquiles a Tetis (348b-430a) y de esta a Zeus (493-532) y finalmente la discusión en el Olimpo sobre el encuentro entre Tetis y Zeus (533-611). Nótese que, a nivel macro, se trata de una estructura alternante: Criseida (308-317) - Aquiles (318-430a) - Criseida (430b-487) - Aquiles (488-532) - los dioses (533-611). El conflicto central del texto está planteado y el retraso de sus consecuencias parece funcionar como una forma de construir un suspenso que irá *in crescendo* hasta el canto 3, donde comenzará la batalla (y se interrumpirá enseguida con el duelo entre Paris y Menelao).

Verso 306

el Pelida: Como sugiere Bas. (*ad* 306-348a), comienza aquí una división de la trama en dos líneas, la de Aquiles (que permanecerá inactivo en su tienda hasta el canto 19 pero reaparecerá antes en los cantos 9, 11 y, sobre todo, a partir de 16) y la de Agamenón y el resto de los aqueos, que constituirá el eje de los eventos durante la mayor parte del poema.

Verso 307

el Meneciada: El hijo de Menecio, Patroclo, el mejor y más fiel de los compañeros de Aquiles, cuya muerte desatará su ira contra Héctor y será el detonante del último tercio del poema. Siendo un niño, tras matar accidentalmente a un compañero de juego, fue enviado por su padre a Ftía (el exilio era un castigo habitual en estos casos). Allí se le encomendó el cuidado de Aquiles, que era algo más joven que él, y con el tiempo se volvió su amigo inseparable. El hecho de que en esta primera aparición en el poema se lo llame solo por su patronímico es un argumento contra la idea de que el personaje es un invento de Homero, lo que, por supuesto, no significa que fuera más que una figura muy secundaria

en la tradición sobre Aquiles (cf. en general sobre el problema Burgess, 2001: 71-84). En *Iliada*, su papel será fundamental en la trama. Leer más: EH *sub Patroklos*; Wikipedia s.v. [Patroclo](#); Burgess, J. S. (2001) *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Verso 308

una rápida nave botó al mar: Como él mismo había proyectado hacer en 141-147. La escena que sigue cumple paso a paso lo propuesto entonces (incluyendo una repetición de la secuencia de preverbios en tmesis en 142-144 en 309-311). El embarque y partida en una nave es una escena típica (mucho más común, naturalmente, en *Odisea*), que aquí se presenta en una forma bastante abreviada (cf. Bas., *ad* 308-312, para la descripción de la secuencia completa).

Verso 309

veinte remeros: Un número bajo si, como puede inferirse de, por ejemplo, 16.168-170, el número típico de tripulantes por nave era cincuenta. Es posible que se trate de una tripulación mínima para una embajada, o quizás que se haya reducido el espacio para tropas para dejar lugar a la carga.

Verso 311

el muy astuto Odiseo: Como observan los comentaristas, Odiseo es el candidato más adecuado para la embajada de los mencionados en 145-146, tanto por su proverbial habilidad retórica como por su experiencia diplomática (cf. e.g. 3.204-224).

Verso 312

Luego ellos, subiendo, navegaron por el húmedo camino: El verso es formulaico, como también su expresión final (ὕγρα κέλευθα), pero aparece solo aquí en *Iliada*, por razones obvias.

Verso 313

y a las tropas el Atrida: Suele entenderse que esta acción es simultánea al embarque de Odiseo, aunque es descrita como sucesiva (cf. West, *Making*, *ad* 306-487, para una visión distinta a la que se ofrece aquí). Esto, sin embargo, que se apoya en una interpretación estricta de la “ley de Zielinski” (cf. Scodel, 2008), debería reformularse observando que, en realidad, no se trata de una descripción como sucesivos de eventos simultáneos, sino de la narración completa de cada uno de los eventos antes de proceder al siguiente, lo que genera la impresión de que uno se produce después del otro. El narrador homérico no utiliza casi nunca (VER *ad* 3.318 para una posible excepción) marcadores temporales que indiquen simultaneidad: su técnica habitual es relatar todo lo que transcurre de forma sucesiva, porque la narrativa y la emoción son más importantes para él que la precisión de las secuencias temporales. Esto no significa, desde luego, que no conciba ciertos eventos como simultáneos, pero sí que, cuando se preocupa por señalar que lo son, es por algún motivo especial (VER *ad* 16.336, por ejemplo) y no, como un narrador contemporáneo, por un cuidado sobre la cronología. En este caso, Agamenón ordena a las tropas

purificarse recién cuando completa su primera acción, lo que puede implicar que todo lo narrado entre 308 y 311 sucedió antes de esta orden, o que ambas cosas sucedieron a la vez, pero el narrador simplemente las relató una tras la otra. Esta técnica ofrece dos ventajas: hace más fácil seguir la narración de cada evento, al no interrumpir la secuencia entrelazándola con otras, y, al mismo tiempo, permite generar suspenso al separar los eventos en acciones que pueden relatarse completas. Así, por ejemplo, el volcado de la nave al mar no se confunde aquí con la acción de purificación que realizan los soldados que permanecen en el campamento; al mismo tiempo el viaje de Odiseo a Crisa comienza en 308-311, pero recién se completa a partir de 430, tras la embajada a Aquiles y el diálogo con Tetis. Leer más: Scodel, R. (2008) “Zielinski’s Law Reconsidered”, *TAPA* 138, 107-125.

purificarse: La purificación era una parte importante del rito griego e imprescindible antes de realizar un sacrificio. Que aquí se realice como un baño en el mar, cuando usualmente basta con un lavado simbólico de manos, podría sugerir una preocupación por la peste, pero esto no es necesario. La secuencia de 313-316 es una versión comprimida del mismo tema que se desarrollará más adelante, a partir de 447. Leer más: Parker, R. (1983) *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford: Clarendon Press.

Verso 314

al mar arrojaron sus impurezas: El mar fue considerado un agente purificador durante toda la Antigüedad. En el ritual de iniciación a los misterios de Eleusis, en el Ática (cf. Parke, 1977: 62-63), un baño en el mar era un paso importante tanto para los participantes como para los cerdos que se sacrificaban. Leer más: Parke, H. W. (1977) *Festivals of the Athenians*, London: Thames and Hudson.

Verso 315

Apolo: Apolo aparece (si se excluyen sus menciones en el discurso de Aquiles de 365-412) aquí y en 438 como destinatario de hecatombes de los aqueos, en 457 y 474 como escuchando la súplica de Crises y el canto de los aqueos, y en 479 enviando brisa a Odiseo para el viaje de vuelta a Troya. La secuencia del apaciguamiento en estas apariciones es tan evidente como elegante.

Verso 317

la grasa: Sobre la importancia de la grasa en el sacrificio, VER *ad* 1.66. La imagen de este verso es de particular belleza visual y muy adecuada para finalizar la escena del sacrificio.

Verso 318

Así ellos: “Así ellos/as/él” (*hòs hoi/hai/hò mèn*) es un giro típico para introducir un verso de resumen que sirve de transición a una nueva escena en el poema (cf. por ejemplo 5.84, 627), cuyo inicio se encuentra en el verso siguiente. Este tipo de transiciones alejan, por así decirlo, la cámara de la situación que acaba de relatarse, configurándola como un fondo sobre el cual se producirá el siguiente episodio. Son habituales en el comienzo de los cantos (cf. 9.1, 16.1, 18.1, 20.1, 22.1 y 24.1) y se hallan también en otras tradiciones orales cuando se retoma la performance luego de una interrupción (cf. el verso 460 de

“[La boda de Bećirbey, hijo de Mustajbey](#)”, con [el comentario de Foley a 459-460](#) en <http://archive.oraltradition.org/zbm>).

y **Agamenón**: Bas. sugiere interpretar (sobre la base de Richardson, 1990: 115-117, que entiende que es uno de los usos de *mén...dé/oudé/autár* en Homero) que esta secuencia es simultánea a la purificación de las tropas (VER *ad* 1.313), por lo que Agamenón dispondría la partida de Criseida, ordenaría la purificación y luego enviaría a los heraldos sin solución de continuidad, aunque el poeta nos relata cada acción completa antes de pasar a la siguiente. Leer más: Richardson, S. (1990), *The Homeric Narrator*, Nashville: Vanderbilt University Press.

Verso 319

detuvo la discordia: La misma frase (ληγ' ἔριδος), aunque negada (con la partícula negativa en el verso anterior), que Atenea le dirige a Aquiles en 210. La segunda mitad del canto está repleta de fraseología que remite a la primera, recordando que se está ejecutando lo anunciado allí.

Verso 320

él les dijo: Inicia aquí la primera “escena de mensajero” del poema, un patrón típico con muchas variaciones, pero en el que pueden identificarse los siguientes componentes (cf. Arend, 54-61, el resumen en Bas., *ad* 320-348a, y un análisis del patrón en la épica en general en Dinter y Khoo, en *Structures* II.2, esp. 484-490 sobre *Iliada*): 1) formulación de la orden (aquí, 320-326), 2) el mensajero se pone en marcha (327), 3) llega (328), 4) encuentra a la persona que busca, a menudo con descripción de la situación a su alrededor (329-330a), 5) se acerca y 6) transmite el mensaje. Sobre la variación de los elementos finales en esta escena, VER *ad* 1.332.

Taltibio y Euríbatos: La familia de los Taltibíadas era aun en tiempos históricos una estirpe o gremio de heraldos, que se jactaban de descender del personaje mencionado aquí (cf. Heródoto 7.134). Euríbatos (“el que camina lejos”), por otro lado, es un nombre que parece tradicional para un heraldo (Odiseo también tiene uno llamado así - cf. *Od.* 2.184 y 19.247), aunque estas figuras tienen típicamente nombres parlantes basados en su profesión (cf. CSIC, *ad* 12.342, y VER *ad* 1.321).

Verso 321

heraldos: Tanto en Homero como en general en la tradición griega los heraldos son personas inviolables y protegidas por los dioses, puesto que su función es sagrada. En efecto, no solo se encargan de transmitir mensajes o realizar encargos, sino que también regulan el uso de la palabra en la asamblea (cf. por ejemplo, 2.50-52 y 97) y son los que preparan los sacrificios públicos (cf. 3.116-120), entre otras muchas funciones. Su rol de mediadores en todas las actividades comunales los convierte en individuos de inmensa importancia en la sociedad heroica. La palabra *kêryx* podría estar ligada etimológicamente con el sánscrito *kârú*, que designa a aquellos cuya función es cantar himnos a los dioses. La vinculación entre ambas profesiones es importante, puesto que ambas implican una mediación y ambas son sagradas.

servidores: Los *therápontes* son todos aquellos subordinados a un líder, no exclusivamente los sirvientes de menor categoría. Patroclo, por ejemplo, es un *therápon* o “servidor” de Aquiles (cf. 18.152).

Verso 322

Vayan: El breve discurso de Agamenón es su última intervención en el canto y el cumplimiento (parcial; VER *ad* 1.324) de la promesa realizada en el debate que determina el destino del ejército. De hecho, después de los dos versos iniciales con instrucciones, 324-325 son casi idénticos a 137-138 (VER *ad* 1.324).

Verso 324

y si no: El verso repite casi textualmente 137, pero aquí con dos calificaciones que hacen algo más grotesca la personalidad de Agamenón; primero, porque acaba de enviar a otros a hacer lo que había amenazado con hacer él mismo, y, segundo, porque enseguida aclara “yendo con muchos”, sugiriendo así que teme enfrentarse él solo con Aquiles (VER *ad* 1.281).

Verso 326

comandó con fuertes palabras: Una repetición textual de 25, allí como introducción a la amenaza a Crises, aquí como cierre de las órdenes. La frase está asociada en *Iliada* (se repite solo cuatro veces) exclusivamente a los actos de ὄβρις de Agamenón, y aquí contribuye a conectar las afrentas a Crises (y Apolo) y Aquiles (VER *ad* 1.327).

Verso 327

sin quererlo: Probablemente por temor a la ira de Aquiles, como se indicará en 331. La palabra griega *aékon* indica que una cierta acción se realiza de forma involuntaria, incluso en el sentido legal de la noción. La expresión, además, conecta a los mensajeros, a Briseida (VER *ad* 1.348) y a Aquiles (cf. 430), todos, de una manera o de otra, víctimas del capricho de Agamenón.

junto a la orilla del mar: También Crises (cf. 34) había marchado junto a la orilla del mar después de ser echado por Agamenón de las naves. Es evidente la voluntad del poeta de conectar ambos episodios (VER *ad* 1.326).

Verso 328

las naves de los mirmidones: Las naves de los mirmidones están en un extremo del campamento aqueo, la posición más vulnerable y, por lo tanto, la que les corresponde a las mejores tropas (en el otro extremo se encuentran las de Áyax y en el centro, otra posición sensible, las de Odiseo - cf. 8.222-226).

Verso 329

junto a la tienda y la negra nave: Nótese la repetición de los elementos del verso anterior, señalando que los heraldos han llegado al destino al que se dirigían.

Verso 330

viendo a estos dos, claro, no se alegró Aquiles: Bas. (*ad* 329-333) interpreta que la llegada de los mensajeros es seguida por una secuencia de focalizaciones que da inicio a una escena de “visita” (330a, Aquiles; 331-332, heraldos; 333, Aquiles).

Verso 331

atemorizados: En griego, esta palabra está en aoristo, indicando que se trata de una acción completa, mientras que el otro participio, que traducimos por “venerando”, está en presente, indicando que se trata de una acción continua. La idea parece ser que el temor que sienten los heraldos por Aquiles es momentáneo, mientras que el respeto es permanente (así, Leaf).

Venerando al rey: La palabra griega es *aidéomai*, es decir, “con *aidós*”. Sobre este concepto, VER *ad* 1.23. No deja de ser notable que los heraldos de Agamenón aparezcan expresando *aidós* por Aquiles, un rasgo que este ha acusado al rey de no poseer (cf. 149-160).

Verso 332

no le dijeron ni preguntaron nada: Bas. observa que esto indica una ruptura de la secuencia normal de la escena típica “envío de un mensajero”, dado que en este punto (tras encontrar al destinatario del mensaje) se esperaría que los heraldos hablaran primero. Esta ruptura resalta aun más el miedo y respeto que genera Aquiles.

Verso 333

él comprendió en sus entrañas y dijo: El verso es formulaico (cf. 8.446, 22.296), pero esto parece más bien el resultado del uso de la fórmula central $\epsilon\gamma\nu\omega\ \eta\tilde{\iota}\sigma\iota\nu\ \epsilon\nu\iota\ \varphi\rho\epsilon\sigma\iota$ (cf. 16.530, *HH* 3.376) que de una reutilización de la línea completa, lo que explicarían los “muy diferentes contextos” de los que habla Bas.

Verso 334

Salud: La reacción de Aquiles ante los portadores de malas noticias debe contrastarse, naturalmente, con las de Agamenón ante Crises y Calcas. La primera parte de su discurso (334-336) es un despliegue diplomático, que busca tranquilizar a los heraldos al reconocer de forma explícita su carácter sagrado y luego al utilizar a Patroclo como mediador para que no deban ser ellos los que sacan a Briseida de la tienda. En la segunda parte (337-344), dejará claro que el objeto de su ira es Agamenón exclusivamente.

mensajeros de Zeus: VER *ad* 1.321. Los heraldos eran sagrados y tenían importantes funciones religiosas. Además, al ser servidores directos de los reyes, quedaban bajo la misma protección de Zeus de la que estos gozaban.

Verso 335

en nada son ustedes para mí culpables, sino Agamenón: Tras reconocer su carácter sagrado en el verso anterior, Aquiles reasegura a los heraldos al explicitar que es consciente de que no son los responsables de las acciones que llevan a cabo. Este esfuerzo del héroe por

tranquilizar a sus interlocutores elabora la comprensión de la que se habla en la introducción al discurso.

Verso 337

Patroclo: La primera mención de Patroclo por su nombre, que no retoma el patronímico de 1.307, confirmando que el personaje debía ser conocido por el público y, por lo tanto, tradicional (de lo contrario, el poeta acaso habría sentido la necesidad de aclarar que este Patroclo es el Menecíada mencionado antes; VER *ad* 1.307).

del linaje de Zeus: Como observa Bas., un epíteto típico incluso para héroes que no tienen a Zeus en su genealogía, como es el caso de Patroclo. La idea debe ser que todos los nobles son del linaje del rey de los dioses.

Verso 338

y dásela a ellos para que la lleven: Quizás para subrayar lo ominoso de la situación, este verso y el siguiente tienen una importante carga de acentos sobre vocales posteriores (δὸς, τὸ, αὐτὸ, πρὸς, θεῶν, πρὸς, θνητῶν, ἀνθρώπων), en particular cuando se añaden los descendos de tono después de los agudos (καί σφωῖν, ἔστων, μακάρων).

Verso 339

los dioses bienaventurados: La palabra *mákar* es un epíteto de los dioses, aunque en ocasiones se aplica a uno o más hombres (como en 3.182). Los *mákares* gozan de una vida segura y libre de preocupaciones.

Verso 340

ante este rey cruel: Una expresión de particular fuerza, con el uso del demostrativo y el infrecuente ἀπηνέος.

Verso 341

una obscena devastación: VER *ad* 1.97.

Verso 342

de los demás: El encabalgamiento aditivo tiene el interesante efecto de que subraya el hecho de que no será Agamenón el que tenga necesidad de Aquiles, sino el resto del ejército, que sufrirá por las acciones del Atrida (cf. Kirk, *ad* 340-2).

Verso 343

sabe ver a la vez hacia delante y hacia atrás: La idea, proverbial, era que una persona debía de ser capaz de “ver hacia atrás” para poder saber cómo actuar “hacia delante”, de donde la necesidad de ver “a la vez” hacia delante y hacia atrás. Para un rey, que debe elaborar estrategias de batalla y planificar el destino de un ejército o una ciudad, constituía una habilidad particularmente importante. Merece destacarse de paso que “hacia adelante” es aquí el pasado, mientras que “hacia atrás” es el futuro, puesto que al menos en ocasiones los griegos antiguos conceptualizaban la relación con el tiempo de forma diferente a la nuestra y similar a lo que sucede, por ejemplo, en aimara o mandarín (cf. Kanayama,

2017: 12-14; Gu, Zheng y Swerts, 2019), con el futuro detrás, porque es lo que no podemos ver, y el pasado delante, porque es lo que está ante nuestros ojos. Leer más: Kanayama, Y. Y. (2017) “[Approach to time in Ancient Greek Philosophy](#)”, *JSL* 13, 11-26; Gu, Y., Zheng, Y., Swerts, M. (2019) “[Which Is in Front of Chinese People, Past or Future? The Effect of Language and Culture on Temporal Gestures and Spatial Conceptions of Time](#)”, *Cognitive Science* 43, e12804.

Verso 344

a salvo junto a las naves combatiesen por él los aqueos: Por supuesto, el énfasis está en el “a salvo”, y “junto a las naves” debe ser solo una forma (peculiar, por cierto) de decir “aquí en Troya”. Kirk comenta, sin embargo, “combatir *a salvo* entre las naves es una paradoja innecesaria”; más que caer en la posibilidad de una expansión rapsódica, podríamos estar ante una anticipación sutil de los eventos a partir del canto 15.

Verso 345

Así habló: El verso se repite en 9.205 y 11.616. Aunque sus componentes son formulaicos, no deja de ser interesante destacar que su última instancia es la que abre la misión de Patroclo que lo llevará a la muerte.

Patroclo le hizo caso: Como observa Bas. (*ad* 346-347a), es típico del estilo épico que el cumplimiento de una orden se describa de manera explícita y, a veces, detallada.

Verso 348

sin quererlo: La estructura en anillo de la toma de Briseida se revela en esta repetición de “sin quererlo” (VER *ad* 1.327). Más importante, esta simple palabra es una pincelada que da profundidad al personaje y sirve de prolepsis a su reaparición en el canto 19, donde ella misma declarará que había alcanzado aunque fuera la promesa de felicidad junto a Aquiles. Es interesante destacar que en ese discurso se observará una mediación comparable a la que se ve aquí: como ahora Aquiles pide a Patroclo que entregue a Briseida, allí Briseida asegura que Patroclo había prometido entregarla como esposa a Aquiles.

por su parte, Aquiles: Diversos intérpretes han reconocido (cf. Kirk, *ad* 348-57, y Bas. *ad* 348b-356 y 350) en la escena que sigue un paralelismo con la súplica de Crises que se encuentra al comienzo del canto, y las similitudes son, sin duda, contundentes (afrenta de Agamenón inmediatamente antes, alejamiento del campamento, súplica a un dios junto a la orilla del mar).

Verso 349

lagrimeando: Llorar no constituía una afrenta ni una vergüenza para los héroes homéricos, que lo hacen con frecuencia y muchas veces en público. Sobre el tema del llanto en general, cf. Monsacré (2018). El motivo del llanto se repetirá en 357 y 360, marcando el tono del pasaje. Aquiles no se aleja aquí para lamentarse a solas, sino para conferenciar con su madre y pedirle que interceda ante Zeus. Leer más: Monsacré, H. (2018) [The Tears of Achilles](#), trans. N. J. Sned, Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Verso 350

sobre la orilla del mar gris, mirando hacia el vinoso piélago: Como en muchos otros casos, una poderosa imagen visual para dar paso a una nueva escena. Nótese el contraste de colores (formulaico, pero no por ello despreciable) entre el color del mar en la orilla y el que posee mar adentro, probablemente por el reflejo del sol (sobre el problema textual, VER Com. 1.350).

Verso 351

a su querida madre: Tetis, la madre de Aquiles, era una Nereida, hija del anciano del mar Nereo, y está conectada con el argumento de *Iliada* en más de una forma. Sobre ella existía una profecía que afirmaba que daría a luz un hijo más poderoso que su padre, por lo que Poseidón y Zeus, que deseaban casarse con ella, deciden casarla con un mortal, Peleo, unión de la cual nacerá Aquiles. En la boda de Tetis y Peleo, la diosa Discordia arroja la manzana que desencadena los eventos de la guerra (VER *ad* 1.177). Tetis, además, es quien profetiza a su hijo (de acuerdo a las palabras de este en 9.410-416) que puede elegir entre un destino glorioso muriendo joven o el olvido y una larga vida, contrastando alegóricamente las dos formas de pervivencia para los mortales (la fama y la descendencia). Leer más: EH *sub Thetis*; Wikipedia s.v. [Tetis \(nereida\)](#); Slatkin, L. (1991) *The Power of Thetis: Allusion and Interpretation in the Iliad*, Berkeley: University of California Press.

extendiendo las manos: El gesto (que quizás deba contrastarse con el más habitual $\chi\epsilon\iota\rho\alpha\varsigma \acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\chi\acute{\alpha}\nu$; cf. Kirk) solo se repite de Príamo suplicándole a Héctor que entre en Troya en 22.37, algo que podría explicarse posicionalmente (ambos le hablan a alguien que está debajo de ellos), pero parece difícil no asociar como gestos en espejo.

Verso 352

Madre: El breve discurso de Aquiles es un simple resumen de la situación, con un verso dedicado a Tetis (352), dos a Zeus (353-354) y dos a Agamenón (355-356). El eje central está, como es evidente, en el problema de la honra (VER *ad* 1.353).

de corta vida: A lo largo de *Iliada* aparece más de una vez la contradicción entre el supuesto destino de Aquiles, condenado a morir joven, y la profecía que este recibe de su madre que abre la puerta a una larga aunque intrascendente vida (VER *ad* 1.351, y VER *ad* 9.410 para un análisis del problema). No hay, sin embargo, contradicción alguna, puesto que lo que para los mortales se presenta como una elección para los dioses, que conocen el destino, es ilusorio. Más allá de esto, la expresión se utiliza para diversos personajes en el poema, pero de solo Héctor y Aquiles (en 1.352) en una anticipación de larga distancia: en los demás casos (4.478, 17.302 y 21.84), la “corta vida” se acaba poco después de anunciarse. Esto sugiere enfáticamente que la expresión aquí no se refiere a la no-inmortalidad de Aquiles, sino al hecho de que este morirá antes del final de la guerra (VER Com. 1.352).

Verso 353

al menos honra: Variaciones de la palabra se repiten en este verso, 354 (“honró”) y 356 (“deshonró”), mostrando el tema principal de la preocupación de Aquiles. La secuencia

del razonamiento del héroe es clara: siendo hijo tuyo, el Olímpico debe honrarme, en particular porque además soy “de corta vida”. “Ahora no me honró ni un poquito” en el verso siguiente es una conclusión contundente para esta secuencia, porque, tras recordar a Tetis que es su hijo y va a morir pronto, le remarca que encima de eso lo hará deshonorado.

Verso 354

Zeus altitonante: El giro es claramente formulaico (cf. *Od.* 5.4, 23.331, *Th.* 568, 601, etc.), pero es interesante que en *Iliada* está siempre en contextos donde está implicada de una u otra manera la responsabilidad de Zeus sobre el destino o sobre los mortales (aquí, en 12.68, 14.54 y 16.121). Quizás el doble énfasis provisto por el encabalgamiento en el que se utiliza en todos los casos y el denso epíteto que abarca casi todo el hemistiquio recomendara reservar la frase para este tipo de uso.

Verso 355

a mí el Atrida Agamenón de vasto poder: Bas. observa una desproporción entre la parte que corresponde a Aquiles en este verso y la parte que corresponde a Agamenón, que le sugiere una interpretación irónica del largo epíteto; sin embargo, la distribución es coherente con la queja del héroe: el reducido espacio que ocupa es una excelente representación de su impotencia ante el poderoso rey que lo ha afrentado. Por lo demás, el foco del discurso no está Aquiles, sino en quienes lo han deshonorado.

Verso 356

del que se apoderó él mismo: Parece haber una ligera contradicción aquí con lo que de hecho ha sucedido (que se repetirá en 1.507, 2.240, 9.106-107 y 19.86-89), dado que, aunque Agamenón anuncia (dos veces) que irá en persona a buscar a Briseida (137-139 y 324-325), son sus heraldos los que lo hacen (cf. 326-348 y VER *ad* 1.324). Dos explicaciones son posibles (cf. Kirk, *ad* 186): podríamos estar ante una variación oral, acaso por la existencia de una versión en la que Agamenón de hecho iba a buscar a Briseida o simplemente por un error del rapsoda, o podría ser que Aquiles se expresara de esta manera para enfatizar la responsabilidad de Agamenón. Lo segundo parece más sencillo de justificar y es fácil de entender si se piensa que el punto que el héroe podría querer destacar es que las acciones de Agamenón no cuentan con el consenso ni de la asamblea ni de ninguno de los otros reyes (cf. Brown, 133-132). Por lo demás, es muy sencillo entender por qué la acción de los heraldos podría considerarse como algo que Agamenón mismo ha llevado a cabo.

Verso 357

derramando lágrimas: Las lágrimas son una constante en la escena; aparecen al comienzo (VER *ad* 1.349), en este verso, en 360 y, ya de parte de Tetis, en 413 (VER *ad* 1.413).

lo oyó: Los dioses tienen la capacidad de escuchar y ver a los mortales en donde quiera que estén; aunque estemos muy lejos aquí de la concepción omnisciente y omnisapiente de las religiones de libro, una forma menos sofisticada de esa concepción ya existe entre los griegos.

Venerable madre: La palabra *pótnia* es formulaica para diosas y mujeres muy respetables, y probablemente se remonta al nombre o título de una diosa micénica (cf. Varias, 2016). Leer más: Varias, C. (2016) “[De la po-ti-ni-ja micènica a la πότνια del I mil·lenni aC: transformació d’una antiga divinitat grega](#)”, en Borrell Vidal, E. y Gómez Cardó, P. (eds) *Canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en las seves llengües i en el seu llegat*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Verso 358

sentada en lo profundo del mar: El abandono de Peleo por parte de Tetis es parte del mito tradicional (cf. las fuentes y bibliografía en Janko, *ad* 16.220-32), y probablemente se produjo en cuanto el plan de inmortalizar a su hijo fue detenido (cf. “[Nacimiento](#)” en Wikipedia, *s.v.* [Aquiles](#)), lo que explicaría por qué Aquiles fue criado por el centauro Quirón. En *Iliada* la diosa vive en el océano (se encuentra allí siempre que es introducida, como sucede aquí; cf. también 18.35, 24.83), aunque diversos pasajes sugieren algún tipo de convivencia en Ftía (cf. 396, 16.222-223, 574, 18.57-58 y 330-332). Conciliar la evidencia es difícil, pero, dado que este último grupo de referencias se ubica antes y después de la guerra, quizás debamos asumir que el poeta iliádico hace vivir a Tetis en el océano para estar más cerca de su hijo durante la duración de esta. La alternativa es entender una cierta vaguedad respecto a la situación habitacional de la diosa, lo que no sería, por lo demás, demasiado extraño. ç

su anciano padre: Nereo, un dios submarino no nombrado nunca por Homero, pero cuya filiación con Tetis está probada por 18.35-38, donde se dice que sus hermanas son las “Nereidas”, esto es, las “hijas de Nereo”. Según Hesíodo (*Th.* 233-264), Nereo es hijo de Ponto y, junto con Doris, hija de Océano, padre de las Nereidas.

Verso 359

Velozmente: Aunque este es un caso breve del tipo, los viajes de los dioses suelen estar señalados por una descripción o, más generalmente, un símil. En la mayor parte de las instancias se destaca su velocidad, ilustrando la concepción tradicional de que los dioses pueden desplazarse grandes distancias de forma casi instantánea. Es también habitual que, como en este caso, no sea del todo claro si las comparaciones son en realidad metamorfosis.

ascendió: Hasta este punto, la escena respeta la típica secuencia de una súplica (cf. la escena de Crises en 1.34-44), pero el hecho de que Tetis no cumpla el deseo de su hijo, sino que se acerque a él para escucharlo rompe con esa secuencia y constituye una variación sobre el tema tradicional, anticipada, como observa Bas. (*ad* 351-357) por el hecho de que el héroe en realidad no ha pedido nada concreto.

como la niebla: ἥϊτε (“como”) se utiliza exclusivamente para comparaciones, de modo que aquí acaso no debería tomarse en forma literal pensando en una metamorfosis de Tetis (así, Bas.). Sin embargo, esta interpretación puede ser un poco reduccionista respecto a la sofisticación del símil en la épica, que no solo implica una comparación, sino la transferencia de propiedades de una esfera a la otra (en este caso, de un fenómeno natural

al movimiento de una diosa). Qué significa esto respecto a la manera en que Tetis surge del mar es algo que debe imaginar el oyente.

Verso 360

que derramaba lágrimas: VER *ad* 1.357.

Verso 361

lo acarició con la mano, lo llamó y le dijo estas palabras: El verso aparece cuatro veces en el poema (además de aquí, 5.372, 6.485 y 24.127), en tres de las cuales introduce el discurso de una madre a un hijo o hija (la única excepción son las palabras de Héctor a Andrómaca en el canto 6); es, evidentemente, una forma de señalar la profunda intimidad entre dos personajes (cf. Martin, 19-20). El primer hemistiquio presenta variaciones en otras instancias (cf. 3.368, 7.108, y VER *ad* 6.253), pero muchas de ellas retienen este foco sobre la cercanía o familiaridad entre los interlocutores, y en general tomar la mano de alguien es un gesto con un valor positivo en la épica (cf., además de los lugares ya mencionados, *Od.* 1.121, 3.374, 18.258 y en general Richardson, *ad* 24.360-3).

Verso 362

Hijo: El brevísimo discurso de Tetis solo sirve para dar pie al largo resumen de Aquiles de la situación, pero ya en este primer verso las dos preguntas muestran la preocupación sincera de la diosa.

Verso 363

Pronuncialo - no lo ocultés en tu pensamiento - para que lo sepamos ambos: 363-364a se repetirán en 16.19-20a, conectando dos momentos clave en la secuencia de la cólera de Aquiles (VER *ad* 16.19).

Verso 365

Lo sabés: El largo discurso de Aquiles se divide en dos partes bien diferenciadas, el resumen de lo acontecido hasta ahora (366-392; VER *ad* 1.366 para más detalles) y el pedido de ayuda a Tetis (393-412; VER *ad* 1.393 para más detalles).

por qué contarte: Puede resultar algo extraño que Aquiles afirme que Tetis “sabe” todo lo que sucedió y enseguida se ponga a contarlo, pero, más allá de que este tipo de resúmenes constituyen una convención épica, la secuencia puede compararse con infinidad de casos en los medios audiovisuales en los que un personaje relata a otro hechos conocidos y obvios por el bien de la audiencia. Más allá de esto y de otros motivos posibles (sobre los cuales, cf. de Jong, 1985), este resumen es la última intervención de Aquiles hasta el canto 9 del poema, y esto sugiere que parte de la motivación para introducirlo es continuar delineando el personaje, una idea que se refuerza al contrastar el relato con los eventos que han sido narrados (VER *ad* 1.366, VER *ad* 1.385 y VER *ad* 1.388): el resumen está focalizado desde la perspectiva de Aquiles. Leer más: de Jong, I. J. F. (1985) “[Iliad 1.366-392: A Mirror Story](#)”, *Arethusa* 18, 5-22.

Verso 366

Fuimos: El resumen de los eventos de Aquiles no comienza, como el del poema, con la explicación de la ira de Apolo (VER *ad* 1.12), sino, siguiendo una lógica más natural en una interacción cotidiana, con el primer acontecimiento que ha llevado a la situación actual, la captura de la ciudad de Eeti6n. La diferencia es importante por varias razones: primero, porque a1ade al relato informaci6n con la que los oyentes hasta este punto no contaban (o al menos no se ha relatado); segundo, porque nos dice algo m1as sobre la perspectiva de Aquiles de la situaci6n (su bot6n fue obtenido de manera leg6tima en una repartici6n correcta; VER *ad* 1.368); y, por 6ltimo, porque contrasta la estrategia narrativa del poeta de *Iliada*, con su complejo manejo de los tiempos y las causalidades, con una mucho m1as lineal que simplemente cuenta primero lo que pas6 primero. Es importante destacar tambi6n que, de todo lo que se resume, la asamblea (el episodio relatado *in extenso* m1as reciente) es el que menos espacio relativo ocupa (solo tres versos, 385-388).

Tebas: No se trata de [la ciudad de Grecia](#) ni [la egipcia](#), sino de una de Asia Menor, cerca de Troya y [Crisa](#), aunque su ubicaci6n exacta es incierta. Puede resultar algo extraño que Criseida estuviera all6 y no con su padre, pero es posible que ya estuviera casada y viviendo con su marido. La captura de esta ciudad debe haber sido un hito significativo del ej6rcito aqueo, porque es mencionada varias veces a lo largo del poema (en 6.414-430 - el di1logo de H6ctor y Andr6maca -, 9.186-188, 16.152, 23.826-829, y VER *ad* 1.162 en general para el tema de las versiones de este evento que se relatan).

la sagrada ciudad: VER *ad* 1.38.

Eeti6n: El padre de Andr6maca, la esposa de H6ctor (VER *ad* 1.242) y, por lo tanto, un importante aliado de los troyanos, que, junto con sus hijos, fue asesinado por Aquiles en la captura de Tebas (cf. 6.407-420).

Verso 368

las distribuyeron bien: El pasaje recuerda lo dicho en 124-125 (VER *ad* 1.124), pero n6tese el agregado *e6* (“bien”), que es clave en lo que sigue y da cuenta de la interpretaci6n de Aquiles de la actitud de Agamen6n al volver a distribuir lo que estaba bien distribuido.

Verso 370

Y a su vez Crises: A partir de este punto, el relato de Aquiles constituye un resumen casi textual (371 \approx 12, 372-375 = 13-16, 376-379 = 22-25) de los eventos del comienzo del canto, sin los discursos y que se extiende hasta 379.

Verso 380

irritado el anciano: El narrador hab6a afirmado en 33 que Crises estaba atemorizado, pero no habl6 de su ira. Esta se expresa en esos versos a trav6s de las palabras del sacerdote. Que Aquiles destaque esto, por supuesto, se explica porque los acontecimientos que siguen, los que a 6l le importan realmente, dependen de la ira de Crises, no de su miedo.

Verso 381

ya que le era muy querido: De nuevo (VER *ad* 1.380), informaci6n que no se hab6a proporcionado. Es dif6cil saber si, junto con “irritado”, es una manera de condensar lo que

el discurso de Crises de 37-42 transmite de forma indirecta, o si es Aquiles el que está infiriendo esto por lo sucedido (o, por qué no, ambas).

Verso 382

su pernicioso saeta: El adjetivo no aparece en la narración previa, de modo que este es un caso clarísimo de focalización (la saeta de Apolo es mala desde el punto de vista de Aquiles).

Verso 383

morían: La expresión en estos dos versos es diferente a la que se halla en 52; no solo está aquí más expandida, sino que se enfatiza tanto la frecuencia (“sin parar”) como la continuidad (“todo el tiempo”). Una vez más (VER *ad* 1.380 y 1.382), la focalización sobre Aquiles es evidente.

Verso 385

comprendiéndolo: Otra aclaración que no se encuentra en la narración previa (VER *ad* 1.382, VER *ad* 1.381), importante porque, por transitividad, sugiere que lo que hará Aquiles (exhortar a que se aplaque al dios) es lo correcto, mientras que lo que hará Agamenón (enojarse y amenazar) está mal. Nótese, por lo demás, que, mientras que la muerte de las tropas se alarga de medio verso a dos, el extenso debate en la asamblea se resume (pobrementemente) en tres.

Verso 386:

Enseguida yo primero exhorté a que se aplacara al dios: Esto no sucede así, puesto que después de la intervención de Calcas en 93-100 que revela la causa de la peste, es Agamenón el que se levanta a hablar, enfurecido, y Aquiles habla de aplacar al dios antes de las palabras del adivino. La revisión de los hechos puede explicarse de varias maneras (cf. el análisis de Kirk, *ad* 366-92), pero lo más simple parece ser que se trata de una estrategia retórica para dejar al héroe mejor parado, al enfatizar el contraste entre su reacción correcta y la equivocada de Agamenón (VER *ad* 1.385).

Verso 387

Atreión: Una inusual forma alternativa a “Atrida”, con el mismo significado.

Verso 388

me dirigió una amenaza: Aquiles convierte la reacción compleja de Agamenón, progresiva desde el simple “regreso el botín, pero denme uno nuevo” hasta el “voy a robarme el tuyo”, en una única reacción simple dirigida contra él. Es importante recordar que el héroe aquí está llorando con su madre.

Verso 389

Pues a esta: Un nuevo resumen de eventos, esta vez más inmediatos: 389-390 remite a 308-311 (y anticipa el episodio de Crisa a partir de 430), mientras que 391-392 hace referencia al episodio anterior al presente (327-348). Como observa Bas. (*ad* 389-392), el relato se estructura a partir de un contraste entre las cautivas.

los aqueos de ojos vivaces: Un epíteto habitual, aunque de significado incierto. Probablemente se vincule con la forma de los ojos de los aqueos, aunque se ha propuesto que tiene que ver con el color (“negros”) o con la vitalidad (cf. Méndez Dosuna, 2012). Leer más: Méndez Dosuna, J. (2012) “[La polisemia del gr. ἄργός \('blanco', 'veloz'\)](#)”, *Nova tellus* 30, 11-37, §7.

Verso 393

Pero vos: Comienza la segunda parte del discurso de Aquiles, dedicado al pedido y dividido en tres partes: la mención del destinatario con un primer pedido (393-394a), el antecedente mitológico que justifica la solicitud (394b-406) y el pedido formal (407-412). Es interesante destacar cómo esta estructura reproduce la de la plegaria y los himnos griegos (invocación de un dios, alabanza del dios, pedido; VER *ad* 1.17).

si podés: Una expresión con algo de ironía, dado que se utiliza cuando el hablante sabe que el receptor puede hacer lo que le pide (cf. 14.196, 18.427, 21.192).

Verso 395

favoreciste: Notablemente, “favorecer el corazón de alguien” no es lenguaje formulaico hasta donde nos es posible verificarlo. El concepto, de todos modos, es tradicional en el marco de la plegaria (*da quia dedi*, es decir, “concede porque yo te concedí”).

con palabras o incluso con acciones: La oposición típica, que se manifiesta en las exigencias de excelencia de los héroes (VER *ad* 1.77).

Verso 397

cuando decías: Este pasaje homérico es el único que preserva esta anécdota, lo que resulta algo sorprendente, dada la dimensión de la rebelión olímpica a la que alude. El grupo de dioses mencionado también es peculiar, porque coincide con los defensores del bando aqueo e incluye a la usualmente leal Atenea (esta extrañeza, sin embargo, es lo que casi garantiza que este grupo, defendido por Aristarco, sea el correcto; VER Com. 1.400). Es posible que el mito existiera en la tradición, al menos en alguna forma, pero las convenientes coincidencias con la situación presente sugieren por lo menos una adaptación por parte del poeta, que inventa esta anécdota para que Tetis pueda apelar al argumento *da ut dedi* (VER *ad* 1.395). Es también interesante destacar que Aquiles afirma que la fuente del relato es la propia diosa, con lo que no deja de existir un cierto manto de incertidumbre sobre su veracidad.

del Cronión de nubes negras: En tanto que dios de los fenómenos climáticos (VER *ad* 1.419), Zeus no solo recibe el epíteto “de nubes negras”, sino que también es directamente invocado como “nube negra” por los personajes (cf. 2.412, 15.46, 22.178). Es probable que detrás de esta expresión esté la idea de que el dios se manifiesta como la nube de tormenta (como, por ejemplo, Hefesto se manifiesta en el fuego).

Verso 398

apartaste una obscena devastación: VER *ad* 1.97.

Verso 399

aquella vez: Kirk y Bas. (*ad* 396-406) observan con razón que en *Iliada*, en general, cuando se alude a un choque entre Zeus y el resto de los dioses, es para destacar el poder incontenible del primero (cf. 565-567 y VER *ad* 1.566); lo que los comentaristas parecen ignorar, sin embargo, es que las menciones más claras de esto son las que están en boca del propio Zeus, de modo que su verosimilitud puede legítimamente ponerse en duda, en particular cuando se recuerda, primero, que al menos dos veces se explicita que Zeus depende o reconoce el poder de otra divinidad (VER *ad* 1.406 y VER *ad* 1.566) y, segundo, que la única vez que Poseidón habla sobre el tema (15.185-217) deja en claro que los tres olímpicos mayores (Zeus, Poseidón y Hades) son iguales en poder y honra. Quién dice la verdad (e incluso si hay verdadera incompatibilidad en las expresiones) es, por supuesto, inverificable, pero lo evidente es que las palabras de los dioses no se pueden tomar al pie de la letra.

Verso 400

Hera: Los tres grandes defensores del bando aqueo aparecen en esta anécdota enfrentados a Zeus, lo que constituye un elegante (y sospechoso) paralelo con la situación que se está planteando (VER *ad* 1.397), en la que Aquiles le pide a Tetis que suplique a Zeus que se ponga en contra de los aqueos.

Poseidón: Hermano de Zeus y dios de los mares, en *Iliada* uno de los principales defensores del bando aqueo y en *Odisea* el enemigo acérrimo del protagonista. Su papel en el poema es preponderante, sobre todo en los libros 13 y 14, donde logra contener el avance troyano con la colaboración de Hera, que distrae a Zeus. Poseidón es también clave en la historia de Troya, dado que es, junto con Apolo, uno de los constructores de las murallas de la ciudad (VER *ad* 1.129). Leer más: EH *sub Poseidon*; Wikipedia s.v. [Poseidón](#).

Verso 402

al hecatónquiuro: Los hecatónquiros (Briareo, Coto y Giges) son hijos de Gea (pero VER *ad* 1.404), junto con los titanes y los cíclopes, y, por lo tanto, dioses de una generación previa a los olímpicos. Son criaturas violentas, con cien brazos y cincuenta cabezas, que fueron encerrados en el Tártaro por su padre Urano (Hes., *Th.* 617-720) y luego liberados por Zeus en su enfrentamiento con los titanes, en los que tuvieron un papel destacado. Leer más: Wikipedia s.v. [Hecatoncheires](#).

Verso 403

al que los dioses: Aparte de este, hay tres casos de nombres divinos contrastados con humanos en *Iliada* (2.813, 14.290 y 20.74) y dos casos de nombres divinos sin equivalente humano en la *Odisea* (*Od.* 10.305 y 12.61). No hay una explicación clara de la diferencia (cf. Kirk, *ad* 403-4, para un análisis más detenido), particularmente extraña aquí si se piensa que el hecatónquiuro Briareo existía mucho antes que los humanos. La distinción parece servir sobre todo para destacar las diferencias entre la esfera de los dioses y la esfera de la humanidad, más que para registrar alguna realidad lingüística.

Briareo: Briareo es el más famoso de los hecatónquiros (VER *ad* 1.402), en parte por su aparición en este pasaje y en parte porque en Hes., *Th.*, se afirma que recibió como premio

por su valentía en la ayuda a los Olímpicos a una de las hijas de Poseidón, Cimopolea. El personaje, o uno con su mismo nombre, parece haber figurado prominentemente en otros lugares de la tradición (cf. Wikipedia *s.v.* [Hecatoncheires sub “Briareus/Aegaeon”](#)).

Verso 404

Egeón: Hijo de “Egeo”, es decir, de Poseidón, lo que contradice la descripción de Hesíodo (VER *ad* 1.402) de que los hecatónquiros eran hijos de Gea y Urano. Un escolio sugiere que la explicación es que Briareo estaba casado con una hija de Poseidón (VER *ad* 1.403), por lo que era su hijo político, pero esto no resulta convincente. Sumado a la idea de que era más fuerte que su padre y al hecho de que en esta anécdota inusitada Poseidón es enemigo de Zeus, esta incertidumbre refuerza la idea de que todo este pasaje es una invención o por lo menos una manipulación de la tradición por parte del poeta (VER *ad* 1.397).

pues este, a su vez, es en fuerza mejor que su padre: Kirk entiende que esta explicación debe entenderse con el “llamando al inmenso Olimpo” de 402, no con la relativa parentética de 403-404. Si bien es indudable que es más sencillo entender la relación entre llamar al hecatónquiros y que este sea más fuerte que su padre que la relación entre el nombre Egeón y la fuerza de Briareo, es difícil imaginar cómo un poeta oral podría señalar esto y que fuera claro para la audiencia (la propuesta del comentarista de modificación de la puntuación, de más está decirlo, no se traduce a lo que sucedería en el canto).

Verso 405

exultante de gloria: El epíteto aparece siempre en la fórmula *καθέζετο κύδει γαίων*, siempre de dioses, dos veces de Zeus (8.51 y 11.81) y dos veces de personajes que se sientan al lado de Zeus (aquí y en 5.906), por lo que puede inferirse que apunta al orgullo y la altivez que rodea al padre de hombres y dioses (cf. Latacz, 1966: 128-133). Leer más: Latacz, J. (1966) *Zum Wortfeld ‘Freude’ in der Sprache Homers*, Heidelberg: Carl Winter.

Verso 406

y ya no lo ataron: Es importante notar que aquí el poder de Zeus, que él mismo declarará es suficiente para sostener a todo el resto de los dioses de una cuerda (cf. 8.5-27), depende de la aparición de Tetis y, sobre todo, de Briareo, lo que es, por supuesto, incompatible con la idea de un dios invencible e incontenible (VER *ad* 1.399 y VER *ad* 1.566).

Verso 407

Ahora, recordándole estas cosas: Comienza aquí la última parte de esta sección y del discurso, el pedido formal a Tetis de ayuda.

Verso 408

por si acaso: El pedido a Zeus constituye la segunda versión del desarrollo de la ira de Aquiles en boca del héroe (VER *ad* 1.240) y es sin duda la más brutal y contrastante con las que ofrecen los dioses (VER *ad* 1.213). Aquiles está dispuesto en este punto a ver morir a la totalidad del ejército aqueo, a la que hace responsable de las acciones de Agamenón (VER *ad* 1.299). Esta ausencia de compasión será clave en la trayectoria del héroe, en especial

ante los pedidos desesperados de los embajadores del canto 9 y en contraste con la actitud de Patroclo (VER *ad* 11.602, VER *ad* 16.5): su indiferencia ante el sufrimiento de los demás a pesar de las múltiples advertencias sobre esto es lo que terminará causándole a él el peor sufrimiento de todos. Ante esto, la mención de la *áte* que sigue (VER *ad* 1.412) no puede sino leerse como una ironía trágica.

socorrer a los troyanos: Como observa Bas., la expresión implica la conciencia de que el plan de Aquiles requiere que Zeus asista a los troyanos de forma activa, es decir, que no alcanza con que el héroe se retire del campo de batalla. Poner demasiado énfasis en esto, sin embargo, es un error: la súplica de Aquiles puede entenderse como una simple garantía adicional necesaria en un mundo en donde todo está determinado en cierta medida por la intervención de los dioses; si Zeus quisiera favorecer a los aqueos, es claro que la pasividad de Aquiles no tendría efecto alguno en el combate.

Verso 409

a estos: El verso en griego juega con la idea de acorralar, desplazando la mención de los aqueos hasta el final, detrás de las proas y junto al mar. Una traducción alternativa habría sido “a estos detrás de las popas y junto al mar acorralar, a los aqueos”. Dada la disposición del campamento aqueo (VER *ad* 1.12 y VER *ad* 1.185), el pedido de Aquiles es que la lucha se dé entre las naves, donde ya no hay posibilidad de escapatoria.

detrás de las popas: Porque las naves se colocan con el frente hacia el mar (VER *ad* 1.485).

Verso 410

mientras los matan: El encabalgamiento, la posición inicial y la brutal expresión destacan esta palabra, que señala el punto cúlmine del pedido de Aquiles (VER *ad* 1.408).

Verso 411

y sepa también: La expresión garantiza que Aquiles no está pidiendo solo por el castigo de Agamenón, que es quien realmente lo ha ofendido, sino por el de todo el ejército aqueo. Este exceso tendrá consecuencias catastróficas para todos (VER *ad* 1.408).

Verso 412

su ceguera: La *áte*, un concepto clave en el pensamiento griego, que puede definirse como “ceguera moral”, pero incluye también la destrucción producida por ella. Está intrínsecamente vinculada con la desmesura (la *hýbris*, VER *ad* 1.203) y a veces aparece personificada (9.496-514, 19.85-138). Producto y productora de la ignorancia de las consecuencias de las acciones, no es claro si exculpa a quienes la sufren o de hecho agrava su culpabilidad; en todo caso, la relación de los héroes con la *áte* no es del todo distinta a la que hoy en día podríamos tener con la ignorancia: no saber puede justificar haberse equivocado, pero eso no va en detrimento de que uno debería haber actuado sabiendo.
Leer más: Yamagata, N. (2005) “Disaster Revisited: *Ate* and the *Litai* in Homer’s *Iliad*”, en Stafford, E. y Herrin, J. (eds.) *Personification in the Greek World*, London: Routledge; Cairns, D. (2012) “[Ate in the Homeric Poems](#)”, *Papers of the Langford Latin Seminar* 15, 1-52; Sommerstein, A. H. (2013) “[Atê in Aeschylus](#)”, en Cairns, D. L. y Lurie, M. (eds.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Swansea: The Classical Press of Wales.

al mejor de los aqueos: Los héroes homéricos no parecen tener concepto alguno de modestia, y adhieren a una jerarquía de capacidades que podría considerarse “objetiva”, en la medida en que todos saben quién es el mejor en qué cosa y no buscan disimularlo ni exagerarlo (cf. e.g. 4.405, 15.296, 18.105-106, 23.669-671). Sobre la idea recurrente de que Aquiles es el mejor de los aqueos, VER *ad* 1.244.

Verso 413

Tetis: La primera aparición del nombre del personaje, sobre el cual VER *ad* 1.351. Tetis es una figura fundamental en la trayectoria de Aquiles en el poema, y está siempre presente en los momentos clave de su historia, de forma física en aquí, en 18.70-138 y en 24.120-141; como fuente de profecías en 9.410-416 y 11.795 = 16.37, 16.51-52 y 18.9-11. El detalle resulta importante porque recuerda que el héroe no solo es un guerrero excepcional, sino que cuenta con una línea de apoyo directa de parte de los dioses.

Vertiendo lágrimas: La reacción de Tetis no es solo una respuesta emocional que la caracteriza como madre, sino también un primer indicio de la transferencia que se produce de parte de Aquiles a ella de la cólera, para que la diosa sirva de intermediaria entre el héroe y Zeus (VER *ad* 1.357). Por lo demás, aunque (κατὰ) δάκρυ χέουσα es formulaico, solo parece haberse adaptado a fórmulas introductorias de discurso con Tetis, en lugar del estándar ἀργυρόπεζα (cf. Friedrich, 103), casi como si estar llorando fuera una característica definitoria de la diosa.

Verso 414

¡Ah...! Hijo mío: El discurso de Tetis tiene dos partes claramente diferenciadas: primero (414-419), una serie de quejas sobre el destino de Aquiles, que anticipan de forma implícita las consecuencias de su cólera (que, en última instancia, es un paso más que lo acerca a la muerte); segundo (420-427), la confirmación de que Tetis hará caso a su hijo y los pasos que seguirá para ello.

Verso 415

junto a las naves: Kirk señala que, si estuviera sentado junto a las naves, sería porque continúa enojado con Agamenón y, por lo tanto, apenado, porque si no estaría luchando. Esto no puede leerse más que como una exquisitez del comentarista: además del uso metafórico regular de ἡμῶν (VER *ad* 1.416), en primer lugar, Aquiles no está junto a las naves, sino en la playa, de modo que Tetis podría estar implicando “ojalá no estuvieras sentado aquí suplicando, sino en donde estás habitualmente”; en segundo lugar, Aquiles no pasa veinticuatro horas al día combatiendo, y es natural que su madre no exprese el deseo de que su hijo (¡“de corta vida”!) esté en un campo de batalla (VER *ad* 1.421).

sin lágrimas y sin penas: Sobre el recurso, VER *ad* 1.99.

Verso 416

sentado: Las expresiones con ἡμῶν son regulares para referirse a la inactividad de Aquiles durante su ira (cf. 451, 488, 18.104, 24.542), lo que refuerza la impropiedad del

comentario de Kirk a este pasaje (VER *ad* 1.415). Se trata de una extensión del uso metafórico que el verbo suele tener para indicar inactividad (VER Com. 2.255).

para vos ahora el destino es corto: Tetis recupera la idea de Aquiles de 352-353, expandiendo la noción de la corta vida (VER *ad* 1.352).

Verso 417

Y ahora: 417-418a funciona como construcción paralela de 415-416a, en tanto que oponen la situación imaginada de Aquiles (sin lágrimas y sin penas) con la real (de muerte veloz y miserable). 414b, 416b y 418b constituyen un tríptico anular sobre el destino del héroe.

de muerte veloz: ὠκύμορος aparece solo cuatro veces en el poema, siempre en boca de Tetis (aquí, en 505, 18.95 y 458). La palabra subsume el sufrimiento de la diosa por la muerte temprana de su hijo, que es el tema recurrente en todas sus escenas (VER *ad* 1.352, VER *ad* 1.413). El compuesto con ὠκύς parece diseñado para jugar con el epíteto estándar del héroe πόδας ὠκὺς, como si en la mente de Tetis es velocidad que marca la excelencia guerrera fuera la misma con la que Aquiles corre hacia la muerte. Por lo demás, en este pasaje específico, nótese el juego con ὠκυπόροισι en 421.

Verso 418

mal destino: Nótese la repetición de la palabra de 416, que con “mal” resume lo elaborado en los versos anteriores (VER *ad* 1.417). En griego el juego es más claro, porque la palabra *aísa* aparece en los dos casos cerca del centro del verso.

te parí en el palacio: La idea de que la muerte de un ser humano está fijada desde el momento del nacimiento se encuentra también en 6.489, 20.127-128, 23.79 y 24-209-210, entre otros (cf. Richardson, *ad* 23.78-9). Es una noción muy extendida entre diferentes pueblos indoeuropeos (cf. West, 1997: 379-385). Leer más: West, M. L. (2007) *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford: Oxford University Press.

Verso 419

Para decirle esto por vos: Comienza aquí la segunda parte del discurso, en la que Tetis promete cumplir con el pedido de Aquiles (VER *ad* 1.414). Como suele, la construcción es anular en la superficie (subiré al Olimpo, los dioses están con los etíopes, subiré al Olimpo) y retrogresiva en la estructura profunda (subiré al Olimpo → [los dioses están con los etíopes] → iré a la morada de Zeus y me abrazaré a sus rodillas). Es notable, en este sentido, que en la primera parte Tetis afirma “por si hiciera caso”, mientras que en la segunda dice “pienso que me hará caso”. El simple avance de la secuencia aumenta las posibilidades de éxito de la acción.

Zeus, que arroja rayos: Zeus era el dios de las tormentas y los fenómenos climáticos en general en la Grecia Antigua, al punto que “llueve” se decía muchas veces “Zeus llueve”. Leer más: Zolotnikova, O. A. (2013) [*Zeus in Early Greek Mythology and Religion. From Prehistoric Times to the Early Archaic Period*](#), Oxford: Hadrian Books.

Verso 420

por si hiciera caso: VER *ad* 1.419.

Verso 421

sentado junto a las naves: La frase demuestra que la lectura de Kirk peca de quisquillosa (VER *ad* 1.415), y que el deseo de Tetis de que Aquiles estuviera junto a las naves no es en contraposición a estar enojado con Agamenón, sino en contraposición a estar en la playa suplicando a su madre.

Verso 422

abstenete absolutamente: La frase en griego es *polémou d' apopaúeo pámpan*, donde, como puede verse, el sonido <p> se repite varias veces, quizás enfatizando el consejo de Tetis. En nuestra traducción hemos preservado algo del juego con la repetición de “abs-”. Acaso tenga razón Bas. en que la advertencia proviene de que Tetis conoce a su belicoso hijo, que necesita el recordatorio especial de no combatir.

Verso 423

Pues Zeus: Se han dado diversas explicaciones de la razón de este intervalo (cf. Kirk, *ad* 423-5), incluyendo la necesidad de dar tiempo para la devolución de Criseida (VER *ad* 1.430 sobre este problema). Tiene razón Kirk (*loc. cit.*), sin embargo, en que esto no parece suficiente, dado que “en la épica, no se atiende a tales delicadezas cronológicas.” No deja de ser cierto, de todas maneras, que esta separación entre la promesa de Tetis y la acción encuentra su reflejo narrativo en el viaje a Crisa, y acaso el poeta está utilizando la combinación de ambas para aumentar el suspenso de la aparición y reacción de Zeus (VER *ad* 1.430).

el Océano: En la cosmogonía griega del periodo arcaico, el Océano es un inmenso río que rodea la tierra, personificado como un poderoso dios. Su aparición en el poema siempre señala la lejanía geográfica respecto al mundo humano, un aspecto que en este verso se refuerza con la mención de los etíopes (VER la nota siguiente). Leer más: EH *sub Ocean*.

los insuperables etíopes: Los etíopes homéricos no deben asociarse con la población real de Etiopía, ni moderna ni antigua, sino que constituyen un pueblo imaginario que habita los confines de la tierra en un estado de vida primitivo propio de la edad dorada (de ahí que, como en estos versos, puedan banquetear con los dioses). Leer más: Eh *sub Aethiopiens*; Beekes, R.S.P. (1995/6) “[Aithiopes](#)”, *Glotta* 73, 12–34.

Verso 424

ayer: No hay contradicción aquí con la aparición de Atenea en la asamblea, puesto que, en la concepción homérica, los dioses pueden materializarse instantáneamente en cualquier lado.

Verso 425

doce días: El número es tradicional, acaso por la conveniencia de las formas *duódeka* y *dódeka* para el hexámetro (cf. 6.93, 248, 11.692, 18.230, etc.). Este intervalo de doce días se corresponde con el que se encuentra en el canto 24, durante el cual Aquiles profana el cuerpo de Héctor. Es una de las muchas simetrías que configuran la estructura anular del poema (cf. Whitman, 1958: 249-284). Leer más: Whitman, C. M. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge: Harvard University Press.

Verso 426

de piso de bronce: Un detalle, por supuesto, de riqueza desmedida, que solo se atribuye a las moradas de los dioses. Es probable que deba vincularse al epíteto del firmamento (VER *ad* 1.195) “de mucho bronce” (cf. 5.504 y *Od.* 3.2), aunque, en otras ocasiones, el firmamento es de “hierro” (cf. *Od.* 15.329 = 17.565); cf. CSIC II (*ad* 5.504, con referencias) y, en general sobre el uso de metal en construcciones asociado a los dioses o a la riqueza excepcional, Bas. XVIII (*ad* 18.370-371).

Verso 427

le abrazaré las rodillas: Sobre el gesto del suplicante que Tetis anuncia aquí, VER *ad* 1.500, donde lo realiza.

Verso 428

Habiendo hablado así, por supuesto, partió: Una habitual expresión formulaica de cierre de discurso, que también sirve para indicar la transición hacia un nuevo episodio o subepisodio. No obstante, el verso completo, con τὸν δὲ λίπ' αὐτοῦ en el segundo hemistiquio, se repite solo en 2.35.

Verso 430

a la fuerza: El comentario es algo extraño, porque Aquiles ha entregado a Briseida sin combate. La palabra *bíe*, sin embargo, tiene un sentido amplio y aquí podría estar funcionando como sinónimo de *aékon*, reforzando el “contra su voluntad”.

a su pesar: VER *ad* 1.327.

Mientras: La “ley de Zielinski” afirma que el narrador homérico siempre se mueve hacia delante, contando eventos que deben ser simultáneos como si fueran sucesivos. Ha habido muchas discusiones en la crítica sobre si esto es cierto, pero el consenso actual parece ser que una versión limitada es verdadera: Homero puede contar eventos simultáneos como simultáneos, pero en general no se preocupa demasiado por su cronología exacta ni por indicar de forma explícita que lo sean (VER *ad* 1.313 y VER *ad* 1.318). Su técnica habitual es relatar todo lo que transcurre de forma sucesiva, porque la narrativa y la emoción son más importantes para él que la precisión de las secuencias temporales. En este caso en particular, por ejemplo, es indiferente si los eventos de Crisa suceden a la vez o después de que Aquiles suplique a su madre; desde el punto de vista narrativo, constituyen una útil digresión entre esa súplica y el ascenso de Tetis al Olimpo (VER la nota siguiente). Leer más: Scodel, R. (2008) “[Zielinski’s Law Reconsidered](#)”, *TAPA* 138, 107-125.

Odiseo: La introducción de Odiseo, en particular tras el *autár* (cf. De Kreij, 2016, esp. 151-156), indica el comienzo de un nuevo episodio en el canto (VER *ad* 1.305). Es el primer ejemplo de la técnica habitual de entrelazamiento de líneas narrativas (VER *ad* 5.319, VER *ad* 16.102, por ejemplo): el episodio anterior ha anticipado la visita de Tetis al Olimpo, pero el poeta introduce, antes de esa nueva escena, el cierre natural de la secuencia de la asamblea, lo que retrasa la continuación del episodio que ha iniciado y mantiene alto el suspenso en un momento en que este debería relajarse, porque la

devolución de Criseida pone punto final a la peste. En términos contemporáneos, es el equivalente a iniciar un capítulo de una serie con una nueva línea argumental, culminar otra iniciada en el capítulo anterior en el centro del capítulo, y terminarlo con un cliffhanger en la nueva línea argumental que incite al espectador a ver el capítulo siguiente. Por lo demás, se trata también del primer caso de la supuesta “técnica de relleno” (cf. Schadewaldt, 1966: 77), en la que el tiempo necesario para un evento (aquí, los días en que los dioses están entre los etíopes) se ocupa con la narración de otro. Debería ser evidente, sin embargo, primero, que esto no tiene ningún sustento en la práctica narrativa del poeta, que puede hacer pasar los días sin necesidad de este recurso (cf. sin ir más lejos 1.53-54), y, segundo, que incluso si se necesitara “relleno”, qué se elige para rellenar y cómo se utiliza es significativo. Leer más: De Kreij, M. (2016) “The priming act in Homeric epic”, en Antović, M. y Cánovas, C. P. (eds.) *Oral Poetics and Cognitive Science*, Berlin: De Gruyter; Schadewaldt, W. (1966) *Iliasstudien*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchges.

Verso 431

iba hacia Crisa: La secuencia que sigue, que concluye oficialmente el episodio de la peste, está repleta de escenas típicas (desembarco - VER *ad* 1.432 y VER *ad* 1.485 -, súplica - VER *ad* 1.451 -, sacrificio - VER *ad* 1.447 -) y es un perfecto ejemplo de técnica tradicional de composición oral.

Verso 432

y ellos: Se refiere, por supuesto, a los compañeros de Odiseo en este viaje, a los que no ha mencionado desde el verso 311. Este tipo de sobreentendidos es habitual en Homero.

en cuanto entraron: Lo que sigue es una descripción detallada y tradicional (para los elementos del tema, cf. Bas. *ad* 432-437) de uno de los dos procedimientos de desembarco, el que se utiliza para estadías breves y descarga (para el otro, VER *ad* 1.485). Cuando se accede al puerto, se recogen las velas, se quita el mástil, que se coloca en un soporte especial que recorre longitudinalmente el barco (VER *ad* 1.434), y se lleva la nave hacia la costa remando. La nave no sale del agua, sino que queda en un fondeadero junto a la playa, anclada desde la popa (VER *ad* 1.436) y amarrada desde la proa. Que este procedimiento se utilizara solo para estadías de corta duración se explica por la vulnerabilidad de los barcos de madera al agua del mar y los peligros de la variación de las mareas y las tormentas.

muy profundo: Este puerto debe pensarse como un canal que llega casi hasta la costa y su “mucho profundidad” es relativa a la habitual en una playa y pensada sobre todo respecto a su utilidad para acercar la nave a tierra (como señala Kirk, un puerto realmente muy profundo sería en realidad bastante peligroso).

Verso 434

guarda-mástil: Se trata de un soporte de madera en la popa hacia el que el mástil se baja con los estayes, para evitar que se dañe por el viento mientras la nave está en puerto (cf. Casson, 1986: 47-48). Una nave con el mástil así dispuesto se encuentra dibujada en el vaso François (cf. Hedreen, 2011: 493). Leer más: Casson, L. (1986) *Ships and*

Seamanship in the Ancient World, Princeton: Princeton University Press; Hedreen, G. (2011) "[Bild, Mythos, and Ritual: Choral Dance in Theseus's Cretan Adventure on the François Vase](#)", *Hesperia* 80, 491-510.

Verso 436

y echaron: Los siguientes cuatro versos comienzan con la preposición *ek* (del verbo *ekbállo* en 436 y *ekbaíno* en 437-439) señalando lo típico y repetitivo del procedimiento de desembarco. Nótese que la secuencia recupera la sucesión de 308-310 (nave, remeros, hecatombe, Criseida).

anclas: Estas anclas eran piedras agujereadas para pasar los cabos. Se tiraban dos desde la popa, pero los barcos tenían varias en reserva, probablemente por la facilidad con la que se trababan en el fondo o se rompían las cuerdas. En el naufragio de Ulu Burun se encontraron doce de estas anclas (cf. Bass, Pulak, Collon y Weinstein, 1989; el número del total se encuentra en p. 12). Leer más: Bass, G. F., Pulak, C., Collon, D. y Weinstein, J. (1989) "[The Bronze Age Shipwreck at Ulu Burun: 1986 Campaign](#)", *AJA* 93, 1-29.

Verso 440

al altar: El *bomós* es el lugar del templo donde se realizan los sacrificios. Que Odiseo lleve a Criseida hacia allí señala que la escena tiene un carácter ritual, cosa que se confirmará inmediatamente con la súplica de Crises y la escena del sacrificio.

Verso 442

¡Oh, Crises!: Sobre la intersección "oh", VER Com. 1.442. El breve discurso de Odiseo es, en contraste con los de la escena anterior, una mera formalidad con la información mínima necesaria para el sacerdote. Dada la reacción de este (VER *ad* 1.446), sin embargo, es evidentemente todo lo que requerían las circunstancias. Es interesante destacar el sutil orden cronológico invertido en las palabras del héroe (VER la nota siguiente).

Me envió el soberano de varones Agamenón: La referencia es tanto a la escena de 308-311 como a las palabras de Agamenón en 140-147. Se inicia así un retroceso por los eventos que empieza en este recordatorio de la aceptación de Agamenón de las instrucciones de Calcas, las propias instrucciones (VER *ad* 1.443) y luego la peste que inició el conflicto (cf. 444). De esta manera, el discurso de Odiseo tiene una concepción casi mágica: mientras devuelve a Criseida para deshacer los males que no liberarla causó, desanda con sus palabras el camino de esos males.

Verso 443

a conducirte a tu hija: Como observa Bas., 443-444 siguen de cerca las instrucciones de Calcas en 98-100, un punto clave en la secuencia de la peste (VER *ad* 1.442).

Verso 446

recibió alegrándose: Esta reacción de Crises y el inmediato inicio del sacrificio, incluyendo la súplica por el final de la peste, de hecho aumentan considerablemente la dimensión de la transgresión de Agamenón, en la medida en que demuestran que la mera devolución de Criseida es todo lo que se requería para contentar al sacerdote (es decir, no hay indicios

de ningún tipo de reproche por su captura). Por otra parte, podrían confirmar que el recurso cuasi-mágico utilizado por Odiseo (VER *ad* 1.442) ha surtido efecto.

Verso 447

una sacra hecatombe: Lo que sigue es una descripción tradicional de una ceremonia de sacrificio, una escena típica de un poema oral donde faltan pocos elementos. La versión completa consta de un número considerable de estos (cf. Bas. *ad* 447-468, que lista 30; Arend, 64-78; y Kirk, 1981), pero en ningún caso se manifiestan todos, sino que los poetas seleccionaban los que consideraban más adecuados al contexto. La secuencia, en términos generales, es: disposición de los animales en torno al altar (447-448), purificación de los ejecutores (449a), arrojado de cebada sobre las víctimas (449b y 458b), muerte y desuello de los animales (459), extracción de los huesos de los muslos que se recubren en grasa, se les agregan pedazos de carne (simbolizando al animal completo; VER *ad* 1.461) y se echan al fuego (460-462a), libación (esto es, volcado de vino) sobre los huesos (462b-463a), trozado de la carne (463b-465), cocción (466), banquete (467-468) y festejo (469-474). Algunos elementos que no se encuentran en la escena de este canto son el dorado de los cuernos (*Od.* 3.436-438), el golpe del hacha para paralizar al animal (*Od.* 3.449) y el cortar algunos pelos de su cabeza (3.273), que se tiran al fuego (*Od.* 3.446, 14.442). A su vez, este sacrificio está interrumpido por una escena de súplica (450-458a). Desde una perspectiva más general, el sacrificio es un procedimiento que maximiza el valor de una ofrenda a los dioses a través de la purificación de quienes participan en ella y de lo que se ofrece, para asegurarse la buena voluntad del dios en el banquete y respecto a las súplicas que se realizan. Para un estudio integral del tema, cf. Hitch (2009). Leer más: Hitch, S. (2009) *King of Sacrifice: Ritual and Royal Authority in the Iliad*, Washington, DC: Center for Hellenic Studies; Kirk, G. S. (1981) "Some Methodological Pitfalls in the Study of Ancient Greek Sacrifice (in particular)", en Rudhardt, J., y Reverdin, O. (eds.), *Le sacrifice dans l'antiquité* Genève: Fondation Hardt; Hitch, S., y Rutherford, I. (eds.) (2017) *Animal Sacrifice in the Ancient Greek World*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 449

lavaron sus manos: Sobre la importancia de la purificación ritual, VER *ad* 1.313.

cebada molida: Debe entenderse "molida gruesa", no una harina fina. La función de esta cebada en la ceremonia no es del todo clara.

Verso 450

Y entre ellos Crises rogó fuerte: En parte sin duda para recordar la razón de este sacrificio específico, en parte para señalar su conformidad con la restitución de su hija, y en parte para marcar definitivamente el final de la peste, la secuencia tradicional del sacrificio (VER *ad* 1.447) es interrumpida aquí por esta escena de súplica de Crises, paralela a la inicial de 35-41.

alzando las manos: El gesto es completamente estándar en la introducción y descripción de plegarias y pedidos a los dioses, sin ninguna aparente relación entre sus usos (cf. Kelly,

250, que enumera otras prácticas mencionadas en estos versos introductorios y, sobre el problema de “mirar al cielo” como alternativa, VER *ad* 3.364).

Verso 451

Escúchame: Nótese la repetición de 37-38 (VER las notas *ad loci* para los detalles), que conecta las súplicas que dan inicio y fin a la peste (VER *ad* 1.450). La estructura de la plegaria se repite (VER *ad* 1.37), pero aquí el argumento será un *da ut dedisti* (“da porque diste”, VER *ad* 1.453).

Verso 453

ya una vez: Entre los argumentos comunes en las plegarias, uno habitual era el “da porque diste”, que se basa en la idea de que si el dios concedió algo en el pasado debe volver a conceder en el presente. La lógica detrás de esto es que la concesión anterior señala un estado de *kháris* o buena voluntad entre el dios y la persona, que obliga al primero a conceder los pedidos de la segunda. Leer más: Bremer, J. M. (1981) “Greek Hymns”, en Versnel, H. S. (ed.) *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden: Brill; Race, W. H. (1982) “[Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns](#)”, *GRBS* 23, 5-14

Verso 455

cúmpleme a mí este deseo: Una ligera variante de la fórmula que se encuentra en la primera súplica (VER *ad* 1.41) y reaparecerá en el pedido de Tetis a Zeus (VER *ad* 1.504).

Verso 456

la obscena devastación: La última aparición en el canto de esta significativa fórmula, que lo atraviesa casi completo (VER *ad* 1.67), y recién volverá a aparecer en 9.495, en boca de Fénix.

Verso 457

lo escuchó Febo Apolo: VER *ad* 1.43.

Verso 458

pero una vez que: Las escenas que siguen están separadas con esta expresión (*autàr epei*), que va marcando el comienzo de distintas escenas típicas o partes de una gran escena típica (el comienzo del sacrificio, la preparación de la carne, el banquete, la celebración). Los separadores deben imaginarse como suaves transiciones que facilitan el paso del tiempo necesario entre cada momento del sacrificio.

Verso 459

expusieron los cuellos: Lit. “los levantaron”, pero traducimos manteniendo la idea básica de que los expusieron para degollar a los animales. Leaf sugiere, sin embargo, que la idea de “levantar” también puede estar vinculada con el hecho de que se los está dedicando a los dioses.

Verso 460

los cubrieron con grasa: Hesíodo relata, en *Th.* 535-561, que, cuando los mortales y los dioses estaban distribuyéndose las partes de los animales que les correspondían, el dios Prometeo, hijo del titán Japeto, colocó la carne y las vísceras dentro del vientre, escondiendo así la mejor parte de la res, mientras que cubrió con grasa los huesos para que parecieran la parte más apetitosa. Zeus eligió esa parte que, en realidad, estaba constituida por todo lo desechable e indeseable del animal, y desde entonces eso es lo que los seres humanos deben sacrificar a los dioses.

Verso 461

una doble capa, y pusieron trozos de carne: Ambas cosas son meros gestos de gentileza hacia la divinidad. La doble capa de grasa debe imaginarse como una suerte de sándwich que se arma con el hueso, mientras que los trozos de carne representarían simbólicamente la parte comestible del animal.

Verso 462

el anciano los quemó sobre leños: Porque el objetivo es que la grasa se consuma y suba hacia el cielo con el humo (VER *ad* 1.66).

refulgente vino: La libación, el verter vino o algún otro líquido sobre el fuego o sobre el suelo, era una práctica habitualísima entre los griegos, que se realizaba no solo en los sacrificios, sino antes de las comidas y de muchas otras actividades, puesto que es una práctica que acompaña la plegaria y los griegos realizaban plegarias con enorme frecuencia. En este contexto, por supuesto, el carácter ritual de la ceremonia da a la libación un valor agregado. Leer más: EH *sub Libation*.

Verso 463

tranches: πεμπώβολα, es decir, tranches de cinco puntas. Es notable que el término aparece solo aquí y en *Od.* 3.460.

Verso 464

Pero una vez que: VER *ad* 1.458.

los huesos: Los μῆρε, es decir, los huesos de dos muslos (sobre el texto griego, VER Com. 1.464). El sentido de esta palabra ha sido largamente discutido, pero Nussbaum (2018) ha demostrado que, como μήρια, se refiere específicamente al hueso del muslo removido de la pierna para el sacrificio. Leer más: Nussbaum, A. J. (2018) “[A Dedicatory Thigh: Greek μηρός and μῆρα Once Again](#)”, en *Farnah, Indo-Iranian and Indo-European Studies in Honor of Sasha Lubotsky*, Ann Arbor: Beech Stave Press, 232-247.

las achuras: Los *splághna* son las “partes internas” de los animales, es decir, los órganos (el corazón, los pulmones, el hígado, el bazo y los riñones), que eran cocinados (quizás fritos) mientras se quemaba la porción debida a los dioses y comidos (como se habitúa en Argentina hoy en día, por ejemplo) como entrada antes de la carne (cf. van Straten, 1995: 131-133). Leer más: van Straten, F. T. (1995) *HIERA KALA. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden: Brill.

Verso 465

trocearon, por supuesto, lo demás y lo ensartaron en los pinchos: Según Van Straten (1995: 144-145), este verso, que recurre en la mayor parte de las escenas de sacrificio en Homero, señala el comienzo de la segunda fase del ritual, menos preocupada por el aspecto religioso (lo que Bas. denomina “desacralización”). Parece probable, sin embargo, que la transición empiece en el verso anterior, habida cuenta de que las achuras debían ser el primer plato del banquete (VER *ad* 1.164); refuerza esta idea el hecho de que, de esta manera, la transición es más clara y más suave (los huesos quemados representan el final del sacrificio a los dioses, las achuras el primer plato de la comida humana, y la preparación de la carne el primer paso del banquete propiamente dicho). Leer más: van Straten, F. T. (1995) *HIERA KALA. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden: Brill.

Verso 466

lo asaron con detenimiento y sacaron todo: 466-468 = 2.429-431 = 7.318-320, y este verso se repite otras tres veces (24.624, *Od.* 14.431, 19.423). Toda la secuencia es fuertemente formulaica (467-469 = 2.430-432, 467-468 = 7.319-320, 468-469 = 23.56-57, *Od.* 16.479-48, y otras diversas repeticiones de los versos individuales y sus partes). Es acaso uno de los ejemplos más evidentes de la asociación entre lenguaje formulaico y composición por temas (cf. Lord, 1960). Leer más: Lord, A. (1960) *The Singer of Tales*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 467

Pero una vez que: VER *ad* 1.458.

Verso 468

igual parte: Debe entenderse que todos los participantes recibían lo mismo, aunque podría pensarse que la igualdad aquí es relativa respecto a la importancia de los comensales. Una práctica de este tipo es atestiguada por Heródoto 6.57, que afirma que los reyes de Esparta tenían el privilegio de doble ración en los sacrificios, y una concepción similar se observa en 7.320-322, cuando, en un banquete de “partes iguales”, Áyax recibe de Agamenón una porción mayor que el resto. En este caso, no hay nada que sugiera eso en el texto (pero hay cierta evidencia en otros pasajes; cf. Montes Miralles, 2004: 26 y *passim*), pero es claro que podría estar dándose por sobreentendido (la audiencia original del poema no necesitaría la explicación). Leer más: Montes Miralles, Ma. Y. (2004) “[El ideal homérico de la ‘porción justa’](#)”, *EClás* 126, 7-31.

Verso 469

Pero una vez que: VER *ad* 1.458.

se despojaron del deseo de alimento y bebida: La fórmula habitual para dar por concluida una escena de banquete, usada más de veinte veces en los poemas homéricos (e.g. 2.432, 7.323, etc.).

Verso 470

los jóvenes llenaron de líquido: Todos los comentaristas han notado la peculiaridad de que, tras afirmar que “se despojaron del deseo de ... bebida”, se introduzca una nueva escena de distribución de vino. No es tan llamativo que en una ocasión ritual de esta significatividad se hagan libaciones más de una vez, y es probable que tenga razón Bas. (*ad* 469-474) al observar que en 469 comienza una nueva escena típica, la de la libación (en grupo - sobre la libación individual, VER *ad* 24.284), que no es ya la que forma parte del banquete (cf. Edwards, 1975: 56, y Arend, 76-77). Aunque el tema es bastante transparente a lo largo de los poemas, presenta considerable variación en la manifestación de sus elementos, que en la versión más completa abarcan: 1) purificación (ausente), 2) preparación y distribución del vino (470-471), 3) libación (ausente), 4) plegaria (ausente), 5) respuesta del dios (ausente). Como puede verse, aquí, como sucede también en 9.174-176, la libación misma (como casi todo lo demás) está ausente, lo que podría utilizarse como argumento para negar la tipicidad de la escena; sin embargo, el uso de lenguaje formulaico y el hecho de que la práctica era tan común que no debía ser siquiera necesario especificar lo que los personajes están haciendo casi garantiza que estamos ante un ejemplo muy acotado del tipo. Leer más: Edwards, M. W. (1975) “[Type-Scenes and Homeric Hospitality](#)”, *TAPA* 105, 51-72.

las crateras: Las crateras eran grandes vasijas en donde se mezclaba el vino con el agua, dado que los griegos no lo tomaban puro.

Verso 472

el baile: La palabra griega *molpé* expresa un concepto algo ajeno a la cultura occidental contemporánea pero muy frecuente en todo el mundo y a lo largo de la historia, esto es, la conjunción de canto, música y danza. La ausencia de esta noción en nuestra cultura hace imposible ofrecer una traducción precisa, pero hemos entendido que “baile” es más adecuado, puesto que implica por lo menos la presencia de música y sugiere la del canto. Leer más: Gourlay K. A. (1984) “[The Non-Universality of Music and the Universality of Non-Music](#)”, *The World of Music* 26, 25-39.

aplacaron al dios: La idea de que la música, el canto y el baile son regalos que complacen a los dioses es fundamental en la cultura griega y parte de la razón que explica la profusa tradición de poesía cultural e himnódica (cf. Furley y Bremer, 2001: 1-40 y en general los artículos publicados en Torres, 2017). Leer más: Furley, W. y Bremer, I. (2001) *Greek Hymns*, vol. 1: *The Texts in Translation*, Tübingen: Mohr Siebeck; Torres, D. A. (ed.) [La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género](#), Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Verso 473

cantando un bello peán: No debe entenderse como un agregado (“bailaban y además cantaban”), por lo señalado en la nota al verso 472, sino como una especificación (“lo que cantaban era un peán”). El peán era un tipo de canto, dirigido en general al dios Apolo, de carácter apotropaico, y se entonaba sobre todo para pedir la protección contra un mal o celebrar la liberación de uno (cf. Rutherford, 2011: 1-136). Leer más: Rutherford, I.

(2001) [Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre](#), Oxford: Oxford University Press.

Verso 474

y él gozaba en sus entrañas escuchando: La observación marca de manera definitiva el final de la peste y, al mismo tiempo, del primer macroepisodio del poema (VER *ad* 1.477), que había comenzado en 8 con la pregunta por cuál de los dioses inició la disputa entre Agamenón y Aquiles. Apolo ha quedado satisfecho con los sacrificios y la reparación a su sacerdote; ahora será Zeus el dios encargado de impulsar la trama para honrar a Aquiles.

Verso 475

el Sol: Como sucede con la Discordia (VER *ad* 1.177), el Sol era una divinidad entre los griegos al mismo tiempo que un fenómeno natural. Nuestra traducción preserva la ambigüedad utilizando la palabra en español con mayúscula; “Sol” es tanto el fenómeno celeste como el nombre del dios detrás de él. Este dios es conocido en español como Helios, hijo de los titanes Hiperión y Tea y, por lo tanto, primo de los olímpicos, como sus hermanas Eos (VER *ad* 1.477) y Selene (la luna). Helios es concebido como una figura humana que se monta a un carro todas las mañanas y recorre el cielo durante el día, volviendo por la noche a sus moradas en el este. Es también conocido por su capacidad de ver todo lo que sucede en la tierra. Leer más: Wikipedia *s.v.* [Helios](#).

sobrevino la oscuridad: Así como la aurora es un marcador típico de inicio de episodio (VER *ad* 1.477), la llegada de la noche es un marcador típico de cierre. En la mayoría de los casos en *Iliada*, sin embargo, estos finales del día son también inicios de episodios nocturnos con cierto grado de desarrollo (cf. Kelly, 349-351), algo que no sucede en *Odisea* (cf. de Jong, *Od.*, *ad* 1.423).

Verso 476

durmieron junto a las amarras: Para despertarse con la aurora y aprovechar los vientos de la mañana (un escoliasta, de hecho, afirma que duermen junto a las amarras para sentir por el movimiento de la nave cuando se levantara un viento favorable).

Verso 477

y en cuanto se mostró: Este verso, que en *Iliada* aparece solo aquí y en 24.788 (¡anunciando el comienzo de los funerales de Héctor!), es muchísimo más habitual en *Odisea* como separador de episodios (veinte apariciones), una función que aquí está cumpliendo también, en la medida en que esta aurora señala el primer día del conflicto central del poema, con Apolo quietado y Aquiles alejado de la batalla (VER *ad* 1.474). El nuevo día como comienzo de un nuevo episodio o evento es un recurso típico (cf. Kelly, 67-68), más frecuente en *Odisea* que en *Iliada* (cf. de Jong, *Od.*, *ad* 2.1, con referencias adicionales), que se encuentra también en otras tradiciones épicas (cf. los versos 4-7 de “[La boda de Bećirbey, hijo de Mustajbey](#)”, con [AF *ad* 4-7](#), en <http://archive.oraltradition.org/zbm>, y, en menor medida, EFH 174-175).

la Aurora: Sucede con la Aurora lo mismo que con el Sol (VER *ad* 1.475), en este verso en particular evidenciado por el uso de epítetos propios de la diosa al indicar la aparición del fenómeno natural. Es importante destacar que no deben concebirse como cosas distintas: el fenómeno natural es una divinidad que puede manifestarse antropomórficamente. La Aurora es llamada a menudo en español por su nombre griego, Eos. Es hermana del Sol y la Luna (VER *ad* 1.475), y tiene el trabajo de abrir las puertas del día para que su hermano cruce por ellas con su carro todas las mañanas. Eos es también conocida por sus múltiples secuestros de jóvenes mortales para convertirlos en sus amantes, el más famoso de los cuales es el de Titono, para quien consiguió la vida eterna, olvidándose de pedir también la eterna juventud (VER *ad* 11.1). En la tradición épica, Eos es importante como madre del etíope Memnón, uno de los principales aliados troyanos en la saga posterior a *Iliada*. Leer más: Wikipedia s.v. [Eos](#).

de dedos de rosa: Un epíteto formulaico para la Aurora que alude bellamente al color de los primeros rayos de luz del alba.

Verso 479

envió próspera brisa Apolo: La tercera y definitiva marca de que el dios ha perdonado a los aqueos (VER *ad* 1.474), después de que se señala que “escucha” a Crises en 457 y que goza del canto en 474.

Verso 480

y ellos pararon el mástil: VER *ad* 1.432. Es, por supuesto, el procedimiento inverso al descrito en 432-435.

Verso 482

purpúreo: Debe entenderse del color oscuro de las olas alrededor de la quilla de la nave. Sobre la interpretación del adjetivo, VER Com. 1.482.

Verso 484

Pero una vez que: VER *ad* 1.458.

Verso 485

arrastraron la nave negra: Se describe aquí el segundo procedimiento de desembarco (VER *ad* 1.432), en este caso el utilizado para estadias de largo plazo. La nave es sacada del mar, colocada sobre la playa más allá del alcance de la marea (de donde “arriba”) y asegurada con troncos para que no se bamboleé con el viento o el agua en caso de una marea muy alta. Esto previene el desgaste del barco de madera y facilita las tareas de mantenimiento necesarias (como, por ejemplo, el recubrimiento del casco con alquitrán). Aunque las naves se colocaban con la proa apuntando al mar para facilitar la partida, este procedimiento la dificulta considerablemente, por lo que solo es viable cuando hay certeza de que no será necesario salir huyendo. Que un ataque sobre las naves atracadas era una posibilidad muy verosímil lo demuestra el hecho de que se conservan varias ilustraciones de este tipo de ofensiva (cf. Casson, 1986: 50 e imágenes 65 y 66). Leer

más: Casson, L. (1986) *Ships and Seamanship in the Ancient World*, Princeton: Princeton University Press.

Verso 487

se dispersaron ellos por las tiendas y las naves: Ya el escoliasta bT observa que la no mención de un reporte a Agamenón y la dispersión de la embajada indican que la peste ha terminado. El verso no solo indica, así, el cierre del evento detonante de la trama del poema, sino que, con su brevedad, da paso enseguida a la nueva “peste” que azotará a los aqueos, tras la transición a través de la imagen de Aquiles encolerizado.

Verso 488

En tanto, aquel se encolerizaba: Los versos funcionan como transición hacia la escena en el Olimpo y a la vez terminan de delinear el escenario humano después del final de la peste (VER *ad* 1.487). Por un lado, el peligro inmediato ha pasado y las tropas de Odiseo se han dispersado por las naves; por el otro, Aquiles se encoleriza permaneciendo en su tienda, generando un nuevo problema para el ejército.

sentado junto a las naves de veloz navegar: VER *ad* 1.415. La repetición de 421-422 muestra que Aquiles está obedeciendo a su madre, retomando la línea narrativa interrumpida por el viaje a Crisa y anticipando así la escena en el Olimpo que Tetis ha anunciado.

Verso 489

Peleo: El padre de Aquiles, hijo de Éaco, hijo de Zeus, que formó parte de la expedición de los argonautas y de la cacería del jabalí de Calidón (VER [El mundo de la mitología griega](#)). Fue desterrado de Egina junto con su hermano Telamón por su padre, y por esa razón se dirigió a Ftía, donde terminó siendo rey. Una de sus mayores hazañas es someter a Tetis para conseguir casarse con ella, una tarea de notable dificultad, puesto que la diosa podía adoptar diferentes formas (cf. Pín., *N.* 3.35-36 y 4.62-65). Fue en su boda con Tetis donde se desencadenaron los eventos que darían inicio a la guerra (VER *ad* 1.351). Leer más: EH *sub Peleus*; Wikipedia s.v. [Peleo](#).

Verso 490

la asamblea que glorifica varones: El único caso en el que el epíteto *κυδιάνειρα* se utiliza para la asamblea (solo aparece en la fórmula *μάχ[η/ην] + prep. + κυδιάνειρ[η/αν]*). No hay nada de sorprendente en la asociación de la guerra y la asamblea (cf. Kirk y Bas., y VER *ad* 1.77), pero la elección de palabras aquí parece casi irónica, dado que una asamblea ha sido la que ha alejado a Aquiles de la gloria guerrera.

Verso 491

ya nunca a la guerra: Es difícil escapar a la interpretación de Leaf (*ad* 490) de que las asambleas y la guerra que se mencionan en este pasaje deben tener lugar en los doce días antes de que Tetis suba al Olimpo, pero preferimos pensar, para mantener la coherencia argumental de que la primera batalla en esta situación es la que comienza en el canto 3, que estas afirmaciones son de carácter más general y se refieren prolepticamente a la conducta de Aquiles a partir de este punto. Esta interpretación encuentra apoyo en el

hecho de que el héroe no volverá a aparecer hasta el canto 9 y no saldrá al combate hasta el 19, de modo que la afirmación “nunca iba a la guerra” sin duda no se limita al breve periodo de tiempo antes de que su madre suplique a Zeus.

Verso 492

añoraba el clamor y la guerra: El doblete aparece aquí, donde recuerda las palabras de Agamenón en 177, en 6.328, en boca de Héctor aludiendo a la catástrofe troyana que motiva la visita de Héctor a Troya, y en 16.63, en boca de Aquiles recordando la promesa del héroe de no combatir. Como puede verse, no hay demasiada correlación en los usos, aunque dos de los tres están ligados a Aquiles, y dos de los tres aluden a la guerra que se aproxima a un lugar de forma amenazante (Troya en 6, las tiendas de los mirmidones en 16). En cualquier caso, es evidente que se trata de un giro formulaico.

Verso 493

Pero cuando surgió la duodécima Aurora desde aquel día: Como antes (VER *ad* 1.477), la aurora marca el comienzo de un nuevo episodio. Aquí, sin embargo, la transición es doble, puesto que la fórmula señala (al igual que en 24.31-32) no solo el paso de un episodio a otro, sino también el del mundo humano al mundo de los dioses.

Verso 495

y Zeus lideraba: Aunque ha sido mencionado muchas veces, esta es la primera aparición de Zeus en el poema, y es evidentemente significativo que sea a la cabeza de los dioses del Olimpo.

Verso 496

ella emergió del oleaje del mar: Los viajes de Tetis tienen un esquema estándar: “se expresa[n] siempre en dos fases: la apertura de las olas (1.496 ἀνεδύσετο κῦμα θαλάσσης; 18.66-67 περὶ δέ σφισι κῦμα θαλάσσης / ῥήγνυτο; 24.96 λιάζετο κῦμα θαλάσσης) y su movimiento ascendente (1.497 ἀνέβη μέγαν οὐρανὸν Οὐλύμπόν τε; 18.68 ἀκτὴν εἰσανέβαινον; 24.97 ἀκτὴν δ' εἰσαναβᾶσαι). El denominador común en todas ellas es el énfasis en su movimiento ascendente,” observa Tsagalis, *Space* (233). El autor interpreta la verticalidad de este movimiento como símbolo del espacio femenino y suplicante de Tetis, pero la lectura parece forzar un tanto la evidencia (ni en 18 ni en 24 la diosa está suplicando por nada), y es más sencillo pensar que el motivo subraya la naturaleza marina de la Nereida. Por lo demás, Bas., siguiendo a Arend (35-53), observa que comienza aquí una escena típica de “llegada”, pero los términos de esta son tan vagos que quizás esto es producto de la mera lógica de lo narrado y la tendencia a hacerlo desde la perspectiva de quien llega.

Verso 497

con la primera niebla: Dada la ambigüedad del término (VER Com. 1.497), no es posible delimitar el sentido exacto al que apuntaría el adverbio, pero quizás no debe descartarse un doble valor deliberado, con la idea de que Tetis sube “como la niebla por la mañana”,

acaso indicando una suerte de surgimiento cuasi-mágico desde el aire mismo, algo que funciona bien también en la escena de las grullas del canto 3 (VER *ad* 3.7).

al gran firmamento y al Olimpo: VER *ad* 1.18 y VER *ad* 1.195.

Verso 498

encontró al Cronida de vasta voz: Una expresión que se repite solo tres veces en el poema, y las tres en momentos clave de la narración. Aquí, da comienzo a la trama central del plan de Zeus; en 15.152, prepara la última etapa de la gran batalla y la muerte de Patroclo, con la llegada de Apolo e Iris al Ida; y en 24.98 se utiliza otra vez para Tetis e Iris (una segunda conexión entre los pasajes), para dar inicio a la conclusión del poema y el cierre definitivo de la cólera. Como puede verse, además, las tres instancias tienen como subtexto la ejecución del plan de Zeus, lo que sugiere que el epíteto “Cronida de vasta voz” puede estar haciendo algún de alusión al alcance de sus determinaciones. εὐρύοπα es, de todas maneras, problemático (VER Com. 1.498) y estándar para el dios, casi siempre en combinación con alguna forma de Ζεύς en cierre de verso. Sea cual sea su significado exacto, es evidente que alude a la dimensión del poder de Zeus en sentido relativamente genérico.

Verso 499

en la más alta cima: El verso formulaico se repite en 5.754 y 8.3, pero es difícil estar seguro de si el lugar al que se alude sea el mismo siempre. En 5, las circunstancias garantizan que esta “cima” está fuera del lugar de residencia de los dioses, porque Hera y Atenea encuentran allí a Zeus después de haber cruzado las puertas del firmamento con su carro; en 8, la “cima” debe estar dentro del complejo donde los dioses habitan, porque es donde Zeus convoca la asamblea. Más que tratar de encontrar algún tipo de coherencia subyacente a todos estos usos, parece mejor entender el superlativo como elativo y el verso como una expresión formulaica para enaltecer el lugar donde Zeus se encuentra. En este sentido, merece señalarse que el dios también se siente “en la más alta cima” cuando está en el Ida (14.157-158), y lo mismo hace Poseidón en Samos (13.11-14).

Olimpo de muchos picos: Un epíteto del Olimpo de sentido exacto desconocido (cf. DGE *s.v.* [δέρη](#)); entender aquí δειράς como “picos” parece adecuado al contexto de “la más alta cima”.

Verso 500

se sentó junto a aquel y lo agarró de las rodillas: El gesto típico del suplicante en la Grecia Antigua es arrojarse a los pies, abrazar las rodillas con el brazo izquierdo y colocar la palma de la mano derecha debajo del mentón. La posición tiene dos efectos a la vez: inmovilizar a la persona a la que se le suplica y colocar al suplicante en una situación de vulnerabilidad absoluta. Esto simboliza de manera adecuada la institución de la súplica en Grecia (sobre la que cf. Gould, 1973, y bibliografía adicional en Bas. XXIV, *ad* 24.157-158), que no es un mero gesto, sino un acto ritualizado en donde una persona o grupo de personas se entregan a la protección de otra(s), con los dioses como garantes de la inviolabilidad de esa protección, en particular Zeus en su rol de *hikésios* (“de los suplicantes”). Leer más: Gould, J. (1973) “[Hiketeia](#)”, *JHS* 93, 74-103.

Verso 503

Padre Zeus: La súplica de Tetis es una plegaria con una estructura típica (VER *ad* 1.37), pero en donde la distribución de las partes es completamente diferente a la que se encuentra en las de Crises, en donde la invocación y el argumento ocupan casi todo el discurso y el pedido aparece reducido al verso final. Aquí, la invocación y el argumento están confinados a los dos primeros versos, mientras que el pedido abarca casi la totalidad del discurso (VER *ad* 1.505 para la estructura). Acaso esto deba explicarse porque se trata del pedido de un dios a otro, o bien porque el argumento central de Tetis ya ha sido desarrollado en el discurso de Aquiles (cf. 396-406; VER *ad* 1.393 y VER *ad* 1.397).

si alguna vez te favorecí entre los inmortales: VER *ad* 1.39.

Verso 504

cúmpleme a mí este deseo: El canto 1 se articula sobre tres “deseos” introducidos por una variación de esta frase (VER *ad* 1.455), que marcarán el inicio de los incontables dolores de los aqueos del verso 2: el de Crises a Apolo por la peste (37-42), el del mismo sacerdote para que la peste termine (451-456) y este de Tetis a Zeus para que este beneficie a los troyanos. Nótese la sofisticada técnica narrativa homérica, que, entre el pedido de Aquiles a su madre y la formulación del último deseo, introduce una larga escena marcada por la formulación y cumplimiento de otro que alivia los dolores. Cuando todo parece que va a mejorar viene el peor de los golpes.

Verso 505

hónrame a mi hijo: Como en el pedido de Aquiles a ella (VER *ad* 1.353), Tetis hace del tema de la honra el fundamental de su discurso (cf. las repeticiones del concepto en 507 y 510). El pedido de Tetis se estructura en tres partes, con 505-506a como primera expresión del pedido en sentido estricto, una justificación implícita en 506b-507 (“honralo porque ahora lo han deshonrado”) y la versión más desarrollada del pedido en 508-510. Nótese que el comienzo y el final de cada parte están señalados por la aparición del concepto de honra.

de muerte más veloz: VER *ad* 1.417. El superlativo, desde luego, tiene valor retórico en el presente contexto.

Verso 507

del que se apoderó él mismo: VER *ad* 1.356.

Verso 508

Pero tú, por lo menos, retribúyele: La versión elaborada del pedido (VER *ad* 1.505) funciona en claro contraste con la justificación implícita de los versos anteriores: “tú” aparece en oposición a “Agamenón” (VER además la nota siguiente) y “retribúyele” (τιῶσον, un verbo que retoma la idea de la honra por lo menos fonéticamente) a “deshonró”.

ingenioso Zeus Olímpico: En evidente contraste con “el soberano de varones Agamenón” de 508 (VER la nota anterior).

Verso 509

pon el predominio en los troyanos hasta que los aqueos: Bas. (*ad* 509-510) observa que Tetis modifica aquí las palabras de Aquiles en 408-410, eliminando las consecuencias catastróficas para el ejército aqueo de asistir a los troyanos, a lo que debe agregarse el más significativo cambio de que la diosa añade un límite al alejamiento de su hijo del combate. El primer cambio tiene valor retórico, sin duda, pero también manifiesta una comprensión mayor de lo que constituirá la acción de Zeus a lo largo del poema, que no mueve como títeres a los personajes, sino que manipula el más difuso concepto de “predominio”, poniéndolo en diferentes bandos y personajes en distintos momentos (cf. 11.192, 207, 319, 753, 17.206, etc.). El segundo continúa la línea iniciada en la primera formulación del motivo de la cólera (VER *ad* 1.213), reforzando el contraste con la versión anterior, la más brutal de todo el poema (VER *ad* 1.408), en particular porque Tetis está transmitiendo (o se supone que está transmitiendo) aquí esas palabras.

Verso 510

lo engrandezcan con honra: O, alternatively, “le paguen la honra que le deben”, si se entiende que se trata de una forma de ὀφείλω, cuya forma épica es homónima del verbo ὀφέλλω, que quiere decir “agrandar, engrandecer”. Es importante destacar que el discurso de Tetis está marcado por tres repeticiones del concepto de τιμή (505, 507 y 510; VER *ad* 1.505) y dos del verbo τίω [retribuir], semántica, fonética y etimológicamente (a través del verbo τίω) ligados.

Verso 511

Así habló, y nada le dijo: La ausencia explícita de respuesta es en el poema siempre un signo tan poderoso como la respuesta misma. La fórmula de este verso (con, por supuesto, cambio de sujeto) se encuentra otra siete veces en la épica homérica (4.401, 5.689, 6.342, 8.484, 21.478 y *Od.* 20.183), a los que puede sumarse (cf. Bas.) *Od.* 9.287, 11.563, *HH* 2.59, siempre situaciones en donde el silencio dice mucho del estado emocional del personaje que decide no responder (cf. Kelly, 348-349). Es importante notar, de todas maneras, que no todos estos silencios significan lo mismo (de hecho, sobre este caso, VER *ad* 1.512 y VER *ad* 1.518) y es habitual que los críticos se apresuren en interpretarlos con valores superficiales sin tomar en cuenta el contexto.

Verso 512

en silencio se sentó largo rato: Una reacción inusual, que marca el suspenso en la escena. Es dable pensar que el rapsoda ralentizaría aquí el tempo de la recitación. Este es uno de los puntos de mayor suspenso del canto 1, puesto que una negativa de Zeus cancelaría por completo la trama. Que el oyente sepa conscientemente que es imposible no significa que no lo considere posible de forma no-consciente (como nosotros sabemos que los buenos van a ganar al final de una película de acción y no por eso dejamos de sentir el suspenso producido por el peligro de que no lo hagan; cf. Gerrig, 1989, y Delatorre *et al.*, 2018). Sobre el (habitual) fenómeno del suspenso en Homero en general, cf. Abritta y Fernández (2022) y Fernández (2023). Leer más: Abritta, A., y Fernández, T. (2022) “[La experiencia del suspenso en la poesía homérica](#)”, *XXVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. III*

Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico, Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa; Delatorre, P. *et al.* (2018) “[Confronting a Paradox: A New Perspective of the Impact of Uncertainty in Suspense](#)”, *Frontiers in Psychology* 9, 1392; Fernández, T. (2023) “[Zielinski y el suspenso homérico](#)” *Circe* 27, 113-130; Gerrig, R. J. (1989) “[Suspense in the Absence of Uncertainty](#)”, *Journal of Memory and Language* 28, 633-648.

Verso 513

le volvió a demandar por segunda vez: Un inusual caso de dos discursos seguidos del mismo personaje (se encontrará otro en 571-594 - VER *ad* 1.585 - y otro más recién en 4.188-197; cf. una lista más completa en Bas.). Se trata de una excepción incluso dentro de este grupo, puesto que la inmensa mayor parte de estos casos involucran un cambio de interlocutor (cf. Abritta, 2019: 35). También podría pensarse, sin embargo, que el silencio de Zeus funciona como respuesta y que estos versos, por lo tanto, no entran en esa categoría. Leer más: Abritta, A. (2019) “Estructuras retrogresivas en *Odisea*”, en Abrach, A., y Abritta, A. (eds.) [Perspectivas sobre correlaciones estructurales en la poesía griega](#), Neuquén: Educo.

Verso 514

Infaliblemente: Aquí y en el discurso que sigue comienza a enfatizarse la certeza de la promesa de Zeus, que refleja la que Aquiles ha mostrado en la formulación de su juramento en 225-244. Es la necesidad de Tetis de esta certeza la que explica esta segunda intervención, cuyo único objetivo es pedirla. Nótese, por otra parte, que el primer verso demanda la promesa, mientras que los segundos dos juegan con la posibilidad de que Zeus se niegue a cumplir el pedido.

prométemelo y asíénteme: La expresión formulaica “prometer + asentir” es un doblete regular para indicar la formulación de una promesa. Es una peculiaridad que merece mención que en todas sus instancias en *Iliada* (aquí, 2.112, 9.19, 12.236 y 15.374) se refiere a una de Zeus, acaso con alusión a la naturaleza de las promesas del dios de las que se está hablando en este pasaje (cf. 524-527), mientras que en ninguna de las de *Odisea* (4.6, 13.133, 24.335) lo hace, con dos de los tres casos describiendo la promesa de un mortal.

Verso 515

ya que no existe para ti el miedo: Naturalmente, el miedo de que alguien vaya a reprocharle o impedirle cumplir la promesa. Tetis no se equivoca, pero el poeta matizará un poco la omnipotencia de Zeus con la comedia doméstica de lo que queda del canto.

Verso 516

cuánto yo entre todos: Hay aquí, por supuesto, una ironía vinculada con el favor que Tetis ha hecho a Zeus en el pasado y sobre el que ha hablado Aquiles. La frase podría entenderse como un apéndice al brevísimo argumento (502b-503a) del discurso anterior (VER *ad* 1.503).

la diosa más deshonrada: Nótese la nueva aparición del concepto de honra (VER *ad* 1.510) y la vinculación potencial entre Zeus y Agamenón (que se reforzará en la amenaza a Hera

de 563-567; VER *ad* 1.563, VER *ad* 1.570), en claro contraste con la oposición entre ellos en el discurso anterior de Tetis (VER *ad* 1.508).

Verso 517

Y le dijo, muy amargado: μέγ' ὀχθήσας προσέφη es una introducción habitual para respuestas a discursos ofensivos o insultantes, usada sobre todo para Aquiles y Zeus (entre los dos, 7 de las 10 instancias en el poema); cf. Cairns (2004: 21-22). μέγ' ὀχθήσας προσέφη es una introducción habitual para respuestas a discursos ofensivos o insultantes, usada sobre todo para Aquiles y Zeus (entre los dos, 7 de las 10 instancias en el poema); cf. Cairns (2004: 21-22). Típicamente, Kelly (224-225) busca un valor más específico para sus usos, pero los términos en los que lo formula son tan vagos (“Esta introducción al discurso se utiliza cuando el orador debe reaccionar ante una situación o participar en una acción que considera inapropiada. Ese sentimiento es fundamental para la imagen que el personaje tiene de sí mismo, en el sentido de que le preocupa la expresión, el reconocimiento y la preservación de su poder”) que, aunque abarcan sin duda los usos de la expresión, abarcan muchísimos otros casos en donde no se aplica, lo que invalida la hipótesis de un valor definido para ella. Leer más: Cairns, D. L. (2004) “Ethics, ethology, terminology: Iliadic anger and the cross-cultural study of emotion”, en Braund, S., y Most, G. W. (eds.) *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 518

Sin duda: El discurso de Zeus tiene dos partes, con una transición entre ambas en 522-523; en la primera (518-521), se explicita la razón para las dudas del dios en asentir a la promesa de Tetis (VER la nota siguiente), mientras que, en la segunda (524-527), se promete cumplir la promesa y se ofrecen garantías de esto.

devastadoras acciones: La primera parte de la respuesta de Zeus no podría ser más lejana a la omnipotencia del dios del rayo que ha venido anunciándose a lo largo del canto y parecía subrayada por el silencio solemne ante el pedido de Tetis. Al hablar (¡por primera vez en *Iliada!*), el dios se revela como un pobre marido temeroso de los reproches de su esposa. En la estructura del poema, es el primer movimiento de un alivio cómico antes del comienzo de las consecuencias de la ira de Aquiles; desde una perspectiva más amplia, muestra que a veces es mejor permanecer callado.

Verso 520

Ella también ya de por sí siempre: Las peleas entre Hera y Zeus son un tópico en la mitología griega, y estaban a menudo motivadas (como a continuación) por la conducta del marido respecto a alguna mujer, en general una mortal. Aunque el poeta ofrece una versión relajada de este tipo de conflictos en lo que sigue, la diosa era capaz de una crueldad enorme (VER *ad* 1.9, por ejemplo, respecto a su reacción ante el embarazo de Leto, y cf. los casos mencionados en https://es.wikipedia.org/wiki/Hera#Los_celos_de_Hera), y no es inusual que los mortales paguen las consecuencias de su ira, como sucede famosamente con Heracles (cf. de hecho 14.323-324 y 15.639-640). En *Iliada* el enfrentamiento entre

los dioses es una constante durante la ejecución del plan de Zeus, con extensos episodios en los cantos 8 y 14-15 armados en base a él.

Verso 521

yo socorro en el combate a los troyanos: Zeus expresará su aprecio por los troyanos otras veces en el poema (por ejemplo, en 4.44-49), pero en su conducta efectiva se muestra neutral y obediente a los designios de la moira (es decir, del destino). Las acusaciones de Hera son infundadas (aunque entendibles en el contexto doméstico de la relación entre esposos).

Verso 522

Pero vos: Estos dos versos constituyen una transición hacia la segunda parte, el asentimiento de la promesa, a través del paso de la preocupación general (Hera se enojará cuando Zeus favorezca a los troyanos) a la más específica por evitar que la diosa vea a Tetis.

no sea que se entere: La solemnidad cae hasta su punto más bajo (VER *ad* 1.519), justo antes de la promesa que les costará la vida a muchos de los aqueos.

Verso 523

yo me ocuparé de estas cosas para cumplirlas: Bas. afirma que “la formulación es vaga y, por eso, aumenta la tensión respecto a qué tan concreta será la implementación del plan de Zeus.” Aunque esto puede ser un tanto forzado, dado que en ningún momento se ha anticipado una formulación específica del plan (hasta este punto, lo único que se ha pedido es que se honre a Aquiles y mueran aqueos), es cierto que recién en el comienzo del canto 2 empezaremos a vislumbrar cómo se ejecutará el proyecto del dios.

Verso 524

te asentaré con la cabeza: VER *ad* 1.514.

Verso 526

no es revocable, ni engañoso: Tetis ha pedido en 514 un gesto certero como confirmación de la promesa (VER *ad* 1.514), y Zeus retoma esta idea con un enfático desarrollo sobre la contundencia de su asentimiento.

Verso 527

yo asienta con la cabeza: El verbo (κατα)νεύω se repite tres veces en cinco versos (uno en boca del narrador en 528), añadiendo así énfasis a la certeza de la promesa de Zeus (VER *ad* 1.526).

Verso 528

asintió con las oscuras cejas: El verso es formulaico (cf. 17.209, *HH* 1.13), siempre tras discursos donde Zeus establece o afirma que hará algo. El asentimiento del dios, como muestra este pasaje, debía considerarse una garantía inviolable. Todavía hoy bajar las cejas es señal de asentimiento entre los griegos y levantarlas señal de negativa.

Verso 529

los eternos cabellos: Los cabellos *ambrósiai* (la palabra griega es femenina), un adjetivo derivado de *ambrosía*, la comida de los dioses, que, junto con el néctar (VER *ad* 1.598), garantiza su inmortalidad. Los cabellos *ambrósiai* (la palabra griega es femenina), un adjetivo derivado de *ambrosía*, la comida de los dioses, que, junto con el néctar (VER *ad* 1.598), garantiza su inmortalidad. Es probable que no aluda únicamente al carácter inmortal de los objetos, sino a sus cualidades maravillosas (quizás aromáticas).

Verso 530

se estremeció el gran Olimpo: El final de la escena está marcado por esta imagen que garantiza el alcance y poder de la promesa. Nótese cómo el movimiento se expande como una onda, desde las cejas de Zeus hacia sus cabellos hacia todo el Olimpo. Que los dioses pueden hacer temblar su sede de esta forma es un tópico en el poema (cf. 8.199, 8.442-443), aunque Kelly (216-217) ha observado que la idea de que el Olimpo se estremece o se sacude tiene una recurrencia en la tradición asociada siempre con el conflicto entre los dioses, especialmente con los intentos de sedición de Hera. Se trata de una elegante metáfora: cuando un dios hace que el Olimpo “se sacuda”, las relaciones entre los olímpicos se sacuden con él.

Verso 531

Ellos dos, habiendo deliberado así: Como 488-492 para separar la escena en Crisa del ascenso de Tetis al Olimpo (VER *ad* 1.488), esta descripción de la separación de Tetis y Zeus actúa de separador entre esta secuencia todavía seria (aunque ya con toques cómicos; VER *ad* 1.522) y la que cierra el canto, que es un claro alivio cómico (VER *ad* 1.536).

Verso 533

Zeus fue hacia su morada: Se concibe, evidentemente, que los dioses tienen sus tronos y se reúnen, para la asamblea y el banquete, en la casa de Zeus. Esto es coherente con la idea de una sociedad nobiliaria, donde cada familia tiene su propio hogar, pero el del rey funciona además como centro administrativo del estado.

y los dioses, todos juntos: Nótese que se invierte aquí la relación de 494-5, en donde los dioses, todos juntos, llegan al Olimpo y Zeus está a la cabeza. Aquí, el dios entra al final. En ambos casos, no obstante, la situación sirve para enfatizar el poder de Zeus sobre el resto de los dioses.

Verso 534

ninguno aguantó: La señal de respeto de levantarse ante la llegada de Zeus se expresa aquí como un gesto de temor. Ninguno de los dioses se atreve a esperar a Zeus sentado.

Verso 536

y Hera: La escena que sigue, la final del primer canto, constituye un alivio cómico después del considerable grado de tensión alcanzado hasta este punto, una función habitual para este tipo de escenas (piénsese en las curaciones de Afrodita y Ares en el canto 5, o la tomaquia en el canto 21). Más allá de esto, en este caso el conflicto de los dioses refleja

el de los humanos, pero el riesgo es mucho menor, no hay consecuencias, y la resolución casi inmediata es un banquete lleno de risa y música (VER *ad* 1.568, VER *ad* 1.599). West, *Making* (*ad* 536-611), ofrece una interpretación alternativa, aunque no (del todo) incompatible: la escena serviría para ofrecer una imagen de la sociedad divina y de sus miembros, en especial Zeus y Hera. Esto es, por supuesto, válido, pero el poeta podría haber utilizado diferentes estrategias para esto, y esta pelea de tono doméstico hace más que solo presentarnos a los dioses.

Verso 537

bien junado: La expresión griega *ou min egnoíesen* tiene una doble negación (el verbo es *agnoéo*, con alfa privativa) y acaso debe entenderse anticipando la ironía de lo que sigue. Podríamos parafrasearlo con “y Hera, que no era tonta y lo conocía”.

habiendo visto: Esto viene como una sorpresa y confirma los temores de Zeus de que Hera podía ver a Tetis en el palacio. Uno podría imaginarse en una versión audiovisual una toma de Hera escuchando la conversación detrás de una puerta, que aquí se manifiesta con esta observación del poeta antes de su discurso.

Verso 538

Tetis de pies de plata: Brillantes, reflectantes como la superficie del mar, apropiados por lo tanto para una deidad marina.

hija del anciano del mar: Es peculiarísima la ocasión en la que el poeta decide introducir por primera vez un verso completo para mencionar a Tetis, y todavía más que lo pondrá en boca de Hera apenas unos versos más adelante (VER *ad* 1.556, donde se ofrece una explicación posible). Parecería tratarse de un caso de focalización que comienza con “no lo desconocí” (VER *ad* 1.536) e incluye este verso como marca del carácter celoso y algo obsesivo de la esposa de Zeus.

Verso 539

palabras: Kirk (*ad* 540-3) dice de lo que sigue, con toda razón, “es un maravillosamente taimado discursito.” Hera está enojada con Zeus, pero no le dice por qué, sino que lo acusa de hacer las cosas por su cuenta, algo que, por supuesto, no es el problema real aquí. Sobre la discusión que sigue en general, cf. Erbse (205-208) y Schäfer (1990: 39-47). Leer más: Schäfer, M. (1990) *Der Götterstreit in der Ilias*, Stuttgart: Teubner.

mordaces: κερτόμιος es específico en *Iliada* de las palabras críticas o burlonas que los dioses se dirigen entre ellos, con una simpática progresión en sus tres usos: Hera critica aquí a Zeus, Zeus se burla de Hera y Atenea en 4.6, y Atenea se burla de Zeus y Afrodita en 5.419.

habló a Zeus Cronión: Zeus y Hera son probablemente el par de personajes que mayor cantidad de veces habla en el poema, con ocho diálogos independientes (1.539-569, 4.5-69, 5.755-767, 8.444-484, 14.297-346, 15.12-79, 16.431-458, 18.356-368), a los que debe sumársele el intercambio de 24.55-77, aunque allí también está involucrado Apolo y Zeus está más bien arbitrando entre los dioses. Casi la totalidad de estos pasajes muestran algún tipo de discusión o pelea entre los esposos, con un punto claro de inflexión en 15, donde la revelación del futuro de Troya y de la trama les pone un fin a sus peleas. Esto no solo

se manifiesta en el hecho de que los diálogos de 16 y 18 son armoniosos, sino, mucho más interesadamente, en que son los únicos en donde Hera se queda con la última palabra (si bien en 4 el último discurso de Zeus está dirigido a Atenea, acaso en consonancia con el hecho de que la discusión ha terminado en un cierto acuerdo - VER *ad* 4.5). La progresión no es accidental: la desarmonía en la pareja comienza (al menos a los fines de la trama: VER *ad* 1.520) porque Zeus no quiere revelar lo que ha planeado con Tetis, y culmina en el momento en que lo hace. A partir de ese punto, Hera no tiene más motivos para desafiar a su marido, sabiendo que Troya va a caer, y puede colaborar con él en la preservación del destino (en 16) y en el desarrollo de sus planes (en 18).

Verso 540

Quién: La hipocresía de Hera es evidente por lo que acaba de expresar el narrador y por lo que la propia diosa afirmará más adelante (555-559). Hera sabe perfectamente quién. Su discurso consiste en esta pregunta, referida a la situación actual, y una queja sobre la conducta de Zeus en general que hace esta nueva traición todavía peor.

¡farsante!: *Dolomêta* (un hápax), es decir, con una *mêtis* (un pensamiento) dolosa, engañosa. La acusación implícita es que Zeus es un mentiroso, de donde nuestra traducción.

Verso 541

estando lejos de mí: Los escoliastas observan el tono doméstico de la discusión y añaden que “las esposas se enojan cuando sus maridos no les comunican todas las cosas.” No debe perderse de vista, sin embargo y como observa Kirk (*ad* 540-3), que la diosa tiene muy buenas razones en su carácter de protectora de los aqueos para preocuparse y acusar a Zeus de tomar decisiones solo (VER *ad* 1.559).

Verso 542

pensando cosas clandestinas, y a mí de ningún modo: Bas. (*ad* 1.541) observa una doble oposición entre αἰεὶ [siempre] (541) y οὐδέ τί πώ [de ningún modo] y entre κρυπτάδια φρονέοντα [cosas clandestinas] y πρόφρων [generoso] (543), a lo que podrían añadirse los paralelos φίλον [querido] y el mismo πρόφρων y δικαζέμεν [tomar decisiones] y ὅτι νοήσης [lo que pensás]. El despliegue retórico refuerza la impresión de que Hera está mucho más en control de sí misma que lo que la superficialidad de su discurso sugiere.

Verso 544

el padre de varones y dioses: Tiene razón Kirk en destacar que, más allá del carácter formulaico del epíteto, es particularmente adecuado aquí para contrastar lo doméstico de la escena y de la actitud de Hera con la dimensión de los personajes involucrados.

Verso 545

Hera: El discurso de Zeus, bien balanceado, tiene tres secciones de dos versos con una central de tres en estructura retrogresiva: no podés saber todo (545-546) → [lo que se pueda saber lo sabrás primero (547-549)] → lo que no puedas saber no lo preguntes (550-551). Es un esquema interesante que parece enfatizar tanto la imposibilidad para Hera de penetrar en las intenciones de su marido como el hecho de que ella es la más honrada por Zeus.

no esperes: No es del todo claro si Zeus ha podido leer entre las líneas del mensaje de Hera y comprendido que esta sabe que se reunió con Tetis. Su respuesta parece más bien dirigida a la literalidad del discurso, lo que explica por qué Hera debe explicarle con algo más de detalle cuál es el problema. Esta ambigüedad contribuye al efecto cómico de la escena (VER *ad* 1.536), dado que la profunda intensidad de estas sentencias de Zeus en realidad lo exhiben como un marido bastante poco competente.

Verso 546

te serán difíciles: Debe entenderse o bien que le resultarán molestas o bien que no podrá comprender la complejidad del pensamiento de Zeus. En todo caso, es una marcada toma de distancia con Hera, que parece concebirse como una igual a su marido en este pasaje (una diferencia de perspectiva habitual entre los dioses olímpicos).

Verso 548

ni de los dioses lo sabrá primero, ni de los hombres: La expresión “los dioses y los hombres” para, obviamente, referirse a “absolutamente todos” es habitual en la poesía hexamétrica (cf. e.g. *Od.* 5.32, *HH* 4.144) y en la literatura griega en general (cf. Heráclito, fr. 30, Jenófanes fr. 23).

Verso 549

aquello que yo apartado de los dioses: Como observa Kelly (77-78), la expresión se utiliza en la mayor parte de los casos en el contexto de una amenaza, quizás implicando que alguien quiere hacer algo en secreto. El presente uso es una elegante excepción, porque en este caso es el hablante, no el destinatario, el que se aleja, y la transgresión radicaría en intentar acercársele.

Verso 550

nada escudriñes ni indagues: Un doblete muy enfático que mantiene la ambigüedad respecto al grado de comprensión de Zeus de la situación (VER *ad* 1.545), pero subraya el punto central de su respuesta: ciertas cosas corresponden solo al padre de los dioses.

Verso 551

Hera venerable, la de ojos de buey: La vaca es un animal asociado a Hera, diosa del matrimonio y la fertilidad. La idea detrás del epíteto parece ser que tenía ojos grandes y con mirada plácida. No hay razón para considerar que tuviera alguna relación con una forma animal primitiva de los dioses (cf. Kirk), en particular porque no es exclusivo de Hera (cf. 3.144, 7.10, 18.40, Hes., *Th.* 355 y *HH* 31.2). Es interesante que βωῶπις πότνια “Ἥρη es uno de los pocos epítetos que tiene un doblete métrico (θεὰ λευκώλενος “Ἥρη), del que, como ha demostrado Beck (1986), se diferencia por la tipología (no-amigable en este caso vs. amigable en el caso de “de blancos brazos”) y por los contextos de aparición. Leer más: Beck W. A. (1986.) “[Choice and context. Metrical doublets for Hera](#)”, *AJPh* 107, 480-488.

Verso 552

Cronida: Después de este primer verso de invocación, Hera responde al discurso de Zeus (553-554) y luego explicita las razones de su acusación, mostrando que sabe de la reunión con Tetis y explicitando las sospechas sobre el tema de ese encuentro (554-559).

infeliz: Quizás en ningún otro lugar de la escena la relación entre los dioses se hace tan evidente, puesto que esta apelación a Zeus solamente aparece en boca de Hera en el poema. αἰνότατος, de hecho, es una palabra utilizada exclusivamente en esta expresión en *Iliada*, y la forma femenina del vocativo es dirigida por Iris a Atenea en 8.423 junto al apelativo “perra sin escrúpulos”.

¿qué es esta palabra que dijiste?: La frase es habitual en respuestas indignadas o sorprendidas (cf. Kelly, 225-226). Nótese la palabra retomada (VER *ad* 1.86) entre este comienzo de discurso y el de Zeus, en 545.

Verso 553

Hasta ahora nunca: Los versos 553-554 constituyen una respuesta retórica que casi podría leerse como una acusación a Zeus de no haber entendido la primera acusación (VER *ad* 1.552). “¿Por qué crees que ahora me molesta que hagas cosas solo si nunca me había molestado? ¡Leé entre líneas!”, uno se sentiría tentado de parafrasear. Por supuesto, no deja de ser posible entender esto como una simple defensa hipócrita de la diosa, que de hecho acaba de escudriñar e indagar a su esposo.

Verso 555

Y ahora infelizmente: Nótese la *variatio* con el αἰνότατε de 552, casi como si esta sección explicara ese insulto.

que te haya disuadido: La idea literal de παρεῖπον es “que haya cambiado tu opinión”, o “que te haya alejado de lo que pensabas antes” (cf. Bostock, 2015: 105-106), en este caso implicando que Zeus venía planeando favorecer a los aqueos. El detalle es importante para comprender el enojo de Hera en la escena: no se trata solo de que Zeus ha tomado una decisión persuadido por Tetis, sino también de que esa decisión contradice una que ha sido tomada antes (quizás entonces con la participación de Hera). Leer más: Bostock, R. (2015) “[‘No Comment’: Iliad 6.62](#)”, *RhM* 158, 104-107.

Verso 556

Tetis de pies de plata: La repetición de este verso formulaico (sobre su función honorífica, VER la nota siguiente), que ha aparecido en 438, refuerza la impresión de que ese pasaje está focalizado sobre Hera y las implicancias que esto tiene para la caracterización de la diosa (VER *ad* 1.538). Hera repetirá a partir de este punto todos los pasos de la conversación narrada en 495-530 (“con la primera niebla”, “se sentó a tu lado y tomó tus rodillas”, “asentiste”, “honrará a Aquiles”), demostrando que desde el comienzo sabía todo lo que había pasado. Podría decirse que la diosa cambia su actitud de hacerse la tonta a mostrar que ya sabe todo lo que Zeus le quería ocultar.

hija del anciano del mar: Que Hera, que en este momento debería estar celosa de Tetis, utilice este verso completo para referirse a ella puede resultar llamativo, incluso asumiendo que se trata de un recurso para indicar que la diosa sabe lo que ha sucedido con detalle (VER

la nota anterior). Existe, sin embargo, la posibilidad de explicar este tratamiento de Tetis a partir de una relación de intenso afecto entre las diosas, puesto que Hera declara haber sido la tutora de la madre de Aquiles en 24.59-61. A través de esta muy sutil alusión a la tradición mitológica, nos permite inferir que el blanco exclusivo del enojo de Hera es Zeus.

Verso 559

honrarás, y destruirás: Como observa con razón Bas., Hera explicita aquí lo que en la súplica de Tetis había quedado implícito del pedido de Aquiles, es decir, que dar el predominio a los troyanos conlleva matar a muchos de los aqueos (VER *ad* 1.509). Detrás de la superficie de la pelea doméstica se está jugando con eventos de inmensa trascendencia (VER *ad* 1.541).

Verso 561

Condenada: El adjetivo *daimónios* es de difícilísima traducción (VER Com. 1.561). Deriva de la palabra *daímon* (VER *ad* 1.222), probablemente con el sentido original “poseído o afectado por un *daímon*”, que se ha perdido por completo para la época del poeta, como demuestra el hecho de que aquí es dirigido a un dios por otro. Los contextos en los que se utiliza sugieren que es un insulto o una expresión de lamento por el interlocutor, casi siempre introduciendo un reproche, en ocasiones entre personas que tienen una relación cercana. Si los casos que no entran en esta última categoría se consideran irónicos (un salto inferencial considerable, pero no imposible), entonces es dable unificar el uso como una forma de reproche afectuoso. Esto, no obstante, es solo especulativo. Leer más: Brown, H. P. (2011) “[A Pragmatic and Sociolinguistic Account of δαιμόνιε in Early Greek Epic](#)”, *GRBS* 51, 498-528.

siempre andás pensando, y no me escondo de vos: Como observan Kirk (*ad* 1.561-7) y Bas. (*ad* 1.561-567), el tono de Zeus cambia, haciéndose más impaciente y agresivo. Aquí *oíeai* retoma el *oío* de 558 con evidente ironía, y conforme el discurso avanza este desprecio da paso a una amenaza de considerable violencia. Dividir la secuencia es un tanto forzado, pero es posible identificar una primera parte más relajada (561-563), una transición en 564 que reitera el punto del discurso anterior (VER *ad* 1.564), y una parte final donde la actitud del dios se vuelve más contundente e intimidante (565-567).

Verso 563

será incluso más terrible: La misma frase con la que Agamenón amenaza indirectamente a Aquiles en 325. En estos versos se repiten frases de Agamenón y referidas a él (VER *ad* 1.566, VER *ad* 1.567 y VER *ad* 1.568), generando una vinculación entre los dos grandes “reyes” del canto 1, es decir, Agamenón y Zeus. La relación se manifiesta, por supuesto, como un contraste: mientras que Zeus impone temor y respeto y sus órdenes se cumplen, el intento de Agamenón de conservar o recuperar su botín termina con un desastre para el ejército.

Verso 564

Si esto es de este modo, será que es querido para mí: Kirk interpreta aquí que Zeus está admitiendo veladamente que Hera tiene razón, mientras que Bas. opina que la vaguedad de la expresión indica lo contrario, es decir, que el dios está evitando confirmar las sospechas de Hera. En realidad, las dos posturas fallan en comprender la frase: Zeus está retomando su afirmación de 545-550 de que es él el que toma las decisiones y determina cuáles de ellas pueden ser conocidas por los demás. La inespecificidad es el punto, dado que confirmar o no confirmar las sospechas de Hera implicaría ceder el poder de manejar la información que el dios se ha atribuido.

Verso 566

no sea que no: La frase es una repetición casi textual de la amenaza dirigida por Agamenón a Crises en 28 (VER *ad* 1.563).

cuantos dioses hay en el Olimpo: La idea de un enfrentamiento entre Zeus y los demás dioses se reitera varias veces en *Iliada* (cf. 8.5-27, 14.249-259, 15.18-30 y en este mismo canto en 396-406 y 587-594), pero la impresión superficial de que todas estas anécdotas son sobre la superioridad de Zeus respecto a los demás es rápidamente desarmada cuando se observa que, excepto cuando él está contando la historia, la situación es bastante pareja (VER *ad* 1.399 y VER *ad* 1.406; cf. también 14.249-259, donde Zeus respeta el poder de la Noche y no castiga al Sueño); las únicas excepciones parciales son 8.209-211, donde el contexto sugiere una exageración retórica por parte de Poseidón (VER *ad* 8.211), y 13.354-355, donde no se está comparando en sentido estricto el poder de los dioses.

Verso 567

te ponga: La idea de “poner las manos encima” había aparecido en 89, cuando Aquiles promete a Calcas que nadie le pondrá las “pesadas manos encima,” ni si hablara de Agamenón (VER *ad* 1.563). Las amenazas de violencia de Zeus a Hera no deben sobreinterpretarse ni entenderse desde nuestra perspectiva cultural (como hace Synodinou, 1987), puesto que la violencia física sobre sus dependientes era una prerrogativa del *pater familias* griego (cf. Schäfer, 1990: 42-43, con referencias). Por lo demás, se trata de la manifestación masculina de un enfrentamiento constante en el que Hera utiliza las herramientas femeninas del engaño y la sexualidad (cf. la anécdota relatada por el Sueño en 14.249-259 y, por supuesto, el famoso episodio del engaño de Zeus en 14.161-360), y Zeus apela de forma regular a las amenazas de violencia para mantener el orden en el Olimpo (cf. Van Wees, *Status*, 139). Leer más: Synodinou, K. (1987) “[The Threats of Physical Abuse of Hera by Zeus in the Iliad](#)”, *WS* 100, 13-22; Schäfer, M. (1990) *Der Götterstreit in der Ilias*, Stuttgart: Teubner.

mis invencibles manos: Aunque el sentido exacto de la expresión es desconocido (VER Com. 1.567), el análisis de sus usos demuestra que está ligada semánticamente a “pesadas manos”, refiriéndose a estas siempre en contextos donde se resalta su carácter amenazante (cf. Eide, 1986: 11-12, y referencias adicionales en Kelly, 338-339). Leer más: Eide, T. (1986) “[Poetical and metrical value of Homeric Epithets: A study of the Epithets applied to χείρ](#)”, *SO* 61, 5-17.

Verso 568

y temió: La reacción de Hera es la misma que la del sacerdote Crises en 33 (VER *ad* 1.563); la diosa, sin embargo, no planeará una venganza cruel contra Zeus, sino que, como este ordena y casi con las mismas palabras de 565, se sentará callada. Contrastes como estos demuestran la diferencia entre los mundos divino y humano que se presentan en este primer canto (VER *ad* 1.536, VER *ad* 1.570).

Verso 569

retorciendo el querido corazón: Indicando, como es obvio, que Hera no está satisfecha con la resolución de la situación, y que el conflicto sigue abierto, lo que, junto con la reacción de los dioses (VER *ad* 1.570), justifica la intervención de Hefesto. Bas. habla de un “casi violento” retorcimiento, pero en realidad el verbo *epignámpto* tiene en la mayor parte de sus usos en el poema el valor metafórico de “convencer”.

Verso 570

se amargaron: La mención de la reacción de los dioses es similar al silencio total de los aqueos en el ágora en la discusión de Aquiles y Agamenón. Como allí, uno de los presentes intervendrá (en este caso, un joven, no un viejo), con un resultado mucho más exitoso, continuando con el contraste entre los mundos divino y humano (VER *ad* 1.568, VER *ad* 1.574).

los dioses Uránidas: Es decir, los dioses descendientes de Urano. Aunque esto abarca a los titanes y a toda su descendencia (VER *ad* 5.898), en el poema en general parece referirse mayormente a los Olímpicos, con “Uránidas” como patronímico formado sobre el nombre del abuelo (VER *ad* 2.860).

Verso 571

Hefesto, famoso artesano: Hefesto es hijo de Zeus y Hera, y el dios del fuego y, acaso por extensión, de la herrería. Su papel en *Iliada* es importante, puesto que aparece aquí, en 21.342-356 asistiendo a Aquiles, y es el protagonista del canto 18, donde elabora las armas del héroe y su famosísimo escudo. En contraste con sus habilidades extraordinarias para la artesanía metálica y la joyería (tiene incluso autómatas que lo asisten, en lo que puede considerarse la más primitiva forma de ciencia ficción de la historia), su apariencia física es horrible y es “cojo de ambas piernas”, por lo que parece no poder caminar sin asistencia. Es notable que, mientras que el resto de los dioses se ríen de él y en el canto 8 de *Odisea* se relatará que su esposa (Afrodita, aunque en *Il.* 18.382-383 se dice que está casado con *Khâris*) lo engaña con otro dios (Ares), fue Hefesto el que construyó todas las armas y palacios del Olimpo. Leer más: EH *sub Hephaistos*; Wikipedia s.v. [Hefesto](#).

Verso 572

a su madre querida llevando consuelo: Como observa Bas., un verso separando la introducción al discurso de este, para especificar las intenciones del hablante, el modo en el que está hablando o alguno otro dato del contexto. No es un fenómeno frecuente, pero no es tampoco demasiado extraño (cf. 321 en este mismo canto, 2.791-795, 3.386-389, 4.5-6, 4.154, etc.).

Verso 573

Sin duda: El discurso de Hefesto tiene dos partes bien diferenciadas, en la primera de las cuales se habla en términos generales a Zeus y Hera (573-576), y en la segunda de forma más directa a la segunda, con una *captatio benevolentiae* indirecta al primero (577-583; VER *ad* 1.577). El papel del dios es paralelo y contrastante con el de Néstor en la asamblea.

devastadoras acciones: Hefesto repite las palabras con las que Zeus responde a Tetis en 1.518 (VER *ad* 518), dando inicio o al menos anticipando esta escena doméstica en el Olimpo. La reiteración cierra el círculo con la típica técnica homérica de la estructura anular, permitiendo que los dioses se ocupen de lo que usualmente se ocupan: la comida, la bebida y el canto.

Verso 574

justo ustedes dos a causa de los mortales: Es decir, los dioses más poderosos del Olimpo a causa de algo tan insignificante como los seres humanos. La idea contribuye al tono doméstico de la escena (VER *ad* 1.573), pero es también un indicio de la distancia espantosa entre hombres y dioses (VER *ad* 1.570, VER *ad* 1.599 y cf. Thalmann, 1984: 90-92). Sobre la base de esto debe interpretarse la observación de Kelly (333-334) de que la expresión “a causa de los mortales” se utiliza en el poema siempre en un contexto en el que un dios está intentando evitar un conflicto con otro (aquí, 8.428, 21.380 y 21.463): ningún sufrimiento mortal vale el sufrimiento divino. Leer más: Thalmann, W. G. (1984) *Conventions of form and thought in early Greek epic poetry*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Verso 575

ni del banquete: La preocupación de Hefesto, como se ve, no es la desgracia que pudiera causar la pelea entre sus padres, sino que eso haría incómoda la hora de la cena. La repetición de la idea en 579 confirma esta idea, por completo coherente con la concepción de los dioses como seres inmortales, despreocupados y siempre felices (VER *ad* 1.339).

Verso 577

Y yo a mi madre sugiero: No es habitual en el poema este cambio de interlocutor en medio de un discurso, que aquí, en realidad, es una forma de cumplir su objetivo de fondo, esto es, calmar a ambos dioses. Hefesto sabe que tranquilizando a Hera tranquilizará también a Zeus y, al mismo tiempo, por así decirlo, le endulza el oído a su padre destacando su poder por encima de todos los demás dioses. Esta segunda parte del discurso (VER *ad* 1.573) se organiza en tres secciones: una primera formulación del pedido a Hera (577-579), seguido de una justificación sobre el poder de Zeus (580-581) y un cierre con una nueva formulación del pedido (582-583). Para una interpretación alternativa de la secuencia, VER *ad* 1.582.

Verso 578

a mi padre querido, a Zeus: “Mi padre querido” y la introducción del nombre parecen dos guiños para complacer al dios (VER *ad* 1.573). Nótese la reiteración del πατήρ en el verso que sigue.

Verso 579

nos perturbe el banquete: VER *ad* 1.575.

Verso 580

Pues si acaso quisiera: La condicional pendiente es, sin duda, una marca de oralidad, pero no puede dejar de notarse que, al no decir qué pasaría si Zeus quisiera patear de sus asientos a otros dioses, Hefesto deja ambiguo qué sucedería realmente. Esto es coherente con el hecho más general de que solo Zeus parece sostener de forma explícita que él es más poderoso que todos los demás juntos (VER *ad* 1.399 y 1.506).

el Olímpico portador del rayo: La fórmula está pobremente atestiguada en Homero (solo aquí, en 609 y en 12.275), pero que era tradicional lo garantiza su aparición en Hes., *Th.* 390. Sobre la fórmula equivalente ἐρίγδουπος πόσις Ἥρης, VER *ad* 7.411.

Verso 581

él es con mucho superior: Aunque similar a la frase utilizada por Néstor sobre Agamenón (VER *ad* 1.281 y VER *ad* 1.570) y parte de un sistema formulaico bien establecido (cf. Kelly, 173-176), la expresión exacta πολλὸν φέρτατός ἐστιν se utiliza solo aquí de Zeus y en 2.769 de Aquiles. De hecho, de las siete apariciones de φέρτατος en el poema, las únicas dos que no se atribuyen al Pelida son esta y la de 7.289, que se utiliza para Áyax. Esto sugiere enfáticamente que no se trata de un caso de superlativo elativo (VER *ad* 1.69), sino de una legítima expresión de la superioridad de Aquiles (y de Zeus y de Áyax) respecto a todos los demás (un tema recurrente: VER *ad* 1.244), algo que aquí es, desde luego, muy significativo, porque en el contexto del discurso el par 580-581 sirve tanto como justificación del pedido a Hera en los versos anteriores (VER *ad* 1.577) como estrategia para enaltecer a Zeus y tranquilizarlo (VER *ad* 1.573).

Verso 582

Pero vos a él dirigite con palabras suaves: En línea con el resto del discurso, estos dos versos de cierre (VER *ad* 1.577) están dirigidos a Hera explícitamente, pero de manera implícita incluyen un intento de tranquilizar a Zeus. De hecho, uno podría leer toda esta parte del discurso como una plegaria tácita al dios (VER *ad* 1.37): una invocación en 578-579 (nótese la repetición de “padre” en 578-579), un argumento en 580-581 alabando el poder de Zeus, y un pedido en estos últimos dos versos.

Verso 583

el Olímpico: La repetición del epíteto de 580 subraya el contraste entre las dos posibles actitudes de Zeus que están implicadas en las palabras de Hefesto.

Verso 584

una copa de doble asa: Estas copas parecen haber sido las más habituales y son las que con más frecuencia se hallan en los sitios arqueológicos (un ejemplo puede verse en Wikipedia Commons, [Mycenaean cup, plant motifs, 14th c BC, Prague Kinsky, UKA 60-2, 140705.jpg](#)). La aclaración aquí no necesita, por lo tanto, ser más que un detalle de realismo para contribuir al tono doméstico de la escena.

Verso 585

y le dijo: Otro caso (VER *ad* 1.513) de dos discursos seguidos del mismo personaje, en este caso justificados por el cambio implícito de destinatario entre ambas intervenciones (VER *ad* 1.586).

Verso 586

Aguanta: El último discurso del canto se divide en dos secciones. En la primera (586-589), Hefesto vuelve a dirigirse a Hera, esta vez no para que conforme a Zeus (VER la nota siguiente), sino para que tolere su actitud. En la segunda (590-594), se justifica el pedido en un ejemplo del pasado, que sugiere que enfrentarse al dios puede tener consecuencias catastróficas.

y soporta: Nótese la diferencia entre este pedido y el anterior (cf. 577-583), producto, sin duda, de que aquel está hecho en voz alta ante todos los dioses y este está dirigido (acaso en voz baja y solo a ella) a Hera de manera específica (VER *ad* 1.573 y VER *ad* 1.577). Hefesto no repite la sugerencia de aplacar a Zeus, sino que se limita a decirle a su madre que tolere a su esposo, para evitar que este desencadene su violencia contra los demás.

aunque estés preocupada: Hay aquí una analepsis de 196 y 209, donde se habla de la preocupación de Hera respecto al ejército aqueo (VER *ad* 1.541).

Verso 587

aunque seas querida: La repetición de la construcción participial con $\pi\epsilon\rho$ del verso anterior produce un interesante efecto con un doble contraste que justifica el pedido de Hefesto: “vos tenés que soportar aunque estés preocupada, porque si no yo voy a tener que verte golpeada aunque te quiera.” El núcleo del argumento es una apelación a respetar el amor de Hefesto por su madre, puesto que el dios le pide que no lo someta a verla sufrir.

en mis ojos: El giro es muy habitual y no tiene ningún valor específico. La idea es, según Schwyzer (2.458), que la imagen queda de alguna manera física en los ojos del receptor.

Verso 588

y entonces no podré: Hefesto repite casi textualmente las palabras de Aquiles en 241-242, es decir, el punto culminante de la formulación original de su promesa, reemplazando a Héctor por Zeus como agente de la violencia temida. La conexión entre los pasajes refuerza una asociación entre el héroe y el dios como co-agentes de la destrucción del ejército aqueo en el poema.

Verso 589

es duro confrontar al Olímpico: El epíteto retomado del cierre del discurso anterior del propio Hefesto (VER *ad* 1.583), marcando una secuencia anular: confrontar al Olímpico (580), aplacar al Olímpico (583), confrontar al Olímpico (589).

Verso 590

Pues ya también una vez a mí: Hay dos versiones de la historia de Hefesto arrojado del Olimpo (que, quizás, servirían para explicar su cojera), o acaso dos mitos separados en donde sucede lo mismo. La más famosa es la que transcurre el día del nacimiento del dios, en el que su madre, por su fealdad, lo arroja hacia el mar, donde es rescatado por las Nereidas (se mencionará en 18.394-399). La que se relata aquí parece vinculada con los eventos que recuerda Zeus en 15.18-33 (lo refuerza la reiteración de la frase “habiéndome tomado, desde el umbral” de 591 en 15.23), donde se menciona una ocasión en la que Hera hizo naufragar a Heracles en la isla de Cos y su marido la suspendió colgando dos yunques de sus pies, amenazando con arrojar a cualquier dios que quisiera ayudarla.

Verso 591

me arrojé, del pie habiéndome tomado, desde el umbral sobrenatural: Como observa Bas., un castigo común entre los dioses (cf. 14.256-259, 15.23, 19.130, 18.395-397, y VER *ad* 8.13 para la forma más extrema del recurso). Debe tratarse de una versión divina y exagerada del simple “echar de la casa” humano.

Verso 592

todo el día: La descripción de la caída tiene una sutileza admirable, en la que entre el lanzamiento y el impacto hay todo un verso para marcar el tiempo durante el cual Hefesto estuvo en el aire.

Verso 593

Lemnos: [Lemnos](#) es una isla del noroeste mar Egeo, ubicada al sur de Tracia y a unos 240 km del Monte Olimpo (lo que da una idea de la violencia del lanzamiento de Zeus). Su conexión con Hefesto aparece también en el canto de Demódoco en *Od.* 8.283-284, donde el dios finge ir allí. Otras fuentes sugieren un importante festival conducido por artesanos y dedicado a la restauración del fuego sagrado en la isla, lo que sugiere un culto importante de Hefesto (cf. Burkert, 1997: 212-218 [190-196]; Massa, 2007-2008). Leer más: Burkert, W. (1997) *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin: De Gruyter [traducción al inglés de la primera edición de 1972 por P. Bing, Berkeley: University of California Press, 1983]; Massa, M. (2007-2008) “[Considerazioni sul culto di Efesto a Lemno](#)”, *Agogè: atti della Scuola di specializzazione in archeologia* 4-5, 121-161.

en mí quedaba apenas un poco de ánimo: Es decir, “sobreviví apenas” (VER *ad* 4.470).

Verso 594

los varones sinties: Los sinties son, según el escoliasta bT, los habitantes pre-griegos de la isla de Lemnos. *Od.* 8.294 los llama *agriphónous*, “de habla salvaje”. Sobre su filiación

étnica y cultural no es posible decir demasiado, aunque, según el escoliasta, Filócoro los consideraba pelasgos (es decir, habitantes pre-griegos del área griega) y Tuc. 2.98.1 habla de los *síntoi* como un pueblo tracio, lo que parece al menos coherente con su ubicación geográfica.

apenas caí: Aun en tiempos de Galeno (cf. *De sim. med.* 12.173.4-11) los lemnios mostraban la colina donde el dios había caído y extraían de ella tierra con propiedades curativas (cf. Photos-Jones y Hall, 2014). Leer más: Photos-Jones, E. y Hall, A. J. (2014) “Lemnian Earth, Allum and Astringency: a Field-based Approach”, en Michaelides, D. (ed.) [*Medicine and Healing in the Ancient Mediterranean World*](#), Oxford: Oxbow Books.

Verso 595

Así habló y sonrió: La expresión se usa cuatro de cinco veces en el poema en una escena en el Olimpo (aquí, en 5.426, 14.222 y 15.47), y cuatro de cinco veces indicando la resolución de un conflicto iniciado o potencial (las anteriores con la excepción de 14.222, y 23.555). Como sugiere Bas., aquí indica que la disputa ha concluido y el peligro ha pasado. En contraste con el resultado de la intervención de Néstor en la asamblea, la intervención de Hefesto aquí ha cumplido con el fin que se había propuesto (VER *ad* 1.573).

la diosa de blancos brazos: VER *ad* 1.551. La aparición de este segundo epíteto contribuye a señalar que el conflicto entre los dioses, por lo menos por ahora, ha concluido.

Verso 596

recibió de su hijo con la mano la copa: Nótese la construcción retrogresiva entrega de la copa (584-585) → [discurso (586-594)] → recepción de la copa (595-596). El discurso, que interrumpe la secuencia, funciona como una justificación secundaria para el pedido implícito de dar por finalizada la disputa, necesaria en la medida en que la anterior intervención de Hefesto estaba menos dirigida a Hera que al conjunto de los dioses.

Verso 597

hacia la derecha: La dirección propicia (pero VER Com. 1.597), lo que sugiere que se incluye aquí para señalar el estado de orden que reina en el Olimpo.

Verso 598

dulce néctar: La bebida de los dioses, que se escancia como vino en sus banquetes, pero tiene propiedades mágicas para combatir la muerte y la decadencia, como indica el hecho de que detiene la descomposición del cadáver de Patroclo en 19.37-39. Leer más: EH *sub Nectar*; Wikipedia *s.v.* [Ambrosia](#).

Verso 599

una risa inextinguible: El final de la tensión en el Olimpo está marcado por este verso y el que sigue, en el que Hefesto, acaso buscando hacer reír a los demás a propósito, ocupa el rol de Ganimedes o Hebe, los coperos del Olimpo, ambos jóvenes, bellos y sin duda mucho más hábiles que el dios cojo. “La mala suerte y la apariencia poco digna son las dos cosas que normalmente causan risa heroica - y divina - en *Iliada*,” observa Kirk (*ad* 2.270), en el famoso episodio de Tersites, recordando también la risa de Zeus ante la golpeada

Ártemis en 21.508 y la de los aqueos ante Áyax de Oileo cuando tropieza en la carrera a pie en 23.784. La risa homérica, sin embargo, es un poco más complicada (cf. sobre el tema Halliwell, 2008: 51-99), y también abarca casos de regodeo en el campo de batalla (11.378 - aunque este es un ejemplo excepcional; VER *ad* 11.378 - 21.408, 21.434) y en ocasiones funciona como gesto de cariño (6.471, 6.484, 15.101 y quizás el metafórico 19.362). En sentido estricto, y dada la escasa disponibilidad de momentos agradables para los personajes que el poema ofrece, no hay muchas instancias en donde la risa o su ausencia resulten sorprendentes, y en la mayor parte de los casos es fácil entenderla e incluso compartirla. Leer más: Halliwell, S. (2008) *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press.

bienaventurados: El epíteto (sobre el cual, VER *ad* 1.339) aparece aquí por tercera vez, después de ser utilizado por Aquiles en 339 y 406. La secuencia configura un extraordinario movimiento desde el mundo humano en conflicto (la reiteración de la promesa de Aquiles dirigida a los heraldos), al mundo divino en conflicto (la historia del intento de encadenamiento de Zeus) al mundo divino en orden (la celebración en el Olimpo que cierra el canto), casi como si se hubiera buscado marcar el contraste entre el desarrollo del segundo, donde nadie sufre y todo termina bien, y el del primero, donde el conflicto apenas está comenzando (VER *ad* 1.574, VER *ad* 1.602).

Verso 600

jadeando por la morada: Una descripción que enfatiza la ridiculez de la situación, al destacar el esfuerzo del dios cojo para acercar a cada uno su copa. El sentido exacto del verbo *poiptyó*, dadas sus apariciones en el poema, parece ser “esforzándose yendo de un lado a otro”, pero conservamos en la traducción la relación etimológica con *pnéo* (“respirar, soplar”).

Verso 601

el Sol: VER *ad* 1.475.

Verso 602

banquetearon; y a ningún ánimo le faltó igual parte del banquete: Se repite 468, una fórmula habitual para indicar la celebración de un banquete, que aquí no puede menos que vincularse con las situaciones contrastantes en los mundos divino y humano (VER *ad* 1.599, VER *ad* 1.603).

Verso 603

la forminge: Un instrumento de cuerda, atributo habitual de Apolo, con el que se solían acompañar canciones en el banquete, cantos épicos e himnos. En Homero se entiende que es idéntico a la lira y la cítara, aunque estos términos se especializarán más adelante (cf. detalles en Wikipedia, s.v. [Phorminx](#)). Puede consultarse una reproducción y ejemplo de su uso y sonido en [Phorminx – Ancient Greek Advanced Lyre – Like \(Luthieros Musical Instruments\)](#).

que portaba Apolo: Esta aparición de Apolo como dios de la música en un contexto de alegría en el Olimpo está en violento contraste con el comienzo del canto, en donde el dios utiliza

también una cuerda para producir un ruido (cf. 49), pero con resultados mucho más terribles. Es otro elemento que contribuye al contraste entre los mundos humano y divino (VER *ad* 1.602, VER *ad* 1.610).

Verso 604

las Musas: Aunque no es de sorprender que las Musas aparezcan cantando en un banquete en el Olimpo, la simetría con el comienzo del canto no puede dejar de notarse (VER *ad* 1.603).

alternándose: *Ameibómenai*, de donde nuestro canto “amebeo”, en donde una voz se alterna con la otra. Esta es la primera referencia a este tipo de modo de ejecución del canto. Cómo debe interpretarse exactamente en este verso (si cantaban un verso cada una, o una estrofa, o había dos grupos que se respondían entre sí), es, por supuesto, imposible saberlo.

Verso 605

Pero una vez que se puso: VER *ad* 1.475. Aunque esta puesta del sol funciona sobre todo como un cierre de la escena en el Olimpo, estará acompañada por una escena nocturna al comienzo del siguiente canto (2.1-40).

Verso 606

marcharon para acostarse cada uno a su casa: VER *ad* 1.533.

Verso 607

el famosísimo lisiado: Una fórmula tradicional de Hefesto, pero notablemente restringida en la poesía homérica a esta instancia, al canto 18 de *Iliada* (la elaboración de las armas de Aquiles, de las cuales hay quizás aquí una prolepsis; también “sagaz entendimiento” se repetirá allí) y al canto 8 de *Odisea* (los amores de Ares y Afrodita). Como señala CSIC, es probable que la palabra ἀμφιγυήεις se refiera al hecho de que los pies de Hefesto están torcidos, mirando para distintos lados, o bien (como interpreta la mayoría) a que sus piernas están deformemente combadas, pero el sentido exacto es desconocido (quizás incluso para los propios rapsodas).

Verso 608

había construido: El comentario es estándar al hablar de las residencias divinas (cf. 14.166-169, 18.369-371, 20.10-12), probablemente porque Hefesto, en tanto que artesano de los dioses, es el candidato natural para haber construido sus moradas. Por supuesto, se trata de un detalle enaltecedor.

con sagaz entendimiento: Sobre *prapídes*, que traducimos por “entendimiento”, cf. Sullivan (1987), que concluye que funciona casi como sinónimo de *phrénes* (VER *ad* 1.55), pero con diferencias que sugieren que es un término con alcance propio (aunque no nos sea posible identificar de forma definitiva ese alcance). Es importante notar que, a pesar de su uso restringido (tan solo nueve veces en el poema), en tres ocasiones tiene un sentido indiscutiblemente físico (“el hígado bajo las vísceras”, en 11.579, 13.412, 17.349). La fórmula completa *idyíesi prapídessi* es específica de Hefesto en la poesía homérica. Leer más: Sullivan, S. D. (1987) “[πραπίδες in Homer](#)”, *Glotta* 65, 182-193.

Verso 609

Olímpico portador del rayo: Sobre la fórmula, VER *ad* 1.580. Que se retomen las palabras de Hefesto (VER *ad* 1.589) merece destacarse, porque esa instancia central de “Olímpico” en el discurso es precisamente la que se refiere a Zeus aplacado.

Verso 610

allí usualmente dormía: El hecho de que se trate de una acción común es un claro indicio de que el orden en el Olimpo se ha restaurado del todo, en contraste implícito con la situación de excepcionalidad absoluta en la que se encuentra el mundo humano (cf. 488-492; VER *ad* 1.603, VER *ad* 1.611).

Verso 611

se acostó, y a su lado Hera: El final del canto nos ofrece otro indicio de la paz en el Olimpo (VER *ad* 1.610), con la reconciliación de los esposos y el estado de orden en su matrimonio, que se perturbó por un instante con la discusión inducida por la promesa de Zeus. El cierre es indubitablemente adecuado, y deja en el receptor una falsa sensación de seguridad que se romperá enseguida al comienzo del canto 2, cuando se nos diga que Zeus no puede dormir como los demás, y el dios decida dar inicio al cumplimiento de su promesa.

de trono de oro: El epíteto es habitual para diosas (lo que no es de sorprender: VER *ad* 2.448), en particular Hera en *Iliada* y la Aurora en *Odisea* (y ambas en los *Himnos*), aunque también se utiliza para Ártemis dos veces (9.533 y *Od.* 5.123). En el caso de Hera, resulta interesante que en sus tres apariciones en el poema (aquí, 14.153 y 15.5) se halla en el contexto de un encuentro sexual con Zeus.

Comentarios

v. 5, **πᾶσι**: como la mayoría de los editores modernos (*contra* Bas. y CSIC, entre otros), optamos por πᾶσι en lugar de la variante δαῖτα, puesto que se trata de un caso claro de falsa dicotomía, y es probable que ambas alternativas aparecieran en diferentes representaciones orales del poema. δαῖτα, por lo demás, solo es transmitido por Zenódoto (*apud* Ateneo, entre otros), lo que sugiere que ya en la Antigüedad era una variante menor.

v. 5, **Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή**: no he hallado descrito en las gramáticas el uso de δέ que puede extraerse de esta frase y muchas otras en los poemas (137, 239, 3.410, 6.22 y un extenso etc.) para demarcar enunciados parentéticos, mucho más frecuentes en el estilo homérico de lo que suele considerarse (cf. Crespo Güemes, 2018). La partícula es recurrente para señalarlos, algo que no constituye más que una extensión menor de su función estándar para indicar el inicio de enunciados ([G.P. II.2.31-36](#)). El hecho de que este rol contradiga el uso aparente de coordinante de la partícula y el relativo rechazo a las parentéticas todavía en las ediciones contemporáneas explica por qué este “δέ parentético” no ha sido identificado antes, pero, como resultará claro por su recurrencia en *Iliada* (aun asumiendo cierto margen de error), es un valor bien establecido para la forma e importante en el lenguaje homérico. Sin duda estaría acompañado de una inflexión específica en la recitación, como demuestra no solo la superposición de su uso con el δέ más habitual, sino también el hecho de que otras partículas (μέν[... δέ...], γάρ, αὐτάρ, e incluso pronombres relativos - cf. e.g. 2.90, 742, 4.286, 424-426, 6.243-250) también demarcan enunciados parentéticos y, más aun, algunas parentéticas no están señaladas en forma alguna (cf. e.g. 2.361, 3.164, 4.21). Como se observará a lo largo de los textos publicados, he optado por inclinarme del lado de asumir que todo lo que parece una parentética es una parentética; esto, por un lado, traiciona la lógica paratáctica del estilo homérico (marcar una parentética es, al fin y al cabo, una forma de organizar sintácticamente el discurso), pero, por el otro, responde mejor a ella, en la medida en que señala gráficamente que el poeta no organizaba su discurso siempre en oraciones bien delimitadas. Por último, un detalle técnico menor que no puedo dejar sin aclarar es que el sistema que utilizamos para elaborar los textos impide colocar los guiones parentéticos a comienzo de verso, puesto que los interpreta como guiones de enumeración, de modo que, cuando una parentética abarca una línea completa, coloco el guion en el final de la anterior. Leer más: Crespo Güemes, E. (2018) “[Los enunciados parentéticos en la Iliada](#)”, en *Philos Hetairos. Homenaje al profesor Luis M. Macía*, Madrid: UAM Ediciones.

v. 6, **ἐξ οὗ δῆ**: sobre el uso de δῆ con marcadores temporales, cf. [G.P. II.3.3.1](#). Se trata de una extensión de un valor coordinante, para indicar la progresión narrativa y el inicio de un nuevo momento en las secuencias. No es un uso enfático, aunque la extensión del introductor temporal sin duda le da un poco más de peso que en los casos donde δῆ no está presente, algo que, cuando es posible, intentamos reflejar en la traducción con conjunciones temporales más largas.

v. 7, **Ἄτρεΐδης**: nos alineamos con la decisión mayoritaria entre los editores de imprimir con diéresis los diptongos de este tipo de patronímicos, pero sin ninguna certidumbre (cf. West, XXIII-XXIV). En cualquier caso, es un ejemplo contundente de falsa dicotomía, y

no sería nada raro que incluso dentro de una misma recitación un poeta pudiera pronunciar la forma de esta entrada a veces como tetrasílabo y a veces como trisílabo, dependiendo de la conveniencia rítmica circunstancial.

v. 8, **τάρ**: sobre el valor de esta partícula y su existencia e importancia en el lenguaje griego, cf. Katz (2007); para una discusión sobre los problemas textuales que ha causado, cf. Reece (2009: 217-230). Seguimos a los editores contemporáneos en imprimirla en lugar de la variante τ' ἄρ, pero, no conociendo su sentido exacto, es difícil traducirla. Nótese también que ταρ es enclítico (cf. Katz, 2007: 7 n. 15), por lo que corresponde imprimirlo sin acento (excepto, desde luego, cuando está seguido de otro enclítico, como aquí). Leer más: Katz, J. T. (2007) “[The Epic Adventures of an Unknown Particle](#)”, en Coulter, G. (ed.) *Greek and Latin from an Indo-European Perspective*, Cambridge: Cambridge Philological Society; Reece, S. (2009) *Homer's Winged Words. The Evolution of Early Greek Epic Diction in the Light of Oral Theory*, Leiden: Brill.

v. 8, **ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι**: una frase de difícil traducción, en la que ἔριδι probablemente cumple una función locativa o instrumental metafórica con el verbo y el infinitivo es final.

v. 10, **ῶρσε**: las fuentes y las ediciones varían entre sí respecto al uso del aumento en numerosos casos, con las variantes con aumento siendo muchas veces mayoritarias, incluso unánimes, pero algunos editores prefiriendo retener las formas no aumentadas. La presencia o ausencia de aumento es una evidente falsa dicotomía, puesto que, cuando no hay una razón métrica para colocarlo, es dable pensar que su uso variaría mucho de *performance* a *performance*. Por lo tanto, imprimo siempre la variante mayoritaria. Merece destacarse, por lo demás, que, en ciertos verbos, como ὀρνυμι o ὀρμάω, los manuscritos tienden a ser contundentes en su uso de formas aumentadas. Finalmente, es importante notar que este principio se aplica también en casos donde las variantes no son una forma con aumento y una sin aumento, sino una forma con aumento ante palabra elidida y una forma sin aumento ante palabra completa (cf. e.g. 4.526, ὄσσ' ἐκάλυψε/ὄσσα κάλυψε).

v. 10, **κακήν**: el orden de palabras garantiza el valor predicativo del κακήν, y la enfática posición entre cesuras y ante pausa nos ha sugerido utilizar los signos de admiración en el griego para retener su valor expresivo.

v. 11, **τὸν Χρῦσην**: τὸν Χρῦσην ha sido criticado por mucho tiempo como un giro no-homérico (cf. West, *Studies, ad loc.*), puesto que, incluso admitiendo la existencia y uso del artículo en el poema (VER Com. 1.33), es altamente improbable que el lenguaje homérico lo admitiera con nombres propios. Sin embargo, esta no es la única interpretación posible del τόν, que puede estar con su valor habitual de pronombre con un valor catafórico (“de presentación”, como sugiere Chant. 2.162, 165, seguido por Bas.). Nuestra traducción refleja este valor, que parece coherente con el estilo oral homérico.

v. 15, **χρυσέφ' ἀνὰ**: sobre la curiosa combinación de alteraciones métricas (sinícesis con *correptio*), cf. Bas. (con referencias). Debe tratarse de un resabio de una forma antigua de la palabra (mic. *k^hrūs(j)ōi*).

v. 20, **φίλην**: la idea equivocadamente extendida de que φίλος funciona como un pronombre posesivo en la poesía homérica es un prejuicio filológico insostenible, como ha demostrado Robinson (1990). Siguiendo el análisis del autor, lo traducimos a veces por el simple “querido/a” y a veces por “preciado/a”, dependiendo del tipo de relación implicada entre las partes. En cualquier caso, la palabra señala siempre que una persona u objeto es apreciada por otra, no una mera posesión o relación. Leer más: Robinson, D. (1990) “Homeric φίλος. Love of Life and Limbs, and Friendship with One’s θυμός”, en Craik, E. M. [ed.] ‘*Owls to Athens*’. *Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford: Clarendon Press.

v. 20, **τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι**: la primera transgresión al puente de Hermann del poema, que no debe considerarse una violación de este (cf. Abritta, “Hermann”, 51-52). A lo largo del comentario, solo se indicarán especialmente los casos dudosos o certeros de violaciones de la regla.

v. 25, **κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε**: lit. “comandó un poderoso discurso”, pero la construcción con acusativo interno es irreproducible en español, de donde nuestra traducción, que lo convierte en un sintagma instrumental.

v. 27, **ἦ**: la corrección ἦ' (por ἦέ) de West es innecesaria; aunque su ubicación ante vocal puede sugerir una forma elidida que explique la ausencia de *correptio*, el hiato es también aceptable, y la tradición manuscrita es contundentemente unánime en estos casos. Se trata, de más está decirlo, de una falsa dicotomía, por lo que es preferible optar por la variante conservada. Sobre la acentuación, VER Com. 1.63.

v. 28, **μή νύ τοι οὖ**: νύ añade un ligero énfasis, que no hemos podido preservar en la traducción.

v. 29, **πρίν μιν καὶ**: tiene razón Willcock en que el καὶ aquí enfatiza la afirmación, con el sentido estricto “antes la vejez misma etc.”. Hemos preferido darle mayor alcance oracional interpretándolo como señalando el contraste implícito en el πρίν, de donde nuestro “más bien”.

v. 32, **σαώτερος**: Bas. observa que el comparativo aquí tiene valor contrastivo, lo que implica una paráfrasis del tipo “andate, para que vuelvas en mejores condiciones de lo que estarías si no te fueras”. La idea, por lo tanto, no es simplemente “para que vuelvas a salvo” (aunque esta no deja de ser una traducción aceptable para el verso), sino algo más fuerte, lo que hemos tratado de preservar con “en una pieza”, una expresión que, en español, tiene un valor similar al del adjetivo griego.

v. 33, **ἔδδαισεν**: seguimos a West en imprimir la consonante geminada producto de una asimilación de la Ϝ (i.e. < ἔδφαισεν); es importante observar, sin embargo, que, como señala Leaf, si Aristarco leía ἔδδαισεν, esta variante debe tener apoyo tradicional. Es probable, por tanto, que se trate de otra falsa dicotomía (VER Com. 1.5).

v. 33, **ὁ γέρων**: ó debe entenderse aquí casi con certeza con el valor de artículo definido, si bien es probable que todavía en Homero preservara algo de la fuerza de su origen como demostrativo. La inexistencia del artículo en la poesía épica griega arcaica es un prejuicio sin fundamento, dada la contundente evidencia de su uso, aunque, es cierto, todavía en una etapa de desarrollo previa a la que se encuentra en el griego posterior (cf. Basset, 2006, y Horrocks y Manolessou, 2007, esp. 228-229). Leer más: Basset, L. (2006) “La préfiguration dans l’épopée homérique de l’article défini du grec classique”, en Crespo, E., de la Villa, J., y Revuelta, A. R. (eds.) [*Word Classes and Related Topics in Ancient Greek \(Proceedings of the Conference on ‘Greek Syntax and Word Classes’, Madrid, 18–21 June 2003\)*](#), Louvain-La-Neuve: Peeters; Horrocks, G., y Manolessou, I. (2007) “[The development of the definite article in Greek](#)”, ponencia presentada en Μελέτες για την ελληνική γλώσσα, Tesalónica, mayo de 2006.

v. 35, **ὁ γεραιός**: VER Com. 1.33.

v. 37, **μευ**: la forma en genitivo está garantizada por el escoliasta y apoyada por la reiteración en 451 (si bien también allí hay más de una variante transmitida). Entendemos que West no la adopta por su aversión a las formas contractas en ευ, sobre la cual VER Com. 1.88.

v. 37, **ἀργυρότοξ'**: West adopta en su edición la práctica de poner en mayúsculas los epítetos que se utilizan sustantivados, lo que es entendible, pero engañoso, porque, más allá de la sintaxis, no hay diferencia alguna en el valor de ἀργυρότοξος en las frases ἀργυρότοξε y ἀργυρότοξος Απόλλων (2.776, etc.). Si uno aplica la mayúscula en un caso, debería aplicarla en todos, para no sugerir que Ἀργυρότοξε es una invocación cultural, mientras que ἀργυρότοξος es nada más que un epíteto del dios.

v. 42, **τίσειαν**: West (XXXV) observa, con razón, que el aoristo de τίω es ἔτεισαν, mientras que el aoristo de τίω es ἔτισαν. Esto implicaría imprimir aquí τείσειαν; sin embargo, la confusión entre las formas está muy extendida en los manuscritos, y es imposible para nosotros verificar si es una confusión textual o efectiva de la oralidad. Lo segundo parece bastante más probable si se piensa en un pasaje como 508-510, donde el contexto sugiere por lo menos una forma de τίω, pero el campo semántico es claramente el de τίω. Semejante ambigüedad productiva nos lleva a conservar la ortografía tradicional de los manuscritos.

v. 46, **ἄρ'**: VER [Rasgos de nuestra traducción performativa](#).

v. 47, **αὐτοῦ κινήθεντος**: el genitivo absoluto es extraño, en particular por el uso del participio pasivo. Lo traducimos de la manera más literal posible, interpretando que no se refiere solo al movimiento, sino a un cierto estado anímico de Apolo (lo que podría explicar el inusual uso del pronombre).

v. 51, **αὐτὰρ**: la traducción de este coordinante es de notable complejidad, habida cuenta de que en griego señala no, como se entiende tradicionalmente, una simple relación adversativa (esto es, no es un mero “pero”), sino un cambio de escena o de foco temático en el curso de un discurso o narración (cf. Bonifazi, 2008; De Kreij, 2016). Este caso, por ejemplo, es una instancia de cambio de foco narrativo y a la vez literal (tanto Apolo como la narración pasan de los animales a las personas). No hemos optado, por todo esto, por una traducción única, sino que hemos elegido en cada instancia por la que nos ha parecido expresa mejor el tipo de transición que se está señalando con el coordinante. Leer más: Bonifazi, A. (2008) “Memory and Visualization in Homeric Discourse Markers”, en Mackay, E. A. (ed.) *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*, Leiden: Brill; De Kreij, M. (2016) “The priming act in Homeric epic”, en Antović, M., y Cánovas, C. P. (eds.) *Oral Poetics and Cognitive Science*, Berlin: De Gruyter.

v. 52, **αἰεὶ**: reproducimos en la traducción una ambigüedad en griego respecto a la dependencia del adverbio, que puede estar con el verbo “ardían” o con el adjetivo “amontonadas”, pero casi con seguridad debe entenderse con ambos.

v. 57, **ἐπεὶ οὖν**: sobre el sentido de esta expresión, cf. Denniston (417) y Muchnová (2017). Intentamos respetar en la traducción el valor de la frase, que marca el regreso a la línea narrativa esperada o retrasada por lo anterior. Leer más: Muchnová, D. (2017) “Homeric use of the particle οὖν in subordinate clauses”, en Logozzo, F. y Poccetti, P. (eds.) *Ancient Greek Linguistics. New Approaches, Insights, Perspectives*, Berlin: De Gruyter.

v. 58, **τοῖσι δ'**: Nótese el δέ apodóticamente, que separa la oración principal de la subordinada, sin valor coordinante. Cf. sobre este uso Denniston (177-178), G.P. (§IV.2.2.4). Es, por supuesto, intraducible.

v. 59, **παλιμπλαγχθέντας**: respetamos la postura de Aristarco y la mayoría de los manuscritos al escribir como un compuesto la expresión (frente a la alternativa *πάλιν πλαγχθέντας*), pero, como observa Bas., el debate es ocioso, puesto que también usado como adverbio *πάλιν* quiere decir “de vuelta” en el sentido de “hacia atrás”, y no “de nuevo” en el sentido de “otra vez” (con improbable alusión a una primera errancia del ejército, transmitida por otras fuentes; VER *ad* 1.59).

v. 60, **εἴ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν**: el γε está reforzando el θάνατον en tanto que lo más incierto a lo que puede escaparse en este contexto, por lo que hemos preferido traducirlo a través de una paráfrasis que refuerza la incertidumbre (i.e. “llegáramos a escapar” en lugar de “escapásemos”).

v. 61, **εἰ δὴ**: de acuerdo con Denniston (223-224), esta construcción puede añadir certeza a la condicional (“si, como en efecto sucede”) o duda (“si de verdad”), algo que se resolvería con otros indicadores lingüísticos (por ejemplo, la entonación) o por contexto. En este caso, no hay duda de que el punto es la certeza (VER *ad* 1.61).

v. 62, **ἀλλ' ἄγε δὴ**: para indicar la diferencia entre ἄγε y ἄγε δὴ, introducimos en esta segunda frase la interjección “ea”. Esto presupone que el δὴ tiene aquí alcance local, enfatizando el imperativo interjeectivo y no la oración completa (que es, de todos modos, lo más probable; cf. Denniston, 214-216).

v. 63, **ἦ**: cuando ἦ/ἦέ funciona como simple conjunción disyuntiva conectando elementos, lo acentuamos siempre como oxítono. Sobre su acentuación cuando funciona como introductor de frases interrogativas, VER Com. 1.192. La diferencia puede ser algo artificial, pero entendemos que resulta instrumentalmente útil.

v. 63, **καὶ γάρ τ'**: la combinación presenta múltiples dificultades, en particular respecto a si las partículas deben analizarse como un clúster o por separado. τε es la menos problemática en este sentido, con este siendo el primer caso de τε “épico” o “gnómico” en el poema, sobre el cual cf. Denniston (520-535) y el fundamental trabajo de Ruijgh, que presenta la muy adecuada teoría de que se trata de una partícula originalmente distinta al coordinante, con valor digresivo-permanente, es decir, utilizada para indicar el comienzo de una digresión y para señalar que una cierta expresión tiene alcance general. Alternativamente, el valor original podría ser el de una partícula modal, un uso del τε que puede rastrearse en múltiples instancias en la poesía homérica (cf. Chant. 2.342); este posible sentido se ha subestimado de forma considerable, habida cuenta de las muchas veces que soluciona el problema de un τε aparentemente inexplicable (cf. e.g. 6.367, 7.198, 9.489, 16.192, 836, etc.). καὶ γάρ es un grupo más complejo, pero no parece haber razón para entender que las partículas constituyen un clúster (cf. G.P. II.3.§§30-32), y más bien ambas están en la mayor parte de los casos cumpliendo su función estándar, con la combinación en ocasiones utilizándose de manera especial para introducir una historia o paradigma inserto (2.377, 11.698); en esos casos no siempre es posible traducir cada una de forma independiente. Debe notarse también que parece ser típico en el uso de este grupo que γάρ se coloque entre καὶ y la palabra que modifica de manera específica (además de este mismo caso, cf. e.g. 3.188, 4.58, 13.11).

v. 65, **εἶ ταρ**: seguimos a la mayoría de los editores modernos en imprimir esta variante defendida por Herodiano, frente al εἶτ' ἄρ de la mayoría de los manuscritos (o εἶ τ' ἄρ), algunos otros editores y los comentaristas, dado lo infrecuente de la colocación εἶτε en Homero, que aparece solo en tres ocasiones (2.349, 12.239-240 y *Od.* 3.90-91) y siempre en la forma correlativa estándar (εἶτε... εἶτε...), que aquí depende de la conjetura εἶθ' (o εἶ θ') por ἦδ' más adelante en este mismo verso (cf. Katz, 2007: 71). Leer más: Katz, J. T. (2007) “The Epic Adventures of an Unknown Particle”, en Coulter, G. (ed.) *Greek and Latin from an Indo-European Perspective*, Cambridge: Cambridge Philological Society.

v. 67, **βούλεται**: la unanimidad de la tradición es demasiado contundente como para aceptar la modificación del texto propuesta por Knight y Curtius que edita West, βούλητ', que si hubiera sido transmitida sería además una tan violenta *lectio facillior* que ningún editor serio debería utilizarla. Los pasajes que permiten justificar esta forma de subjuntivo de vocal breve en presentes temáticos son escasos (cf. Chant. 1.458), pero suficientes como para asumir que era un uso disponible para los rapsodas.

v. 68, **ἦτοι**: no hay acuerdo sobre el valor exacto de esta partícula compuesta, que parte de la tradición gramatical antigua asimila a μέν (cf. Apolonio Díscolo, *De constructione* 2.2.14). Ruijgh (1981) argumenta a favor de esta asimilación, mientras que diversos autores entienden que ἦτοι debe ser una forma debilitada de ἦ (cf. Autenrieth, Frazer, 1981, y la regla 24.4 en los comentarios de Bas.). El análisis de contextos de Ruijgh es convincente (obsérvese, en este caso, la correlación ἦτοι ὃ γ' - τοῖσι δ'), pero está lejos de ser definitivo (la comparación de porcentajes de correlación con μέν podría ser producto de otros factores), y necesitamos un estudio actualizado y más detallado del corpus para obtener conclusiones más certeras. Esto, por supuesto, implica que el debate respecto a si escribir siempre ἦτοι o en ocasiones ἦ τοι es irresoluble en el estado actual de nuestro conocimiento. A los fines de la traducción, hemos optado en general por el valor afirmativo, en particular porque la función anticipativa de μέν no suele ser traducible, y no deja de ser posible que ambas funciones estén coexistiendo en ἦτοι. En ocasiones, no obstante, hemos podido retener algo del posible carácter anticipativo de la partícula, ya sea con una expresión similar en español (VER Com. 1.211), ya por la traducción del elemento correlacionado (en particular, a través de conectores adversativos; VER Com. 3.168). Leer más: Frazer, R. M. (1981) “[Corrective ἦτοι in homer and Hesiod](#)”, *Mnemosyne* 34, 265-271; Ruijgh, C. J. (1981) “[L'emploi de ἦτοι chez Homère et Hésiode](#)”, *Mnemosyne* 34, 272-287.

v. 68, **ὃ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔξετο**: omitimos traducir el ἄρ[α] aquí porque hacerlo dejaría una línea demasiado larga y su sentido (sobre el cual, VER *ad* 1.68) no se conservaría de todos modos. Es un caso excepcional en nuestro enfoque que se esfuerza por preservar todos los marcadores discursivos, que se da lamentablemente en una fórmula común.

v. 70, **εἶδη**: seguimos a West en imprimir esta forma para el pretérito de οἶδα, que es la correcta sin aumento (cf. West, XXXIII; la observación fue realizada originalmente por Wackernagel, 1878: 266). Aunque el poeta conociera las formas posteriores ἦδη, ἦδει, etc., no hay un solo caso en donde estén garantizadas y hay otros, como este, donde implican una transgresión a la métrica, que presupone un original φείδη antes de la caída de la digamma (ἦφείδη es imposible). No es inconcebible que el movimiento φείδη → εἶδη → ἦδη fuera realizado por los rapsodas, pero implicaría añadir un aumento innecesario, algo que resulta más probable por parte de los copistas posteriores. Leer más: Wackernagel, J. (1878), “Die epische Zerdehnung”, [Beiträge zur Kunde der indogermanischen Sprachen](#) 4, 259-312.

v. 73, **ἔϋ**: **ἔϋ φρονέων**: sobre la acentuación de ἔϋ, cf. West (XX-XXI) y Probert (§250). Está casi garantizada por la recesividad del acento de los adverbios en griego. Allen y CSIC (aunque estos con inconsistencia y no en todos los pasajes donde aparece) prefieren escribir el grupo como una única palabra, que es lo que se encuentra en algunos manuscritos. Se trata, por supuesto, de una falsa dicotomía.

v. 74, **ὦ**: el valor de la interjección ὦ con vocativos ha sido motivo de extensa discusión (cf. Dickie, 1996: 199-206, con sus referencias), y la posición tradicional (expresada, por ejemplo, en Chant. 2.37) de que señala una intensidad emocional especial, sin ser insostenible, presenta considerables dificultades. Este discurso, sin ir más lejos, no parece un caso típico de “intensidad emocional” *a priori*, y defenderlo como un caso tal en función de la interjección es, por supuesto, inadmisibles como parte de un argumento para defender su valor. En nuestra traducción hemos conservado el “oh” en todos los casos en los que aparece y añadido signos de admiración para acompañarlo, asumiendo que, sea cual sea el valor, la sílaba larga extra le da al vocativo un peso adicional que demanda esa ortografía. Leer más: Dickey, E. (1996) *Greek Forms of Address from Herodotus to Lucian*, Oxford: Clarendon Press.

v. 74, **διήφιλε**: seguimos a West (XXVIII) en interpretar la expresión, como el similar ἀρηίφιλος, como un compuesto, con φίλος como enclítico, a pesar de la ortografía más habitual en los manuscritos. La regularidad de la colocación sugiere enfáticamente que los componentes se habrían fusionado, y, desde un punto de vista práctico, imprimir las secuencias como epítetos evita confusiones. Aunque sería recomendable respetar la mayúscula en el nombre de los dioses, porque no hay razón para pensar que su presencia se sentiría menos que en cualquier otra frase, esto puede también llevar a confusiones en pasajes como 2.778, generando la impresión de que se introduce un personaje de nombre “Areífilo”, y por eso mantenemos la minúscula.

v. 76, **τοῖ γὰρ**: seguimos a Schwyzer (2.581) en la interpretación de esta secuencia, pero no puede descartarse que el τοί sea aquí el pronombre dativo, y deba, por lo tanto, traducirse “yo te [lo] diré, pues”.

v. 76, **σὺ δὲ σύνθεο**: en las primeras ediciones del texto, tradujimos “tú ponte conmigo”, asumiendo que el μοι de la segunda parte de esta oración coordinada podía sobreentenderse en la primera y que la idea literal era muy adecuada en el contexto. El hecho de que el único otro uso de la expresión formulaica en *Iliada* (VER *ad* 1.76) se preste a una lectura semejante apoyaba esto, que explica por qué retuvimos la postura por tanto tiempo. Sin embargo, hemos reconsiderado la cuestión en vista del uso de συντίθημι en 19.84 y la uniformidad de su valor en *Odisea*, adhiriendo, con algunas dudas, a la interpretación mayoritaria que se encuentra en el LSJ (*s.v.*, B.I).

v. 80, **κρέσσων**: seguimos también aquí a West (XX, con referencias) que, en analogía con ἄσσον, que Herodiano (1.509.19, 2.942.17) afirma que es paroxítono (solo en ático

toma la forma properispómena con α larga), interpreta que en este comparativo también corresponde la vocal breve en penúltima. La evidencia de Herodiano es debatible (cf. Barber, 2015, esp. sobre ἄσσον 249), pero el punto fundamental se sostiene: la forma homérica esperable de este tipo de comparativos (μέζον, κρέσσον, μάλλον, etc.) debe ser con vocal breve, y así lo imprimimos en nuestro texto. Leer más: Barber, P. J. (2015) "[Comparative Adjectives in Herodian](#)", *Mnemosyne* 68, 234-253.

v. 81, **εἶ περ γάρ τε**: para preservar el doble valor, gnómico y contrastivo de esta secuencia (cf. Ruijgh, §594), utilizamos una traducción que permite que el introductor abarque claramente la frase completa de 81-83. Más allá de esto, la combinación εἶ περ γάρ + sujeto enfatizado por γε + ἀλλά/δέ adversativo en el verso siguiente es típica (cf. e.g. 4.261-262, 8.153-154), con un obvio valor contrastivo entre lo que se señala en la condicional y lo que se señala en la principal; no utilizamos siempre la misma traducción para el grupo, pero siempre intentamos retener el efecto.

v. 85, **θαρσήσας μάλα**: traducimos con el giro “atreverte a todo” esta frase, respetando la semántica y el sentido pragmático del participio a costa de alterar la sintaxis del griego. La alternativa “atreviéndote a todo” es más fiel a la morfosintaxis del original, sin duda, pero debilita mucho la fuerza de este comienzo de discurso con el que Aquiles intenta dar confianza a Calcas. Más en general, el cambio de participio por verbo conjugado es un recurso particularmente útil en la traducción, sobre todo de discursos, puesto que el lenguaje griego utiliza los primeros con mucha mayor flexibilidad que el español.

v. 86, **διΐφιλον**: VER Com. 1.74.

v. 86, **ᾧ τε**: no se trata de un τε épico (VER Com. 1.63), sino del coordinante, en este caso ligando la relativa con el Διὶ φίλον. Lo omitimos para facilitar la comprensión de la frase en español.

v. 86, **Κάλχαν**: Las formas de vocativo en alfa parecen haber generado alguna confusión en la crítica antigua: Zenódoto editaba Κάλχα aquí y Πουλυδάμαν en 12.231, mientras que Aristarco editaba Κάλχαν aquí y Πουλυδάμα en 12. La lectura mayoritaria en ambos casos es sin la ni, pero parece razonable asumir que esta fluctuación sería habitual incluso entre los rapsodas.

v. 87, **εὐχόμενος**: por mor de la comprensibilidad frente al encabalgamiento, en este caso invertimos la sintaxis del participio y el verbo conjugado. De todas formas, dada la flexibilidad de las construcciones de participio en griego, la semántica de la oración virtualmente no se modifica.

v. 88, **ἐμεῦ**: West escribe aquí y en todos los casos similares lo que considera sería la forma “original” ἐμέο, argumentando (cf. XXII-XXIII) que la grafía que transcribimos comienza a utilizarse en el s. IV, mientras que en periodos anteriores la forma no contracta se mantenía, distinguiéndose de diptongos en εὔ propios. Sin embargo, como observa

Wachter (§45 y n. 25), existe cierta evidencia que permite sospechar que las contracciones en εϋ ya se utilizaban al menos a partir del s. VI, de modo que es imposible aseverar que el poeta de *Iliada* no las haya usado nunca. El cambio, además, implica realizar una cantidad considerable de modificaciones adicionales sobre el texto transmitido (demanda, por ejemplo, optar por el peor transmitido - e indudablemente *lectio facillior* - dativo μοι en 37 y 451). Por lo tanto, en consonancia con nuestra política general de no modificar las formas transmitidas cuando no hay pruebas contundentes de que no habrían sido posibles en la época arcaica, mantenemos aquí y en todos los casos similares la lectura de los manuscritos.

v. 91, ἄριστος Ἀχαιῶν: los editores contemporáneos imprimen aquí la lectura unánime de los manuscritos, ἄριστος ἐνὶ στρατῷ. CSIC argumenta que esta última es más frecuente en fórmulas, pero esto no se verifica en la práctica (si bien es cierto que solo hay un único caso adicional de la fórmula en nominativo singular). Hay dos casos donde la tradición conserva las dos variantes (1.91 y 2.82, *pace* CSIC), dos casos donde solo se conserva la variante στρατῷ (14.371 y 15.296) y ocho donde solo se conserva la variante Ἀχαιῶν (1.244, 1.412, 5.103, 5.414, 13.313, 16.274, 17.689, *Od.* 8.78; indicamos en cursiva los casos donde la fórmula aparece en el final del verso). El cambio de caso es una nimiedad en el lenguaje formulaico y no puede ser tomado en cuenta como argumento. Mucho más importante, como señala Kirk, es que todos los comentaristas antiguos leían en este verso Ἀχαιῶν, virtualmente garantizando que esta debe ser la lectura correcta (por lo menos de la edición alejandrina). Tratándose de una falsa dicotomía, esto complica la resolución del problema, pero optamos en este caso por seguir las fuentes antiguas (VER “[Apéndice: el problema de la contradicción entre las fuentes antiguas y modernas](#)” en [En debate – El concepto de falsa dicotomía](#)).

v. 92, Καὶ τότε δῆ: sobre la combinación καὶ τότε (δῆ), cf. G.P. §II.3.58. Los autores interpretan que su función es introducir “un pico o clímax narrativo”. Efectivamente, sus usos sugieren que se trata de un marcador temporal de cierto énfasis, aunque no en todos los casos esto puede retenerse en la traducción. Hemos intentado hacerlo siempre que es posible, en particular en las frecuentes correlaciones con subordinantes temporales (cf. e.g. 493-494, 16.779-780, 24.785-786).

v. 92, ἀμόμων: la etimología tradicional de la palabra interpreta alfa privativa + μῡμ-, de la raíz que da μῶμος y μῶμαρ (una glosa que aparece en Hesiquio), ambas con el significado “reproche” (cf. Chant, *Dict.*, s.v.). Sin embargo, Heubeck (1987) propuso una derivación diferente, a partir de una raíz ἀμν- que se halla en el verbo ἀμεύομαι [superar] (cf. Pín., *P.* 1.45 y *Fr.* 23) y el sufijo -μων de palabras como δαημών y νοημών; el sentido sería, por lo tanto, “insuperable”. Beekes considera esto un avance, y ciertamente parece serlo, en particular porque explica mejor el uso de la palabra como epíteto genérico de los héroes (VER *ad* 1.92). Por eso, hemos decidido adoptarla en la traducción, lo que entendemos constituye un paso adelante significativo en la interpretación del texto homérico. Leer más: Heubeck, A. (1987) “ἀμόμων”, *Glotta* 65, 37-44.

v. 93, **οὐ ταρ**: decidir aquí entre imprimir οὐ ταρ, como CSIC, o οὐ τ' ἄρ', como West y Van Thiel, no es sencillo, dado que el contexto no responde del todo al uso habitual de ταρ en Homero (cf. Katz, 2007: 8). La reiteración en 96 es un arma de doble filo, porque, por un lado, permite construir una correlación con este verso y, por el otro, podría explicar por salto vertical la grafía. Tomamos la determinación a partir no de la partícula en sí misma, sino de la evidencia a favor de οὐδ' más adelante en este verso, que reduce la posibilidad de una correlación οὐτε... οὐτε..., haciendo que la tau en el comienzo de verso quede sin explicación real si no es la inicial de la partícula ταρ. A los fines de la traducción, de todos modos, seguimos la interpretación de Denniston (42) de la secuencia οὐ τ' ἄρ', ya que esta es adecuada al contexto y podría ser válida para la variante que imprimimos. Leer más: Katz, J. T. (2007) "[The Epic Adventures of an Unknown Particle](#)", en Coulter, G. (ed.) *Greek and Latin from an Indo-European Perspective*, Cambridge: Cambridge Philological Society.

v. 93, **οὐδ'**: VER el comentario anterior.

v. 96, **τοῦνεκ'**: West imprime en todos los casos τοῦνεκα, sobre la base de Schulze *apud* Jacobsohn (1908: 485), que afirma que la forma no proviene de una contracción con psilosis de τοῦ y ἔνεκα, sino que es análoga a la variación ὄ - τό y ὤς - τῶς. El problema con esto, entiendo, es que no explica el cambio de vocal y sacrifica la muy evidente analogía οὔνεκα - τοῦνεκα, que sin duda sería percibida por el poeta iliádico (cf. 3.403-405). No hay manera de verificar qué alternativa es correcta, y, debe notarse, el [Venetus A](#) imprime aquí y en general τούνεκα, pero prefiero respetar la práctica más extendida de interpretar que la forma es producto de una crasis (cf. Chant. 1.85; Monro, §377). Agradezco al Dr. Him Fábrega (<https://www.researchgate.net/profile/Rodrigo-Him-Fabrega>) por su colaboración en la resolución de este problema. Leer más: Jacobsohn, H. (1908) Der Aoristtypus ἄλτο und die Aspiration bei Homer, *Philologus* 67, 481-530.

v. 96, **ἄρ'**: entendemos que el ἄρα tiene aquí valor conclusivo, reforzando el de τοῦνεκ[α], de donde las cursivas en la traducción.

v. 97, **λοιγὸν**: adoptamos la lectura de Aristarco, con la mayoría de los editores modernos, pero en contra de los contemporáneos. La traducción del texto que dan la mayoría de los manuscritos (οὐδ' ὃ γε πρὶν λοιμοῖο βαρείας χεῖρας ἀφέξει) sería "él no quitará las pesadas manos de la plaga". Concordamos con Kirk en que el apoyo de Aristarco es suficiente defensa, y el hecho de que la alternativa sea la propuesta de Zenódoto sugiere que es una conjetura que se coló en la tradición manuscrita. A favor de esto puede mencionarse el argumento que Bas. considera decisivo, la ausencia de sujeto explícito para el δόμεναι de 98 si se remueve Δαναοῖσιν, aunque esto no resulta del todo convincente, dada la frecuencia con la que Homero deja tácito el sujeto cuando puede inferirse fácilmente del contexto. Mucho más significativo es que la palabra λοιμός aparece solo en 61, frente a la abundante repetición de la frase ἀεικέα λοιγὸν en el canto y el poema, por no hablar del hecho de que, como observa Leaf, la expresión que traen los manuscritos carece de sentido (*pace* CSIC, que inexplicablemente afirman que el autor

apoya su lectura, basándose en 21.590, donde Leaf no hace comentario alguno y no hay variantes textuales transmitidas). Es posible que Zenódoto conjeturara aquí una frase con *χεῖρας* a partir de *Od.* 20.263 (...καὶ χεῖρας ἀφέξω), motivado por la ausencia de otras instancias de formas sigmáticas de ἀπωθέω en final de verso.

v. 98, ἀπὸ πατρὶ φίλω: VER Com. 1.20.

v. 100, τότε κέν: los escoliastas informan que Zenódoto editaba αἱ κέν μιν, lo que consideran γελοῖον porque implica que el adivino duda de su propia adivinación. La objeción es un tanto débil, pero debe notarse que la construcción es rara, habida cuenta de que este tipo de cláusulas de propósito se construyen con subjuntivo (cf. Wakker, 1994: 365-366), y otra interpretación de la secuencia es inconcebible. Me siento tentado, de todas maneras, a considerar la variación una falsa dicotomía, en la medida en que se trata de una contundente *lectio difficilior* que no parecería tener más justificación que la presencia de la versión en las fuentes antiguas; es, desde luego, más probable que Aristarco haya modificado algo que consideraba inadmisibles que Zenódoto haya introducido un giro casi agramatical en el texto. Leer más: Wakker, G. (1994) *Conditions and Conditionals. An Investigation of Ancient Greek*, Amsterdam: J. C. Gieben.

v. 100, πεπίθοιμεν: tomamos el aoristo reduplicado y marcando el carácter “deliberado” de la acción de persuadir a Apolo (cf. Latacz, 1966: 58-64). Agradecemos al Dr. Daniel Torres por la sugerencia de traducción. Leer más: Latacz, J. (1966) *Zum Wortfeld ‘Freude’ in der Sprache Homers*, Heidelberg: Carl Winter.

v. 101, ἦτοι ὃ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔξετο: VER Com. 1.68.

v. 103, φρένες ἀμφὶ μέλαινα: recuérdese que ἀμφὶ no cambia su acentuación en anástrofe (cf. Probert, §262). Entendemos que, en las cuatro instancias de la fórmula (VER *ad* 1.103), la preposición añade el matiz “por todos lados (estaba envuelto/se llenaba)” y no debe tomarse, *pace* CSIC III (*ad* 17.83), exclusivamente con el adjetivo con la idea “(las entrañas eran) negras por todos lados”. Por eso también, como West y CSIC, separamos la expresión ἀμφὶ μέλαινα que aparece compuesta en los manuscritos (i.e. ἀμφιμέλαινα).

v. 105, κάκ' ὄσσόμενος: ὄσσομαι en Homero implica siempre una mirada con el ojo de la mente, en varias ocasiones con el sentido “prever”. Aquí, por lo tanto, la idea probablemente no es que Agamenón literalmente “mira mal” a Calcas, sino que le prevé males, i.e. que piensa hacerle algún daño. No obstante, todos los traductores utilizan alguna variante del “mirar mal”, y no es posible descartar ese valor aquí, que resulta además mucho más eufónico y adecuado al contexto que “pensando cosas malas” o “concibiendo males”.

v. 108, οὔτε τί: los manuscritos traen aquí οὔτέ τι, que imprimen Allen, Leaf y West. Sin embargo, y a pesar de la sistematicidad de estos segundos acentos en οὔτε, no hay

interpretación admisible de la regla de la doble acentuación en griego que permita colocar aquí un agudo en la segunda sílaba de οὔτε (cf. Probert, 147-151). La única explicación concebible para las formas transmitidas es una interpretación de la secuencia como οὐ τέ τι, algo altísimamente improbable en la práctica rapsódica, considerando que no puede haber dudas de que el coordinante οὔτε ya estaba fosilizado en griego homérico.

v. 110, **ὡς δὴ τοῦδ' ἔνεκά**: sobre este uso del δὴ, cf. Denniston (233), que interpreta que implica que lo que se ha afirmado no es verdadero o por lo menos no del todo. Es claro que el punto es que Agamenón está introduciendo las palabras de Calcas con dudas de algún tipo, si no sobre su veracidad, ciertamente sí sobre los motivos del adivino. Por eso, aunque el δὴ tiene alcance oracional, lo traducimos poniendo cursivas sobre la expresión causal, que es, desde luego, el punto central del problema.

v. 113, **καὶ γὰρ ῥα**: aunque las partículas retienen su valor de base en la combinación (VER Com. 1.63), el efecto de esta es el que traducimos, con tanto ῥα como καί funcionando como enfáticos (“pues ciertamente aun”, “pues sin duda incluso”).

v. 115, **οὔτε τι**: VER Com. 1.108.

v. 117, **σοὸν**: seguimos aquí la lectura unánime de los manuscritos, que es la más habitual en Homero, frente a la (¿corrección?) de Aristarco, σῶν. En todo caso, no hay mayor diferencia entre las formas.

v. 117, **ἢ ἀπολέσθαι**: lit., por supuesto, “a que perezca”, pero elegimos una traducción que facilita la comprensión de la secuencia.

v. 118, **αὐτὰρ**: VER Com. 1.51. En este caso, indicamos con “ahora” la transición entre la parte del discurso donde Agamenón se somete a las exigencias del adivino y la parte donde introduce sus propias exigencias. El ligero valor adversativo de la palabra española en este uso resulta muy adecuado en este contexto.

v. 119, **οὐδέ**: puede interpretarse como enfático (así, Bas., y cf. Denniston, 196-198), o, quizás mejor, simplemente motivado por la presencia de un negativo en la cláusula anterior (cf. Chant. 337).

v. 122, **φιλοκτεανώτατε**: este hápax es de difícil traducción; la habitual interpretación “codicioso” tiene connotaciones negativas que, como observan los comentaristas, no parecen adecuadas para la sociedad heroica. Como en otros casos, hemos interpretado la unicidad del término como una oportunidad para utilizar palabras inhabituales en traducciones homéricas; “angurriento” busca conservar la suave reprimenda de Aquiles (VER *ad* 1.122), sin caer en la acusación moralista de las traducciones usuales.

v. 124, **οὐδέ τί**: por razones obvias, los manuscritos varían sistemáticamente entre οὐδέ τι/ί y οὐδ' ἔτι en una parte más que considerable de las instancias de esta secuencia de

caracteres, y en las otras la alternativa a duras penas podría considerarse una conjetura (cf. Chant. 2.343 y Monro, 303-304). No solo no habría diferencia gráfica entre las variantes sin acentos y en *scriptio continua*, sino que, de hecho, tampoco habría diferencia fonética en todos los casos en los que la frase no es seguida de un enclítico. Podría, por lo tanto, tratarse la variación como una falsa dicotomía, quizás incluso cuando los manuscritos no trajeran la variante. Sin embargo, aunque esto es posible en algunos casos, en muchos otros la ortografía correcta se desprende del contexto, donde una o la otra variante es inadmisibles. Sin ir más lejos, en este caso οὐδ' ἔτι resultaría en un rarísimo “ya no sabemos”, que no se ajusta demasiado bien a lo que está expresando Aquiles, mientras que el τι enfático es muy adecuado. En todo este tipo de instancias se imprimirá, por esto, la ortografía apropiada al contexto; cuando no es posible inclinarse por una opción sobre la base de este criterio, trataré la variación como una falsa dicotomía. Merece notarse, por último, que una elisión de la vocal final del grupo (i.e. οὐδ'ετ') casi garantiza que la ortografía correcta es οὐδ' ἔτι, habida cuenta de que τι no admite elisión y οὐδ[έ] τ[ε] es muy poco probable.

v. 126, **παλίλλογα**: este hápax parece implicar literalmente “juntados de nuevo”, pero el sentido es imposible de conservar en español sin una considerable paráfrasis. Hemos preferido, por eso y contra nuestra conducta en la mayor parte de los casos, no conservar en este verso la redundancia homérica.

v. 127, **σὺ μὲν**: el μὲν no es enfático, sino correlativo con el αὐτάρ al final del verso, de donde nuestra traducción.

v. 131, **μηδ' οὕτως**: dado que δέ aparece en diferentes casos a comienzo de discurso, en particular, como en este, en respuestas, la conjetura μη δὴ de Bekker que adoptan West y CSIC (este último sin registrarla como conjetura) es innecesaria. Por otra parte, aquí y en el resto del poema, imprimimos la secuencia μή + δέ como una única conjunción compleja μηδέ; la diferencia entre μη δέ y μή δέ es, de todos modos, exclusivamente ortográfica.

v. 132, **κλέπτε νόω**: para mantener el juego que el griego realiza con μη δ' οὕτως en el verso anterior, que casi parece ser una expresión completa, comenzamos el discurso con “así no”, lo que aleja mucho el verbo principal de la oración de la negación. Hemos resuelto el problema duplicándola, lo que modifica un poco la extraña estructura del discurso de Agamenón, pero preserva bastante de su errático estilo.

v. 133, **ἢ ἐθέλεις**: la reconocida dificultad sintáctica de estos dos versos se conserva en español; el estilo trabado de Agamenón (que se repetirá varias veces en este canto) parece más producto de su enojo que de una extraña maestría con las palabras. Justificarlo a partir del estilo paratáctico homérico, aunque verosímil, resulta insatisfactorio, dado que este tipo de interrupciones son infrecuentísimas y no están localizadas en lugares arbitrarios. Para la traducción hemos interpretado el ὄφρα como temporal (puede ser también final, lo que daría “para vos tener botín”) y el αὐτάρ como apodótico (pero lo mantenemos en el “en cambio”). La primera decisión está motivada por el contraste

implícito que sugiere la segunda: Agamenón no estaría diciendo que Aquiles quiere privarlo de botín para preservar el suyo, sino que quiere dejarlo sin botín, aunque él todavía preserva el suyo. En sentido estricto, ambos valores coexisten en el griego en una ambigüedad productiva, pero esto es, por supuesto, imposible de conservar en la traducción.

v. 135, **ἀλλ' εἰ μὲν**: la prótasis sin apódosis no es un fenómeno inusitado en el texto (cf. Chant. 2.174-175), y siempre tiene un claro valor retórico (VER *ad* 1.135).

v. 136, **ὅπως ἀντάξιον ἔσται**: entendemos la construcción como final, pero reproducimos en español la ambigüedad del ὅπως en el pasaje con la traducción “de modo que...”.

v. 137, **ἐγὼ δέ κεν αὐτὸς ἔλωμαι**: la mayor parte de los críticos toma este δέ como apodótico y asume que aquí comienza la apódosis, pero esto deja al verso 139 como una extraña yuxtaposición, y es mejor, por lo tanto, considerar esta frase como una parentética (VER Com. 1.5) o una aclaración sobre lo que pasará si Agamenón no recibe el botín.

v. 138, **ἦ**: West imprime ἦ... ἦ'... ἦ'..., pero no hay necesidad de esto y la diferencia es probablemente solo ortográfica (VER Com. 1.27). Seguimos en este y en todos los casos la ortografía de los manuscritos.

v. 138, **ἰὼν γέρας**: sin duda la construcción es más trabada en español que en griego, donde el orden de palabras es más libre, pero entendemos que el retorcimiento sintáctico es adecuado al contexto del discurso de Agamenón.

v. 139, **ἄξω ἐλών**: la traducción literal sería "lo conduciré habiéndolo tomado", y es la que hemos contemplado como más "apropiada" respecto al original. Sin embargo, dados el tono del pasaje, el hecho de que los presentes tienen en español una "futuridad" implícita y el que el participio aoristo aquí sólo indica temporalidad, que se conserva en la coordinación, hemos preferido la más coloquial que dejamos. Además, el breve y contundente final de la frase de Agamenón sólo puede preservarse de esta manera.

v. 139, **κεν κεχολώσεται**: sobre la combinación de κεν con futuro, cf. Chant. 2.§332. Es evidentemente una formación de prospectivo eventual propia de un periodo en donde las funciones del subjuntivo y el futuro no estaban todavía del todo delimitadas (cf. sobre el tema en general Willmott, 61-66), una interpretación reforzada por la frecuente confusión en estos casos entre formas de futuro y subjuntivos de vocal breve (cf. Chant., *l.c.*, con enumeración de lugares).

v. 140, **ἀλλ' ἦτοι μὲν**: VER Com. 1.68. La combinación con ἀλλά y μὲν es típica y refuerza la impresión de que ἦτοι tiene tanto un valor enfático como prospectivo, porque el giro tiene un valor adversativo enfatizado, con un marcado contraste con lo anterior, y al mismo tiempo es un indicador de que se presentará un nuevo elemento. Para retener

algo del efecto, cuando es posible utilizamos este “pero, bueno”, en español, que produce un efecto semejante, adversativo y prospectivo.

v. 140, **καὶ αὐ̃τις**: καί con su valor de reforzador de adjetivos y adverbios (cf. Denniston, 319).

v. 142, **ἐν**: con valor adverbial, según Willcock, pero preferimos tomarlo en tmesis, como ἐς y ἄν en las dos oraciones que siguen. En todo caso, el sentido es el mismo.

v. 143, **καλλιπάρηον**: cf. LSJ (*s.v.*), que observan, con razón, que es esta es la forma correcta que aparece en la mayor parte de los códices, y no el καλλιπάρηος que imprime, entre otros, CSIC.

v. 146, **ἦέ**: VER Com. 1.63.

v. 147, **ἡμῖν ἐκάεργον ἰλάσσει**: ἡμῖν puede estar funcionando aquí como dativo de interés (“aplaques para nosotros”) o como dativo ético, que es lo que preferimos. De todos modos, la ambigüedad es habitual con este tipo de dativos, y es probable que ambos valores estén coexistiendo (cf. e.g. 4.254, 5.326, 22.13, cada uno con comentario *ad loc.*). Por otro lado, la alternancia entre ἡμιν y ἡμῖν, respectivamente las formas enclítica y enfática del pronombre (cf. West, (XVIII), y discusión detallada del problema en Probert, §292), es, por supuesto, una falsa dicotomía.

v. 149, **ὦ μοι**: como West (cf. XXXVII), respetamos la ortografía que sugieren las fuentes antiguas (*Etymologicum Magnum, s.v.*, que parece seguir a Orión 171.4-7) y de la que quedan algunos rastros en manuscritos y papiros (cf. West, 1990: LII); la evidencia no es clara, de todos modos, dado que se admite de forma explícita la grafía sin iota. La traducción habitual “¡Ay de mí!” para la frase tiene dos grandes defectos: no refleja la fuerte expresión de indignación en el original griego y ha perdido todo valor como expresión oral verdadera en español, quedando como una forma anquilosada para textos “clásicos”. No hemos hallado una solución del todo satisfactoria, pero nuestra traducción al menos conserva el fuerte valor expresivo del original. Leer más: West, M. L. (1990) *Aeschylus Tragoediae cum Incerti Poetae Prometheus*, Stuttgart: Teubner.

v. 153, **τί**: o “en absoluto”, si se toma como reforzando la negación, pero el punto se mantiene con la traducción que ofrecemos, que además ofrece la ventaja de poder tomarse con αἴτιοί.

v. 156, **ἦ μάλα**: el giro ἦ μάλα (δή) es utilizado en discursos de personajes para señalar certeza (correcta o errada) respecto a lo que se está diciendo, en ocasiones con algún grado de ironía o como expresión de simpatía con el interlocutor. Lo traducimos en general “sin duda”, añadiendo signos de admiración cuando está reforzado por el δή, aunque no siempre es posible ser consistente en esto (en ocasiones se introducen los signos por otro

marcador en la frase), y merece notarse que puede que la diferencia sea solo por conveniencia métrica.

v. 158, **ὦ**: VER Com. 1.74.

v. 160, **μετατρέπη οὐδ'**: aunque las formas contractas de segunda persona de voz media son mucho menos frecuentes en Homero que las no contractas (cf. Chant. 1.57), la unanimidad de la tradición manuscrita en la mayor parte de los lugares en donde aparece y el hecho de que están atestiguadas sugiere que es mejor imprimir **μετατρέπη** aquí y no el **μετατρέπε'** que conjetura van Leeuwen e imprime West. Es importante aclarar que, cuando tanto la forma contracta como la no-contracta han sido transmitidas, la variación es invariablemente una falsa dicotomía, siendo ambas posibles en el lenguaje del rapsoda.

v. 161, **καὶ δὴ**: traducimos aquí con “y para colmo” este enfático giro del discurso de Aquiles, que marca el punto climático de una secuencia, no siempre agregando necesariamente información nueva (cf. Denniston, 248, que interpreta “and indeed”).

v. 163, **οὐ μὲν σοὶ ποτε**: traducimos el giro **οὐ μὲν ... ποτε** con “nunca jamás”, entendiendo el **μὲν** como enfático.

v. 167, **μέζον**: VER Com. 1.80.

v. 168, **ἐπὶν κε κάμω**: la variante mayoritaria en los manuscritos es **ἐπὶν κεκάμω**, con **ἐπὶν κε κάμω** en un cercano segundo lugar y **ἐπεὶ** en algunas fuentes. La diferencia entre **κε κάμω** y **κεκάμω** es, por supuesto, insignificante, y el hecho de que la forma reduplicada aparece siempre en pasajes donde **ἐπὶν** puede anteceder recomienda que es una corrección para evitar la doble partícula (cf. Leaf), que es el verdadero problema del pasaje. Todos los editores contemporáneos siguen a Chant. 2.281-282 y 345 en considerar que hay aquí y en los lugares paralelos algún tipo de error y debe favorecerse siempre la eliminación del **ἄν** imprimiendo bien **ἐπεὶ**, bien **εἰ**, puesto que 1) la doble partícula es inadmisibles, y 2) la contracción en **ην** de **ει + αν** no es homérica. Sin embargo, ninguno observa que esto es una evidentísima *petitio*: para sostener el punto Chantraine debe considerar sospechosos todos los lugares donde sucede, y no reconoce la mucho más simple posibilidad de que la variación en las fuentes es producto de la razonable confusión de los copistas ante la combinación de partículas modales. Si las formas en **ην** fueran minoritarias, acaso la cuestión sería diferente, pero no solo no lo son, sino que en casos como 4.353 **ἦν** es la única variante transmitida (con o sin **κ[ε]**). No hay, por lo tanto, razón suficiente para no imprimir las formas contractas y el uso de doble partícula modal, aun considerando (como entiendo que se debe) la variación una falsa dicotomía. Si esto es una forma de reforzar la incertidumbre de la expresión o un resto de un periodo en donde las partículas tendrían matices semánticos distintos, es imposible saberlo para nosotros.

v. 170, **σ' ὄϊω**: la elisión del σοι es excepcional, pero fácilmente entendible. Es posible también imaginar un pequeño anacoluto, como si Aquiles empezara a decir “no pienso que vos” (ὄϊω σε) y enseguida cambiara la construcción.

v. 173, **φεῦγε μάλ'**: literalmente “huye mucho”, pero casi con certeza un gesto de desprecio por parte de Agamenón ante la amenaza de Aquiles (Leaf interpreta “run away, by all means”). De ahí nuestra traducción “Adelante, huí”.

v. 173, **ἔγωγε**: West (XVIII) afirma que esta ortografía es ática, producto de la ley de Vendryes, y que la forma homérica “original” sería ἐγώ γε. Existen tres alternativas: preservar la forma transmitida, como hace la mayoría de los editores; imprimir la propuesta de West; o imprimir la forma ἐγώγε, preservando el acento pero indicando con la composición que la partícula está en su función intensificativa del pronombre. Aunque la tercera opción es tentadora, la realidad es que no tenemos forma de verificar que la acentuación transmitida no es la correcta y estamos ante una forma eólica (cf. Wachter, 89-90); por lo tanto, preservamos la variante de los manuscritos. Nótese que esto se aplica también a las formas oblicuas del pronombre, como el ἔμοιγε de 174.

v. 177, **ἔρις**: a diferencia de lo que hemos hecho con los fenómenos naturales (VER *ad* 1.475), no asumimos una personificación de conceptos abstractos como la discordia a menos que el texto lo sugiera claramente, de donde el uso de la minúscula tanto en la traducción como en el griego.

v. 178, **θεός που σοὶ τό γ' ἔδωκεν**: para la interpretación del sentido, VER *ad* 1.178. La ubicación del γ[ε], que traducimos con la cursiva sobre el pronombre, parece apoyarla.

v. 180, **Μυρμιδόνεσσιν**: traducimos con el posesivo para preservar el sentido que parecen tener estas palabras de Agamenón, sobre el cual VER *ad* 1.178. Si bien no es la interpretación más sencilla del griego, es claro que es una traducción admisible.

v. 184, **καλλιπάρηον**: VER Com. 1.143.

v. 185, **τὸ σὸν γέρας**: West imprime aquí la conjetura de Knight, τερὸν γέρας, asumiendo casi con seguridad que el texto que tenemos es una modernización ática. La justificación es, por supuesto, insuficiente para modificar el texto transmitido, que admite ocasionalmente artículos (VER Com. 1.33).

v. 185, **ἔϋ**: VER Com. 1.73.

v. 185, **εἰδῆς**: sobre la cuestión del acento de esta forma de subjuntivo, cf. Monro (69); es sin duda difícil de explicar, pero la virtual uniformidad de la tradición la garantiza. Contra West (XXXIII), sobre la base de Wackernagel (1916: 233), pero ambos apelan a la opinión de Tiranio, presumiblemente a la mencionada en el esolio a *Od.* 1.174, y deciden ignorar la aprobación de la postura de Aristarco a favor del perispómeno que

ofrecen Herodiano (escolio A, *ad* 6.150) y el propio escoliasta de *Odisea*. Dado que, como demuestra Monro, ambas acentuaciones son plausibles, no hay motivo serio para rechazar la mayoritaria. Leer más: Wackernagel, J. (1916) “[Sprachliche Untersuchungen zu Homer](#)”, *Glotta* 7, 161-319.

v. 187, ἴσον ἐμοὶ φάσθαι: tiene razón Bas. en que la interpretación adverbial de ἴσον defendida por Leaf aquí no resulta adecuada en vista del pasaje idéntico de 15.167, donde “hablar de forma igual a mí” no tiene sentido alguno (*pace* Willcock, *ad loc.*, y el propio Leaf). ἴσον debe ser, por lo tanto, aquí y en 15 un adjetivo en acusativo atraído por el caso del sujeto tácito del infinitivo.

v. 192, ἦε: La acentuación correcta para las sucesiones de partículas interrogativas disyuntivas es, de acuerdo a la tradición antigua, ἦ / ἦέ ... (ἦ / ἦέ ...) ἦ / ἦε (cf. Probert, §251). Recuérdese que no aplicamos este principio en su uso como coordinante (VER Com. 1.63).

v. 193, ἔως: como los editores contemporáneos, imprimimos la forma que traen los manuscritos, que transgrede la métrica, pero acaso proviene, como sugiere Leaf, de un original ἦος (aunque hay otras propuestas; cf. Bas.). La explicación más simple de la irregularidad, tratándose de un verso formulaico que se repite muchas veces (10.507, 11.411, 17.106 y 18.15 solo en *Iliada*), es que el error es producto del arrastre de la fórmula más allá del cambio lingüístico (cf. Janko, p. 18).

v. 194, ἔλκετο: *pace* West (cf. XXXVI-XXXVIII), conservamos la forma sin aumento que transmiten los manuscritos. Si la inconsistencia es propia de la tradición oral o la transmisión escrita es imposible saberlo para nosotros, y en general todas estas variaciones respecto al uso de aumento deben considerarse falsas dicotomías (VER Com. 1.10 y cf. en el mismo sentido Wachter, §7).

v. 200, δεινὸν δέ οἱ ὅσσε φάανθεν: Willcock sugiere que el δέ aquí es causal de la razón por la que Aquiles reconoce a Atenea, lo que constituye una clara e innecesaria sobreinterpretación. Por otra parte, se han expresado dudas (cf. Bas., con referencias) sobre si el sujeto de esta oración es la diosa o el héroe, pero la lógica de la secuencia y el vínculo con el epíteto sugieren enfáticamente lo primero (VER *ad* 1.200). Nótese, por otro lado, que οἱ no es aquí artículo, sino dativo ético, de interés o posesivo con el verbo, como demuestra la habitual fórmula τὸ δέ οἱ ὅσσε (13.616, 14.438, 15.607, etc.).

v. 202, τίπτ' αὖτ': el énfasis en la traducción proviene del αὖτ[ε], que entendemos aquí como marcando el valor retórico de la pregunta (cf. Leaf, que sugiere que indica impaciencia). Como demuestra el verso que sigue, Aquiles no está realmente preguntándose la razón por la que Atenea bajó del Olimpo.

v. 203, ἴδη: la tradición manuscrita y la crítica antigua fluctúan considerablemente respecto a la forma de la segunda persona del subjuntivo de εἶδον, con algunos

favoreciendo ἴδη, otros ἴδης, y en muy marcados casos incluso ἴδηαι (cf. 4.205). Habida cuenta de que no tenemos manera de resolver la cuestión y de que parece tratarse de una falsa dicotomía, imprimo siempre la variante mayoritaria. West prefiere la forma no contracta ἴδη' siempre que sea posible, pero esto es, desde luego, ocioso (VER Com. 1.160).

v. 205, **θυμὸν ὀλέσση**: contra nuestra costumbre habitual de preservar la traducción de palabras clave, traducimos aquí θυμός por “vida”, puesto que la frase θυμὸν ὀλέσση no parece ser más que una variante métrica de ὀλέσση ψυχὴν y utilizar “perderá el ánimo” se presta a la interpretación equivocada “quedará desanimado”.

v. 207, **τεὸν μένος**: la variante τὸ σὸν μένος que transmiten algunos manuscritos ha sido rechazada por la mayoría de los editores (Van Thiel constituye una notable excepción), probablemente por la infrecuencia del uso del artículo en Homero. No es, sin embargo, inadmisibile (VER Com. 1.33), aunque uno se sienta tentado a pensar que Atenea no retomaría una palabra de un discurso de Agamenón.

v. 211, **ἀλλ' ἦτοι ἔπεσιν μὲν**: VER Com. 1.140. Entendemos aquí que μὲν está enfatizando ἔπεσιν, pero podría estar cumpliendo su habitual rol antipatorio, aunque es difícil identificar la expresión correlativa.

v. 211, **ὡς ἔσεται περ**: la frase podría ser una comparativa, con el sentido de “reprochale, que es lo que realmente va a pasar”, u objeto del imperativo, con el sentido de “dile lo que realmente va a pasar”. Hemos optado por la segunda alternativa, pero debe notarse que la desambiguación en español se halla únicamente en la forma escrita, a través de la tilde en “cómo”.

v. 217, **ὥς γὰρ ἄμεινον**: algunos editores imprimen aquí ὅς, pero seguimos la regla estándar (expresada en Probert, §251) de que el adverbio solo es perispómeno ante καὶ y οὐδ'.

v. 223, **ἐπέεσσιν**: sobre esta forma, cf. Cassio (2017). Leer más: Cassio, A. C. (2017) “‘Authentic’ vs. ‘artificial’: Homeric ΕΠΙΕΣΣΙ(N) reconsidered”, en Tsagalis, C., y Markantonatos, A. (eds) *The Winnowing Oar – New Perspectives in Homeric Studies*, Berlin: De Gruyter.

v. 226, **οὔτε ποτ'**: VER Com. 1.108.

v. 232, **ἦ γὰρ**: Denniston (62-63) entiende aquí “pues de otra manera”, pero preferimos mantener la traducción neutra de la secuencia y dejar opaca la opaca expresión de Aquiles, una amenaza apenas velada.

v. 238, **παλάμαις**: aunque editar la variante minoritaria παλάμησ es perfectamente razonable, puesto que el dativo plural en -αῖς podría ser un aticismo o un simple error, no

hay manera de saber si la forma no estaría ya en el lenguaje del poeta, quizás por influencia del eólico (cf. Chant. 1.202). Lo más seguro es, por lo tanto, considerar la variación una falsa dicotomía.δ

v. 238, **δικασπόλοι**: traducimos con la paráfrasis “los que cultivan la justicia” esta rara palabra griega, que no tiene equivalente posible en español. Se trata de un compuesto de *δίκη* y *πέλω*, de la raíz IE *-kuolos*, que da en latín *colere*, es decir, “cultivar”, y se halla en otros compuestos activos como *βουκόλος* (“boyero”) y *αιπόλος* (“cabrero”); cf. Risch, 197. Suele entenderse que el sentido de la palabra está explicado por la relativa que sigue.

v. 239, **ὃ δέ**: VER Com. 1.5.

v. 242, **ὕφ' Ἔκτορος ἀνδροφόνοιο**: una construcción regular con *ὕπό* + genitivo en Homero, dentro del campo semántico del complemento agente (cf. George, 61-67) pero con la idea “bajo la influencia de” más que “por” (cf. Schwyzer, 2.528-529). Suele presentar dificultades para la traducción y demandar algún tipo de perífrasis; en 2.334, por ejemplo, debe alterarse la sintaxis del griego *ἄυσάντων ὑπ' Ἀχαιῶν* [los aqueos que bramaban], reemplazando el participio por un sustantivo (“por los bramidos de los aqueos”), para retener la idea. En otras ocasiones la solución más simple es el uso de un introductor que especifique el punto, como sucede en 3.61, donde traducimos *ὕπ' ἀνέρος* por “en manos de un varón”.

v. 244, **χωόμενος**: nótese el alargamiento de la sílaba final por geminación de la consonante, que se da en ocasiones en palabras terminadas en líquidas y sigma.

v. 244, **ὃ τ'**: la combinación, así como el pronombre *ὃ* por sí mismo, tienen una ambigüedad muchas veces irresoluble entre un valor sustantivo epexegetico y uno causal, equivalente al posterior *ὅτι* (cf. Chant. 2.288-289 y Bas.). Intentamos preservarla en la traducción.

v. 245, **Πηλεΐδης**: VER Com. 1.7. Lo mismo vale para *Ἀτρεΐδης* en 247.

v. 250, **μερόπων ἀνθρώπων**: la etimología tradicional de *μέροψ*, que daba “hombres de voz articulada, ha sido rechazada por Leaf (*ad loc.*) y hoy no es aceptada por casi ningún crítico, pero no se ha hallado una alternativa viable (cf. Kirk y CSIC para resúmenes de la cuestión). Fuera cual fuera su sentido original, es claro que para la época de composición del poema es una forma alargada de decir “seres humanos”. Transliterar el término puede resultar algo chocante para el lector, pero no es más que una forma de recuperar la experiencia de los propios griegos respecto al adjetivo, que lo entendían como parte de la fórmula sin conocer su verdadero significado. Nótese que, a diferencia de CSIC, preferimos retener la acentuación paroxítona del genitivo, mucho más habitual que las formas de nominativo o dativo, que solo se encuentran en 18.288 y 2.285, respectivamente.

v. 251, **τράφεν**: nos resulta incomprensible la restitución τράφον de West (cf. XXXVI) aquí por mor de la intransitividad de las formas pasivas del aoristo de τρέφω en Homero, habida cuenta de que se trata en este caso de un uso intransitivo perfectamente paralelo al del 2.661 que él mismo da como buen ejemplo de aoristo pasivo de τρέφω. Que Bas. reproduzca la explicación nos genera alguna duda, pero nos ha resultado imposible reconocer la transitividad en el hecho de que dos generaciones se nutrieron en Pilos.

v. 253, **ἔϋ**: VER Com. 1.73.

v. 254, **ὦ πόποι**: retenemos el valor interjetivo y, hasta donde hemos podido, el efecto discursivo de esta expresión introductoria, aunque evitamos retener cualquier sutileza que el griego tuviera a partir del significado u origen de πόποι (VER *ad* 1.254), dado el desconocimiento del sentido preciso de la expresión ya en la Antigüedad (cf. Luz, 2020). West imprime ὦ con circunflejo, asumiendo que no se trata de la interjección expresiva sino de la interjección que acompaña a vocativos, pero la evidencia textual favorece marcadamente ὦ; de todas formas, es imposible verificar cuál de las dos es correcta. Leer más: Luz, C. (2020) “[Πόποι : oder was die Götter mit Schnecken zu tun haben](#)”, *Cahiers Du Centre De Linguistique Et Des Sciences Du Langage* 60, 175-180.

v. 255, **γηθήσαι Πρίαμος Πριάμοιό τε παῖδες**: un fenómeno habitual, en particular en Homero: el verbo concuerda con su sujeto más próximo, no con el sujeto gramatical completo. A los fines de la traducción, cuando es posible y resulta eufónico, respetamos el recurso. Es importante notar que no debe confundirse esto con una hendíadis, en donde un sujeto compuesto funciona como sujeto simple (cf. 4.366, 16.844-845, 22.346), aunque no hay forma de distinguir los fenómenos de manera definitiva.

v. 256, **ἄλλοι τε Τρῶες**: West y Van Thiel, entre los contemporáneos, imprimen una coma al final del verso anterior, lo que implica interpretar el τε de este como coordinante oracional, un uso muy inhabitual en Homero (cf. Denniston, 503) y particularmente extraño dado lo natural de la asociación de ἄλλοι Τρῶες con Πρίαμος Πριάμοιό τε παῖδες como encabalgamiento aditivo. El problema es, sin duda, que de otra manera γηθήσαι y κεχαροῖατο quedarían yuxtapuestos sin coordinante, pero esto no parece tan grave en el contexto de una frase con este grado de expresividad. Por lo demás, en el griego ἄλλοι τε Τρῶες puede funcionar en primer lugar como sujeto de γηθήσαι y luego reinterpretarse como sujeto de κεχαροῖατο cuando el verbo aparece. Para indicar la dependencia sintáctica que interpretamos añadimos una coma entre Τρῶες y μέγα. En la traducción es muy difícil conservar el juego; CSIC lo intenta no poniendo signos de puntuación (ni en griego ni en español), pero la interpretación natural es tomar el “y” de “y los otros troyanos” como coordinante oracional, un defecto que el τε no tiene en griego. Preferimos, por lo tanto, replicar la coma en el español y retener el efecto solo en la oralidad.

v. 258, **περὶ μὲν**: περὶ debe entenderse, por supuesto, en tmesis con un ἔστέ tácito.

v. 260, **ἤέ περ ὑμῖν**: la frase parece una parentética para enfatizar el valor de la experiencia de Néstor, y así la hemos traducido. Es notable la acumulación de seis “partículas” (ἤδη, γάρ, ποτ[ε], καί, ἤέ y περ) en un único verso. Sobre la improbable lectura ἤμῖν de Aristarco, cf. Leaf y Kirk.

v. 261, **ποτέ μ' οἳ γ' ἀθέριζον**: la variante preferida por CSIC, ποτ' ἔμοι ἀθέριζον, es, aunque registrada en menos fuentes, igualmente aceptable, y la diferencia central pasa por dónde uno prefiere interpretar el énfasis de la expresión de Néstor. Como la mayor parte de los editores, nos inclinamos por pensar que aquí lo importante no es que ellos nunca lo despreciaron *a él*, sino que *ellos* nunca lo despreciaron. En todo caso, se trata de una falsa dicotomía.

v. 265, **Θησέα τ' Αἰγεΐδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν**: el verso falta en los papiros que contienen el pasaje y en diversos manuscritos, un argumento fuerte a favor de que es una interpolación. Nos parece, sin embargo, absurdo el argumento de que puede tratarse de una intervención ateniense del s. VI: además de que Pirítoo y Teseo eran conocidos compañeros y amigos en la mitología y es perfectamente razonable que el poeta mencionara a uno después de mencionar al otro, ¿cómo puede ser un argumento a favor de una interpolación del s. VI a.C. un conjunto de fuentes siglos posteriores a ella? De hecho, la ausencia del verso en estos papiros habla más de que los críticos antiguos lo consideraban una interpolación ateniense (algo explícitamente afirmado por Hereas de Mégara *apud* Plut., *Thes.* 20.2, y que, por supuesto, explica la falta de comentario del escoliasta) que de que el verso sea tal cosa. La poca mención de Teseo en los poemas homéricos tampoco constituye un argumento serio: Heracles, el héroe más importante de la tradición griega, apenas aparece una veintena de veces entre los dos poemas, y Perseo, solo tres. Hemos preferido, por eso, retener el verso, asumiendo que su ausencia es producto de una sobrecorrección de los críticos antiguos y no de que faltaba en el texto “original”.

v. 266, **τράφεν**: VER Com. 1.251.

v. 268, **φηρσῖν**: lit. “bestias”, si aceptamos, como la mayoría de los intérpretes, que φήρ es la forma eólica de θήρ (*contra* Leaf, pero sin argumentos convincentes). No obstante, como casi todos los traductores (no lo hace, por ejemplo, Crespo Güemes) asumimos que estas bestias serían indudablemente reconocidas por el público como los centauros por el contexto lingüístico (el adjetivo “montaraces”) y mitológico, de modo que preferimos explicitar la referencia, apenas más oscura en el original.

v. 269, **καὶ μὲν**: sobre el valor de esta construcción, cf. Denniston (390-391). A grandes rasgos, su función es conectar con lo anterior al mismo tiempo marcando el inicio de una proposición nueva, pero algunos casos dificultan esta lectura, quizás porque el uso como grupo complejo coexiste con el uso independiente pero combinado de καί y μὲν (cf. e.g. 9.632, 18.362).

v. 273, **μεῦ**: VER Com. 1.88.

v. 277, **Πηλεΐδη**: VER Com. 1.7. Lo mismo vale para Ἀτρεΐδη en 282.

v. 277, **θέλ'**: como CSIC, seguimos a Leaf en imprimir la variante de la Vulgata contra la propuesta de Aristarco Πηλεΐδήθελ', con una violentísima sinécesis entre la vocal final del vocativo y la inicial del verbo ἐθέλω. La única objeción a la lectura mayoritaria es la casi total ausencia del verbo θέλω en Homero (solo en *Od.* 15.317), pero esto debe relativizarse bastante, como observa con razón CSIC, porque muchos casos de μ' ἔθελ' o κ' ἔθελ' podrían fácilmente leerse με θέλ' y κε θέλ'. En última instancia, la presencia de una forma rara pero muy difundida en griego es menos sorprendente que la transgresión métrica, y, en cualquier caso, podría tratarse de una falsa dicotomía, por lo que el mayor apoyo manuscrito es definitivo.

v. 280, **θεῶ δέ**: δέ apodótico, pero aun así hay algo incompleto en la expresión de Néstor, que preservamos con los puntos suspensivos.

v. 281, **ὄ γε**: West imprime ὄδε, que está peor atestiguado y parece la *lectio facilior*, por razones que no explicita en ningún lado. Más allá de esto, el contexto parece demandar una forma enfatizada que el γε provee excelentemente.

v. 282, **σὺ δέ**: el primer caso de δέ tras vocativo en el poema, un fenómeno habitual (cf. *Chant.* 2.37, Monro §164). El coordinante, desde luego, une la oración con la precedente, no con el vocativo.

v. 282, **ἔγωγε**: VER Com. 1.173.

v. 283, **λίσσομ' Ἀχιλλῆϊ μεθέμεν χόλον**: *pace* CSIC y Pérez, que sin justificación alguna toman Ἀχιλλῆϊ como objeto de λίσσομαι, este verbo jamás lleva un dativo de persona, por lo que, como indican los comentaristas, este debe tomarse o bien con el infinitivo (“depongas en favor de Aquiles”, que Leaf considera superior por el orden de palabras), o bien, como hemos hecho, con χόλον. De todos modos, puede ser que aquí se esté jugando con algún tipo de ambigüedad de expresión, para generar la ilusión de que se está hablando a ambos héroes y reducir la crítica implícita a Agamenón.

v. 283, **ὄς μέγα πᾶσιν**: por primera vez en el poema rompemos la unidad del hexámetro, dado el hipérbaton extremo en la frase μέγα πᾶσιν ἔρκος Ἀχαιοῖσιν ... πολέμοιο κακοῖο. Es particularmente lamentable la pérdida con este cambio de la repetición del verso 1.78 (VER *ad* 1.283).

v. 286, **κατὰ μοῖραν**: una de las decisiones más difíciles que hemos debido tomar ha sido cómo traducir esta expresión típica del griego que quiere decir “como es debido”, pero implica mucho más que eso, ya que incluye el fundamental concepto de μοῖρα. Hemos

optado por transliterar el giro y explicarlo en una nota (VER *ad* 1.286), sacrificando inteligibilidad, pero preservando el sentido profundo de la expresión.

v. 290, **αἰχμητήν**: lit. “lancero”, una traducción que utilizamos en otras ocasiones. En este caso, sin embargo, se está destacando el carácter de Aquiles como guerrero individual, acaso con cierta ironía, que buscamos conservar en el español. Entendemos que la palabra tiene aquí valor de adjetivo, como tendrá más tarde en la tradición (cf. Pín., *P.* 1.5) y como parece tener también en pasajes como 5.602.

v. 291, **τοῦνεκά**: VER Com. 1.91.

v. 291, **προθέουσιν**: esta difícil palabra complejiza la traducción del verso. Contra Aristarco, que lo interpreta como una forma de *προθέω* con *ὀνειδέα* como sujeto (acaso con el sentido “los insultos corren hacia delante para él”), hemos interpretado, con la mayor parte de los críticos, que es una forma de subjuntivo de *προτίθημι* o *προσθήμι* (así, Bas.) y utilizado una traducción que podría corresponder a cualquiera de los dos verbos, aunque ninguno de los dos ofrece un sentido adecuado para el presente pasaje en esta construcción en voz activa + dativo e infinitivo.

v. 294, **εἰ δὴ**: VER Com. 1.61.

v. 296, **σήμαιν'· οὐ γὰρ ἔγωγ' ἔτι σοὶ πείσεσθαι οἴω**: Aristarco atetizó este verso sobre la base de que la expresión final de 295, *μη γὰρ ἔμοιγε*, dependía de *ἐπιτέλλεο*, pero es claro que esto no es razón suficiente para asumir una interpolación (cf. Kirk, *ad* 295-6) y que la ambigüedad sintáctica aquí, como en tantos otros lados, es productiva. Sobre *ἔγωγε*, VER Com. 1.173.

v. 298, **οὐ τοι**: la presencia del *σοί* en el verso siguiente hace inevitable interpretar este *τοι* como enfático, lo que transferimos en la mayúscula de la negación.

v. 295, **ἔμοιγε**: VER Com. 1.173. Lo mismo vale para el *ἔγωγε* de 298.

v. 299, **οὔτε τω**: VER Com. 1.108.

v. 299, **ἀφέλεσθέ γε δόντες**: Leaf interpreta el *γε* como asociado al *δόντες*, enfatizando que el *γέρας* le fue concedido, mientras que AH (y cf. Denniston, 582) lo toman con *ἐπεὶ*, enfatizando la oración causal y la responsabilidad colectiva del ejército (VER *ad* 1.299). Entendemos que la partícula debe estar en *ἀπὸ κοινοῦ* y que se trata de una ambigüedad productiva; para preservar el efecto, movemos el verbo principal al final del verso, en posición enfática, y marcamos con cursivas el participio, para enfatizarlo.

v. 302, **εἰ δ' ἄγε μῆν**: para mantener en español el fuerte énfasis de la expresión, utilizamos signos de admiración rodeando toda la frase y mayúsculas en la interjección.

v. 310, **καλλιπάρηον**: VER Com. 1.143.

v. 316, **ἀτρυγέτιοι**: adoptamos la interpretación de Leukart (1986), que propone que el adjetivo es un compuesto de α-copulativa o con valor aumentativo y *τρυγετός (sustantivo de acción del verbo τρύζω). Leer más: Leukart, A. (1986) “Homerisch ἀτρυγετός”, en A. Etter (ed.) *o-o-pe-ro-si. Festschrift für Ernst Risch zum 75. Geburtstag*, Berlin: de Gruyter, 340-345.

v. 321, **οἱ ἔσαν**: el οἱ es posesivo, por lo que lo traducimos como pronombre posesivo en español en el sujeto. Será una práctica habitual a lo largo de la traducción de todo el poema.

v. 323, **καλλιπάρηον**: VER Com. 1.143.

v. 324, **δώσιν**: seguimos a West (XXXI) en imprimir estos subjuntivos de tercera persona singular sin la iota suscripta que suelen traer los manuscritos. Chant. 1.461, sin embargo, sugiere que el proceso ἐθέλησι > ἐθέλησι se produjo “dentro de la tradición.”

v. 326, **κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε**: VER Com. 1.25.

v. 329, **εὔρον**: West (cf. XXVII), siguiendo a Fick, imprime ἤρον, con aumento, pero esto es innecesario por completo e implica una intervención gratuita en un texto cuya admisión de formas sin aumento está fuera de toda duda (por decir lo menos).

v. 332, **οὐδέ τί**: VER Com. 1.124.

v. 335, **ἄσσον**: sobre la acentuación, VER Com. 1.80. ἄσσον es, por supuesto, un comparativo (de ἄγχι), pero en el poema se utiliza con valor relativo (similar al inglés “nearer”), en el sentido de “más cerca que ahora”.

v. 340, **τοῦ βασιλῆος ἀπηνέος**: un claro uso del artículo en su valor original de pronombre demostrativo (cf. Leaf), aquí permitiendo imaginar a Aquiles levantando la mano y apuntando hacia la tienda de Agamenón.

v. 342, **θυίει**: sobre la grafía, cf. Chant. 1.372 y West (XXXI), que observan que la transmisión de esta forma garantiza la existencia del sufijo -y.

v. 343, **οὐδέ τι**: VER Com. 1.124.

v. 344, **μαχέοιαι'**: seguimos a West y a Bas. en la lectura μαχεοίατ', interpretando la construcción con ὅπως como final (cf. Chant. 2.271); la alternativa sería entenderla como objeto del νοῆσαι de 343, lo que daría “no sabe ver... cómo combatirían (¿harían para combatir?) etc.”. El sentido no varía lo suficiente como para decidirse por una opción u otra; hemos optado por la final porque resulta menos violenta como *afterthought*. CSIC

imprime μαχέονται, atestiguado en algunos papiros y que da buen sentido, pero tiene razón West, *Studies*, en que, siendo la construcción clásica, es la *lectio facillior*, lo que hace menos probable que sea la correcta.

v. 346, **καλλιπάρηον**: VER Com. 1.143.

v. 349, **ἄφαρ**: tomamos, como todos los intérpretes, este adverbio con valor espacial, aunque no hay ningún otro ejemplo registrado de este uso. El contexto hace imposible entenderlo en su valor habitual (“súbitamente”).

v. 349, **νόσφι**: con ἐτάρων, aunque la distancia y la proximidad del genitivo con el extraño uso de ἄφαρ (VER el comentario anterior) ciertamente siembra dudas sobre esto.

v. 350, **θῖν' ἔφ' ἀλὸς πολιῆς**: ἀλὸς πολιῆς no dependen de ἔ[πι], sino de θῖν[α], que es el núcleo de la construcción. Sobre el cambio de acentuación en estos complejos casos en los que la preposición está en el centro del sintagma preposicional, cf. Probert (§261), que enumera las diferentes posiciones antiguas y se inclina (reconociendo la irresolubilidad del problema) por acentuar plenamente cuando la preposición sigue al sustantivo que es modificado (como en este caso) y cuando sigue a uno de dos sustantivos en aposición (como en ποταμοῦ ἄπο Σελλήεντος en 2.839).

v. 350, **ἐπὶ οἴνοπα πόντον**: como todos los editores contemporáneos, hemos preferido imprimir lo que traen los manuscritos y no la conjetura ἐπ' ἀπείρονα de Aristarco, aparentemente apoyada en la contradicción de color entre el “mar gris” y el “vinoso piélagos”.

v. 352, **ἐπεὶ μ' ἔτεκέξ γε**: entendemos que γε está con ἐπεὶ, señalando una oración causal enfática (cf. Denniston, 582), que podría parafrasearse “visto y considerando que me pariste”, aunque, desde luego, jamás traduciríamos de semejante manera.

v. 352, **μινυνθάδιόν περ ἔόντα**: el valor de este περ es motivo de discusión entre los críticos, que se dividen entre los que lo toman con su habitual valor concesivo (así, entre otros, Leaf; Denniston, 482; Bakker: 1988: 131-133) y los que lo toman con valor intensivo (así, entre otros, Kirk, *ad* 352-3; Bas.). En el primer caso, la idea es “me pariste, pero, aunque soy hijo tuyo, tengo una vida corta”; en el segundo, “me pariste, y además me pariste de corta vida”. En abstracto, ambas opciones son igualmente viables, pero el contexto y el uso habitual de μινυνθάδιον desambiguan, lo segundo porque la palabra no quiere decir “mortal” en contraste con “divino”, como demanda la primera interpretación, sino que señala a quien va a morir pronto (VER *ad* 1.352); lo primero porque el “al menos honra” de 353 garantiza que no hay una oposición entre ser hijo de una diosa y ser de corta vida, sino que ambas cosas están funcionando de manera simultánea para justificar el pedido (VER *ad* 1.353). Bakker (*l.c.*), consciente de esto, termina afirmando que “...Aquiles no está produciendo un discurso bien ordenado. Al principio, *minunthadion per* parece tener la usual función concesiva respecto a lo que precede. Pero cuando el

discurso continúa, el participio termina por tener una función causal respecto a lo que sigue.” Ante la mucho más sencilla posibilidad de tomar al $\pi\epsilon\rho$ con valor enfático (un sentido menos habitual, ciertamente, pero de cuya existencia no puede dudarse), semejante retorcimiento interpretativo resulta innecesario. Leer más: Bakker, E. J. (1988) *Linguistics and formulas in Homer. Scalarity and the description of the particle per*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

v. 353, **τιμήν πέρ**: un ejemplo de $\pi\epsilon\rho$ escalar en el contexto de expresión de deseos, sobre el que cf. Bakker (1988: 94-97). Leer más: Bakker, E. J. (1988) *Linguistics and formulas in Homer. Scalarity and the description of the particle per*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

v. 356, **ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας**: lit. “pues habiéndolo tomado tiene el botín, él mismo habiéndose apoderado de él”, pero, además de lo absurdamente largo de esa traducción (que, en todo caso, podría evitarse con una versión reducida “pues tras tomarlo tiene el botín tras apoderarse él mismo de él”), es demasiado cacofónica y muy antinatural en español. Dada la importancia y potencia del verso en el texto, elegimos una traducción que destaque la violencia de las acciones implicadas, algo que en nuestro idioma se logra mejor con la sucesión de pretéritos (VER Com. 1.85).

v. 365, **τί ἦ**: West y Van Thiel imprimen $\tau\acute{\iota}\eta$, siguiendo a Trifón (fr. 58), contra Apolonio Díscolo (*Coni.* 255.5-256.3) y Herodiano (i.520.11), preguntándose el primero (pp. XXI-XXII) qué función cumpliría el ἦ si fuera una partícula separada. Hemos preferido seguir a la mayoría de los editores, e interpretar la partícula con su habitual valor interrogativo, reforzando el pronombre (si bien no reflejamos esto en la traducción).

v. 366, **ἐξ Θήβην**: los traductores suelen denominar a esta ciudad “Teba” o “Tebe”, para diferenciarla de las Tebas egipcia y griega; la única justificación lingüística de esto es que el nombre de esta ciudad aparece más veces en singular, pero esto es insuficiente para justificar la distinción: las Tebas griega y la de Asia menor aparecen ambas en plural y singular (aunque, es cierto, en *Iliada* la primera casi en la misma medida y la segunda solo una vez en plural, en 22.479), y la ciudad de Eetión se menciona nada más que cinco veces en el poema, lo que de por sí puede explicar la falta de algunas formas. Por lo tanto, no habiendo posibilidad de demostrar que se trata de nombres diferentes, hemos preferido traducir de la misma manera ambos.

v. 369, **καλλιπάρηον**: VER Com. 1.143.

v. 374, **χρυσέφ ἀνὰ**: VER *ad* 1.15.

v. 375, **Ἀτρεΐδα**: VER Com. 1.7.

v. 381, **εὖξαμένου ἤκουσεν**: lit., por supuesto, “lo escuchó rogando”, pero el sentido estándar de la expresión (VER *ad* 1.43) se pierde con esta traducción, de donde el cambio por el sustantivo que utilizamos.

v. 385, **εὖ εἰδῶς**: traducimos por “comprendiéndolo”, que transfiere bien el sentido de la perífrasis al español.

v. 387, **Ἀτρεΐωνα**: VER Com. 1.7.

v. 388, **ἠπείλησεν μῦθον**: para la estrategia de traducción, VER Com. 1.25.

v. 393, **ἐῆος**: son atendibles los argumentos de Leaf (Apéndice A) para leer aquí y en todos los casos de la fórmula *παιδὸς/υἱὸς ἐῆος* la forma *ἐοῖο* del pronombre, como proponía Zenódoto, advirtiendo, con razón, que en su uso original valía como pronombre de primera, segunda o tercera persona. Janko (*ad* 15.138), por otro lado, explica la forma como una reinterpretación rapsódica de una adaptación de *ἐύς* (“bueno”, gen. *ἦφος), que sirve como conveniente alternativa con comienzo vocálico para el pronombre de segunda persona genitivo *τεοῖο*. Es difícil tomar una decisión aquí, porque ambas posibilidades cuentan con apoyo en los manuscritos y las dos explicaciones son perfectamente aceptables; nos parece, sin embargo, más sencillo creer que Zenódoto está simplificando algo que le parecía confuso que pensar, como Leaf (p. 562), que los gramáticos introdujeron en un texto comprensible una forma desconocida y de difícil interpretación.

v. 400, **καὶ Παλλὰς Ἀθήνη**: algunas fuentes traen la variante propuesta por Zenódoto, *καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων*, que CSIC imprime, asumiendo que la mención de Atenea es una corrección, dado que homogeneiza el verso con dioses del bando aqueo (VER *ad* 1.400). Como la anécdota no está en ninguna otra fuente (VER *ad* 1.397), es imposible tener confirmación independiente de cuál alternativa es correcta; sin embargo, en el contexto de este canto, donde Apolo ha tenido una preeminencia clara, es más fácil de entender que alguien pensara que el poeta lo habría mencionado, y no que un crítico introdujera a Atenea en una anécdota perfectamente coherente que contaría con el apoyo de la tradición que hace a Poseidón y Apolo servidores de Laomedonte. Como afirmaba Aristonico (Σ *A ad loc.*), por lo demás, Apolo *ἀφαιρεῖται τὸ πιθανόν*, es decir, le quita verosimilitud a la anécdota, que mezclaría dioses que, en el poema, están en diferentes bandos. En última instancia, es incluso posible entender la variación entre las versiones como una falsa dicotomía.

v. 406, **οὐδ' ἔτ'**: VER Com. 1.124.

v. 414, **ὦ μοι**: VER Com. 1.149.

v. 414, **τί νύ**: la combinación es típica (cf. LSJ, *s.v.* *νῦν*, II.4), en casi todos los casos con valor enfático. Intentamos preservarlo aquí con las cursivas, aunque en otras instancias

(cf. e.g. 4.31, 5.373) utilizamos otros recursos o lo omitimos asumiendo que el efecto se retiene por contexto.

v. 414, **αἰνῶ**: el adverbio parece poder acompañar a las dos formas verbales del pasaje y a la vez ser una hipálage, ya que quien realmente es desgraciado es Aquiles (o Tetis).

v. 416, **οὐ τι μάλα δήν**: para la interpretación de esta secuencia, seguimos a Bas., que se apoya en Chant. 2.9 (cf. también 6.130-131; *contra* Kirk, que sugiere que ἔστι no podría ir acompañando a μίνυθα, que requiere un verbo expresando acción o duración).

v. 418, **τώ**: la tradición manuscrita de esta forma fluctúa entre τῶ, τῷ y, en mucho menor medida, τώ (cf. Chant. 1.248-249). La forma con iota debe ser una normalización para convertir el antiguo ablativo en un más reconocible dativo (cf. Schwyzer, 2.579), pero la determinación sobre el acento es mucho más compleja. Seguimos a West (XXII) en asumir que τώ debe ser más antiguo y que el mismo proceso de normalización hacia el dativo llevó a modificar el acento.

v. 419, **τερπικεραύνω**: Meyer (1875: 180-183) presenta un convincente análisis de este epíteto, intentando demostrar que no deriva de *τέρπομαι*, sino de *τρέπω* por metátesis, en parte por la conformación de la palabra, en parte por la absoluta ausencia de epítetos subjetivos de los dioses en Homero (cf. también Leaf, *ad* 11.773). El sentido del término sería, de esta manera, “que arroja rayos”, un atributo ciertamente mucho más adecuado para Zeus que el “que goza del rayo” que ofrece la interpretación habitual. La postura no parece haber recibido atención alguna en las últimas décadas, y no es mencionada por ningún comentarista que he consultado ni en Risch (193), que presenta la derivación tradicional sin añadido alguno; SOC (*ad* 8.2), considera la cuestión, pero sin mencionar a Meyer y ofreciendo una extraña etimología a partir de una analogía con *quercus* [roble] en latín. Es necesario, por lo tanto, un estudio actualizado sobre el problema, con el que no contamos, pero habiendo sido Meyer el último en analizarlo y considerando lo atendible de sus argumentos, lo seguimos en la traducción. Leer más: Meyer, G. (1875) “Etymologien”, en Curtius, G. (ed.) [*Studien zur Griechischen und Lateinischen Grammatik*](#), vol. 7, Leipzig: von S. Hirzel.

v. 423, **Ἵκεανόν**: como sucede con otros fenómenos naturales (VER Com. 1.475), algunos editores escriben en ocasiones ὠκεανός, cuando la referencia es a la masa de agua y no a la divinidad. Sin embargo, más allá del nivel de personificación del Ἵκεανός en cada pasaje, incluso cuando la referencia es la masa de agua es claro que la palabra no es un sustantivo común en el pensamiento homérico, sino el nombre de un río específico que rodea al mundo. Escribir ὠκεανός, por lo tanto, resulta confuso, como lo sería escribir σκάμανδρος, cosa que ningún editor hace.

v. 425, **τοι**: entendemos que la partícula enfática está reforzando las especificaciones temporales contrastantes en estos dos versos, de donde nuestra traducción “recién” al comienzo de ambos.

v. 426, **χαλκοβατῆς**: el sentido exacto del término no es claro. Quizás implique que el palacio tenía “cimientos” de bronce, pero hay otras alternativas (cf. Bas., con sus referencias).

v. 426, **καὶ τότε ἔπειτά**: VER Com. 1.92. ἔπειτα debe estar poniendo especial énfasis en la inmediatez de la acción, indicando que Tetis actuará apenas llegue el duodécimo día.

v. 432, **ὄτε δὴ**: sobre la función de esta combinación, intraducible en español, cf. G.P. [§II.3.56](#) y VER Com. 1.6.

v. 442, **ὦ**: VER Com. 1.74.

v. 447, **ιερήν**: West y Van Thiel, entre otros, imprimen la variante de la Vulgata κλειτήν, mientras que CSIC y Allen prefieren el ιερήν, que, según los escoliastas, es lo que traían “todos” los manuscritos de Aristarco. Se trata de una evidente falsa dicotomía, habida cuenta de que tanto ιερήν ἑκατόμβην como κλειτήν ἑκατόμβην son fórmulas que aparecen en la tradición alternando de forma aparentemente arbitraria (las dos se utilizan siempre tras consonante en todos los casos excepto este), con la salvedad de que en *Iliada* la segunda aparece siempre en el verso ἀρνῶν πρωτογόνων ῥέξειν κλειτήν ἑκατόμβην. Así, por un lado, ιερήν presenta la desventaja del hiato, el único que la palabra produce en todo el poema, así como de poder explicarse como un salto vertical desde 443; lo primero, sin embargo, puede explicar la corrección κλειτήν, introducida por algún crítico antiguo para evitar el hiato, que a su vez puede explicarse si el verso ha adaptado una posible fórmula mayor θεῶν ιερήν ἑκατόμβην que se halla solo en *Od.* 20.276 (los únicos casos de κλειτός detrás de una forma de θεός están en Hes., *Th.* 303 y 777, en las frases θεοὶ κλυτὰ δώματα ναίειν y θεῶν κλυτὰ δώματα ναίει, que no son comparables con la del presente pasaje desde el punto de vista métrico). Por el otro lado, κλειτήν ofrece la ventaja de evitar el hiato y de que su aparición aquí no puede justificarse por el contexto, pero la desventaja de que rompe una consistencia de uso muy clara en el poema y de que su inclusión es fácil de explicar como una corrección, lo que a su vez justificaría la observación de Aristarco de que “todos” los manuscritos traen ιερήν, si alguna edición con la que el crítico trabajaba había cambiado esto por κλειτήν. En última instancia, se trata de una falsa dicotomía que no puede resolverse de la forma habitual, puesto que la evidencia textual es altamente sospechosa (todos nuestros manuscritos contradicen todos los de Aristarco - VER “[Apéndice: el problema de la contradicción entre las fuentes antiguas y modernas](#)” en [En debate – El concepto de falsa dicotomía](#)), de modo que nos hemos inclinado por mantener la consistencia formulaica e imprimir el ιερήν que recomiendan los escoliastas.

v. 450, **εὖχετο**: VER Com. 1.329.

v. 451, **μευ**: VER Com. 1.37.

v. 451, ἀργυρότοξ': VER Com. 1.37.

v. 453, ἐμεῦ: VER Com. 1.88.

v. 453, ἔκλυες ἐδῶαμένοιο: VER Com. 1.381.

v. 455, ἔτι καὶ νῦν: aunque la secuencia de partículas es regular y tiene aproximadamente siempre el mismo sentido (“todavía también ahora”), retener siempre la misma traducción es casi imposible, porque la combinación con diferentes tiempos y modos verbales demanda en español cambios que permitan preservar el punto. En algunos casos (cf. e.g. 9.259) esto implica enfatizar el aspecto concesivo de la idea (i.e. “todavía también ahora” en el sentido de “todavía tiene sentido hacerlo aunque hubiera tenido más sentido antes”), en otros, como este, enfatizar la idea de que algo es como lo fue en el pasado (i.e. “todavía también ahora” en el sentido de “tiene el mismo sentido que antes”), y en algunos (cf. e.g. 11.790) es posible usar el valor más básico de que algo nunca ha dejado de ser como fue antes (i.e. “todavía también ahora” en el sentido de “continúa teniendo sentido”).

v. 458, εὔξαντο: VER Com. 1.329.

v. 464, κατὰ μῆρε κἀη: la lección preferida por Aristarco, que evita, por un lado, el aumento verbal (contra el cual el crítico tenía un notable prejuicio) y adoptar, como CSIC, la forma de neutro plural μῆρα, que no tiene apoyo textual alguno. La mayor parte de los editores imprime μῆρ' ἐκάη y rechaza la variante por la presencia del dual, pero, como ha observado Nussbaum (2018: 237-238), no hay nada intrínsecamente discutible en esta forma y hasta hay argumentos para recomendarla. Sin estar convencidos de que sea la correcta, la imprimimos para mantener abierto el debate. Leer más: Nussbaum, A. J. (2018) “[A Dedicatory Thigh: Greek μῆρός and μῆρα Once Again](#)”, en *Farnah, Indo-Iranian and Indo-European Studies in Honor of Sasha Lubotsky*, Ann Arbor: Beech Stave Press, 232-247.

v. 468, οὐδέ τι: VER Com. 1.124.

v. 473, καλὸν: algunos comentaristas actuales siguen al escoliasta A en tomarlo como adverbial (ἀντὶ τοῦ καλῶς), lo que es, por supuesto, aceptable, pero también completamente innecesario.

v. 476, δὴ τότε: la combinación, en ocasiones enfatizada con un γε, es típica a comienzo de verso indicando un corte fuerte en la secuencia temporal, como es de esperar en función de la semántica de sus elementos (sobre δὴ, VER Com. 1.6). Suele aparecer correlacionada con un subordinante, pero incluso cuando no lo hace el punto es el mismo: “a partir de ahora pasará algo diferente”. Esto invita a diferentes tipos de traducciones, aunque siempre reteniendo el “entonces” habitual para el τότε.

v. 477, **Ἡώς**: es relativamente unánime entre los editores el criterio de uso de mayúsculas para los fenómenos celestes: en versos como este, donde la alusión a la diosa que personifica la Aurora es clara por el epíteto, se utilizan, mientras que en versos como 493, donde se trata del fenómeno natural, no. Esto, no obstante, es una distinción clarísimamente ajena al pensamiento homérico, como demuestra (si fuera necesario hacerlo) que ni una sola vez Ἡώς se utiliza en plural en los poemas, a pesar de que más de una vez la “Aurora” sirve como modo de medir el paso del tiempo (cf. 1.493, 6.175, 13.794, etc.). Por lo tanto, como en español, imprimimos siempre las palabras que aluden a estos fenómenos (en particular, Ἡώς y Ἥλιος) con mayúscula.

v. 478, **καὶ τότε ἔπειτ'**: VER Com. 1.426.

v. 482, **πορφύρεον**: hemos optado por la interpretación de Leaf del adjetivo (VER *ad* 1.482), contra la posibilidad de entenderlo en el sentido alternativo de “hinchado”, “revuelto”. Ambas opciones son perfectamente aceptables, sin embargo, y nuestra decisión se basa solo en el valor poético y visual de la traducción elegida.

v. 490, **οὔτε ποτ'**: lit. “ni alguna vez”, pero preferimos el “ya nunca” que retiene el sentido y es mucho más efectivo para transmitir el efecto de la repetición en español. Sobre el acento de la secuencia en este verso y el que sigue, VER Com. 1.108.

v. 491, **φθινύθεσκε φίλον κῆρ**: para este uso transitivo de φθινύθω, cf. *Od.* 10.485 y 14.95. No hay necesidad, *pace* Willcock, de entender φίλον κῆρ como acusativo de relación.

v. 493, **ἀλλ' ὅτε δῆ**: sobre ὅτε δῆ, VER *ad* 1.432.

v. 493, **Ἡώς**: VER Com. 1.475.

v. 494, **καὶ τότε δῆ**: VER Com. 1.92.

v. 497, **ἤερίη**: la palabra puede querer decir “temprano por la mañana” o funcionar como sinónimo de ἦντ' ὀμίχλη (cf. 359), como observa Leaf. Chant., *Dict.* (s.v.), distingue una palabra derivada de ἀήρ de otra derivada del adverbio ἦρι (como en ἠριγένεια). CSIC (cf. *ad loc.*) se inclinan por “como niebla”. Nuestra traducción busca conservar en la medida de lo posible la ambigüedad del término, manteniendo en la referencia temporal la mención de la niebla.

v. 498, **εὔρεν**: VER Com. 1.329. [[TEXT]]

v. 498, **εὐρύοπα**: seguimos a Leaf, Kirk y la mayoría de los intérpretes en entender esta palabra como proveniente de εὐρύ + ῥόψ (= “voz”), no de la raíz de ὄψις. *Contra* Bas., que admite las dos posibilidades.

v. 504, ἢ ἔπει ἢ ἔργω: el efecto de las palabras en griego demanda el plural en español, que es el número adecuado para esta expresión indefinida.

v. 507, ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας: VER Com. 1.356.

v. 508, ἀλλά: El uso de ἀλλά en plegarias (cf. Pulleyn, 1997: 133) es casi idéntico al del ἀλλά exhortativo (VER Com. 1.565), pero en casi todas las instancias en las que aparece (la excepción en 10.463) se utiliza con un περ restrictivo, que recomienda retener la traducción adversativa típica del coordinante. Obsérvese, sin embargo, que las funciones no son excluyentes en griego. Leer más: Pulleyn, S. (1997). *Prayer in Greek Religion*. Oxford: University Press.

v. 508, σὺ πέρ: sobre este valor del περ, cf. Bakker (1988: 90-93). Leer más: Bakker, E. J. (1988) *Linguistics and formulas in Homer. Scalarity and the description of the particle per*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

v. 512, ὡς ἦψατο γούνων: no hay razones para interpretar con CSIC (*ad* 500-1) el sentido “tocar” del verbo y retorcer subsecuentemente el valor del sustantivo. La propia semántica de la palabra y el contexto garantizan que aquí se está usando como sinónimo del λαμβάνω de 501.

v. 515, ἔϋ: Sobre la acentuación, VER Com. 1.73. Aquí mantenemos la forma no-contracta que imprime la mayoría de los editores, más adecuada para el habitualmente dactílico quinto metro del hexámetro, pero es imposible verificar cuál es la correcta.

v. 515, εἰδέω: VER Com. 1.185.

v. 516, μετὰ πᾶσιν ἀτιμοτάτη θεός εἰμι: traducimos θεός por femenino, dado que la palabra lo tolera, pero el πᾶσιν garantiza que el punto es que Tetis es la diosa más deshonrada entre todos los dioses, hombres y mujeres.

v. 518, ὃ τέ: tomamos la frase como una sustantiva epexegetica, que elabora el concepto de “devastadoras acciones”. Una alternativa viable habría sido interpretarla como adverbial causal (“devastadoras acciones porque”), pero, con Leaf, entendemos que eso debilita mucho estas exclamaciones de Zeus.

v. 520, καὶ αὐτῶς: seguimos la interpretación de Leaf, “even as it is”, y traducimos “ya de por sí”.

v. 523, κε ταῦτα μελήσεται: VER Com. 1.139.

v. 526, ἐμόν: contra Kirk (*ad* 525-527) y Leaf, no parece plausible pensar en otro antecedente para ἐμόν más que el casi inmediato τέκμωρ. No hemos seguido la interpretación de Bas. y CSIC, que lo entienden como un pronombre sustantivado, sino

que lo tomamos como un pronombre con función de predicativo subjetivo (reponiendo “siendo” en español para aclarar la sintaxis). De todos modos, nuestra traducción conserva la ambigüedad sintáctica del griego, donde no es claro a qué palabra modifican los adjetivos.

v. 528, **κυανέησιν**: aun si la derivación a partir del concepto de “esmaltado” es correcta (cf. Beekes, *s.v.*), traducir así esta palabra que claramente se refiere al color de las cejas de Zeus, como hace CSIC, es inadmisibles. El término griego sin ninguna duda alude a un color oscuro, quizás oscuro brillante, un sentido que no tiene relación alguna con la palabra española (cf. RAE, *s.v.* “esmaltado”: “Cubrir con esmaltes el oro, la plata, etc.”, entre otras acepciones igualmente absurdas en este contexto).

v. 532, **ἄλτο**: preferimos seguir la evidencia textual y no la inferencia muy lateral de West (XX), que sugiere, siguiendo a Leumann (1950: 60-62), que la α inicial es breve porque de otra forma no se explica la aparente asociación antigua entre el compuesto ἔπαλτο y πάλλομαι, lo que, dada la proximidad semántica y fonética entre las formas (aun sin que la α tuviera la misma cantidad), es por lo menos discutible. La psilosis está garantizada por Herodiano (Σ A 532). Leer más: Leumann, M. (1950) *Homerische Wörter*, Basel: Reinhardt.

v. 533, **Ζεὺς δὲ ἐὼν πρὸς δῶμα**: la combinación del inusual hiato δὲ ἐὼν con el hecho de que la ausencia de verbo supondría reponer una forma de ἄλλομαι, lo que no tiene demasiado sentido, nos han llevado a esta traducción simplificada, siguiendo a Bas., que entiende aquí ἄλτο = ἔβη (sin, por supuesto, apoyo alguno en el uso regular del verbo). Debe notarse, sin embargo, que la traducción más literal, “y Zeus, hacia su morada”, conservaría la extrañeza que produce el griego.

v. 537, **ἠγνοίησεν**: nuestra traducción sin duda no es del todo fiel a la morfología de la palabra griega, pero entendemos que sí lo es a su semántica (VER *ad* 1.537). El atrevimiento parece justificado por el contexto casi cómico de esta escena en el Olimpo. Nótese que, para preservar la comprensibilidad, sacrificamos la lítote del griego, cuya expresividad conservamos en el giro extendido “tenía bien junado”.

v. 539, **αὐτίκα**: sobre este uso de αὐτίκα como cuasi-coordinante o marcador de inicio de una nueva etapa de la narración, que se encuentra en numerosas instancias en el poema (1.386, 2.442, 4.69, etc.), cf. Bonifazi (2012: 482). Leer más: Bonifazi, A. (2012) [*Homer's Versicolored Fabric: The Evocative Power of Ancient Greek Epic Word-making*](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

v. 539, **κερτομίοισι**: debe entenderse [ἔπεσσι] o [μύθοις], un giro inhabitual pero con lugares paralelos en 4.256, 6.214, 17.431 y *Od.* 20.165.

v. 541, **ἐμεῦ**: VER Com. 1.88.

v. 541, **ἀπὸ νόσφιν**: Van Thiel imprime ἀπονόσφιν, lo que es posible y hace relativamente poca diferencia fonética, y ninguna semántica. Sin embargo, hay diversos pasajes en donde ἀπό se combina con νόσφιν, funcionando como preposición o preverbo (5.322, 10.416, 15.244, 20.7, etc.), por lo que también aquí parece recomendable mantener la independencia de las palabras.

v. 542, **οὐδέ τί**: VER Com. 1.124.

v. 552, **αἰνότατε Κρονίδη**: el vocativo es claramente insultante, como sugiere su aparición en 8.423 (VER *ad* 1.552). Nuestra traducción se apoya en el hecho de que en español los insultos nunca son adjetivos de un nombre en apelaciones.

v. 552, **ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες**: no hay acuerdo respecto a si imprimir esta expresión como una exclamación (así, AH) o como una pregunta (así, Leaf, CSIC, etc.). El consenso mayoritario es lo segundo, con cierta razón, dado el carácter retórico del giro, pero se trata de una diferencia muy pequeña de tono.

v. 553, **πάρος γ' οὔτ' εἶρομαι οὔτε μεταλλῶ**: como observa Leaf (*ad* 4.264) πάρος con presente señala una acción que empieza en el pasado y continúa.

v. 557, **ἠερίη**: VER Com. 1.497.

v. 559, **πολύς**: seguimos a West (cf. XXXIV) y la sugerencia de Leaf (*ad* 2.4) en reemplazar las formas de acusativo plural πολέας por la más arcaica πολύς (<πολύνης), atestiguada en algunos casos (este, por ejemplo, en P. Köln 1.22) y defendida por Zenódoto (cf. Σ B 4 y Le Feuvre, 75-76). La normalización en la tradición manuscrita a πολέας es fácilmente explicable como una sobrecorrección de lo que parecería un nominativo singular.

v. 561, **δαιμονίη**: El término es acaso uno de los más misteriosos en la épica griega. En sus 26 apariciones como vocativo (en *HH* 4.97 se utiliza como atributo de la noche), no hay prácticamente ninguna constante. La única regularidad clara es que la palabra introduce un reproche por un discurso (13 instancias), una acción (9 instancias), o ambos (3 instancias), aunque hay algunas excepciones (13.810, 24.194, *Od.* 14.443 y quizás Hes., *Th.* 655). En muchos de estos casos, además (al menos 12), hay una relación de intimidad y afecto entre los interlocutores, lo que algunos consideran clave en la comprensión del término (cf. bibliografía en Brown, 2014). Es imposible ofrecer una traducción precisa, no solo por la dificultad intrínseca de encontrar un equivalente válido en español, sino porque el desacuerdo respecto al valor de la palabra no permite verificar esa validez. Dada la importancia del término como apelativo tradicional, hemos buscado una traducción que se ajuste lo más posible a todos los casos. Leer más: Brown, H. P. (2014) “[The Grammaticalization of Daimonie at Iliad 24.194](#)”, *Mnemosyne* 67, 353-369.

v. 563, **μᾶλλον**: sobre el acento, VER Com. 1.80.

v. 565, **ἀλλ'**: Este uso de ἀλλά en cierre de exhortaciones y órdenes es una expansión de su valor adversativo de base, señalando no una oposición entre lo que sigue con lo anterior sino un cambio en el contenido, del argumento o justificación a la orden propiamente (cf. Denniston, 13-15). Habida cuenta de que ninguno de los conectores adversativos en español preserva este valor, preferimos aquí y en todos los casos traducir estos ἀλλά's exhortativos por "así que", que replica el efecto de introducción al segmento final del discurso.

v. 567, **ἄσσον**: VER Com. 1.335.

v. 567, **ἰόνθ'**: entendemos, con Aristarco, ἰόντα (sc. ἐμέ). Esto implica, por supuesto, que la traducción literal es "no te protejan de mí al acercarme, cuando etc.", pero, para facilitar la comprensión, traducimos la frase participial dentro de la subordinada.

v. 567, **ἀάπτους**: la palabra presentaba problemas ya para los antiguos, y los escolios informan que Aristófanes de Bizancio y otras ediciones antiguas escribían ἀέπτους (una forma que también se encuentra en Esq., *Sup.* 908 y fr. 213). CSIC imprime esto último y lo defiende, con el apoyo de Leaf y Janko (*ad* 13.317-18); sin embargo, la unanimidad de la tradición manuscrita y el hecho de que ἀάπτους es contundentemente una *lectio difficilior* hacen muy difícil defender la decisión (cf. Neitzel, 1978, esp. 213-214). Incluso si se quisiera argumentar que se trata de una falsa dicotomía, ἀάπτους es lo que corresponde imprimir aquí y en todas las iteraciones de la expresión. Por lo demás, habida cuenta de la imposibilidad de identificar un sentido preciso para la palabra, seguimos a la mayor parte de los críticos en traducirla por contexto.

v. 568, **ἔδδαισεν**: VER Com. 1.33.

v. 570, **Οὐρανίωνες**: "Uraniones" habría sido una traducción más literal, pero, no existiendo una alternativa *Οὐράνιδες ο Οὐρανίδαί en Homero, hemos optado por el más eufónico "Uránidas", que además evita cualquier confusión fónica con la palabra "huraño".

v. 572, **ἐπὶ ἦρα**: con razón afirma Leaf que esta ortografía está garantizada por el uso de ἦρα solo en 14.132, al que habría que añadir también *Od.* 3.164, 16.375 y 18.56, en los tres casos acompañado de una construcción ἐπί + dativo de la persona consolada. Es posible, por esto último, que aquí debamos leer ἔπι, aunque la diferencia entre esto y una tmesis es casi nula.

v. 573, **οὐδ' ἔτ'**: VER Com. 1.124. Este caso y el de 575 presentan cierta complejidad. Ambos podrían considerarse falsas dicotomías, pero entiendo que la ortografía οὐδ' ἔτ' está garantizada en el primero por los lugares paralelos de ἀνεκτός en la épica homérica, puesto que en casi todos hay un ἔτι acompañando la palabra. La segunda secuencia es más pareja, y en ella οὐδέ τι es la variante con mucho mayoritaria.

v. 581, **φέρτατος**: West imprime la variante peor atestiguada φέρτερος, que homogeneiza la fórmula en todas las instancias en las que aparece, dado que solo en dos casos, aquí y en 2.769, φέρτατος es la variante preferida por los manuscritos. Sin embargo, esos dos casos son también las únicas dos instancias de la fórmula ὁ γὰρ πολὺ φέρτατος + εἶναι, y φέρτατον es una forma lo suficientemente habitual en el poema como para, *a priori*, considerarla tan viable como φέρτερος y definir la cuestión a partir del mayor apoyo en la tradición textual.

v. 589, **ἀργαλέος γὰρ Ὀλύμπιος ἀντιφέρεσθαι**: lit., como traduce CSIC, “pues es doloroso/difícil el Olímpico para enfrentársele”, pero preferimos, como otros traductores (Crespo Güemes, Pérez), alterar este giro idiomático propio del infinitivo final griego y utilizar una frase que, sin modificar la semántica de la expresión, es más adecuada a la sintaxis del español.

v. 592, **Ἡελίω**: VER Com. 1.475.

v. 597, **ἐνδέξια**: no hay acuerdo respecto al sentido de esta compleja palabra, que se refiere a la dirección propicia para un movimiento, pero no es claro si esa dirección es de izquierda a derecha, como afirma el escoliasta T, o de derecha a izquierda, como afirma el escoliasta D. Cf. sobre el problema Leaf (*ad* 12.239). Porque es necesario traducir algo, hemos optado por la postura más frecuente entre traductores y críticos.

v. 601, **Ἡέλιον**: VER Com. 1.475.

v. 602, **οὐδέ τι**: VER Com. 1.124.

v. 603, **οὐ μὲν**: Kirk (*ad* 603.4), seguido por CSIC (cf. *ad* 603-4), se inclina por pensar que estos versos son un añadido tardío, sobre la base de la ausencia de coordinante y de la aparición del Apolo músico, ausente del resto de *Iliada*. Respecto a lo primero, la gravedad es mínima: no es inusual que secuencias de μὲν... δὲ... aparezcan yuxtapuestas con lo precedente (cf. por ejemplo 267 y 288) y aquí οὐ ocupa un lugar habitual para el relativo (cf. por ejemplo 312 y 440), un cambio perfectamente natural en la oralidad, que explica la rareza. Respecto a lo segundo, la explicación sencilla es que no hay demasiadas oportunidades para el canto y la danza en el poema, sobre todo para Apolo, que es de forma sistemática una figura pro-troyana. No tenemos razones para pensar que el poeta de *Iliada* desconocería su rol como dios de la música (que, por lo demás, está implicado en cierta medida en 472-474).

v. 605, **Ἡελίοιο**: VER Com. 1.475.

v. 607, **ἀμφιγυήεις**: VER Com. 1.37.

v. 610, **πάρος κοιμᾶθ'**: VER Com. 1.553. Conservamos la idea de continuidad con el adverbio “usualmente”.

v. 611, **ἔνθα καθεῦδ' ἀναβάς, παρὰ δὲ χρυσόθρονος Ἥρη**: Hay acuerdo general entre los comentaristas y críticos en que este final del primer canto debe coincidir con una pausa (probablemente la primera importante) en la recitación original (en el sentido laxo demandado por el contexto de la épica oral) del poema. La trama del texto en su conjunto está planteada, el primer macroepisodio (la peste) se ha cerrado por completo y sus consecuencias inmediatas (la súplica de Aquiles, la devolución de Criseida) han sido relatadas. La afirmación que abre el segundo canto es (lejos de ser contradictoria, como algunos han supuesto) extremadamente coherente con un corte aquí: Zeus y Hera se van a acostar y la escena se termina; en el comienzo del siguiente episodio, todos los dioses y hombres están durmiendo, excepto Zeus. No solo una pausa no va en detrimento de esta secuencia, sino que es absolutamente necesaria para que funcione.