

# HELMANTICA

REVISTA DE HUMANIDADES CLASICAS  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD ECLESIASTICA.-SALAMANCA

---

AÑO V

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 1954

NÚM. 18

---

## INTRODUCCION A LA ILIADA

### Argumento y acción

Centremos nuestro interés en la obra homérica cuya versión ofrecemos aquí al lector hispánico. La *Iliada*, ateniéndonos a su título, sería el poema de Ilio o de la guerra de Troya; pero en realidad lo es de un momento crítico de ella: la ira o rencor de Aquiles que pone en trance de completo desastre al ejército y armada aquea ante los muros de Troya. En rasgos esenciales, nada más sencillo y nítido que el plan o argumento del gran poema: Aquiles, el mejor, es decir, el más valiente de los aqueos, se retira a sus tiendas y se abstiene de la lucha, despechado contra Agamemnon, el rey de reyes, que le ultraja, arrebatándole su parte de botín de guerra. A petición de Tetis, madre de Aquiles, Zeus promete la victoria a los troyanos hasta que los aqueos reparen el honor de su hijo. Se dan cuatro batallas entre ambos campos contendientes: la primera queda indecisa; la segunda es ya francamente desfavorable a los griegos que envían una embajada a Aquiles, rogándole vuelva al combate, a lo que el héroe, reciente aún su encono, se niega altivamente. La tercera batalla pone en peligro a la armada, y los troyanos, con Héctor a la cabeza, logran prender fuego a una nave. Aquiles consiente entonces en que su amigo íntimo y leal servidor Patroclo, con sus tropas de refresco y enardecidas por él para el combate, acuda en socorro de los derrotados y agotados aqueos. Patroclo, fulgurante con las armas de Aquiles, rechaza a los troyanos, pero mue-

re a manos de Héctor. La muerte del amigo hace olvidar a Aquiles su rencor —lo que no consiguieron los presentes de Agamemnón—, se reconcilia con éste, sale a combate con nuevas armas divinas, obra de Hefesto, mata a Héctor, cuyo cadáver profana, celebra las exequias o juegos en honor de su amigo y, en el último canto, maravilla de sentido humano, devuelve al viejo Príamo el cadáver de su hijo Héctor. A la verdad, este argumento no es sino una vista aérea, en que sólo percibimos las grandes cimas de la acción; sin embargo, la nitidez rectilínea con que se destacan, nos dan una primera seguridad de unidad poemática, por muy varios y complejos que hayan de ser —y en efecto lo son— los panoramas en que esa acción se despliega. El peligro, empero, de presentar el argumento de la *Iliada* como desenvolvimiento de una acción, como cumplimiento de un designio, de la *Λιὸς Βουλῆ* de A 7, está en que inmediatamente imaginamos que la *Iliada* es un poema narrativo, una *διηγηματικὴ καὶ ἑμμετρος μίμησις*, que diría Aristóteles, una novela en hexámetros, como pudiéramos decir a la moderna. La narración es naturalmente un procedimiento de la epopeya homérica, aunque tan contrapesado por el discurso directo o acción dramática que ya para Platón es Homero guía primero y maestro de la tragedia (Resp. 595 c.). Pero contar, como contar, apenas si se cuenta nada en la *Iliada*, y, menos, nada que los oyentes del poema no supieran ya perfectamente por la tradición. Y, desde luego, la tensión por el desenlace, el brutal efecto de la sorpresa, no se da jamás en Homero. Siempre sabemos lo que va a pasar, pues el poeta se adelanta casi siempre a indicárnoslo. Por ejemplo, cuando Patroclo, enardecido de valor, sale al combate al frente de los mirmídones, ya sabemos que va a la muerte. Y por modo semejante, cuando Héctor decide hacer frente a Aquiles, ni Príamo ni Hécabe ni nosotros dudamos de que los dioses le llaman infaliblemente a morir a manos de su gran rival. En definitiva, en la *Iliada* no pasa nada. Tras el último canto la situación es sustancialmente la misma que fuera en el primero. Aun sin Héctor, Ilio se alzaba inexpugnable ante las naves y tropas aqueas. Creo, pues, falsa pista buscar la unidad de la *Iliada* en la unidad de su acción, como, tras Aristóteles, han hecho generalmente los modernos. La cosa para Aristóteles no ofrecía dificultades y en dos importantes capítulos expresa su admiración por la maravillosa unidad de la *Iliada* y de la *Odisea* *περὶ μίαν πράξιν* «en

torno a una sola acción», variándola por medio de episodios. Unidad, pues, y variedad en íntima trabazón <sup>1</sup>. La cosa no ha sido tan sencilla para los modernos, que en torno a la unidad o pluralidad de la *Iliada* están sosteniendo una batalla crítica que no da señales de terminar. Cuando ya creíamos que el wolfianismo o, más propiamente hablando, el de aubignacismo estaba definitivamente enterrado entre las ruinas de sus propias razones, invalidadas todas por la investigación histórica, un modernísimo y eminente conocedor de la *Iliada*, nos sorprende con esta afirmación, síntesis y coronamiento de un largo, minucioso y penetrante análisis de cada uno de sus XXIV Cantos: «La objeción fundamental de Wolf a la unidad de la *Iliada* conserva, pues, toda su fuerza: No se construyen barcos en un país que no tiene salida al mar ni se compone un poema de cerca de dieciséis mil versos, cuando no se tiene un auditorio para escucharlo ni, menos todavía, público para leerlo. La *Iliada* no tiene unidad, porque no se dirige a un público determinado». <sup>2</sup> En definitiva, Mazón que así habla y así argumenta sigue en la línea de su compatriota d' Aubignac y cuando nos dice que «si hay orden en cada canto y un desorden manifiesto en el poema —tesis característica suya—, es que los cantos aislados y el poema no responden a las mismas intenciones ni obedecen a las mismas tendencias, y que hay por ende muchas probalidades de no haber sido concebidos para el mismo fin ni tal vez por el mismo cerebro», <sup>3</sup> llega incluso a recordarnos expresiones literales del famoso Abbé.

### Un acto de valor

Cuando creíamos igualmente relegada al país de los sueños la teoría de una *Ur-Ilias*, de una *Iliada* primitiva, núcleo de la gran epopeya que no se sabe quién compuso, nuevamente se la airea y se la toma por base de investigaciones o especulaciones que pre-

---

<sup>1</sup> ARIST. *Poet.* VIII, 1451 a; XXIII, 1459 a.

<sup>2</sup> P. MAZÓN, *Introduction...* p. 236.

<sup>3</sup> IBID., pág. 232.

tenden ser revolucionarias en el campo de la homerología <sup>4</sup>. Confesar, pues, como aquí confesamos, que la *Iliada* es un poema como tal concebido y como tal compuesto verso a verso por un poeta a quien llamamos Homero, no sólo es una ingenuidad, sino que exige, tras la lectura de los críticos analistas, un auténtico acto de valor; y la verdad es que, por muy antigua, firme e incommovible que fuera nuestra fe, sentimos un verdadero alivio dentro del pecho cuando por vez primera leímos, que lo mismo que nosotros ingenuamente sentíamos lo afirmaba —en 1942— fruto de largos estudios sobre la *Iliada*, W. Schadewaldt, cuya convicción reza así literalmente: «Homero no es el poeta de una remota *Iliada*, contenida en nuestra *Iliada*, sino el poeta de la actual, de la actual con solo escasas limitaciones» <sup>5</sup>. Mazón, en cambio, nos advierte muy en serio que «imaginar un aedo que compone sucesivamente los veinticuatro cantos de nuestra *Iliada*, en el orden en que nosotros los leemos hoy día en la colección de las universidades de Francia, y en las ediciones clásicas de todos los países, es un sueño que no resiste el examen del texto». Así será sin duda; pero imaginar por otro lado un refundidor que echa en el crisol de un imaginario *Menisgedicht* o «Poema de la ira» toda una serie de epopeyas menores, cantares de gesta sueltos y hasta girones de cantos para que de ahí salga la maravilla de una grande epopeya con clara unidad de acción, de rit-

---

<sup>4</sup> E. MIREAUX, *Les poèmes homériques* (París, 1948) p. 44, en que se expone la teoría de Erich Bethe que Mireaux acepta. La *Iliada* sería la refundición de una serie de poemas y epopeyas menores, cuya lista sería: La Diomedia, el encuentro de Glauco y Diomedes, la Embajada, la Dolonia, las hazañas de Agamemnon, el engaño de Zeus, Tetis y Hefesto, el Duelo de Aquiles y Eneas, los Juegos, el Rescate de Héctor, a lo que hay que añadir fragmentos, girones de otros pretendidos poemas, como la escena de Tersites, Helena sobre la muralla, la oración de las troyanas a Atena, la conversación de Héctor y Andrómaca, etc..., etc... Todos estos elementos se habrían agrupado en torno a una epopeya corta, la *Menisgedicht*, «o Poema de la ira», de unos 1.500 versos de extensión. Cf. E. BETHE, *Homer. Dichtung und Sage*. Sobre el valor de la obra de MIREAUX, cf. A. LESKY, *Die Homerforschung in der Gegenwart* (Wien 1952) p. 20, s.: Mireaux es un analítico, pero las armas del análisis «sind in seiner Hand recht stumpf geworden».

<sup>5</sup> W. SCHADEWALDT, *Homer und sein Jahrhundert en* «Das neue Bild der Antike» (Leipzig, 1942) p. 54.

mo, lengua y estilo, es otro sueño que, de no haberlo soñado tan sabios varones, lo tuviéramos por embuste, como del sueño de Agamemnon opinaba el viejo y siempre discreto Néstor. Quizá, en definitiva, nos hallamos en la región, donde sólo el sueño —el ensueño— es posible y la demostración no tiene entrada. El hombre ingenuo sueña la realidad del mundo externo con su luz y color, con su vida y su belleza, sin que argumento alguno idealista sea capaz de conmoverle. Nosotros soñamos y afirmamos la unidad poética de la *Iliada*, primero porque ella se nos impone apenas entramos en contacto con su texto; y luego, porque ningún argumento wolfiano o postwolfiano nos convence ni poco ni mucho. Barco en tierra sin acceso al mar; demasiado largo poema, para ser recitado ni en unas panateneas completas. La *Odisea* nos ha conservado el texto completo de un poemita cantado por el aedo Demódoco (O 266 ss.), cuya extensión es de cien versos justos. No hay dificultad en que otras recitaciones comprendieran hasta cuatrocientos versos, extensión media de los cantos de la *Odisea*. Cabe, en fin, imaginar sin demasiada inverosimilitud que, turnándose unos a otros los aedos, como alternaban Aquiles y Patroclo en su tienda (I 189 ss.) y la musas en el Olimpo (A 604), se recitaran hasta siete u ocho cantos, hasta con enlace poético entre sí; total cuatro o cinco mil versos. Pero no puede pasarse de ese límite, y la *Iliada* cuenta cerca de dieciséis mil versos. Homero, pues, no pudo cometer la tontería de componer un poema tan largo, cuya recitación no hay pulmón ni oídos que puedan soportar.

Es extraña la facilidad con que los críticos de hoy dictan a un rapsodo, que pudo ser un genio innovador y señero, la ley de lo que podía o no podía hacer, fundados por añadidura en algo tan externo a la obra poética como los límites de su recitación. La epopeya —como el resto de la poesía, aun la lírica, hasta cierto punto— se destinaba a público espectáculo y, por tanto, a la recitación, y no al goce solitario del leyente. Pero ¿qué sabemos de las condiciones en que las recitaciones tenían lugar? Los concursos de rapsodos en las grandes solemnidades del mundo helénico hubieron de ser muy antiguos, siquiera los testimonios auténticos sobre ellos no lo sean tanto. Ya Hesíodo, sin embargo, nos cuenta haber asistido en Calcis de Eubea al certamen que los hijos magnánimos del rey Anfídamante celebraron en honor de su padre, caído en la guerra la-

lentina, y haber allí triunfado, ganando un orejudo trípode que consagró a las musas del Helicón<sup>6</sup>. Diógenes Laercio (I, 2, 57) atribuye a Solón la ley por la que se ordenaba recitar los poemas de Homero de manera continua, de modo que un rapsodo comenzara donde el otro había terminado; el pseudo-Platón (*Hipp.* 228 b) atribuye la innovación a Hiparco, hijo del tirano Pisístrato, a quien Aristóteles califica de φιλόμουσος «amigo de las musas». Finalmente, Licurgo, orador ateniense (h. 390, 325) nos dice literalmente: «Nuestros padres tuvieron a Homero por tan grave poeta que pusieron ley que cada cinco años, en las Panateneas, se le recitara a él solo entre los otros poetas (*Contra Leocr.* 102). Pero tan ingenuo sería suponer que en los días de Pisístrato (siglo vi) empiezan las recitaciones rapsódicas —cosa que no ha supuesto nadie—, como que fué entonces cuando los poemas homéricos recibieron su unidad, cosa que aún se está suponiendo y afirmando. La ley —sea de Solón o de Hiparco— prueba más bien que esa unidad existía anteriormente y no hay otro remedio que atribuírsela a Homero. Con ejemplo que nos es caro, el *Quijote* es también demasiado largo para ser leído en dos horas, que fué, y ello consta ciertamente (*Primera parte*, cap. IX) el primer intento de su autor. Es, pues, evidente que se trataría primitivamente de una «novela ejemplar», a la que en siglos quizá de arreglos y refundiciones se le fueron añadiendo, añadiendo aventuras y hasta otras novelas sueltas y, por fin, una segunda parte que en modo alguno —y ello salta a la vista— puede ser del mismo autor que la primera. Tan absurdos son aquí los resultados de la crítica analítica como en Homero. Todo el despliegue de erudición y ciencia, todo el esfuerzo de sutileza e ingenio crítico no son capaces de disimular el fondo de arbitrariedad, de postulados sin demostración, de tesis a *priori* que guían a los analizadores de la *Ilíada*. Sus resultados son precarios y, para la comprensión y sentimiento de la poesía homérica, absolutamente nulos. Apenas nos ponemos en contacto con ella, toda teoría se desvanece, como la niebla al salir el sol. Se desvanece en nosotros, y se desvanece en los wolfianos o analizadores, apenas dejan de la

---

<sup>6</sup> HESÍODO, *Los Trabajos y los Días*, 654 ss. Sobre la autenticidad del pasaje, cf. la edición de P. Mazón, *ad locum* y W. Schadewaldt, o. c. p. 75.

mano su instrumento disecador —su fría razón crítica— y se entregan al goce único de la poesía. El último gran analítico, U. von Wilamowitz Moellendorf, escribió con plena conciencia estas nobles palabras, contradicción en parte de su propia obra: «El que defiende la obra de arte frente a una consideración para la que la poesía sólo es objeto de investigación, ése ha comprendido más del espíritu homérico que aquellos que en Homero van solo a caza de eolismos, de escudos o de superstición o de cualquier otra cosa que se busque y rebusque. Frente a la poesía todo esto son zarandajas, toda historia es zarandaja»<sup>7</sup>. Por eso sin duda, porque la obra de Homero es ante todo y sobre todo poesía, la teoría wolfiana le parecía a Schiller «barbarie erudita», y W. Scott dijo de ella ser «la más irreligiosa que jamás se oyera y que nunca podría creer en ella ningún poeta»<sup>8</sup>. Y Goethe que se adhirió primero a ella y hasta la sintió como una liberación, terminó por repudiarla, dictando una especie de abjuración:

«Ingeniosamente, como lo sois, nos habéis librado de toda veneración; y nosotros confesamos con toda libertad que la *Iliada* era sólo obra de zurcido.

¡Que nuestra apostasía, a nadie ofenda! Porque la juventud sabe inflamarnos para que más bien la pensemos como un todo, como un todo gozosamente la sintamos»<sup>9</sup>.

Del prolongado contacto con la poesía homérica, surgió tam-

---

<sup>7</sup> *Die Ilias und Homer*, 1916, p. 20.

<sup>8</sup> SCHADEWALDT, «Von Homers Welt», p. 14.

<sup>9</sup> Cf. *Homer. Ilias. Übertragen von Hans Rupé II*, p. 385: Scharfsinnig habt ihr, wie ihr seid, / Von aller Verehrung uns befreit; / Und wir bekannten überfrei, / Dass Ilias nur ein Flickwerk sei.

Mög aunser Abfall niemand kränken! / Denn Jugend weiss uns zu entzünden, / Dass wir ihn lieber als Ganzes denken, / Als Ganzes freudig ihn empfinden».

Sobre la actitud de Goethe respecto a Homero y a la cuestión homérica habla reiteradas veces Schadewaldt en su artículo «Homer und die hom. Frage», incluido en «von Homers Welt nud Werk». No me resisto a transcribir estas bellas palabras testimonio de sumo poeta, a la eterna vitalidad de la poesía homérica: «Wolf ha matado a Homero —decía Goethe a Eckermann en febrero de 1827; sin embargo, nada ha podido hacerle a su poesía; porque ésta tiene la maravillosa virtud de los héroes del Walhalla, que por la mañana se rompían en trozos y al medio día se sentaban nuevamente a la mesa con sus miembros sanos».

bién la memorable conversión del antes wolfiano crítico holandés Van Leeuwen, cuyas palabras es bien recordar:

«Sic sensim et inscius eo sum deductus quo vocabat veritas, donec mihi dixi: o bone, mitte aliquantisper varia illa quibus tam diu stipatus et tantum non obrutus fuisti, aliorum philologorum quamtumvis clarorum et sagacium commenta: unum Homerum consule et tecum reputa reverane male cohaerere tibi videantur quae tradita acceperis. Fac periculum an defendere possis quae culpantur, si variis variorum opinionibus abiectis pro unius poetae opera, quae esse fertur et a patribus est habita, habeas Iliadem, habeas Odysseam. Feci periculum: didici minus credule fidem habere sententiis alienis de priscorum poetarum arte prolatis, et mox animum feriit verum. Sensi wolfianum revera me nunquam fuisse, ne tum quidem cum esse quam maxime mihi viderer, sed aliorum opiniones me protulisse cum meas ipsius proferre me putarem, in animi autem imo fundo semper vixisse persuassionem, quae aliquantisper quidem sopita fuisset, nunc vero totum animun impleret: carmina, vera carmina, carmina pulcherrima meaque laude maiora esse Iliadem et Odysseam; hanc ob causam me per sex septemve lustra libentissime iis corrigendis et interpretandis me dedisse...»<sup>10</sup>. Si hemos de creer a van Leeuwen, «Wolf mismo apenas si creyó descubrir acá y allá una que otra rendija y confesaba, en cambio, que nada se hallaba en uno y otro poema que no estuviera bien continuado, nada que estuviera trastornado; la trabazón señaladamente de la Odisea, la exaltaba con sus alabanzas, asegurando que ésta como la Ilíada estaban antes demasiado bien que demasiado mal compuestas, que eran, en fin, poemas demasiado bellos para que pudieran ser tenidos por antiguos»<sup>11</sup>. Y el último wolfiano, Paul Mazon, si bien matizando mucho sus palabras, viene a confesar lo mismo:

«La Ilíada da raras veces la impresión de un grosero zurcido; más bien evoca la imagen de una amalgama, de una aleación de buena ley, y casi siempre se siente en ella una voluntad reflexi-

---

<sup>10</sup> *Ilias cum prolegomenis...* ed J. Van Leeuwen (Lugduni Batavorum MCMXII) p. XXI.

<sup>11</sup> VAN LEEUWEN o. c. p. XIX.



va»<sup>12</sup>. ¿Qué mejor pudiéramos nosotros decir del *Quijote* que ser una aleación de buena ley de obras mil que le precedieron —en realidad de toda la literatura anterior a Cervantes? La buena ley de la aleación sería el espíritu nuevo que el genio de Cervantes supo infundir a elementos viejos, desde los libros de caballería a los romances o novela pastoril de sus mismos días. Ese espíritu, como el alma al cuerpo, es el que da unidad a la obra literaria.

### El espíritu que unifica

¿Cuál es ese espíritu unificante y vivificante en la *Iliada*? No caeremos, por lo menos, no quisiéramos caer en la tentación de encerrar la *Iliada* en cualquier idea o esquema simple, como el viejo de culpa, castigo y reconciliación, que nos daría no la unidad íntima y profunda, sino la externa apariencia de ella. La *Iliada* es el poema de la totalidad de la vida humana, si bien a prima faz se nos aparece como un poema de guerra. Pero en el transfondo de la guerra está la paz, y como Hefesto en el escudo de Aquiles, arma de guerra, supo grabar con divino artificio el cielo y la tierra, las estrellas y el mar y la vida de los hombres en sus varias ocupaciones y situaciones; así el poeta, en su poema de la ira de Aquiles, incidente al cabo sin transcendencia, no nos da una crónica de guerra —el diario de un soldado del campamento de Agamemnon, como se imaginaba Napoleón— sino una grandiosa imagen de todo el afán, quehacer y destino humano. Pues bien, el espíritu unificante de toda la infinita e inagotable variedad de la vida humana que el poeta hace desfilar ante nuestros ojos atónitos entre la música de hexámetros que enhechiza nuestros oídos, es, creo yo, el soplo de trágica pasión que penetra su obra entera, desde su primero a su último verso —desde el que anuncia el rencor de Aquiles hasta el que nos da el postrer eco de los lamentos de Troya por la muerte de Héctor. La *Iliada* es el poema del dolor humano; es, hablando aristotélicamente, un poema patético, si bien dudamos que Aristóteles diera a la calificación la profundidad que nosotros qui-

---

<sup>12</sup> P. MAZON, *Introduction* .. p. 248.

siéramos darle. De la *Iliada* y de la *Odisea* se pueden sacar, según el maestro, una o dos tragedias solamente y ello es para él signo de su fuerte unidad. Pero lo que no sabemos es que Aristóteles tuviera la *Iliada* por una auténtica tragedia <sup>13</sup>. Tal vez Platón, al llamar a Homero primer maestro y guía de todos los trágicos (*Resp.* 595 c) esté más cerca de nuestra interpretación trágica de la *Iliada*. Como quiera, esa interpretación se nos impone victoriosamente, apenas pasamos de una lectura superficial y tratamos de penetrar por simpatía, por compasión humana, en el alma de los héroes, grandes y pequeños —humanamente todos son grandes—, de la *Iliada*. Todos están bajo fuerzas superiores a sí mismos: la guerra, la pasión o culpa, la muerte y el destino. La Eris, la ambición, ponen frente a frente, a los dos grandes caudillos de las huestes sitiadoras, Agamemnon, rey de reyes, representante de la autoridad y del supremo mando, y Aquiles el divino, encarnación del valor personal. Agamemnon, es víctima de la *Hybris*, la insolencia o soberbia, pasión trágica por excelencia; Aquiles lo es de la *Menis*, la ira rencorosa. Sus frutos son la derrota aquea que abate a Agamemnon hasta la impotencia, y la muerte de Patroclo, que hiere a Aquiles en lo hondo de su alma. Los dos maldicen su pasión al reconciliarse; pero entonces surge en Aquiles —no en Agamemnon que desaparece de la escena casi en absoluto— otra pasión trágica, el deseo feroz de venganza, cuyo cumplimiento es la muerte de Héctor, cima trágica de la *Iliada*, cuyo héroe, más bien que Aquiles, sería Héctor mismo, hacia quien se va toda nuestra simpatía en vida y a quien acompaña nuestro dolor en la muerte. Pero también Aquiles es figura trágica, aunque no muera a nuestra vista. Lo más grande, lo más impresionante y lo más ejemplar del grande héroe es que a partir de la muerte de su amigo, él lucha y combate con plena conciencia de que la muerte le va pisando los talones. Se lo dijo su madre, la diosa Tetis, se lo vaticina uno de sus corceles antes de entrar en la última batalla y, en uno y otro caso, él desafía la muerte y se levanta así a la altura del heroísmo ejemplar (Sócrates mismo, ante sus jueces, apelará a este alto ejemplo de Aquiles). Porque ese es el

---

<sup>13</sup> Cf. ARISTOT. *Poet.* 1449 b (c. 23) y 1449 b (c. 24). En contraposición con la *Iliada*, patética, la *Odisea* es ética, según Aristóteles,

héroe: el que a sabiendas de lo ineludible de la muerte, combate por un ideal o por una fe que vale más que la vida. Como el anti-héroe es el pobre coplero sin fe ni ideal que cantaba: «Cuando pienso y considero —que me tengo que morir—; tiendo la capa en el suelo y no me harto de dormir». En la *Iliada* no se consiente dormir a nadie; es decir, no puede nadie aflojar en el ímpetu guerrero, no puede nadie pensar ni en la fuga ni en la retirada. A Agamemnon que la propone en un momento de profundo desánimo, y no por estratagema como en otra ocasión, Ulises le responde estas heroicas y a par trágicas palabras:

—«Hijo de Atreo, ¡qué palabra se te ha ido del cerco de los dientes! ¡Infeliz! Un ejército infame estar debiera, a tu mando, mejor que no nosotros, a quienes Zeus, desde mozos a viejos nos ha dado el hilo a devanar de duras guerras, hasta que uno por uno perezcamos». <sup>14</sup>

La *Iliada* no es un poema de gloria y de victoria, sino de dolor y tragedia. Sólo hay un momento en que su mayor héroe, tras la muerte de su glorioso rival, siente o parece sentir la embriaguez del triunfo y mira amenazante y codicioso a las murallas de la ciudad enemiga que sueña en asaltar. Es el momento en que Aquiles entona el péan de victoria por la muerte de Héctor; pero inmediatamente surge ante su alma la imagen de su amigo que yace insepulto en su propia tienda, y toda la exaltación de triunfo se desvanece. Nadie triunfa en la *Iliada* y Aquiles, a quien el dolor ha mitigado, puede conervar con Príamo, en el último canto, sobre las comunes miserias del destino humano.

Este sentido trágico que penetra la *Iliada*, está todavía intensificado por aquellos momentos de la vida y de la poesía en que de pronto se nos abre una ventana hacia bellos paisajes de los días de paz o se nos trazan idílicos cuadros de la vida familiar o del sabroso quehacer cotidiano. ¡Cómo corren Héctor y Aquiles en torno a las murallas de Ilio! ¡Qué angustia para quienes los contemplan desde los torreones! No se corre aquí por ganar un trípode o una bella

---

<sup>14</sup> IL. 14, 83 ss.

mujer en premio, sino por el alma o la vida del grande Héctor, defensa de la ciudad. Y de pronto...

«Los dos se precipitan por junto al miradero y cabrahigo, azotado del viento, más lejos cada vez de la muralla, hacia el camino de los carros, y llegan a los bellos manantiales, donde dos fuentes saltan del Escamandro, río de vorágines. De una de ellas el agua fluye tibia, y una nube la envuelve de vapores, calientes como llama de un incendio. De la otra corre el agua en el verano, cual si fuera granizo, nieve fría o cristal de duro hielo. En torno a ella, hay unos lavaderos, anchurosos y bellos, piedra pura, y allí lavar solían los vestidos — ¡espléndidos vestidos! — las esposas y las hijas hermosas de los teucros, antes, cuando la paz, cuando aún no habían arribado los hijos de la Acaya... (Il. 22, 145 ss.).

Es un ejemplo mínimo, aunque delicioso, de entre tantos como pudieran alegrarse; pero los hay máximos y memorables. La despedida de Héctor y de Andrómaca, escándalo de los críticos, porque rompe el relato de la batalla; la fabricación del escudo de Aquiles, puesto entre la muerte de Patroclo y la de Héctor, en que también tropezaron los críticos, por no tener nada que ver con la acción; en fin, los juegos en honor de Patroclo, que preceden el rescate de Héctor, coronamiento de la *Ilíada*, y mil otros, mayores y menores.

Notemos, finalmente, que a lo largo de todo el poema, contrapeso o contraste de la tragedia de los míseros mortales, corre — ¡quien lo dijera! — la divina comedia de los olímpicos inmortales, los bienhadados que viven fácilmente. Homero, tantas veces celebrado como poeta religioso, se nos presenta más bien como un antecesor de los mismos que a él le atacarán, como un jonio más que no creía — o creía muy tibiamente — en los dioses de la mitología. Las escenas olímpicas fueron escándalo del alma de Platón, seguramente más religiosa que la de Homero, y bien sabido es que ellas son la principal razón para expulsarle de la ideal ciudad. El autor del *De Sublimi* nos da también aquí una fórmula preciosa. Después de citar unos versos de la Teomaquia (Il. 21, 388; 20, 61-65) ante cuya sublimidad se extasía, mientras a nosotros nos suenan a parodia; calmado su entusiasmo de rhétor, reflexiona como hombre religioso y escribe (en época cristiana ya, hacía la mitad del siglo I):

«Todo esto es ciertamente espantoso; sin embargo, de no tomarse alegóricamente, resulta completamente impío y no guarda el decoro. Y es que, a mi parecer, Homero al hablarnos de heridas de los dioses, de disensiones, venganzas, lágrimas, cadenas y sufrimientos de toda especie, hizo, en cuanto pudo, dioses a los hombre de Ilio y hombres a los dioses». <sup>15</sup> Hombres indudablemente, pero ridículos, para regocijo de los verdaderos y sufridos hombres. Esa ridiculidad de los olímpicos culmina en la mentada Teomaquia, escándalo también de algún moderno piadoso —Van Leeuwen— que no se resigna a atribuírsela al poeta de la *Iliada*. Pero indudablemente es suya y está puesta ahí, como pórtico cómico, cuando se nos van a contar las proezas de Aquiles y la muerte de Héctor, como si quisiera el poeta decirnos por vez postrera la broma que es el mundo olímpico frente a la tragedia del mundo humano y de sus luchas, en que la sangre corre y los héroes mueren.

Concluyamos: de la unidad de espíritu sostenida a lo largo de toda la obra, hay que concluir la unidad de autor. Ciertamente que se nos habla de la habilidad con que los autores de los cantos de desarrollo o ampliación del supuesto poema primitivo adaptan sus invenciones a las de sus predecesores y disimulan los puntos de sutura. Pero ya no es habilidad, sino maravilla o milagro que no traicionen jamás el espíritu de la obra primitiva, que pasando de mano en mano crece y se desarrolla tan entera y armónica como la planta que jamás dejó la tierra nutricia primera. Si esa maravilla se dió en la creación de la *Iliada*, no así —volviendo una vez más a nuestro más caro ejemplo— en la creación del *Quijote*. Apenas una mano extraña tocó la figura inmortal salida de la mente de Cervantes, el glorioso hidalgo pasó de loco sublime a loco de atar, y el falso *Quijote* no ha cumplido más misión en el mundo, aparte quizá la de aguijar la pereza de Cervantes, que la de poner de relieve la grandeza intangible del verdadero.

---

<sup>15</sup> *De Sublimi*, IX, 7.

### Unidades menores

Defender, sin embargo, la unidad poemática de la *Iliada* como gran epopeya, obra de un autor y creación de un espíritu, no significa en modo alguno desconocer ni menos negar otras unidades menores de episodios que se identifican casi siempre —no siempre— con los cantos mismos particulares o rapsodias en que nos ha llegado dividido el gran poema — división debida, sin género de duda, a los críticos alejandrinos, y que encierran uno de los secretos del arte homérico o, generalizando, del más puro arte helénico: su ingénito amor a la simetría y antítesis, la aspiración a que la obra de arte, según la definición aristotélica, sea un animal perfecto. Tal el canto *A* maravilla de construcción. El eje del tímpano lo ocupa la entrevista de Aquiles y su madre Tetis. A la izquierda, las escenas de trágica pasión de la disputa de Agamemnon y Aquiles, la entrega de Briseida a los heraldos de aquél y, como momento serenante, la embajada a Crisa para devolver a Criseida; a la derecha, Tetis suplicando a Zeus, Zeus y Hera increpándose, y Hefesto, por fin, el cojitranco, que calma el matrimonial alboroto y hace estallar a los olímpicos en inextinta carcajada. Hasta el aire distinto que sopla a uno y otro lado del friso: huracán de pasión en el humano de acá abajo, brisa de suave ironía y aun irreverencia cómica en la escena olímpica, es arte consumado de contraste, en que Homero es maestro único. En el canto XXII, tres discursos: de Priamo, de Hécabe y Héctor, preceden al combate y muerte del héroe; otros tres: de Priamo, Hécabe y Andrómaca le siguen. ¡Y qué emoción, que verdad, qué grandeza en cada uno de ellos, sin una idea que huelgue, ni se repita al uno y otro lado del épico frontón! ¡Qué contraste, también aquí, en la Andrómaca que manda preparar el baño caliente para el esposo a quien espera ver llegar del combate y la que, subida luego a la muralla, le contempla brutalmente arrastrado por los corceles del feroz Aquiles! Los ejemplos están tomados de una y otra punta de la *Iliada*, y es pura cicatería crítica preguntarse si el autor de *A* es el mismo que el de *X*. Nosotros, más bien, no vacilamos en afirmar con E. Howald (1946) que el mismo arte domina en toda la *Iliada*, del canto uno al veinticuatro. Homero se adelanta en muchos siglos a Fidias; pero un mismo espíritu rige la epopeya

y el grande arte de la Atenas clásica: «De los vasos del Dipylón que todavía operan con ornamentos regulares, una línea recta lleva hasta el Partenón con todo su ornato y no menos a los frescos de Polignoto. El mismo arte hallamos en la estructura rigurosa de la tragedia ática, el mismo domina la métrica griega y hasta el período de la prosa artística. Es la estilización que llamamos específicamente clásico-helénica». <sup>16</sup>

Unidad de los cantos, indudablemente; pero no independencia entre ellos. La primera ha sido muy bien vista y puesta de relieve por P. Mazon y una vez nos place reproducir una luminosa página suya:

«Si la unidad del poema, aun siendo real, —*tout en étant réelle*, preciosa confesión—, está sin embargo sujeta a muchas reservas, la de cada canto, en cambio, es inegable, brillante. Cada uno de los cantos de la *Iliada* forma un todo; cada uno comienza y termina por versos que tienen netamente el carácter de un comienzo o de una conclusión, y el ordenamiento de los episodios en el interior de un canto tiende siempre a asegurar el equilibrio de este canto, y no el del poema. Si se reflexiona, nada más natural. El canto es el elemento esencial del género épico. El representa lo que un aedo puede recitar de un tirón sin fatiga. La epopeya griega pertenece efectivamente a la literatura oral. Mientras fué un arte vivo, pudo ser objeto de una improvisación o de una recitación; jamás se dirigió a lectores. Es, pues, lógico que la unidad normal de una composición épica sea la que responde a las capacidades normales de un recitante, es decir, una media de quinientos a seiscientos versos». <sup>17</sup> Pero la *Iliada* —afirma Mazon después del análisis de cada uno de sus veinticuatro cantos, no está hecha solamente de cantos aislados, sino que en ella se observan grupos de cantos— lo que Wilamowitz —añadimos nosotros— llamaba «Kleinepen», epopeyas menores. Y forman una unidad tan evidente que el título de Y, la Teomaquia, conviene en realidad al conjunto de los dos cantos y la composición

---

<sup>16</sup> U. VON WILAMOWITZ, *Die griechische Lit.* p. 17. Solo indirectamente conozco hasta ahora la obra de E. HOWALD, *Der Dichter der Ilias* (Erlenbach-Zürich 1946).

<sup>17</sup> P. Mazon, o. c. p. 138.

de este conjunto está ordenada de tal suerte que la acción comenzada en Y es allí casi inmediatamente suspendida, para no volverse a tomar y concluir hasta en  $\Phi$ .

Hay incluso grupos más amplios, como NEO, cuya unidad hemos comprobado —artificial tal vez, pero real— y hasta como ( $\Gamma\Delta EZH$ ) conjunto todavía más complejo y menos natural, donde se siente el esfuerzo consciente por acercar y disponer elementos muy diversos. En el interior de estos grupos, los finales de cantos quedan marcados por rasgos tan francos como los de los cantos aislados, pero los comienzos están marcados de manera menos acentuada». De aquí a admitir la unidad de la *Iliada* entera y la interdependencia de todos los cantos ¿qué queda? Con razón nota Lesky, al reseñar la obra del crítico y analítico francés, que «M. señala tantas relaciones entre los cantos particulares que pudiera a veces pensarse estar leyendo una defensa de la unidad de nuestra *Iliada*». <sup>18</sup>

Realmente no es así. Leyendo el largo análisis canto a canto de la *Iliada*, tan lleno, por lo demás, de finas y penetrantes observaciones, se ve que Mazon no está casi nunca seguro que el autor de un canto pueda serlo también del anterior o del siguiente: y cuando establece un grupo de cantos como  $\Gamma\Delta EZ$ , cierra sus disquisiciones con este colofón: «Pero todo esto no debe impedirnos atestiguar que todo este largo relato no tiene relación alguna directa con el plan original de la *Iliada* y que si ha podido ser introducido en el poema para engrosarlo (*pour le grossir*), no constituyó ciertamente desde el principio un elemento esencial suyo». Quien estudió minuciosamente las múltiples relaciones, el enlace, externo o íntimo, que ligan unos cantos a otros, quien hizo una defensa, estricta y absoluta, de la unidad de la *Iliada* fué otro crítico y editor francés del poema, sensiblemente anterior al profesor de la Sorbona. Para Víctor Magnien <sup>19</sup>, extremo unitario, parece tener pleno vigor el dicho que trae Macrobio sobre las cosas que en su tiempo (siglo V después de J. Cr.) se tenían por imposibles: arrancar el rayo de Zeus, la clava a Hércules o un verso a Homero (*Saturn. V*). No parece, sin embargo, que haya que ir tan lejos para defender la unidad

---

<sup>18</sup> A. LESKY, o. c. p. 56.

<sup>19</sup> MAZÓN, o. c. p. 169.



poemática de la *Iliada*. Esta unidad, aun siendo real, cierta e innegable, no es tan estricta como pueda serlo, por ejemplo, la de la Eneida, poema, en el fondo, erudito, «alejandrino», escrito para la lectura. Magnien procede tan racionalistamente en la refutación de los argumentos o reparos de los críticos, antiguos y modernos, contra la unidad, como éstos en formularlos. He aquí un ejemplo propuesto por Magnien mismo:

«Así, a propósito del canto VI, la crítica antigua decía: ¿Cómo puede dejar Héctor el campo de batalla cuando amenaza a su ejército el mayor peligro? ¿No podía cumplir esa misión un mensajero? La crítica moderna ha dicho: El poeta que ha imaginado el viaje de Héctor a Troya y la entrevista conmovedora entre Héctor y Andrómaca sobre las murallas de Troya, no es el mismo que ha imaginado los combates descritos en el canto V y al comienzo del canto VI. Así, pues, para demostrar que el canto VI pertenece bien a la *Iliada*, hay que refutar la argumentación antigua; hay que demostrar que Héctor tiene motivos serios para volver a Ilio, motivos religiosos, sin duda, pero también motivos muy humanos: Héctor va a buscar a Paris, para volverle al combate, —a él que es causa de la guerra— pues su ausencia desanima o irrita a los combatientes troyanos»<sup>20</sup>.

Sin duda que sí; pero ¿qué motivos pudiéramos alegar para que en el canto III, puestas en orden de batallas las huestes de ambos bandos —¡y hay que ver lo que costó mover a la gente aquella!—, cuando los críticos, cualquiera de los cuales sabe mejor que Homero cómo se hace una *Iliada*, esperaban una gran batalla campal con fulminante derrota aquea para cumplir el designio de Zeus, Homero no les hace caso alguno y nos presenta el duelo de Paris y, sobre todo, la escena maravillosa de Helena en la muralla, tan maravillosa como inútil para el desarrollo de la acción? Los críticos, burlados y justamente irritados, decretan: El romance o balada de Helena en la muralla no pertenece al plan primitivo de la *Iliada* y ha venido a parar ahí, donde está fuera de lugar y ofrece más de un absurdo, de otro poema en que estaba como pintado.

---

<sup>20</sup> HOMERE, *Iliade*, texte grec publié. . par Victor Magnien, professeur a la Faculté de Lettres de Toulouse (Paris 1930) p. XV. Muy útil edición por sus introducciones y anotaciones.

### Alerta contra teorías

Y es que lo mismo puede extremarse el análisis que la unidad. Schadewaldt nota acertadamente que si, no obstante el aplauso del viejo Goethe, no triunfó el unitarismo en el siglo XIX, en buena parte se debió al concepto de unidad demasiado rígido que sus partidarios sostenían —se llegó hasta fundar la *Iliada* en una idea moral—, que tenía contra sí la evidencia misma <sup>21</sup>. Y hay que darle igualmente la razón a Mazon cuando afirma que una lectura sin prejuicio de la *Iliada*, produce a la vez la impresión de una real unidad y de una perpetua incoherencia. Los argumentos de los críticos que quieren hallar en ella una obra maestra de composición, lo mismo que los argumentos de quienes no ven más que retazos mal cosidos, se apoyan en observaciones igualmente fundadas. Conviene admitir esta contradicción como un hecho adquirido. Toda explicación que no diera cuenta de ella, no podría ser aceptada como verosímil <sup>22</sup>. Quisiéramos hacer justicia a esa contradicción, si quiera no nos parezca tan fuerte como el crítico analítico nos quiere dar a entender. Y digamos ante todo que no hay que aplicar a Homero teoría alguna sobre la epopeya, por más que la *Iliada* sea la primera y más grande de todas las epopeyas. La *Iliada*, como el *Quijote*, son especies en sí y poco adelantamos con decir de aquélla que es una epopeya y de éste una novela (no hay medio mejor para no enterarnos de lo que es una cosa que su definición, como cuando decimos del hombre que es animal racional o de Juan Pérez que es hombre, o, como un estudiante en examen de química, que el carbonato cálcico es un ser). Fundándose principalmente en Homero, definió Aristóteles la epopeya, y sería bonito que viniera ahora nuestro buen profesor de retórica y nos dijera: «El caso es que Homero no sigue las leyes de la unidad de acción sentadas por Aristóteles...» Ya es un poco tarde para estos escrúpulos aristotélicos, «porque ya le perdimos el respeto», verso que nos zumba en los oídos del *Arte nuevo de hacer comedias*. Aristóteles distinguió

---

<sup>21</sup> SCHADEWALDT, *Von Homers Welt...* p. 20.

<sup>22</sup> P. MAZON o. c. p. 138.

y definió los géneros literarios, y sus distinciones y definiciones desafían, incommovibles, la crítica de los siglos. ¿Cómo confundir lo épico con lo dramático, la narración con la representación, a Homero con Eurípides? Son mundos distintos, son también épocas de la historia literaria —que no es sino una de las manifestaciones de la historia del espíritu— totalmente distintas. No se compone una epopeya porque a un señor le da la gana, como tampoco las rosas florecen cuando nosotros quisiéramos. Se trata, sin embargo, de distinciones teóricas —distinciones de razón, que diría un escolástico. La verdad es que una obra literaria genial, expresión total de la vida, es tan difícil de aprisionar en una fórmula teórica como lo es la vida misma. Y un moderno, sin respeto alguno tampoco por Aristóteles ha podido escribir:

«Ni los primeros helenos ni siquiera los contemporáneos de las guerras médicas han conocido la epopeya tal como, a ejemplo de los romanos y de los alejandrinos, se la imaginan los modernos... Los alumnos e imitadores de la Hélada a través de las edades, todos, los del Levante helenístico, como los de la Europa pagana y cristiana, se han figurado que la Grecia antigua había cultivado tres géneros de poesía, profundamente diferentes: El épico, el lírico y el dramático, cada uno de los cuales tenía su carácter propio, sus hábitos especiales, su personal estatuto. Desde Virgilio, el ejemplo de Roma ha persuadido al occidente que, de la epopeya al drama, había la misma oposición original que, si se quiere, de la pintura a la música <sup>23</sup>, cuando la verdad es que la epopeya homérica, tal como nos la presentan los papiros, es una serie teatral de diálogos, monólogos y recitados: declamada por un solo actor, no por eso exigía menos las mismas reparticiones y las mismas alternativas de papeles que la tragedia, la comedia o el drama satírico; el coro mismo tenía su parte en ella <sup>24</sup>».

Toda teoría o explicación, pues, que más o menos equiparara la *Iliada* a una novela —ésta sí que es narración o cuento— sería fundamentalmente falsa. Prescindiendo de que, con las palabras y teorías citadas, se prepara Berard el camino para convencernos de que

---

<sup>23</sup> V. BERARD, *Introduction*. I, p. 76.

<sup>24</sup> *IBID.*, p. 85.

la *Odisea* es un zurcido de tres poemas anteriormente autónomos; lo cierto es que el carácter dramático de la *Iliada* es tan patente que Platón proclamó a Homero «como maestro y guía primero de todos los trágicos y sus bellas creaciones» (*Resp.* X, 595 c). Y Aristóteles, por pura influencia de la *Iliada*, sentó como ley de la epopeya —ley, naturalmente, que ningún poeta tiene obligación de obedecer— «que las fábulas de ella han de componerse dramáticas como en las tragedias... y no al modo de la historia» (*Poet.* 23). ¡Y, sin embargo, se trata de la imitación narrativa! ¿Incongruencia del gran definidor? Tal vez; en todo caso, imposición de un hecho patente en la poesía homérica, imitación narrativa que era juntamente un gigantesco drama.

### El retablo de maese Pedro

Yo diría, en fin, que la *Iliada*, guardados todos los respetos y hechos todos los distingos, es un grandioso retablo de maese Pedro, y bien sabido es que el retablo de maese Pedro (*Quijote*, p. II, c. XXVI) es un romance en acción. Homero, oculto como maese Pedro, —mejor que maese Pedro— tras su grandioso, espléndido retablo de heroicas figuras, que él tampoco crea de la nada, nos las va poniendo delante de los ojos y, tras la solemne introducción formularia: —«Levantóse entonces Aquiles, el de los pies ligeros»...; «entre ellos levantóse el héroe e hijo de Atreo, Agamemnon, el de tendidos dominios...»— las deja que hablen ellas, que se muevan y obren, y desplieguen, en fin, ante los atónitos ojos del oyente —del leyente ahora— toda la vida, todo el ímpetu interior de que el soplo creador del poeta los ha dotado. Maese Pedro —o su muchacho trujimán— no necesitaba decir una palabra a su embobado auditorio sobre quiénes fueran Carlomagno o el rey Marsilio, Don Gai-feros o la linda Melisendra, figuras que por vivir en los romances, andaban en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles y poblaban la imaginación de los españoles todos, lo mismo del ventero que del noble Hidalgo de la Mancha. Así en la *Iliada*. En el canto I (A 307), aparece de pronto el fiel compañero y amigo Aquiles, Patroclo, cuya muerte será más adelante el verdadero quicio del poema, y se le nombra sólo por su patronímico: el Meneciada o

«hijo de Menecio». Y antes (A 242), Aquiles mismo pronuncia en son de amenaza el nombre del más valiente enemigo troyano, Héctor, matador de guerreros, sin que ni antes ni después se crea obligado maese Pedro, digo Homero, a darnos una palabra de explicación. Pero si una vez más, de entre las incontables en que nos hemos ya puesto, nos ponemos en el corro de oyentes del avisado declarador de las maravillas del Retablo, oiremos cómo a cada momento nos repite el imperativo: «Miren vuesas mercedes», desde que empieza el desfile de romancescas figuras hasta que Don Quijote, puesto en pie y espada en mano, desbarata toda la literera morisma que saliera en persecución del par sin par de famosos amantes Don Gaiferos y Melisendra. Espectáculo, pues, ante todo; representación, no narración; drama, no novela. El aedo, o rapsodo, antes de empezar su recitación, podía decir al corro de sus oyentes: Ahora van vuesas mercedes a ver cómo Helena aparece sobre la muralla y cómo a su paso, deslumbrados por su belleza, tiemblan de emoción los mismos viejos troyanos». Y una sencilla partícula griega, δέ, «pero», basta para la transición de la descripción del avance de los dos ejércitos a la maravillosa escena de la *teichoscopyia*. Y si Héctor, en el canto VI, deja el campo de batalla en un momento de apuro para su hueste, no es por motivo militar ninguno, sino porque el poeta quiere que veamos al noble caudillo troyano temblando de emoción paternal meciendo a su hijo pequeño entre sus brazos guerreros y cómo la esposa que se retira del lado del esposo, entre lágrimas, vuelve a cada momento la cabeza. Los críticos se irritan de la lentitud homérica y quisieran que del canto I se pasara al canto XI, donde son de verdad derrotados los aqueos. Así lo exige el designio de Zeus, de que se habla en los versos primeros del poema. Durante nueve o diez cantos el poeta se olvida de su plan, y, lo que es más grave, Zeus mismo se olvida de su designio y ni por un momento hace alusión a él hasta el canto Θ (370) o más bien, si Θ no es del autor de A, hasta el canto O (77, 598) y, lo que es aun más significativo, no obra ni una sola vez en el sentido de ese designio desde el canto B hasta comienzos del Λ.

Así habla literalmente un crítico. Otro, y eminente, prosigue vertido a nuestro modo: ¿Hay nada más inútil que ese canto VIII, la *κόλος μάχη* «batalla truncada», donde la acción no adelanta un paso, donde nada se nos cuenta, porque nada sabía el poeta, que lo fa-

bricó con el designio único de insertar en la primitiva *Iliada* la pieza, ésta sí de primer orden, de la Embajada o canto IX? Este, naturalmente, es otro poema aparte y lo mismo hay que decir, sin discusión posible, de la *Aristia* o proezas de Diomedes, canto V y parte del VI. ¡Pero qué lejos está el poeta de olvidarse del plan de su gran poema! En los cantos en que no entra en acción, Aquiles está presente por su ausencia y en él piensan todos, Agammenón sin confesarlo, otros confesándolo y con plena conciencia de que a su ausencia se debe la derrota aquea, desde el canto II, en que hace falta toda la genial astucia y elocuencia de Ulises para poner a las tropas en movimiento hasta el XVI, en que Patroclo sale, por orden de Aquiles, al combate al frente de sus enardecidos mirmídones. Pero hay además un procedimiento muy consciente, casi una técnica que Schadewaldt ha denominado la *Erzählform der Vorbereitung*. «forma narrativa de la preparación». Tomemos por ejemplo la *Embajada*. Se quiere aplacar a Aquiles y hacer que vuelva al combate, a fuerza de presentes que Agammenón le ofrece: trípodas, oro, caballos, mujeres —Briseida entre ellas— y hasta ciudades allá en tierras de la Argólida; mas el héroe, despechado, lo rechaza todo altivamente, porque si el discreto Ulises se la calla, él parece adivinar la última palabra que en la junta de nobles dijera Agammenón: *δηθήτω* «sométase», y él no puede someterse a quien le ultrajó y vilipendió como a un mísero meteco, a cambio de unos trípodas ni de unas mujeres. Nada se ha conseguido, pues, con la Embajada. El canto IX está de sobra y no pertenece a la *Iliada* primitiva, siquiera, por su belleza, podamos estar agradecidos al rapsodo que lo insertó ahí donde está y donde venía —¡feliz casualidad!— como anillo al dedo. ¡Nada se ha conseguido, señores críticos! Pero algo muy importante se ha preparado. El poeta nos ha preparado a nosotros para que comprendamos la grandeza de alma de Aquiles, cuando tras la muerte de su amigo comprende que su riña con Agammenón fué una niñería —de trágicas consecuencias— y lo que no consiguieron todas las promesas de trípodas, oro, caballos, mujeres y ciudades, lo consigue en un instante el dolor por la muerte del íntimo amigo y compañero. ¡La Embajada es un hito enhiesto,

majestoso e intangible en la marcha de la acción de la *Iliada*! Y huelga apelar a más ejemplos <sup>25</sup>.

Unidad, pues, innegable de la *Iliada*, pero no la que nosotros pudiéramos imaginar, o exigir *a priori*, llevados consciente o inconscientemente de nuestros principios críticos o literarios, sino la que el poeta le quiso dar, maravillosamente armonizada con la variedad, tal como correspondía a un poema destinado a la recitación, a un gigantesco retablo —¡no el venteril de maese Pedro!— en que cada cuadro, que tenía que ser contemplado aparte, tiene ciertamente un valor en sí, pero está también ligado por el conjunto, cuyo valor tiene la función de realzar. El Aquiles furibundo de A, el inexorable de I, aquel a quien sólo conviene el retrato horaciano —*iura neget sibi nata, nihil non arroget armis*— <sup>26</sup> no es ajeno al Aquiles sereno, relativamente sereno, de Ω, a quien el dolor ha transformado. Una unidad, digámoslo así, rectilínea, como puede darse en una crónica, hubiera sido lo fácil, y Aristóteles —a quien no le perdemos el respeto— nos atestigua que eso hacían casi todos los poetas, y justamente «por eso, como ya dijimos, maravilloso pudiera parecernos Homero comparado con los otros, pues no tomó como tema de su poesía la guerra entera, por más que tuviera principio y fin —en este caso la fábula hubiera sido demasiado extensa y no fácilmente abarcable de un golpe de vista— o, de ceñirse en la extensión, hubiera resultado complicada por la variedad; sino que tomando una sola parte, se vale de muchos episodios, como el catálogo de las naves y otros, con lo que da variedad a la poesía» <sup>27</sup>. Aristóteles, pues, que tan vivamente siente la unidad de la *Iliada*, *περὶ μίαν πρᾶξιν*, percibió su variedad que él expresa por el concepto de «episodio», concepto tomado de la tragedia: parte del drama entre dos entradas (*εἰσοδοί*) del coro <sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Sobre la técnica de la forma narrativa de la preparación, cf. Schadewaldt, o. c. p. 46: «Neues zur Ilias».

<sup>26</sup> HORAT., *De arte poet.*, 120, ss.

<sup>27</sup> ARISTOT., *Poet.*, 23.

<sup>28</sup> BAILLY, s. u.; ARIST., *Poet.* 12,

### Poesía otra vez

Mas el arte de Homero es, ante todo, un arte poético, es decir, una virtud, una fuerza, una capacidad creadora, que asemeja y acerca, en cuanto cabe, el hombre a Dios, supremo y primer Poeta —poeta de verdad, el que crea las cosas en sí, no las imágenes de las cosas, como los humanos—. Esa capacidad creadora en Homero es la que justifica el calificativo de divino que la antigüedad no se cansó de prodigarle en grado superlativo. En definitiva, componer una trama de sucesos lógicamente trabados, como es la gran epopeya, o trazar cuadros menores de hechura rítmica acabada, en torno a un eje de acción, no parece mérito tan eminente que no lo alcancen narradores por otra parte vulgares. Horacio tributa sin duda un alto elogio a Homero cuando dice de él que *«nihil molitur inepte... atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet primo ne medium, medio ne discrepet imum»* (De arte poet. 140, 152-2).

Pero la gloria de Homero, aquella en que muy pocos genios posteriores pueden pareársele, es haber creado figuras humanas tan profundamente verdaderas que, sin dejar de ser helénicas, con trasponerlas él mismo conscientemente a una lejanía mítica que parece inmunizarlas de la trivialidad histórica y cotidiana, toda la humanidad —críticos aparte—, las ha reconocido por suyas y en su contemplación ha hallado no sólo un hechizo poético inmarchito, sino también una incitación perenne. Milagro, indudablemente, de la poesía, fuerza divina. El misterio de la poesía homérica, como el misterio de toda poesía —Dámaso Alonso *dixit*— seguirá eternamente oculto para nosotros, y sin duda tiene que ser forzosamente así, pues al quererlo penetrar lo destruimos, como el biólogo que, para estudiar químicamente la vida, tiene que empezar por convertirla en materia muerta. Lo que desde luego podemos afirmar es que la definición aristotélica no nos sirve de nada: «La epopeya... es una mimesis», una imitación. Toda poesía es para Aristóteles imitación y la imitación no puede ser otra cosa que representación de la realidad, de la realidad humana ante todo, de los ἦθη, πάθη y πράξεις, de lo que los hombres son, les acontece y hacen. A Homero, sin embargo, como a los trágicos, se les hace el honor de representar hom-



bres mejores que los de ahora, (*Poet.* 2, 1448 a) ¿No será, pues, que no los imita, sino que los crea? Por otra parte, si la poesía es imitación y el poeta imitador, como el pintor o cualquiera otro fabricante de imágenes, atenerse a la realidad será ley ineludible de poesía y poeta. Imitar lo imposible es un pecado. Así habla el maestro; pero un discípulo, texto homérico en mano, le objeta: ¿Qué hacemos entonces de la Ἐκτορος δίωξις «La persecución de Héctor» por Aquiles en torno a las murallas? ¡Esto es imposible! No sólo imposible, responde el maestro, sino absurdo, pero ¡maravilloso! Y ya sabemos que lo maravilloso es placentero y el placer es el fin de la poesía. La realidad escueta rara vez es grata; la prueba es que cuando se cuenta algo, todo el mundo añade algo por el placer que hay en ello. Sin embargo, si el fin se puede conseguir sin pecar contra la *tecne*, no está bien pecar; porque —de ser posible, no se debe pecar en modo alguno<sup>29</sup>.

Muy bello consejo aristotélico que no hemos de olvidar en la vida; pero ancho portillo abierto a su propia teoría de la mimesis poética. Nuestro grande y genial Lope hizo muy bien en perderle el respeto a Aristóteles y entregarse con toda su fuerza creadora a dar gusto al vulgo, a quien él llama necio para despiste de teorizantes, pero que no lo era, cuando comprendía y admiraba hasta la exaltación su obra poética, y tampoco él lo tenía por tal, cuando le consagró, sin desfallecimiento, lo mejor de su alma y de su vida.

### Poesía y acción

De Aristóteles saltamos a Lessing en busca del secreto de la poesía homérica. Como es bien sabido (siquiera a través del resumen de M. Pelayo<sup>30</sup>, Lessing que vive aún en período de plena vigencia de la poética aristotélica y de la mimesis como ley o esencia de la poesía, combate en su *Laocoonte* el axioma, corriente en el siglo XVIII y que tiene realmente su raíz en la doctrina aristotélica: *Ut pictura poesis*. Pero no, la poesía no es pintura. La pintura

<sup>29</sup> ARIST., *Poet.* 25, 1460 b. La persecución de Héctor, II. XXII, 205 ss.

<sup>30</sup> MENENDEZ PELAYO, *Hist. de las Ideas estéticas*, III, p. 93 (ed. nacional)

es lo momentáneo, la poesía lo sucesivo. De ahí que no le sea dado al poeta representar la hermosura física. No puede mostrar sus elementos simultánea, sino sucesivamente, no puede en ningún caso yuxtaponerlos. Y así, Homero no describe la belleza de Helena en sí misma, como hacían los sofistas de la decadencia, sino que la describe mucho más enérgicamente por sus efectos, hasta arrancar a los ancianos de Troya la confesión de que daban por bien empleados tantos desastres a causa de aquella mujer, cuya belleza semejaba a la de las diosas inmortales. El leyente de esta Introducción no tomará a mal que, como contraste de la teoría, le demos aquí el pasaje aludido por Lessing. (Y se lo doy como muestra de mi versión rítmica de la *Iliada* que someto a su juicio):

«Pues ya Príamo y Pántoo y Timetes, Lampo y Clitio, con Iquetáon, el retoño de Ares, Ucalegon y Anténor —archivos ellos dos de discreciones— los ancianos del pueblo, están sentados en las puertas Esceas. Retirados, por viejos, de la guerra, eran peroradores excelentes a las cigarras semejantes que en el bosque, posadas en los árboles despiden, incansables, su blanca voz de plata. Tales eran los príncipes troyanos, en la torre apostados, quienes así que a Helena vieron que hacia la torre caminaba, paso los unos a los otros, con aladas palabras se decían:

—No hay que indignarse, no, que así troyanos ni que aqueos así, de hermosas grebas, por mujer tal como ésa estén sufriendo durante tanto tiempo dolor tanto, pues su rostro a las diosas inmortales, maravillosamente se asemeja. Mas aun así, con toda su belleza, que en las naves se vuelva y no quieran los dioses que se quede para desastre nuestro y mal de nuestros hijos adelante» (II, III, 145 ss.).

El pasaje es maravilloso y, la verdad es que, bajo su hechizo, nos olvidamos de toda teoría —y es lo mejor que podemos hacer.

¿Qué pensar entonces —copiamos a M. Pelayo— de la poesía descriptiva de objetos materiales? Sólo en un caso la tolera y admira Lessing: en el caso del escudo de Aquiles, cuando el artificio del poeta logra hacer consecutivo lo que hay de coexistente en el objeto y transforma así la fastidiosa descripción de un cuerpo en la viva pintura de una acción. No vemos entonces el escudo, sino la obra sucesiva del artífice divino que la va fabricando: delicadeza artística que no quiso comprender o imitar Virgilio. El ejemplo parece tam-

bién decisivo. El escudo de Aquiles es realmente una maravilla de movimiento, de acción y de vida, y es difícil resistir a la tentación de dar también aquí una muestra de él. Lo difícil va a ser escogerla. Sea esta escena de vida pastoril, figurada en el cerco de la ciudad en paz:

«Figuró allí también una manada de vacas cornirrectas: Unas vacas / en oro fabricadas y en estaño, que mugiendo salían del estiércol a los pastos, junto al río sonoro, y a par de cimbreantes cañaveras. Junto a ellas se enfilaban los vaqueros de oro, cuatro, y nueve ágiles canes siguiendo iban. Más allá dos leones espantosos, en la línea primera de las vacas, a un gran toro, de potente mugir, asido habían y, entre largos mugidos, le arrastraban. Tras él iban los perros y los mozos: mas los bravos leones, desgarrada la piel del grande toro, sus entrañas devoraban, y lamían a par la negra sangre. Los pastores, en vano pretendían espantarlos, azuzando a sus perros corredores. Estos ya se guardaban / de acercarse a morder a los leones: Allí están a unos pasos, sin moverse, y les aullaban, pero a la vez los esquivaban» (Il. XVIII, 573 ss.).

Realmente, no vemos aquí el escudo, pero tampoco al artífice divino que lo va fabricando. Lo que vemos es la obra misma que surge viva y en movimiento y acción de entre sus manos. Es como si uno de los días de la creación, —el cuarto o quinto sobre todo— hubiéremos estado al lado mismo de Dios y nos hubiera sido dado contemplar como a la voz divina aguas, aire y tierra se poblaba de toda la pululante y ruidosa muchedumbre de vivientes. Pero toda teoría tiene algún fallo y, en definitiva, nos resulta inútil para explicar el misterio, o penetrarlo un tantico, de la poesía. La poesía homérica, opina Lessing, no describe los cuerpos u objetos, sino las acciones. Pero ahí está ese Tersites, voz del *démos*, sobre el que se ensaña, al describirle, el poeta de la aristocracia.

«Era el hombre más feo que llegara bajo los muros de Ilio: Zambo y renco de un pie, los abombados / hombros sobre su pecho recogidos. Arriba, la cabeza puntiaguda, de una rala pelusa florecía. Odioso sobre todo a Aquiles era, odioso a Ulises, pues a éstos sobre todo zahería, mas entonces... (Il. II, 216 ss.).

### Las estatuillas de Hefesto

Pero la teoría de Lessing, que en su generalidad me parece falsa —no se ve razón válida por qué la descripción haya de ser esencialmente ajena a la poesía— nos pone quizá sobre el rastro para dar si no con la esencia, eternamente inasible, sí con una cualidad esencial de la poesía homérica. La *Iliada*, queda ya dicho, es un gigantesco retablo de figuras heroicas —grandes y pequeñas, de nombre glorioso o de anónima turba; pero no de pasta y artificio como las de maese Pedro, que quedan hechas añicos a los tajos de la espada de Don Quijote, sino vivas y fuertes, perennemente vivas e indestructibles. Ahora bien, decir que la poesía es la vida, como decir que es la belleza, sería otra vaguedad más que no nos serviría para nada. Pero si el poeta crea, su más alta creación será siempre la de seres vivientes y, naturalmente, entre estos, del hombre. El escudo de Aquiles puede ser un buen símbolo de la poesía homérica y su artífice pudo ser maestro de Homero. Hefesto, dios al cabo, fabrica unas estatuillas de oro puro «que a vivientes doncellas parecían. Ellas tienen sentido en sus entrañas, tienen voz, tienen fuerzas, y en labores, son expertas por gracia de los dioses» (II, XVIII, 415, ss.). Tal Homero. Todo lo que él toca, se convierte en ser viviente, con sentido, con voz, con movimiento. En la *Iliada*, como en el escudo de Aquiles, todo se mueve y se conmueve, trepida y se estremece, porque todo vive y todo obra. En este sentido también, y no sólo en el sentido técnico aristotélico, la poesía de Homero es eminentemente dramática, poesía de acción. Y, naturalmente, este es también el secreto de su fuerza. Al trepidar ella, se estremece también el alma del oyente. Del *pathos* viene la *simpatheia* y de la pasión la compasión. Ión, el rapsodo platónico, lejano descendiente de los del siglo VIII, miraba a cada momento desde lo alto de su tribuna cómo unas veces lloraban sus oyentes, otras lanzaban miradas terribles, otras quedaban sobrecogidos de estupor al oírle a él recitar la *Iliada* o la *Odisea* <sup>31</sup>. Exactamente igual que ahora cuan-

---

<sup>31</sup> PLATÓN; *Ión*, 535 e.

do nosotros las leemos. Yo he llorado por la muerte de Héctor y no me avergüenzo de confesarlo, como he reído con las regatiñas entre Zeus y su cónyuge.

### Realidad e irrealidad

Si ahora volvemos otra vez de Lessing a Aristóteles, quizá también éste nos dé otro rastro en esta cacería o intento de cacería de las esencias de la poesía homérica o... de toda poesía. No habría sino volver su definición del revés. La poesía no sería imitación, sino desimitación de la realidad; no su representación, sino su transformación y transfiguración. La realidad, claro está, no es la poesía, como la piedra no es la estauta, y eso que se llama realismo —¡el terrible sambenito mil veces colgado a la literatura española!— una pura ilusión. Vamos a leer un delicioso fragmento de poesía homérica, otra breve escena del escudo de Aquiles:

«Luego representaba dos ciudades, bellas ambas, moradas de los hombres. En una había bodas y banquetes, y las novias salían de sus cámaras, bajo la luz de las antorchas, y por la ancha ciudad llevadas eran, y un himno de himeneo, de un coro levantábase incontable. Los mozos danzarines giran vertiginosos y a par dellos, las flautas y las cítaras resuenan. Las mujeres, llenas de maravilla, inmóviles están ante las puertas» (Il. XVIII, 490). ¡Qué realismo! Esas mujeres que salen y se paran inmóviles a la puerta de su casa a ver pasar el cortejo de unas alegres bodas, las vió Homero bajo el suave cielo de Jonia en el siglo VIII, las hemos visto nosotros en nuestro pueblo y las seguirán viendo quienes tengan ojos en los siglos por venir. Es la eterna realidad humana. Ciertamente. Pero esas mujeres, no han tenido sentido y valor poético hasta que han entrado en la irrealidad del escudo de Aquiles, fabricado por Hefesto en las fraguas del Olimpo y por Homero en las de su fantasía. Aquiles es ciertamente un hombre como nosotros, que se irrita, llora, invoca a su madre y se siente impotente ante Agammenón que le ha ultrajado; pero es también hijo de una diosa y cuando él entra en combate semeja una fuerza cósmica a la que nada ha de ser capaz de resistir. Hay, pues, en él —y lo mismo en tantos héroes más y lo mismo en sus hazañas, realidad e irrealidad y quién sabe

si el entrecruce de ambas es el secreto o misterio de la poesía. Por el portillo abierto de la realidad humana conocida, entramos en el mundo irreal y hechizado de la creación poética.

El poder de transfiguración que Homero posee es sencillamente prodigioso. La realidad más trivial, los más vulgares objetos, los más caseros menesteres quedan iluminados a veces por un solo leve epíteto y siempre por la luz circundante que irradia de los otros. He aquí (canto XI, 616 ss.) que Néstor y Eurípilo llegan del campo de batalla a la tienda de Néstor. Se apean de los carros, desuncen los caballos, se secan el sudor, entran en la tienda y se sientan en sillones de respaldo.

«En seguida, un refresco Hecamedea les prepara. Hecamedea de rizos bien trenzados, que de Ténedo el viejo se escogiera, cuando aquella ciudad saqueó Aquiles, hija que era de Arsínoo el magnánimo, y a él se la diputaron los aqueos, porque él solo, sobre todos campea en el consejo. Esta, pues, lo primero, les acercó una bella mesa, con sus patas de esmalte, bien pulida. Puso luego sobre ella, canastilla de bronce, con cebolla, que el beber acompaña, amarillenta miel y flor de sacra harina, y una copa, toda una maravilla de belleza, que el viejo de su casa se trajera. Era de clavos de oro recamada; asas tenía cuatro y dos palomas de oro, encima de cada una se abrevaban, y debajo tenía doble fondo. Cualquiera otro, con trabajo la alzara de la mesa, como llena estuviera; pero Néstor, con ser viejo la alzaba sin esfuerzo. En esta copa, la mujer a las diosas semejante, su refresco prepara: Vino pramnio, luego queso, cabruno bien rallado, con rallador de bronce, y blanca harina, que esparció por encima con sus dedos; y ya que hubo su mezcla preparado, a beber los invita...».

Como dijo quien lo dijo que «también entre los pucheros anda Dios», también entre la cebolla y el queso cabruno anda la poesía homérica, pues ahí está esa cautiva de bellas trenzas, la mujer a las diosas semejante, ahí esas palomas posadas sobre las cuatro asas del prodigioso vaso de Néstor, ahí Néstor mismo, solo capaz de levantarlo de la mesa, ahí tantas cosas más rebosantes de idealidad, capaz de poetizar la más gruesa y realísima cebolla.

### Proximidad y lejanía

Lo que decimos de las personas y de las cosas, hay que decirlo igualmente del tiempo. Homero irrealiza a sus héroes y el mundo que los circunda, transportándolos a un pasado mítico que, como ya quedó notado, los inmuniza de la trivialidad histórica y del acontecer cotidiano. Homero —siento no recordar en este momento quién hizo primero la importante observación—, es un arcaizante; lo que no sé se haya advertido bastante es que la arcaización es un procedimiento de poetización. El tiempo es un gran poeta y una muralla sin moho y musgo, no nos parece digna de ser contemplada por un romántico. Lo moderno no es poético. No conozco, no ya un poema, pero ni una metáfora al automóvil o al tanque, cuando el caballo mereció ya un poema en el libro de Job de boca de su Hacedor mismo, llena la *Iliada* entera e inspiró también a Virgilio; para no salirnos de lo antiguo <sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> El elogio del caballo, *Job*, 39, 22 ss. Por su brevedad y belleza, me permito transcribir la versión en tercetos de Fr. Luis de León. Habla Dios con Job y le dice:

¿Eres tú por ventura el que al guerrero  
caballo proveyó de valentía,  
quien de relincho le ciñó el garguero?  
¿O que con fuerza salte y gallardía,  
o que bufe, le das, y ponga miedo  
de su nariz el brío y lozanía?  
Cava la uña el suelo, y con denuedo  
va para el enemigo y acomete;  
ni freno le contiene ni voz quedo.  
No conoce temor, ni espada mete  
espanto en sus entrañas ni ruido  
de golpes poderosos sobre almete;  
Ni encima de él la aljaba y su sonido,  
ni la temida lanza blandiendo,  
ni el acerado escudo combatido.  
Herviente y furibundo deseando  
el son de la trompeta, sorbe el suelo,  
no cree que llegará jamás el cuando.

Los ejemplos de arcaísmo homérico se han señalado muchas veces: no conoce la caballería ni la trompeta, es decir, las conoce, pero no las atribuye a sus guerreros de tiempos idos; hace también que desconoce la invasión doria y pretende pintarnos el mundo aqueo, a que dió fin aquélla. Sus hombres, —afirma él mismo— no son como los mortales que hoy viven. Diomedes levanta (E 302) con su mano una piedra, cual no pudieran sostener dos hombres de los que ahora son. Lo mismo en otras ocasiones Eneas, Ayante y Héctor. Néstor solo —pasaje ya citado— podía alzar de la mesa sin esfuerzo alguno la bella copa que se trajera de Pilos. Allá en sus años mozos, entre otras hazañas mil que se complace —*laudator temporis acti*— en recordar de viejo, él luchó con los Feres montaraces, con quienes nadie de los que entonces vivían sobre la tierra, fuera capaz de luchar (A 271). Lo notable es que aquí es un héroe mismo quien mira a una remota lejanía y el caso no es del todo infrecuente. Aquiles se consuela de su fatal destino, aun siendo hijo de una diosa, recordando que tampoco Heracles pudo esquivarlo, perseguido por la saña de Hera; y Ulises, gran arquero, tiene por nada su pericia en parangón con los arqueros del pasado. La evocación por los héroes homéricos de héroes de otros tiempos es frecuente, como si también ellos, al modo de quien los crea, sintieran la necesidad de fuga de lo presente.

Pero si Homero es arcaizante, no es en modo alguno arqueólogo.

---

Al punto que la oye alza el vuelo  
y dice: ¡Hala, ha!, porque adivina  
encuentros, golpes, voces; su consuelo.

Sobre el caballo en la *Iliada*, hay un libro reciente de E. DELEBECQUE, *Le cheval dans l' Iliade* (París 1951), que no conozco directamente, si bien se halla en el Seminario de Fil. Clás. de la Universidad de Salamanca. Para mi objeto, me interesa extractar este resumen de la reseña dada por A. Lesky: «Delebecque separa para su tema tres secciones: El caballo en el mundo de la leyenda antigua, el caballo que Homero mismo conocía y observó y lo que en la poesía épica ha resultado de la mezcla de estos elementos. Tesis fundamental del libro es que Homero suprimió rasgos de su propio tiempo e hizo por otra parte resaltar los que él suponía para la época heroica. Naturalmente se trata principalmente de la carencia del combate de carros en los héroes y la equitación que aparece con la mayor claridad en la *Dolonia* y en algunas comparaciones» (A. LESKY, *Die Homerforschung in der Gegenwart*, p. 35).



go. Sus hombres no son fósiles, sino hombres de carne y hueso y sobre todo, de ímpetu y pasión incontenible e incontenida. Son los hombres de su tiempo y de su tierra y, justamente por ello, mira a la Micenas rica en oro de Agamemnón o a la Troya de Príamo, sepultadas una y otra bajo sus escombros ya entonces seculares; pero la vida que él infunde a sus ruinas es la vida trepidante de las jóvenes ciudades jónicas con sus reyes, estirpe de Zeus, su nobleza cada día más insolente frente a ellos —ahí está Aquiles divino frente a Agamemnón, rey de reyes— y su *démos* que es ya capaz de cantarle las cuarenta a nobles reyes— ahí está Tersites deslenguado y cínico, que recibe, es verdad, el duro bastonazo de su señoría Ulises, y a callar y a obedecer. Esta junta del canto II (141 ss.) que se agita, fracasada la estratagema de Agamemnón, como las grandes olas del mar de Icaro, cuando chocan sobre él el Noto y Euro, o como las espigas de un sembrado cuando sobre él se abate Zéfiro huracanado, la vió Homero en las ciudades de Jonia, y no, ni por recuerdo, en la época de los héroes que él canta. Como hablábamos antes de entrecruce de realidad e irrealidad, aquí hemos de hablar de intersección de presente y pasado, de proximidad y lejanía. Y lo mismo pudiéramos decir de los dos mundos o planos en que todo el acontecer de los héroes se desenvuelve: el mundano y el celeste, el humano y el divino. Como al caminante por el desierto, nos basta levantar los ojos para ver reflejado en el Olimpo cuanto en la tierra acontece. Los hombres tienen talla de dioses y los dioses no son mucho mayores que los hombres. Para el oyente ingenuo los mitos divinos eran sin duda objeto de fe; para el poeta, en parte, también, pues sin un mínimo de fe no hubieran conservado ni siquiera el valor poético; pero sin duda para Homero eran ya principalmente instrumento de poetización, es decir, de irrealización de sus héroes y del mundo de sus héroes. Para nosotros, claro está, mitología es pura poesía y poesía pura.

Llegados aquí en nuestra fuga de Aristóteles y de su mimesis, no queremos seguir adelante. El misterio sigue intacto. Lo más que podemos hacer y eso quizá hemos hecho aquí es rondar en torno a él, sin penetrarlo jamás. Todas las fórmulas son, si no vanas, insuficientes y querer encerrar en ninguna la poesía de Homero es empresa pareja a la de pretender contener en una copa la catarata del Rin-bella, homérica comparación de Finsler.

### Lengua, metro y estilo

Dejando, pues, intacto el misterio, que sólo podrá revelarse —en cuanto revelarse puede— en el trato familiar, nocturno y diurno, de la poesía misma; omitiendo puntos mil que pudieran tocarse en mundo tan vasto como el de Homero —estamos redactando una Introducción, no un libro, que tampoco bastaría, sobre poesía homérica; vamos a decir unas palabras sobre aquellos elementos externos que si no son —y ciertamente no lo son— la poesía, tampoco ésta se da nunca sin ellos: Lengua, ritmo e imágenes. Desde Aristóteles se afirma que el *metro*, «la medida», el verso, «las sílabas contadas» no hacen a la poesía, como el hábito no hace al monje. La cuestión no es tan fácil como parece. Realmente se puede componer un tratado de medicina o de física en verso y no haber ahí vislumbre de poesía (o sí, como sin duda la hay en las *Geórgicas*, tratado de agricultura); y hay que darle plenamente razón a Aristóteles cuando dice que nada tienen de común Homero y Empédocles, fuera del metro, y por ello es justo llamarle al uno poeta y naturalista más que poeta al otro (*Poet.* 1447) b). Sin embargo, entre las transformaciones que sufrió la tragedia hasta descansar, hallada su propia naturaleza, una fué pasar del tetrámetro trocaico al yambo y fué su propia naturaleza la que halló el metro conveniente: αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε. <sup>33</sup>

No será, pues, esencial el metro a la poesía, pero hay una misteriosa fuerza por la que un género de poesía, como el agua su cauce, busca o se crea su propio metro. Platón (*Resp.* 393 d. e.) prosifica un breve pasaje del canto I (12-16) de la *Ilíada* con el fin de ejemplificar la diferencia que va de la imitación (mímesis), a la narración (diégesis), es decir, del drama a la novela. Nosotros, sin embargo, podemos sacar otra lección más importante y vale por ello la pena que traduzcamos la reproducción platónica:

«Llegado el sacerdote hizo votos porque a ellos —los aqueos— les concedieran los dioses salvarse después de tomar a Troya, y a él

<sup>33</sup> ARIST. *Poet.*, 1449 a. Muy interesante también 1459 b sobre el «metro heroico». La doctrina es la misma: αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἀρμόττον αὐτῇ αἰρέσθαι.

le soltaran su hija, a cambio de rescate y por reverencia al dios. Esto dicho, los otros tuvieron respeto y aplaudieron, pero Agamemnon se irritó, mandándole que al punto se fuera y no volviera nuevamente, si no quería que de nada le valieran ni el bastón ni las ínfulas del dios; que antes que soltarle su hija, tenía que llegar —dijo— a la vejez en Argos a su lado. Y le mandó que se marchara y no le irritara, si quería volver a casa sano y salvo. El viejo que lo oyó, tembló de miedo y se marchó en silencio; pero retirado del campamento aqueo hizo larga oración a Apolo, invocándole por sus nombres y recordándole y pidiéndole, si es que alguna vez le había ofrecido dones gratos, construyéndole templos u ofreciéndole sacrificios. Por ello le suplicaba que pagaran los dánaos sus lágrimas con los dardos del dios». ¡Esto, esto es traducir a Homero en prosa! ¿Qué queda aquí de la poesía? Lo que quedaría de una sarta de perlas que se desengarzaran del collar y se lanzaran al aire por el campo: Algún que otro fulgor disperso, que nos haría barruntar la belleza de la joya primera y nos volvería las ganas de rehacerla. O con imagen platónica: Una obra poética, sea cual fuere su fondo —la zapatería o el mando de un ejército— despojada del metro, ritmo y armonía pierde todo su natural encanto (su *κῆλησις*) y se asemeja a un rostro joven y hermoso, pasada la flor de su belleza (*Resp.* 601 b).

Y el verso es un modelador de la lengua. Porque la lengua homérica es ante todo una lengua literaria y, más estrictamente, una lengua poética. Llamarla dialecto implica la impropiedad, real y etimológica, de que *diálectos* es la lengua de la conversión, el «habla», y la lengua homérica, como tal, puede sin temor a error afirmarse que no fué hablada jamás en territorio alguno helénico. Una comunidad hablante necesita, para entenderse, de formas fijas, perfectamente delimitadas por la convención y el uso general, dentro del elemento flotante y variable de toda lengua viva. Ahora bien, el rasgo más saliente de la lengua homérica es la coexistencia de formas diversas, pertenecientes a dialectos varios, de que el poeta puede echar mano a voluntad, o, por mejor decir, según la necesidad del metro, que impera sobre todo —él, indiferente a la poesía. «El epos— escribe con plena razón Bérard— es ante todo una música de hexámetros, donde todo se inclina ante su señoría el dáctilo. Lo que el estudio de la *Iliada* y de la *Odisea* puede hallar, no es ni un dialecto ni una gramática homérica, sino una dicción épica, como

dice J. van Leeuwen en el título de su *Enchiridion dictionis epicae*; y, más aún, una «dicción dactílica», puesto que declinación y conjugación, sintaxis y concordancia, vocabulario, estilo y ortografía, todo está regido por el dáctilo y sus comodidades»<sup>34</sup>. Antes, pues, que de la lengua digamos unas palabras del *metron*, que es, a la verdad, la verdadera medida de la lengua.

Los poemas homéricos, *Iliada* y *Odisea*, constan de unos 28.000 versos (exactamente 15.693 la *Iliada* y 12.110 la *Odisea*, ambos en nuestra vulgata). El verso único de esos largos poemas es el hexámetro o hexapodia dactílica, el instrumento rítmico más maravilloso que haya creado lengua alguna<sup>35</sup>. Probablemente, no es de origen indoeuropeo, pues no tiene equivalente —como lo tienen los versos líricos— en la literatura de la India, cuyo verso épico es el yambo. Sería de origen egeo, como tantos otros elementos de la civilización griega. Los mismos nombres —nota Meillet— de los grandes héroes de la *Iliada* y de la *Odisea*: Achilleús, Odysseús, Aias, no corresponden al tipo indoeuropeo de compuesto de dos términos, al modo de Patrocles, Diomedes, etc., y dioses tan importantes como Apolo y Atena, tampoco parecen aborígenes de la Hélada. La sucesión de una sílaba larga y dos breves, que forma el dáctilo (— --) es natural al ritmo de la lengua, si bien no tanto como el ritmo binario yambo-trocaico. Ya notó Aristóteles que el yambo es el metro más propio de la elocución, y la prueba es que en la conversación (ἐν τῇ διαλέκτῳ πρὸς ἀλλήλους) se componen espontáneamente yambos y raras veces hexámetros y eso, desentonando del estilo de aquélla<sup>36</sup>. Largos tanteos de que no queda rastro, fijarían

<sup>34</sup> V. BERAD *Introduction* I p. 173 s. Hasta 1942, existían «esencialmente» dos gramáticas de la lengua homérica: D. V. MONRO, *A Grammar of the Homeric dialect* (Oxford, 1891) y J. VAN LEEUWEN, *Enchiridion dictionis epicae* (Leyde 1894; 2.ª ed. 1918). En la fecha citada aparece la de P. CHANTRAINE, *Grammaire homérique* (Phonétique et Morphologie) verdadera síntesis de la mejor investigación anterior: metódica, clara y moderada. Más breves descripciones en A MEILLET, *Aperçu* (6.ª ed.) p. 149-185; Martín P. NISSON, *Homer and Mycenae* (Londres 1933) p. 160-183.

<sup>35</sup> Las particularidades de la versificación homérica pueden estudiarse en VAN LEEUWEN, *Enchiridion*, C. I., *De metro*; MONRO, *Grammar* chapter XIV *Metre and Quantty*; HAVET *Metrique grecque et latine*; W. J. W. KOSTER, *Traité de metrique grecque* (Leyde 1936).

<sup>36</sup> ARIST., *Poet.* 1449 a.

la hexapodia como medida —*métron*— y el pie final como troqueo o espondeo ( / \_ ) para hito permanente divisorio de cada verso. Para servir a una larga narración épica, el hexámetro dactílico —si es que originariamente fué puro—, necesitó sufrir dos modificaciones importantes: admitir la sustitución de dos breves por una larga —espondeo por dáctilo— y recibir un corte o pausa en lugar fijo del verso: la cesura. Los que suponen para la epopeya una etapa anterior de canciones épico-líricas, admiten también la existencia de hexámetros líricos, dactílicos puros y sin cesura. Puras hipótesis. Lo cierto es que en la versificación homérica, el dáctilo es el pie que predomina «y basta, nota Meillet, restituir ciertas formas arcaicas que eran las de los poetas iniciales y que la tradición ha alterado, para ver acrecerse el papel del dáctilo, evidente ya en el texto tradicional de Homero»<sup>37</sup>. La prosodia sufrió también una extraña innovación: una vocal larga final se abrevia en hiato ante la inicial breve en tiempo débil del verso: *πλάγχθη ἐπεὶ Τροίης...* escandido / \_ \_ / \_ \_ / ...caso tan singular que sólo ocurre en la versificación épica, y aun no se ha dado de él explicación satisfactoria. Con estas modificaciones, el hexámetro dactílico se convirtió verdaderamente, gracias a una labor de secular pulimento, en el verso digno de los dioses y de los héroes —de ahí su nombre de «heroico», tan solemne y majestuoso, tan flexible y vario, tan capaz de toda idea y sentimiento, tan fuerte y suave a la par, instrumento de armonía sin par, que lo mismo reproduce las quejas dolientes de una madre, que el estruendo de las olas que se rompen sobre las rocas del mar. Los griegos no se cansaron de admirarlo y reproducirlo durante milenios, los latinos lo imitaron genialmente —Virgilio— sin superar la armonía homérica, y hasta los modernos, a despecho del principio fundamentalmente diverso de nuestra versificación, han sentido la renovada tentación de remedarlo<sup>38</sup>. Con ser verso úni-

<sup>37</sup> MEILLET, *Aperçu*, p. 144.

<sup>38</sup> Los intentos de remedar el hexámetro griego o latino son muy antiguos en castellano. El último (o penúltimo) es el bien conocido de Rubén, en su famosa y gloriosa *Salutación del optimista*, cuyo verso primero nos suena a todos en el oído con su galope de esdrújulos y su redoble de acentos «dactílicos»: «Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda».

Verso sonoro, sin duda, pero no hexámetro clásico, por faltarle la cesura. El siguiente:

co, se da el milagro de que no nos produce monotonía. «Homero —dice un antiguo— ha escrito miríadas de versos y nadie dice que es largo»<sup>39</sup>. Los héroes de la *Iliada* y de la *Odisea* que hablan siempre en versos de seis pies, que viven siempre en versos de seis pies, no crean casi nunca en torno suyo una atmósfera de runruneo y de monotonía, —siendo así que su vocabulario es tan restringido, que los *mots d'auteurs* son tan raros y que los mismos personajes y los mismos objetos repiten tan a menudo los mismos epítetos y los mismos acontecimientos. Una de las razones principales de este privilegio es la variedad maravillosa que tiene el hexámetro épico en el número de sus sílabas y en la cesura de sus pies<sup>40</sup>.

Un instrumento poético que se nos presenta de pronto, en el primer monumento de la literatura griega, con tan extraño pulimento, con tan ilimitada capacidad de sostener sin desmayo la vida exorbitante y varia de todo un mundo de héroes y dioses, ha de tener una larga ascendencia, siglos de prehistoria, tantos como la misma materia épica a que sirvió de molde, o como la lengua misma con la que forma una verdadera unidad indisoluble. Porque el poeta no piensa ni emite las palabras en sí mismas, sino alineadas ya en el ritmo dactílico, como sus soldados que avanzan en falange al combate. Es decir, que ni *δῖος* «divino» ni *Ἀχιλλεύς* «Aquiles» pueden andar sueltos por la mente o fantasía del poeta, sino formando la unidad métrica *δῖος Ἀχιλλεύς*, excelente para un final de verso (A. 7). Palabra, por ende, o forma de palabra que no sea capaz de alinearse en uno de los seis puestos del hexámetro, está por ley ineluctable excluída del vocabulario homérico. De ahí lo exacto de la palabra de K. Witte: «La lengua de la epopeya es un

---

Espíritus fraternos, luminosas almas, ¡Salve!  
será todo lo bello que se quiera, pero no es hexámetro. Y así de tantos otros del admirable poema rubeniano. Rítmicamente nos traen un vago rumor clásico, como de melodía lejana o entreoída. Lo importante es su ritmo interno y auténtico, que es el del alma hispánica del gran poeta.

<sup>39</sup> PHILEMON en *Fragmenta Com. Graecorum* (ed. Meineke) IV, 37, 12.

<sup>40</sup> BERARD, *Introduction* I, p. 184. Cf. LA ROCHE, *Wiener Studien*, 1898. HERMOG., *Peri Id.* II, p. 379: «Hay 32 formas del hexámetro, como nos lo enseñan los gramáticos».

La Roche enumera esas 32 formas, que pueden verse en BERARD.

producto del hexámetro»<sup>41</sup>. Esta lengua presenta el más sorprendente fenómeno que se dé en lengua literaria alguna (en lengua hablada apenas pudiera darse en tan amplia medida): la mezcla inextricable de varios dialectos griegos, sin que ello le impida ser una lengua perfectamente unitaria. El dialecto dominante, el que da aspecto general a la lengua homérica, es el jonio, ya que en ella se da de modo constante el rasgo característico de ese dialecto, a saber, el cambio de la *a* del griego común en *η*: ἡμέρη contra gr. c. *άμέρα* y át. *ήμέρα*. ¡Pero qué de complicaciones apenas se pasa de ese barniz y sobrehaz de jonificación! En el primer verso de la *Iliada*, tropezamos con la *a* de *θεά*, que no puede ser jonia: poco más adelante con el dual *Ἄτρειδα* que tampoco lo es; la escansión *Ἄτρειδος τε ἄναξ* supone la existencia de una letra, la F, que el jonio desconoce desde la época prehistórica de la lengua. Esa consonante que corresponde al sonido *w* de las otras lenguas indo-europeas (el *ue* de nuestro *hueso*), se conserva en eolio. En más de 2.000 casos la F inicial evita la elisión de una breve anterior en tiempo débil del verso; mas he aquí nuestro primer tropiezo: En 300 casos, la F no impide la elisión. Adelantemos ya, ante este primer ejemplo, la afirmación que confirmarán muchos otros: No hay regularidad alguna en los fenómenos de la lengua homérica. De los temas en *-o-*, *-a-*, hay 3.000 ejemplos de dat. en *οισι*, *ησι*, contra un centenar en *οις*, *ης* ante consonante (los ante vocal del tipo *Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε* nada prueban) lo que delata una tendencia firme de la lengua; mas ni aun aquí renuncia el poeta a la libertad de echar mano a otra forma, cuando así lo exige la terrible «necesidad del metro». Otra particularidad del más antiguo estado de la lengua homérica es que la mayor parte de las contracciones que fueron hechas por los recitantes posteriores, no se daban en la redacción primera. El ejemplo más saliente es el gen. sing. de los temas en *-o-*. El texto homérico presenta dos tipos: uno arcaico (eolio), en *-oio-*, sin contracción;

---

<sup>41</sup> «Die Sprache des Epos ist ein Gebilde des Hexameters». Citado por BERRARD, l. l. De K. Witte es el artículo sobre la lengua homérica en le RE de Pauly-Wisowa (VIII, p. 2214 ss.), dominado por el principio aquí enunciado. Este principio rige también la exposición de K. MEISTER, *Die homerische Kuntsprache* (Leipzig, 1921).

otro contrato en -ou-, procedente de ·oo primitivo, no atestiguado por la tradición, pero restituible por exigencias métricas. Puede afirmarse que la contracción repugna a la lengua homérica (nunca mejor pudiéramos llamarla dactílica, pues la resolución de muchas falsas contracciones devuelve infaliblemente dáctilos primitivos al verso); sin embargo, la forma -ou es absolutamente ineliminable del texto, siquiera pueda reducirse a proporciones mínimas, si admitimos que muchos -ou- representan un -oo primitivo y muchos otros un -oio que modernos editores han restablecido sistemáticamente <sup>42</sup>. Algo semejante cabe notar de los gen. de los temas masculinos en -a. El eolio guarda la forma -ao, que es la predominante en Homero, más de lo que el texto tradicional deja entender, pues en éste es constante la violenta sínicesis -εω ante vocal. El uso ordinario ante consonante obliga a leer con elisión, por ejemplo en B 185:

αὐτὸς δ' Ἀτρεΐδα' Ἀγαμέμνωνος ἀντίος ἐλθών.

Y, sin embargo, tampoco el genitivo-εω puede totalmente desterrarse del texto homérico. De los temas en  $\bar{a}$  coexisten dos genitivos plurales: en-αων propios del beocio y tesalio y en -εων propios del jonio, aparte, naturalmente, de formas contractas en-ων que serían un alicismo. En el pl. del demostrativo ὁ, ἡ, τό el jonio-ático han reemplazado las formas τοί, ταί del griego común por οί, αί. Homero usa unas y otras. Las formas de los pronombres personales «nosotros», «vosotros», se toman del jonio o del eolio, según la conveniencia métrica. Una forma jonia puede con frecuencia ser sustituida por otra eolia, ημεῖς por αμρες; sin embargo, la sustitución sistemática no fuera lícita. El vocabulario ofrece formas típicamente eolias por el tratamiento fonético de la labio-velar: πίσσυρες «cuatro» que no es métricamente equivalente a τέσσαρες; πέλωρ, πελώριος «monstruo», sin correspondencia en jonio; el verbo πέλω, πέλομαι de la misma raíz que el latín *colo*, *inquilinus*, que aparece con tratamiento normal de la labio-velar en el compuesto de la frase περιτελλομένων ἐνιαυτῶν «uoluentibus annis»; βέρεθρον «abismo», por el jonio-ático βάραθρον

<sup>42</sup> Cf. A. SEVERYNS, *Homère II*, p. 43 ss. De los 63 gen. de tema en -c- que presenta el canto I de la *Iliada*, la repartición originaria sería 42 en -oio, 12 en -oo, 9 en -ou. La real es 39 en -oio, 24 en -ou.



de la misma raíz que lat. *uorare*. Parece ocioso para nuestro fin —que no es dar un resumen de gramática descriptiva— proseguir todas las otras líneas en que se entrecruzan los dos fundamentales dialectos que integran la lengua homérica: En las formas del infinitivo, en los dativos de tema consonántico (ποσσί junto a πόδεσσ!), en los aoristos en -σσ- del tipo κάλεσσα, el uso de las partículas κε(ν) y ἄν, en la apócope de las preposiciones παρ, κατ, ἄν, y en tantas particularidades más. Sólo nos interesa ahora notar que al poeta le es lícito saltar de un dialecto a otro, según las necesidades del metro. Tampoco aporta nada esencialmente nuevo remontarse del eolio al «aqueo» o al griego común, que son en realidad entes de razón, pues se llega a ellos por pura comparación de los otros dialectos históricamente atestiguados. En conclusión, la lengua homérica se remonta a remotísima época y se forma en secular elaboración por poetas de oficio, los aedos, queridos de las musas, bajo el influjo predominante del metro. La mezcla de dialectos que a tan varias opiniones ha dado lugar entre los críticos <sup>43</sup>, fué sencillamente explicada por el escoliasta que dijo: πρὸς βίας τοῦ μέτρου στρέφει διαλέκτοις τὴν γλῶσσαν ὁ ποιητής. <sup>44</sup>

A la formación de esta lengua singular pudo contribuir la mezcla misma de gentes de toda habla en tierra de colonización; pudo existir una épica eolia y hasta aquea antes de que Jonia se pusiera a la cabeza de la Hélada de Ultramar y un jonio —Homero— compusiera las grades epopeyas que rezuman espíritu jonio <sup>45</sup> y a oyentes de Jonia se dirigieron primero; pero, a la verdad, esta lengua fué obra de los siglos y labor tradicional de gentes de oficio, que eso fué, primitivamente, la poesía y... eso es todavía. Creada para fines poéticos, al no sonar escricamente a ningún habla o dialecto local, no sólo adquiriría valor poético en sí misma, sino que se prestaba a maravilla para ser —como lo fué— la más panhelénica de todas las lenguas literarias de Grecia. Como lengua literaria y, más estrictamente, lengua poética, no sólo se aparta conscientemente del habla

<sup>43</sup> Cf. Martín P. NILSSON, o. c. p. 174.

<sup>44</sup> Citado por BERARD, Introduction I, p. 174.

<sup>45</sup> Cf. W. SCHADEWALDT, *Homer und Sein Jahrhundert*, p. 66: «Die Ilias ist ihrem Geblüt nach ein unverkennbar ionisches Gewachs.»

corriente, sino que tiende al arcaísmo que tan bien decía con la evocación de unos tiempos separados de los actuales por abismo infranqueable y de unos hombre tan diversos de los mortales que ahora son. Ni jonios ni eolios usaban ya el dual. Homero lo usa arbitrariamente, cuando la comodidad del metro lo pide. Estéticamente, una forma lingüística desaparecida debía de suscitar algo de la emoción de un mundo también irremediabilmente ido. En buena teoría aristotélica, todo lo que se aparta de lo corriente (πᾶν παρὰ τὸ κέρριον), dice bien con la lengua poética. Así la composición. La lengua homérica está cuajada de solemnes, majestuosos y bellos compuestos. No basta transponernos por obra y gracia de la poesía a realidades ultraterrenas o ultrahistóricas; la aurora, aparte de ser una diosa, es ἠριγένεια «nacida entre la bruma», ροδοδάκτυλος «de dedos de rosa»; y κροκόπεπλος «de peplo de azafrán»; Tetis es ἀργυρόπεζα «la de los pies de plata», Aquiles ῥήξήνωρ «rompedor de escuadrones», Ulises πολύμητις, πολύτροπος, πολύτλας, y así de mil y mil ejemplos más. Rara será la página de la *Ilíada* que no ofrezca alguno.

La lengua poética, en fin, no escapa a la oscilación entre realidad e irrealidad que creemos ser ley de todo lo poético: realidad, porque de no asirnos siquiera por un hilo invisible a ella (como el avión a la tierra por el hilo sutil de la gravedad), nos desvaneceríamos en el vacío o en la nada; irrealidad, porque sin ella nos arrastraríamos por el prosaico suelo. Con lo que venimos a parar a la más pura doctrina aristotélica (y con lo que se demuestra cuán peligroso sea perder el respeto a Aristóteles). La dicción o elocución ha de ser clara, pero no baja. La claridad la da la lengua corriente; pero ésta hay que levantarla por los medios propios de la poesía, tales como la *glotta* (palabra de otro dialecto), la metáfora, la composición «y muchos otros accidentes de la dicción que permitimos a los poetas» (*Poet.* 1460 b). En general, todo lo que se sale de lo corriente, hace a la lengua «extraña» y lo extraño nos produce admiración y la admiración placer y el placer es fin de la poesía.

No tenían, pues, razón los cómicos (Aristóteles nombra a dos desconocidos Euclídes y Arífrades) que mirando la lengua poética desde un ángulo prosaico, reprochaban al Poeta (así llama ya Aristóteles a Homero), lo mismo que a los trágicos, apartarse del uso corriente y usar de formas que nadie usaría en la conversación; como no sabían tampoco lo que se decían los preceptistas diecio-

chescos cuando pedían naturalidad a la poesía. Lo natural sería la prosa, el *román paladino*, en cual suele el pueblo hablar con su vecino.

### Originalidad y formulismo

Algunos de los medios de poetización de la lengua dados por Aristóteles confinan ya con los dominios del estilo, es decir, aquel peculiar sesgo, aire y andadura en que palabras, ritmo, imágenes y todo otro medio o instrumento de expresión toma en cada autor. La puntuación misma, que creeríamos pertenecer a la simple ortografía, es un hecho estilístico. En todo escrito —repetamos lo mil veces dicho— el estilo es el alma; pero en todo escritor, el alma es el estilo. Así opinamos, de Buffon acá, todos los modernos. En Homero hay que precisar mucho.

Ante todo, la definición escolástica, es decir, de escuela, de poesía épica como «poesía objetiva», nos sirve de muy poco. Toda poesía es esencialmente subjetiva, toda poesía nos da esencialmente la vibración del alma del poeta ante las cosas. Homero es tan poeta épico como lírico, tomados ambos vocablos en el sentido que ahora les damos, que no es exactamente el que les daban los griegos. Aquel verso tan suave, que se desliza sin ruido apenas por entre vocales y diptongos, destilando infinita melancolía: οἴη περ φύλλων γενεή, τοιήδε καὶ ἀνδρῶν (VI, 146) vale por todas amplificaciones que las hojas del otoño han inspirado a todos los poetas después de Homero. Y como ése, otros infinitos. Estamos tan acostumbrados a oír que el poeta épico se esconde tras su obra (Platón mismo usa la palabra ἀποκρύπτειν, hablando de Homero: *Resp.* 393 c), que hemos llegado a olvidarnos de él y con nuestra famosa objetividad épica tal vez nos imaginamos que no es a Homero, sino a Andrómaca en persona a quien oímos lamentarse ante el cadáver de Héctor. «Homero —dice bellamente el tantas veces mentado Anónimo *De Sublimi*, suele caminar al paso de sus héroes», igualándolos en grandeza (*Peri hypsous* IX, 10), pero es que esos héroes han pasado antes por su alma. Los ha creado él —o por lo menos, recreado. El poeta, en fin, nos da siempre su alma, llámese épico o lírico.

La paradoja, la maravilla está en que el estilo homérico, como su metro, como su lengua y, seguramente también, hasta sus te-

mas, es tradicional y formulario, lo más contrario que darse puede, para nuestro sentir moderno, a un estilo personal en que, por ende, se nos pueda dar el alma del escritor. Pero si bien se mira, —la observación es de Mazón— las fórmulas de que se vale el poeta y que halla hechas y labradas por una tradición secular, no son sino palabras más largas y no mucho más gastadas que las que maneja forzosamente un historiador o un filósofo, y para poeta, historiador o filósofo queda intacto el problema del estilo. No la cantera sólo, pueden dársenos hasta las piedras labradas; pero el edificio, vulgar o bello, será siempre obra del arquitecto. Una fórmula épica tiene su peculiar flexión, como la tiene una palabra suelta. Así este solemne hemistiquio περικλυτὸς ἀμφιγυήεις tiene por genitivo περικλυτοῦ (-οι') Ἡφαίστοιο; el tan repetido θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη lo hará Ἀθηναίης ἀγελείης; ὄρχαμος ἀνδρῶν tendrá por vocativo ὄρχαμε λαῶν. Alguna vez la fórmula conserva íntegras o casi íntegras las palabras en dos casos: φίλην ἐς πατρίδα γαῖν y φίλη ἐν πατρίδι γαίῃ. Para el nominativo la fórmula es πατρίς ἄρουρα y para el gen. πατρίδος αἴης.

El problema, decíamos, del estilo queda intacto para el poeta que maneja largas fórmulas rítmicas como para el prosista que tiene ante sí el léxico inconexo e innúmero de la lengua. Una alineación estática no nos daría más que corrección gramatical; lo importante es el movimiento y el movimiento lo da la vida y la vida es el milagro de la creación poética, y la creación poética no sabemos lo que es. Ni la lengua, ni el metro, ni la leyenda épica pertenecen a Homero; pero suya es la vida que hinche las figuras, la lengua y el verso que la tradición le legara. Y esta es su gloria imperecedera. Porque ahí está nuestra lengua poéticamente madura; ahí nuestra secular tradición épica; ahí materia épica ingente; pero nuestro Homero no ha aparecido todavía ni columbramos su advenimiento.

### Trasmisión del texto

Escritos los poemas homéricos a mediados del siglo ix, según cómputo de Heródoto y Mazón, o del viii, según Schadewaldt, recitados por aedos y rapsodos desde sus orígenes a los días de Sócrates, leídos, comentados y aprendidos de memoria en las escue-

las de Atenas del tiempo de Aristófanes y Jenofonte <sup>46</sup>, ¿cómo han llegado hasta nosotros y qué garantías tenemos de leer el mismo texto que tuvieron ante sus ojos Platón y Aristóteles, o escucharon los corros de oyentes de Jonia? Hay, ante todo, una serie de testimonios, no muy coherente, sobre la venida de los poemas del Asia a Grecia y las vicisitudes que aquí, en Atenas señaladamente, pasaron.

De Licurgo nos cuenta Plutarco (*Lyc.* IV), que llegado en sus peregrinaciones a Jonia y hallando allí, a lo que parece por vez primera, los poemas de Homero, los copió y reunió cuidadosamente, con intento de llevárselos a Esparta. Se tenía entonces entre los griegos una oscura idea de los poemas; pero pocos poseían alguna parte de ello, andando como andaban dispersos. Licurgo fue el primero en darlos a conocer. Así Plutarco. Leyenda pura, pues Licurgo mismo tiene todas las trazas de ser personaje de pura leyenda <sup>47</sup>, inasible sombra histórica.

Eliano, escritor del imperio de Hadriano, nos cuenta que los «antiguos cantaban (ᾄδον) antes los poemas de Homero separadamente, y así decían «La batalla junto a las naves», «La dolonía», «Las proezas de Agamemnón», «El catálogo de las naves», «La Patroclea», «Los rescates», «Los juegos en honor de Patroclo», «La violación de los juramentos». Esto en cuanto a la *Iliada*... Y más tarde, Licurgo, el lacedemonio, fué el primero que trajo a Grecia la poesía íntegra de Homero, mercancía que importó de Jonia cuando sus viajes. Posteriormente, Pisístrato, formando un todo (συναγαγών) publicó la *Iliada* y la *Odisea*. <sup>48</sup> El orador ateniense Licurgo, discí-

---

<sup>46</sup> Aristófanes presenta a un maestro ateniense preguntando a un muchacho unas cuantas «glosas» homéricas: τί καλοῦσι κόρυμβα, τί καλοῦσι ἀμενηνὰ κάρηνα; preguntas, por cierto, que están aún por responder. De Alcibiades cuenta Plutarco (*Alc.* VII) que entrando un día en una escuela pidió al maestro un ejemplar de Homero y como le contestara que no tenía nada de Homero, le soltó el petulante mozo un bofetón. Otro maestro le dijo que tenía un Homero corregido por él mismo. A lo que replicó Alcibiades que cómo hombre capaz de corregir a Homero se contentaba con enseñar las letras a los niños y no aspiraba siquiera a la educación de los jóvenes. De JENOFONTE, cf. *Conv.* II, 5, 6.

<sup>47</sup> GLOTZ, *Histoire Grecque* I, p. 336.

<sup>48</sup> AELIANI *Var. Hist.* XIII, 14.

pulo de Platón e Isócrates, nos da esta correcta noticia: «Nuestros padres tuvieron a Homero por poeta tan grave que pusieron ley de que, cada cinco años, en las Panateneas, éste fuera de entre los otros el único cuyos poemas se recitaran por los rapsodos». <sup>49</sup> El pseudo-platónico Hiparco nos dice del «mayor y más sabio de los hijos de Pisístrato que entre otras muestras dadas de su saber fué una traer a tierra ateniense, el primero, los poemas de Homero, y obligar a los rapsodos en las Panateneas a recitarlos ἐξ ὑπολήψεως, *seguidamente*, tal como éstos lo hacen actualmente». <sup>50</sup> Diógenes Laercio (I, 2, 57) atribuye a Solón la medida sobre la recitación continua de los poemas, de suerte que el siguiente rapsodo continuara donde el predecesor había terminado. <sup>51</sup> Finalmente, Cicerón se hace eco de un «se dice» acerca de la parte que Pisístrato pudo tener en la ordenación de los poemas: El habría sido el primero que dispuso, tal como los tenemos ahora, los libros o cantos de Homero, antes confundidos. <sup>52</sup>

Notemos, ante todo, sobre estos textos, que se trata de testimonios tardíos y si hay que entender que antes de Licurgo, de Solón o de Pisístrato no eran conocidos los poemas homéricos en la Madre Patria, se les puede negar en absoluto toda fe. ¿Por qué Homero mismo no hubo de frecuentar los grandes centros de vida espiritual de su tiempo, donde recitara sus poemas? ¿Por qué no los habían de propagar los «homéridas» inmediatos sucesores suyos? Hesíodo asistió en Calcis al certamen de poesía celebrado por los magnánimos hijos del rey Anfidamante caído en la guerra lelantina. La leyenda se apoderó de este hecho para hacer coincidir allí a los dos grandes poetas. La verdad que bajo la leyenda late es patente: Homero no vivió confinado de por vida en un rincón de Quíos. Cuando Esparta y Atenas —ésta señaladamente— despiertan a una potente vida espiritual tras la sacudida de los hijos de Heracles, y

<sup>49</sup> LICURGO, *Contra Leocr.* 102.

<sup>50</sup> PSEUDO-PLAT., Hipparch. 228 b.

Sobre Hiparco, cf. ARISTOTELES, *Const. Athen.* XVIII, 1, donde lo califica de φιλόμουσος.

<sup>51</sup> DIOG. LAERT. I, 2 57.

<sup>52</sup> CIC. *De Orat.* III, 34, 137 (Pisistratus) qui primus Homeri libros confusos antea sic disposuisse *dicitur* ut nunc habemus.

Homero toma parte muy principal en su desenvolvimiento, natural era atribuir a los grandes hombres —legisladores o políticos— que pasaron a ser como símbolos de aquel despertar, la introducción de los poemas homéricos en Grecia. Y que en Atenas se tomaran determinadas medidas como ésa que se nos cuenta de la recitación íntegra y por orden de todo Homero, es lo más natural del mundo. Pero ¿hubo en tiempos de Pisístrato o de su hijo Hiparco, el φιλόμουσος, una verdadera revisión y ordenamiento del texto homérico y una edición ateniense, una ἔκδοσις κατὰ πόλιν, como las tuvieron, en fecha sin duda posterior, otras ciudades? Desde luego, si por ordenamiento se entiende la formación de la gran epopeya, reuniendo los varios episodios que habrían andado sueltos hasta la fundación de las Panateneas (566/15) hay que relegar decididamente a la región de la fábula, la famosa comisión pisisirática, presidida por el adivino Onomácrito y de la que formaban parte Orfeo de Crotona y Zópico de Heraclea y hasta, gracias al buen humor de algún gramático posterior, el mismo Zenódoto y Aristarco, que adelantaron tres o cuatro siglos su venida al mundo para tan alto menester. Los aticismos de la vulgata serían infinitamente mayores, si Atenas hubiera impuesto un texto oficial suyo, y lo que justamente ha demostrado el concienzudo trabajo de Wackernagel <sup>53</sup>, es que cuando los poemas homéricos llegan a Atenas y adquieren papel preponderante en las públicas recitaciones, eran ya un texto tradicional defendido contra toda alteración por la universal veneración de que le rodeaba el mundo griego (y contra esa veneración se alza la protesta de los filósofos, como Jenófanes y Heráclito) <sup>54</sup>. Se puede incluso dudar de la verdad de las interpolaciones atenienses que en lo antiguo se atribuyen a Solón o Pisístrato por enemigos políticos de Atenas. Puestos a satisfacer su orgullo nacional o justificar

---

<sup>53</sup> J. VACKERNAGEL. *Sprachliche Untersuchungen zu Homer* 1916. *Glotta* VII (1916) p. 161-339.

<sup>54</sup> Jenófanes reprocha a Homero y Hesíodo que atribuyan a los dioses cuanto de vituperable hay entre los hombres: el robo, el adulterio y la perfidia. Según Heráclito, Homero merece ser arrojado de los certámenes y apaleado, y lo mismo Arquíloco. Cf. «Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vors.*» I, p. 132, Fr. 11; p. 169, Fr. 42.

pretensiones políticas, aquellas interpolaciones hubieran sido más profundas, y el papel de Atenas, admitidas las interpolaciones, sigue tan modesto en la *Iliada*, como corresponde a la insignificancia de la ciudad en el imperio aqueo.

Como quiera llegaran a Atenas los poemas, se ha supuesto también que hubieron de ser transcritos de la vieja ortografía ática al alfabeto jonio, que fué oficialmente adoptado bajo el arcontado de Euclides en 403/2. La ortografía ática no disponía más que de un signo para ε, ει, η y otro para ο, ου, ω. La «transliteración», el μεταχαρακτηρισμός, explicaría algunas faltas de la tradición. Hay un caso notable en que los escolios apelan expresamente a la antigua grafía. En H 238 casi todos los cód. dan βῶν, lección de Aristarco; algunos, βοῦν, lección de Aristófanes. Los escolios dan la explicación: ἐν τοῖς παλαιοῖς ἐγέγραπτο BON, ὅπερ οὐκ ἐνόησαν οἱ διορθοταί.

Los comentarios antiguos suponen igualmente falta de transcripción en cuatro o cinco pasajes más. Indudablemente, una serie de errores patentes del texto no son sino falsas grafías, pero la hipótesis de un texto homérico en la παλαιᾷ γραφῇ, no se impone por razón alguna decisiva. Lo natural es pensar que en alfabeto jonio llegara Homero a Atenas y en él se dieran ya los errores que la tradición ha perpetuado <sup>55</sup>.

Como quiera que ello sea, la tradición del texto homérico no ha seguido derroteros distintos al de las otras obras de la literatura griega: «Gracias a la estructura acabada, a las líneas netas de las obras griegas, su forma ha tenido que ser respetada por los revisores y copistas a quienes se debe la transmisión. Una obra literaria griega de la época clásica no es un tema sobre el cual se improvise: no es una materia que se adapte a los gustos cambiantes del público; es una construcción minuciosamente calculada por un hombre del arte y donde no puede alterarse nada notable sin destruir su equilibrio y armonía» <sup>56</sup>. Tal un diálogo platónico. Tal, y de modo

---

<sup>55</sup> La cuestión del μεταχαρακτηρισμός ha sido muy debatida: SCHWYZER, *Griech. Gram.* p. 102; WILAMOWITZ - MOELLENDORF, *Homerische Untersuchungen*, p. 285; CAUER, *Grundfragen*, p. 99; MURRAY, *The rise of greek epic*, p. 346; MEILLET. *Rev. Et. Gr.* XXXI, p. 377; CHANTRAINE, *Gram. hom.* p. 5.

<sup>56</sup> MEILLET, *Aperçu*, p. 148.



eminente, un canto de la epopeya homérica. Al descubrir en 1779 el famoso Venetus A, d'Ansse de Villoison, creyó de buena fe haber dado con el *Homerus variorum* de toda la antigüedad, y, sobre todo, de la famosa escuela de Alejandría. Sin embargo, ni los códices, ni los papiros, ni los escolios, han revelado ese *Homerus variorum* en que soñó y tras el que se afanó gran parte de la homerología del siglo XIX.

Lo que sorprende a quien sigue pacientemente un aparato crítico de la *Iliada* u *Odisea* es la ausencia de verdaderas variantes y la insignificancia de las que figuran. La oscilación del texto está casi siempre entre palabras y formas que rara vez afectan fundamentalmente al sentido y nunca alteran, ni aun tratándose de adiciones u omisiones de versos, el movimiento de la narración. Dijo Leaf —y es bien notable dicho— que tomando un par de codd. al azar, puede constituirse un texto de la *Iliada* que puede leerse sin tropiezo.<sup>57</sup> El metro, el solemne hexámetro dactílico que tan soberano dominio ejerció sobre la lengua, tuvo también un preponderante y beneficioso influjo en la conservación y transmisión del texto. Fué —en frase de Bérard— como un barniz que lo hizo inalterable. No parece, en efecto, hayamos de atribuir esa fijeza en primer y principal término a los editores alejandrinos. Las citas de Platón y Aristóteles —por nombrar sólo a dos de los autores que más amplio uso hacen del texto homérico— coinciden sustancial y, casi siempre, también accidentalmente con la vulgata actual.<sup>58</sup> Es decir, que, como desde 1898 había sentado A. Ludwig,<sup>59</sup> la vulgata homérica es praealejandrina y ella, y no las ediciones sabias κατ' ἄνδρα, es el fundamento de la tradición manuscrita medieval.

Digamos ante todo que no sabemos bien lo que era una ἔκδοσις «edición» y una διόρθωσις «revisión» alejandrina. «Una ἔκδοσις ale-

---

<sup>57</sup> Cf. D. B. MONRO in Praefatione ad Homeri opera (Oxford, 190?) p. VIII: «Recte enim dixit Leaf posse si non e quovis codice at certe e duobus quibusvis forte fortuna arreptis textum confici qui sine offensa legeretur».

<sup>58</sup> Sobre las citaciones platónicas, hay una obra importante de fecha reciente: J. LABARBE, *L' Homère de Platón* (Liège 1949). De Aristóteles existen trabajos similares, más antiguos, que cita Bérard en la bibliografía de su *Introduction a l' Odyssée*.

<sup>59</sup> A. LUDWIG. *Die Homervulgata als voralexandrinisch erwiesen*, 1898.

jandrina debía diferir profundamente de lo que nosotros llamamos una edición. Se trata de un ejemplar único (o a lo más de algunos ejemplares) escrito o corregido por un sabio, provisto de signos críticos y con referencias a un comentario (ὀπόμνημα). En el comentario, tal vez, era donde se hallaban las variantes. Por ello, su influencia se ha ejercido lentamente y no fué nunca muy extensa. Se puede incluso preguntar si han existido ediciones o sólo comentarios<sup>60</sup>. Lo que interesa notar es que a par de estas sabias ediciones o comentarios seguía naturalmente vigente la vulgata, y un Timón aconsejaba al poeta Arato (del a. 245) que para tener un buen texto de Homero tomara un ejemplar antiguo no corregido (DIOG. LAERT. IX, 12, 6).<sup>61</sup> Así se da el caso que de 874 lecciones atribuidas a Aristarco, sólo 80 han penetrado toda la tradición medieval y 742 se hallan más o menos atestiguadas. Evidentemente, la tradición manuscrita no continúa una edición aristarquiiana.

Los tres más famosos críticos alejandrinos constantemente citados en los escolios y comentarios antiguos son Zenódoto de Efeso, primer bibliotecario del Museo de Alejandría, de 285 a 260; Aristófanes de Bizancio (257-180) que le sucede, y Aristarco de Samotracia (217-145 a. de J. C.) Antes de ellos, sin embargo, se citan ediciones de Eurípides el joven, sobrino, a lo que parece, del gran trágico; de Antímaco de Colofón, poeta épico y elegíaco, contemporáneo de Platón, a quien éste admiraba; de Aristóteles, que la preparó no menos que para su regio alumno Alejandro. Contemporáneos, sobre poco más o menos, de la tríada de críticos bibliotecarios son Riano, Filemón y Sosígenes, para nosotros meros nombres. Las investigaciones filológicas son también anteriores a los alejandrinos y de Demócrito de Abdera (360 a. de J. C.) se recuerda el tratado «Peri Homérou e orthoepeies kai glosséon», título bien interesante, cuyo segundo miembro parece un lejano *Lexilogus zu Homer*. Aristóteles trató en seis libros sobre «Dificultades

---

<sup>60</sup> P. MAZON, *Introduction*, p. 16 (el c. sobre la tradición manuscrita se debe a Chantraine).

<sup>61</sup> «Dicen también haberle preguntado Arato cómo lograría un texto seguro de la poesía de Homero y que le contestó: que leyera los antiguos códices y no las ediciones ya corregidas.

homéricas», de que nada se conserva. En la Poética (XXV) se dedica un capítulo a los «problemas y sus soluciones», es decir, objeciones contra la poesía y los poetas, especialmente contra Homero, que Aristóteles demuestra ser casi siempre infundadas.

Pero ha sido Aristarco quien ha pasado a la posteridad como el crítico por excelencia y Horacio (*de arte poet.* 450) le convierte en símbolo de censor ideal. Aparte su edición, que parece haber sido doble, y sus comentarios, de él se citan varios tratados, por ejemplo, πρὸς τὸ Ξένωνος παράδοξον, cuyo mero título delata bastante su actitud frente a los *chorizontes*. La antigüedad se dividió en dos bandos frente a la autoridad del famoso crítico. Una escuela entera, la de Pérgamo, con Crates de Malos a la cabeza, se opuso sistemáticamente al alejandrino, defendiendo a Homero contra sus censuras; pero una grey de secuaces de Aristarco profesaban en su autoridad la fe ciega que nos patentizan los Sch. A ad 235: μᾶλλον πιστέον Αριστάρχῳ ἢ τῷ Ἑρμαππία, εἰ καὶ δοκεῖ ἀληθεύειν, ¡Desgracia de llamarse Hermappias, que no le creen a uno, aun cuando diga la verdad!

Los modernos toman actitud más discreta. Hay lecciones de Aristarco patentemente superiores por su arcaísmo a las de la vulgata; pero otras veces es un papiro, contra Aristarco, el que guarda la forma arcaica. En la condenación de un verso por inconveniente (διὰ τὸ ἀπρεπές) o por superfluo (διὰ τὸ περισσόν) su gusto personal es el que decide. Sobre la lengua homérica no siempre sus opiniones coinciden con la de los filólogos modernos; por ejemplo, restablece por donde quiera el aumento, cuando un rasgo esencial de aquélla es la libertad de usarlo u omitirlo, conforme lo exija el metro. Una lección de Aristarco puede anteponerse a toda la tradición manuscrita, si podemos razonablemente conjeturar que viene de una fuente más antigua y más pura que nuestros actuales códices.<sup>62</sup> Lo mismo cabe decir de las ediciones de Zenódoto y Aristófanes, peor conocidas y casi exclusivamente a través de la crítica

---

<sup>62</sup> «At si ita res se habent, uix dubium esse potest quin Aristarquea ἀνάγνωσις maximum opud nos pondus habere debeat, immo codicibus nostris uel cunctis anteponi; quippe quae non opinione solum nitatur summi critici, sed (quod maius est) librorum bonorum et nostris longe antiquiorum testimonio», D. B. MONRO, l. l. p. X-XI.

aristarquiiana. Hay lecciones zenodoteas que se imponen por su arcaísmo, como el φη de B 144 y Ξ 499, ἐξεσύθη de E 293 y πολῦς de B 4, que puede deducirse de las varias formas ortográficas de los escolios. De Aristófanes, por ejemplo, el ἀέπτους de A 567, que tiene a su favor el voto de los lingüistas modernos. Las tentativas prealejandrinas de las ediciones κατ' ἄνδρα —las de Eurípides, Antímaco, Riano, Filemón, Sosígenes— tienden en general a la *lectio facilior*, y las noticias que de ellas se tienen son muy escasas.

Toda esta labor de la erudición antigua sobre Homero, del más alto interés para la crítica moderna, sólo indirectamente nos es conocida, a través, principalmente, de los escolios y del ingente comentario de Eustacio. Los escolios son notas explicativas que nos han conservado algunos manuscritos, para la *Iliada* los designados por las letras G, B, L, T, A; es decir el *Genevensis* 44 <sup>63</sup>, del siglo XIII, cuyos escolios son sobre todo importantes para los últimos cantos; el *Venetus* 453 (B), <sup>64</sup> del siglo XI, notable por los largos extractos de Porfirio; el *Lipsiensis* 32 (L) <sup>65</sup> del siglo XIV o XV, también con extractos de Porfirio; el *Townleyanus* 86 (T), fechado en 1059, cuyos escolios suplen los de A, cuando éstos fallan, y coinciden con los de B. <sup>66</sup>; y el más importante de todos el *Venetus* 454 (A), cuyos ricos escolios se dividen en tres grupos de origen diferentes: *marginales*, los más importantes; *intermarginales*, entre los márgenes y el texto; los *interlineales*, en el intervalo de los versos. <sup>67</sup> Existen además los *Scholia minora*, publicados por Láscaris (Roma 1517) y los de *Codex Athous* (manuscrito 592 del monasterio de Vatopedi, sobre el monte Athos) cuyos fragmentos correspondientes a las lagunas del *Venetus* A fueron publicados por Mons. Duchesne <sup>68</sup>. El *Anecdorum Romanum Bibl. Victo. Emman.* 6 es una colección de glo-

<sup>63</sup> J. NICOLE, *Les scolies genevoises de l' Iliade* (Genève 1891).

<sup>64</sup> Publicados por G. DINDORF, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, t. III y IV (Oxonii 1877).

<sup>65</sup> L. BACHMANN, *Scholia in Homeri Iliadem* (Lipsiae 1835).

<sup>66</sup> E. MAAS, *Scholia graeca in Homeri Iliadem Townleyana* (Oxonii 1877-1878).

<sup>67</sup> Publicados por G. DINDORF, *Scholia graeca in Homeri Iliadem*, t. 1 y II (Oxonii 1875). Una selección por W. DEEKE, *Auswahl aus den Iliasscholien* (Bonn 1912).

<sup>68</sup> Archives des Missions scientifiques, III (1875) 1, pp. 365-377.

sas y escolios de A 1 a Z 373; su segunda parte es el *Anecdolum Matritense Bibl. Nac.* 4627, que contiene los escolios de H 89 a Ω. El comentario de Eustacio, arzobispo de Tesalónica en 1175, tuvo la fortuna de ser tempranamente impreso <sup>69</sup> y dominó por ende la exégesis homérica durante siglos. Aun ahora es de valor incalculable por la gran cantidad de información antigua allí guardada. El nombre de Eustacio figura constantemente en todo aparato crítico del texto homérico.

Para apreciar el influjo que los críticos alejandrinos pudieron ejercer sobre el texto de los Poemas, hay que conocer su método de depuración, y es justamente el *Venetus A* el que mejor idea nos da de él al conservar los signos críticos que acompañaban las ediciones de los sabios bibliotecarios <sup>70</sup>. El óbelo (ὄβελός —) era un trazo horizontal puesto frente a un verso «bastardo», *nóthos*, no legítimamente homérico, al que se marcaba así de infamia y se le condenaba (ἀθετεῖν, ἀθέτησις). Notemos ya, sin embargo, que al verso así infamado y condenado, no se le expulsaba del texto; allí seguían y de allí se han transmitido a lo largo de la tradición manuscrita. El asterisco con óbelo (ἀστερίσκος μετὰ ὄβελου: \* —) se ponía ante los versos legítimamente homéricos, pero superfluos (περιττοί) indebidamente repetidos en el pasaje notado; en su propio lugar, se los marcaba con el solo asterisco. Así en A 356 dicen los escolios A: «Los 27 versos siguientes son ajenos al contexto». Y, en efecto, el *Venetus A* marca con óbelo los 19 versos 366-371, pero los 8 versos 372-379, llevan el óbelo con asterisco, pues son repetición de los versos 13-16 y 22-25 del mismo canto A. El ejemplo es además interesante, porque los escolios BAT combaten la athétesis aristarquiana fundada en personal criterio (ὅτι παλλιλογεῖν παρήτηται) y noso-

---

<sup>69</sup> La *editio princeps*, cuatro vols. in folio con un Index de DEVARIOS es de 1542— 1550 (Roma). Mera reimpresión de la edición romana, STALLBAUM, *Eustathii Commentarii* (Leipzig 1827-1829).

<sup>70</sup> Aristónico, gramático de la época de Augusto, había escrito un tratado «Sobre los signos de la *Iliada* y la *Odisea*». Y en efecto, el *Venetus A* pone al fin de cada canto (menos de Θ y Ω) esta nota: παράκειται τὰ Ἀριστονίκου σημεῖα καὶ τὰ Διδίμου περὶ τῆς Ἀρισταρχείου διορθώσεως, τινὰ δὲ καὶ ἐκ τῆς Ἰλιακῆς προσωδίας Ἡρωδιανοῦ καὶ ἐκ τῶν Νικάνορος περὶ στιγμῆς. Es lo que se llama el *Comentario de los cuatro*.

tros les damos toda la razón. La athétesis, que parece remontarse a Zenódoto, fué procedimiento de la escuela alejandrina y tuvo en frente toda una serie de impugnadores, señaladamente a la escuela de Pérgamo, partidaria y campeona del bloque homérico <sup>71</sup>. Las condenaciones, pues, de los alejandrinos no tuvieron influencia alguna sobre el *numerus versuum* de nuestra vulgata y el bloque homérico llegó a ser tan compacto y firme que Macrobio (*Satur.* V) tiene por tan imposible, o por tan imposible se tenía en el siglo V, arrancar un verso a Homero como el rayo a Zeus, y a Hércules su clava.

La *diplé* (>) remitía a una nota explicativa del comentario; la *diplé* punteada (>:) indicaba una divergencia de Aristarco respecto a Zenódoto o Crates. Otros signos como la *sigma* y *antisigma* se emplean más raramente y en condiciones no tan definidas. De las *athétesis* o condenaciones hay que distinguir cuidadosamente los versos omitidos, los que los escolios señalan por la fórmula οὐκ ἔγραφε ο οὐκ ἦν. Porque lo notable es que casi nunca han conservado los manuscritos un verso del que los escolios digan que fué omitido por Aristarco. El mérito, pues, esencial de éste sería haber fijado el número de versos de la Vulgata y este hecho capital ha sido puesto fuera de duda por el examen de los papiros. En efecto, los textos sobre los papiros de la *Iliada* anteriores al año 150, fecha de la muerte de Aristarco, están sobrecargados de versos extraños, versos «ajenos» al autor, extranjeros a los poemas, que pudieron filtrarse en ellos por muy varios caminos, tratándose de poesía viva, destinada a público espectáculo por la recitación; en cambio, después de los trabajos críticos de los alejandrinos sobre los poemas homéricos, ya no hallamos en los papiros de la *Iliada* ni los versos adicionales de papiros anteriores a 150, ni los versos que ellos ex-

---

<sup>71</sup> He aquí una serie bien significativa de títulos que nos dan idea de la agria polémica que las condenaciones alejandrinas suscitaban: Calistrato: Contra las athétesis; Crates de Mallos: Contra lo que Aristarco rechaza del Poeta; Pío: Contra las athétesis; Demetrio de Ixión: Contra los versos rechazados del Poeta; Cleantes: Contra Aristarco. En su conjunto —concluye Bérard— esta antigua forma de la disputa homérica se nos presenta totalmente semejante a la que hoy se desarrolla entre nuestros estetas del siglo XX y los críticos del XIX» (*Introduction* III p. 394).

cluyeron de su texto como no auténticos, ni siquiera una parte de los que marcaron con el óbelo. Y para honor suyo hay que decir que, salvo raras excepciones, tenían siempre razón en el aligeramiento del texto homérico.

De esta manera, pues, recitados por aedos y rapsodos, objeto de vigilante solicitud por parte de famosos legisladores y políticos de ciudades griegas, citados o combatidos por los más grandes filósofos, concienzudamente depurados por hombres de erudición y ciencia o por otros poetas, rodeados de veneración casi religiosa por todo el mundo griego, los poemas homéricos han pasado de siglo en siglo como un río solemne y sonoro, cuyo caudal podía sufrir leves variaciones e impurificarse con restos extraños, pero cuyas márgenes firmes —metro y unidad poemática— le impedían todo desbordamiento que le convirtiera en materia flúida, apta para la reelaboración a gusto de cada nuevo cantor y de cada nueva época, en temas antes que en poemas. La tradición manuscrita, no menos que los descubrimientos papiroológicos, contradicen totalmente esta idea que ha podido más o menos rondar las mentes o fantasías de algunos modernos. Esta tradición está representada por una masa enorme de códices medievales, que van del siglo x, fecha del *Venetus A*, al xv o xvi, que lo es de varios otros. Una ingente mole pesa sobre el editor moderno de Homero. El último que heroicamente puso a ella el hombro fué W. T. Allen al que precediera Arthur Ludwig. Para medir la magna labor de Allen, basta recordar que las ediciones homéricas anteriores a 1800 se fundaban en uno o dos códices: en 1802 Heyne sólo usó dos hasta entonces desconocidos, el *Venetus A*, cuyo descubrimiento por Villoison databa de 1779 y el Tonleyano; fuera de éstos, apenas pudo usar de otros diez códices íntegros. La Roche, en 1864, colacionó el *Venetus A* y tres Vindobonenses (*V*<sup>1</sup>, *V*<sup>2</sup>, *V*<sup>5</sup>, de Allen) y fué el primero en aprovechar los dos Laurentianos C y D. En 1902, D. B. Monro anunciaba a los amigos de Homero haber utilizado, él y su colega Allen, cerca de ciento treinta códices, y finalmente, en 1919 el propio Allen, elevaba el *elenchus codicum* a la enorme cifra de 188, la mayor parte de ellos colacionados por él personalmente. A. Ludwig y W. T. Allen son los dos editores de que depende toda la crítica textual homérica posterior.

DANIEL RUIZ BUENO.