

Alejandro Abritta

Iliada: Canto 3

Texto bilingüe

comentado

Segunda edición



Iliada: Canto 3
Texto bilingüe comentado
Segunda edición

Traducción, notas y comentarios por
Alejandro Abritta

Con la colaboración de

Huilén Abed Moure	Ivana Chialva
Santiago Sorter	Kiwi Sainz
Gastón Alejandro Prada	Camila Sofía Davel
Mairea Gratz	Víctor Arley Obando Acosta

Buenos Aires
Ediciones *Iliada* Argentina

EDICIONES ILÍADA ARGENTINA

Editor general
Dr. Alejandro Abritta

Secretaria editorial
Lic. Melina Crossio Rizzi

Comité científico
Dra. Marta Alesso
Dra. Alejandra Liñán
Dr. Pablo Llanos
Dr. Juan Tobías Nápoli
Dra. Marcela Ristorto
Dra. Alejandra Rodoni
Dra. Natalia Ruiz de los Llanos

Homero

Ilíada: Canto 3 : Texto Bilingüe Comentado / Homero ; Contribuciones de Huilén Abed Moure ... [et al.] ; Comentarios de Alejandro Abritta ; Editado por Alejandro Abritta ; Ilustrado por Lucas Ezequiel Regalzi. - 2a ed ampliada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Alejandro Abritta, 2025.

Libro digital, PDF/A - (Ilíada: texto bilingüe comentado / Abritta, Alejandro; 3)

Archivo Digital: descarga y online
Traducción de: Alejandro Abritta.
ISBN 978-631-00-6771-1

1. Literatura Clásica Griega. 2. Poesía Épica. I. Moure, Huilén Abed, colab.
II. Abritta, Alejandro, com. III. Abritta, Alejandro, ed. IV. Regalzi, Lucas Ezequiel, ilus. V. Abritta, Alejandro, trad. VI. Título.
CDD 889

Prefacio

Desde la publicación original de este canto 3 para el sitio iliada.com.ar mucho ha cambiado en nuestro proyecto, y esta segunda edición del volumen es un reflejo de eso de manera clara. La primera y más evidente diferencia radica en su pertenencia al nuevo sello editorial que hemos desarrollado, con el aumento consecuente de responsabilidad y seriedad de la tarea que eso implica. Como en el resto de la tríada de cantos que publicamos en esta tirada inaugural, debo expresar mi más sincero y profundo agradecimiento al Instituto de Filología Clásica y a sus miembros, en particular a su director, el Dr. Daniel Alejandro Torres, que ha confiado en nosotros y nos ha dado la oportunidad de estar a la altura de una institución con el inmenso prestigio de la que conduce.

Este cambio ha venido acompañado también de la incorporación de un comité científico para evaluar las publicaciones. La Dra. Marcela Ristorto ha realizado la del presente volumen, y sus valiosas observaciones han contribuido invaluablemente a mejorarlo.

Como en la segunda edición del canto 2 (y lo dicho en el prefacio a ese volumen es válido para este), este texto es el resultado de una revisión individual del conjunto de notas y comentarios, que se han más que duplicado desde la publicación original, por no hablar del aumento en la cantidad de bibliografía y problemas estudiados. El salto en la calidad de la traducción es también evidente, gracias a la colaboración del equipo del Taller de traducción, lectura y *performance* de *Iliada* y su paciencia para lidiar con las muchas decisiones debatibles o equivocadas de mi trabajo individual.

Prefacio a la primera edición

Esta traducción del canto 3 es la segunda que produzco en forma individual, por lo que debe reproducir buena parte de los defectos a los que he aludido en mi prefacio a la traducción del Canto 2. Es la primera, sin embargo, en donde he reemplazado el subtítulo de “traducción comentada” por el de “texto bilingüe comentado”, que será el que acompañe al resto de las publicaciones de nuestro equipo. La razón para esto es sencilla: durante los últimos años, hemos intensificado el trabajo con el texto griego al punto de que, con la salvedad de construir un aparato crítico (y sigue sin haber razón para hacerlo, como observamos en el prólogo al Canto 1), cada elemento de este texto ha sido revisado y establecido por nosotros (o, en este caso, por mí). Esto ha implicado también una discusión de todas estas decisiones en el comentario; exceptuando algunas conjeturas y atétesis que hemos considerado deben quedar en el pasado, todos los problemas textuales que el poema presenta están discutidos o por lo menos observados.

Nada de esto debe llevar a la consideración de que el cambio de subtítulo ha sido tomado a la ligera, y es posible que todavía deba considerarse más una expresión de deseo que una realidad. Se trata, en cualquier caso, de un paso lógico y necesario en el desarrollo de este proyecto, y uno que contribuye a señalar la dirección en la que nos proponemos avanzar en los próximos años.

Alejandro Abritta, junio de 2021

Tabla de abreviaturas

Al utilizar las abreviaturas, se reducen siempre al mínimo las referencias. Así, por ejemplo, una frase del tipo “Como observa Kirk, etc.” alude al comentario al verso que corresponde en la entrada del primer volumen del comentario de Cambridge, aunque no se aclare, y una como “Kirk (*ad* 97-100) afirma que...,” al comentario a los versos 3.97-110 en el mismo volumen (es decir, se deja implícito el canto, dado que es el mismo que el del verso anotado).

Abritta, “Hermann”	Abritta, A. (2018) “ Sobre las violaciones de la ley de Hermann en Homero ”, <i>EClás</i> 153, 49-70.
AH	Ameis, K. F., y Hentze. C. (1884-1906) <i>Homers Ilias</i> , 2 vols (vol. 1: 3 partes; vol 2: 4 partes), Leipzig: Teubner.
Alden	Alden, M. (2000) <i>Homer Beside Himself. Para-Narratives in the Iliad</i> , Oxford: Oxford University Press.
Allen	Allen, T. W. (1931) <i>Homeri Ilias</i> , Oxford: Clarendon Press.
Arend	Arend, W. (1933) <i>Die Typischen Scenen bei Homer</i> , Berlin: Weidmann.
BAPD	Beazley Archive Pottery Database, University of Oxford, https://www.beazley.ox.ac.uk/carc/pottery .
Bas. (III)	Krieter-Spiro, M. (2015) <i>Homer's Iliad. The Basel Commentary. Book III</i> , editado por A. Bierl and J. Latacz, edición en inglés editada por S. D. Olson, trad. B. W. Millis y S. Strack, Berlin: De Gruyter.
Bas. (XVI)	Brügger, C. (2018) <i>Homer's Iliad. The Basel Commentary. Book XVI</i> , editado por A. Bierl y J. Latacz, edición en inglés editada por S. D. Olson, trad. B. W. Millis y S. Strack, Berlin: De Gruyter.
Bas. (XXIV)	Brügger, C. (2015) <i>Homer's Iliad. The Basel Commentary. Book XXIV</i> , editado por A. Bierl and J. Latacz, edición en inglés editada por S. D. Olson, trad. B. W. Millis y S. Strack, Berlin: De Gruyter.
Bonifaz Nuño	Bonifaz Nuño, R. (2005) <i>Homero. Iliada</i> , México, D. F.: UNAM.
Brown	Brown, B. K. M. (2016) <i>The Mirror of Epic. The Iliad and History</i> , Berrima: Academic Printing and Publishing.

CA	Ciani, M. G., y Avezzù, E. (1998) <i>Iliade di Omero</i> , Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
<i>Poema de mio Cid</i>	Menéndez Pidal, R. (1966) <i>Poema de mio cid</i> , Madrid: Espasa Calpe.
Chant.	Chantraine, P. (1948-1953) <i>Grammaire Homérique</i> , 2 vols., Paris: Librairie C. Klincksieck.
Chant., <i>Dict.</i>	Chantraine, P. (1968-80) <i>Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots</i> , Paris: Librairie C. Klincksieck.
Clarke	Clarke, M. (1999) <i>Flesh and Spirit in the Songs of Homer. A Study of Words and Myths</i> , Oxford: Clarendon Press.
<i>Contexts</i>	Montanari, F., Rengakos, A., y Tsagalis, C. (eds.) <i>Homeric Contexts. Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry</i> , Berlin: De Gruyter.
Crespo Güemes	Crespo Güemes, E. (1991) <i>Homero. Iliada</i> , Madrid: Gredos.
CSIC (I)	García Blanco, J., y Macía Aparicio, L. M. (2014) <i>Homero. Iliada</i> , vol. 1: <i>Cantos I-III</i> , reimpresión, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
CSIC (III)	Macía Aparicio, L. M. (2013) <i>Homero. Iliada</i> , vol. 3: <i>Cantos X-XVII</i> , 2º ed. revisada, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
de Jong, <i>Narrators</i>	de Jong, I. J. F. (2004) <i>Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad</i> , Amsterdam: Bristol Classical Press.
Denniston	Denniston, J. D. (1954) <i>The Greek Particles</i> , Oxford: Oxford University Press.
Di Benedetto	Di Benedetto, V. (1998) <i>Nel Laboratorio di Omero</i> , Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
Edmunds	Edmunds, L. (2019) <i>Toward the Characterization of Helen in Homer. Appellatives, Periphrastic Denominations, and Noun-Epithet Formulas</i> , Berlin: De Gruyter.
EFH	West, M. L. (1997) <i>The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth</i> , Oxford: Clarendon Press.

Elmer	Elmer, D. F. (2013) <i>The Poetics of Consent. Collective Decision Making and the Iliad</i> , Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Erbse	Erbse, H. (1986) <i>Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos</i> , Berlin: De Gruyter.
Escoliaista	Erbse, H. (1969-1988) <i>Scholia Graeca in Homeri Iliadem</i> , 7 vols., Berlin: De Gruyter.
Escoliaista D	Heyne, C. G. (1834) <i>Homeri Ilias</i> , 2 vols., Oxford: Oxford University Press.
Eustacio	Stallbaum, J. G. (2010) <i>Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem</i> , Cambridge: Cambridge University Press.
EH	Finkelberg, M. (ed.) (2011) <i>The Homer Encyclopedia</i> , 3 vols., London: Wiley-Blackwell.
Fenik	Fenik, B. (1968) <i>Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description</i> , Wiesbaden: Franz Steiner.
George	George, C. H. (2005) <i>Expressions of Agency in Ancient Greek</i> , Cambridge: Cambridge University Press.
Graziosi/Haubold	Graziosi, B., y Haubold, J. (2010) <i>Homer. Iliad, Book VI</i> , Cambridge: Cambridge University Press.
Hainsworth	Hainsworth, B. (1993) <i>The Iliad. A Commentary</i> , vol. III, Cambridge: Cambridge University Press.
Homeric Similes	Ziolkowski, R., Farber, R., y Sullivan, D. <i>Homeric Similes: A Searchable, Interactive Database</i> ,
Kelly	Kelly, A. (2007) <i>A Referential Commentary and Lexicon to Iliad VIII</i> , Oxford: Oxford University Press.
Kirk (I)	Kirk, G. S. (1985) <i>The Iliad. A Commentary</i> , vol. I, Cambridge: Cambridge University Press.
Klein	Klein, J. S. (1988) “Homeric Greek αἶ: A Synchronic, Diachronic, and Comparative Study”, <i>Historical Linguistics</i> 101, 249-288.
Le Feuvre	Le Feuvre, C. (2022) <i>Homer from Z to A. Metrics, Linguistics, and Zenodotus</i> , Leiden: Brill.

Leaf	Leaf, W. (1900) <i>The Iliad, edited, with apparatus criticus, prolegomena, notes, and appendices</i> , London: Macmillan.
Lohmann	Lohmann, D. (1970) <i>Die Komposition der Reden in der Ilias</i> , Berlin: de Gruyter.
LSJ	Liddle, H. G., Scott, R., Jones, H. M., y McKenzie, R. (1996) <i>A Greek-English Lexicon</i> , Oxford: Clarendon Press.
Martínez García	Martínez García, O. (2013) <i>Homero. Iliada</i> , Madrid: Alianza.
Myers	Myers, T. (2019) <i>Homer's Divine Audience: The Iliad's Reception on Mount Olympus</i> , Oxford: Oxford University Press.
<i>Nibelungenlied</i>	Reichert, H. (2017) <i>Das Nibelungenlied. Text und Einführung</i> , Berlin: De Gruyter, segunda edición revisada y ampliada.
Pérez	Pérez, F. J. (2012) <i>Homero. Iliada</i> , Madrid: Abada.
Ready	Ready, J. L. (2011) <i>Character, Narrator, and Simile in the Iliad</i> , Cambridge: Cambridge University Press.
Richardson	Richardson, N. (1993) <i>The Iliad. A Commentary</i> , vol. VI, Cambridge: Cambridge University Press.
Risch	Risch, E. (1974) <i>Wortbildung der homerischen Sprache</i> , Berlín: De Gruyter, segunda edición ampliada.
Ruijgh	Ruijgh, C. J. (1971) <i>Autour de „τε épique”</i> . <i>Études sur la syntaxe grecque</i> , Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
Russo, Fernández- Galiano y Heubeck	Russo, J, Fernández-Galiano, M., y Heubeck, A. (1992) <i>A Commentary on Homer's Odyssey</i> , vol. III, <i>Books XVII-XXIV</i> , Oxford: Clarendon Press.
Schwyzler	Schwyzler, E., et al. (1939-1994) <i>Griechische Grammatik</i> , 4 vols., Munich: C. H. Beck.
Scott	Scott, W. C. (1974) <i>The Oral Nature of the Homeric Simile</i> , Leiden: Brill.
SOC	Nagy, G. (2018) “ A sampling of comments on the Iliad and Odyssey ”, <i>Classical Inquiries</i> , http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.eresource:Classical_Inquiries .
<i>Structures</i>	Reitz, C., y Finkmann, S. (eds.) (2019) <i>Structures of Epic Poetry. Volume I: Foundations; Volumes II.1 and 2: Configuration; Volume III: Continuity</i> , Berlin: De Gruyter.

Tsagalis, <i>Space</i>	Tsagalis, C. (2012) <i>From Listeners to Viewers: Space in the Iliad</i> , Washington, DC: Center for Hellenic Studies.
Van Thiel	Van Thiel, H. (1996) <i>Homeri Ilias</i> , Hildesheim: Olms.
Van Wees	Van Wees, H. (2009) “Heroes, Knights and Nutters. Warrior mentality in Homer”, en Lloyd, A. B. (ed.) <i>Battle in Antiquity</i> , Swansea: The Classical Press of Wales.
Verhelst, <i>DSGEP</i>	Verhelst, B. “Direct Speech in Greek Epic Poetry”, Ghent University, https://www.dsgep.ugent.be .
West	West, M. L. (2006) <i>Homeri Ilias</i> , 2 vols., Munich: K. G. Saur.
West, <i>Making</i>	West, M. L. (2011) <i>The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary</i> , Oxford: Oxford University Press.
West, <i>Studies</i>	West, M. L. (2001) <i>Studies in the Text and Transmission of the Iliad</i> , Munich: K. G. Saur.
Willcock	Willcock, M. M. (1978) <i>Homer. Iliad</i> , 2 vols., Bristol: Bristol Classical Press.
Willmott	Willmott, J. (2007) <i>The Moods of Homeric Greek</i> , Cambridge: Cambridge University Press.

Canto



Αὐτὰρ ἐπεὶ κόσμηθεν ἄμ' ἠγεμόνεσσιν ἕκαστοι,
 Τρῶες μὲν κλαγγῇ τ' ἐνοπῇ τ' ἴσαν ὄρνιθες ὥς,
 ἤνυτε περ κλαγγῇ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό,
 αἶ τ' ἐπεὶ οὖν χειμῶνα φύγον καὶ ἀθέσφατον ὄμβρον,
 κλαγγῇ ταί γε πέτονται ἐπ' Ὀκεανοῖο ῥοάων 5
 ἀνδράσι Πυγμαίοισι φόνον καὶ κῆρα φέρουσαι·
 ἠέριαι δ' ἄρα ταί γε κακὴν ἔριδα προφέρονται.
 οἱ δ' ἄρ' ἴσαν σιγῇ μένεα πνεύοντες Ἀχαιοὶ
 ἐν θυμῷ μεμαῶτες ἀλεξέμεν ἀλλήλοισιν.
 εὖτ' ὄρεος κορυφῆσι Νότος κατέχευεν ὀμίχλην 10
 ποιμέσιν οὐ τι φύλην, κλέπτη δέ τε νυκτὸς ἀμείνω,
 τόσσόν τίς τ' ἐπιλεύσσει ὅσον τ' ἐπὶ λᾶαν ἴησιν,
 ὥς ἄρα τῶν ὑπὸ ποσσὶ κονίσαλος ὄρνυτ' ἀελλῆς
 ἐρχομένων· μάλα δ' ὄκα διέπρησσον πεδίοιο.
 οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες, 15
 Τρωσὶν μὲν προμάχιζεν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς
 παρδαλέην ὄμοισιν ἔχων καὶ καμπύλα τόξα
 καὶ ξίφος· αὐτὰρ δοῦρε δύω κεκορυθμένα χαλκῷ
 πάλλων Ἀργείων προκαλίζετο πάντας ἀρίστους
 ἀντίβιον μαχέσασθαι ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι. 20
 τὸν δ' ὥς οὖν ἐνόησεν ἀρηϊφίλος Μενέλαος
 ἐρχόμενον προπάροιθεν ὀμίλου μακρὰ βιβῶντα,
 ὥς τε λέων ἐχάρη μεγάλῳ ἐπὶ σώματι κύρσας
 εὐρῶν ἢ ἔλαφον κεραὸν ἢ ἄγριον αἶγα
 πεινῶν· μάλα γάρ τε κατεσθίει, εἴ περ ἂν αὐτόν 25
 σεύωνται ταχέες τε κύνες θαλεροὶ τ' αἰζηοί·
 ὥς ἐχάρη Μενέλαος Ἀλέξανδρον θεοειδέα
 ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν· φάτο γὰρ τίσεσθαι ἀλείτην·
 αὐτίκα δ' ἐξ ὀχέων σὺν τεύχεσιν ἄλτο χαμαῖζε.
 τὸν δ' ὥς οὖν ἐνόησεν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς 30
 ἐν προμάχοισι φανέντα, κατεπλήγη φίλον ἦτορ,
 ἄψ δ' ἐτάρων εἰς ἔθνος ἐχάζετο κῆρ' ἀλεείνων.
 ὥς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνορσος ἀπέστη
 οὔρεος ἐν βήσσης, ὑπὸ τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα,
 ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὄχρός τέ μιν εἶλε παρειάς, 35
 ὥς αὐτίς καθ' ὄμιλον ἔδυσ Τρώων ἀγερώχων
 δεῖσας Ἀτρέος υἱὸν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς.
 τὸν δ' Ἔκτωρ νείκεσεν ἰδὼν αἰσχροῖς ἐπέεσσιν·
 “Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές, ἠπεροπευτά,
 αἶθ' ὄφελος ἄγονός τ' ἔμεναι ἄγαμός τ' ἀπολέσθαι· 40
 καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον ἦεν
 ἢ οὔτω λάβην τ' ἔμεναι καὶ ἐπόψιον ἄλλων.
 ἦ που καγχαλόωσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ
 φάντες ἀριστῆα πρόμον ἔμμεναι, οὔνεκα καλόν

Pero una vez que se ordenaron todos junto a sus líderes,
 los troyanos fueron con estrépito y bullicio, como aves,
 tal como el estrépito de las grullas alcanza el firmamento,
 las que tras por fin huir del invierno y de una extraordinaria tempestad
 con estrépito vuelan, ellas, hacia las corrientes del Océano, 5
 llevando matanza y muerte a los varones pigmeos,
 y, claro, ellas desde el aire les llevan una mala disputa.
 Y aquellos fueron en silencio, los aqueos que exhalan furor,
 ansiosos en el ánimo por resguardarse los unos a los otros.
 Como en las cimas de un monte el Noto vierte la niebla, 10
 en nada querida para los pastores y mejor que la noche para el ladrón,
 y uno llega a ver solo cuanto alcanza un tiro de piedra,
 así, en efecto, bajo sus pies se impulsaba una arremolinada nube de polvo
 al marchar, y muy velozmente atravesaban la llanura.
 Y ellos, en cuanto estuvieron cerca yendo unos sobre otros, 15
 entre los troyanos combatía en el frente el deiforme Alejandro,
 llevando en los hombros una piel de leopardo y el curvo arco
 y la espada; mientras que, dos lanzas recubiertas de bronce
 blandiendo, desafiaba de frente a todos los mejores de los argivos
 a combatir cara a cara en horrible batalla. 20
 Y cuando entonces a este lo vio Menelao, caro a Ares,
 marchando enfrente de la turba a grandes pasos,
 así como se alegra un león al toparse con un gran cuerpo,
 al encontrarse un cornífero ciervo o una cabra salvaje,
 estando hambriento, pues entero lo devora, aunque a él mismo 25
 lo persigan rápidos perros y lozanos jóvenes,
 así se alegró Menelao al deiforme Alejandro
 viendo con sus ojos, pues estaba seguro de que haría pagar al transgresor,
 y enseguida del carro con las armas saltó al suelo.
 Y cuando entonces a este lo vio el deiforme Alejandro 30
 apareciendo en las primeras filas, se le estrujó el querido corazón,
 y de vuelta al grupo de sus compañeros se retiró, evitando la muerte.
 Así como cuando alguno al ver una serpiente salta hacia atrás
 en las laderas de un monte, y un temblor se apodera de sus miembros,
 y de vuelta retrocede, y la palidez le toma las mejillas, 35
 así de nuevo se sumergió en la turba de los orgullosos troyanos,
 temiendo al hijo de Atreo, el deiforme Alejandro.
 Y Héctor, al verlo, lo regañó con denigrantes palabras:
 “¡Maldito Paris, el mejor en figura, mujeriego, embaucador,
 ¡ojalá estéril hubieras sido y célibe hubieras muerto! 40
 Incluso esto preferiría, y mucho más ventajoso habría sido
 a que semejante afrenta seas y un chiste para los demás.
Seguro se ríen a carcajadas los aqueos de largos cabellos,
 diciendo que es el mejor nuestro campeón, porque bella

εἶδος ἔπ', ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσὶν οὐδέ τις ἀλκή. 45
 ἦ τοιόσδε ἐὼν ἐν ποντοπόροισι νέεσσι
 πόντον ἐπιπλώσας, ἐτάρους ἐρήρας ἀγείρας,
 μιχθεὶς ἀλλοδαποῖσι γυναῖκ' εὐεῖδ' ἀνήγες
 ἐξ ἀπίης γαίης, νυὸν ἀνδρῶν αἰχμητῶν,
 πατρί τε σῶ μέγα πῆμα πόληϊ τε παντί τε δήμῳ, 50
 δυσμενέσιν μὲν χάρμα, κατηφείην δὲ σοὶ αὐτῶ;
 οὐκ ἂν δὴ μείνειας ἀρηϊφίλον Μενέλαον;
 γνοίης χ' οἴου φωτὸς ἔχεις θαλερὴν παράκοιτιν·
 οὐκ ἂν τοι χραίσμη κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης,
 ἦ τε κόμη τό τε εἶδος, ὅτ' ἐν κονίησι μιγείης. 55
 ἀλλὰ μάλα Τρῶες δευδῆμονες· ἦ τέ κεν ἦδη
 λάϊνον ἔσσο χιτῶνα κακῶν ἔνεχ' ὅσσα ἔοργας.”
 Τὸν δ' αὐτε προσέειπεν Ἀλέξανδρος θεοειδής·
 “Ἐκτορ, ἐπεὶ με κατ' αἴσαν ἐνεΐκεσας οὐδ' ὑπὲρ αἴσαν·
 αἰεὶ τοι κραδίη πέλεκυς ὡς ἐστὶν ἀτειρής, 60
 ὅς τ' εἴσιν διὰ δουρὸς ὑπ' ἀνέρος, ὅς ρά τε τέχνη
 νῆϊον ἐκτάμνησιν, ὀφέλλει δ' ἀνδρὸς ἐρωήν·
 ὧς σοὶ ἐνὶ στήθεσσι ἀτάρβητος νόος ἐστί·
 μή μοι δῶρ' ἐρατὰ πρόφερε χρυσέης Ἀφροδίτης·
 οὐ τοι ἀπόβλητ' ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα 65
 ὅσσα κεν αὐτοὶ δῶσιν, ἐκῶν δ' οὐκ ἂν τις ἔλοιτο.
 νῦν αὖτ' εἴ μ' ἐθέλεις πολεμίζειν ἠδὲ μάχεσθαι,
 ἄλλους μὲν κάθισον Τρῶας καὶ πάντας Ἀχαιοὺς,
 αὐτὰρ ἔμ' ἐν μέσσω καὶ ἀρηϊφίλον Μενέλαον
 συμβάλετ' ἀμφ' Ἑλένη καὶ κτήμασι πᾶσι μάχεσθαι· 70
 ὀπότερος δέ κε νικήσῃ κρέσσων τε γένηται,
 κτήμαθ' ἐλών εὖ πάντα γυναῖκά τε οἴκαδ' ἀγέσθω·
 οἱ δ' ἄλλοι φιλότητα καὶ ὄρκια πιστὰ ταμόντες
 ναίοιτε Τροίην ἐριβόλακα, τοὶ δὲ νεέσθων
 Ἄργος ἐς ἰπόβοτον καὶ Ἀχαιῖδα καλλιγύναικα.” 75
 Ὡς ἔφαθ', Ἐκτωρ δ' αὖτ' ἐχάρη μέγα μῦθον ἀκούσας,
 καὶ ῥ' ἐς μέσσον ἰὼν Τρώων ἀνέεργε φάλαγγας
 μέσσου δουρὸς ἐλών· τοὶ δ' ἰδρύθησαν ἅπαντες.
 τῶ δ' ἐπετοξάζοντο κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ
 ἰοῖσιν τε τιτυσκόμενοι λάεσσι τ' ἔβαλλον· 80
 αὐτὰρ ὁ μακρὸν αὔσεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων·
 “ἴσχεσθ', Ἀργεῖοι, μὴ βάλλετε, κοῦροι Ἀχαιῶν·
 στεῦται γάρ τι ἔπος ἐρέειν κορυθαιόλος Ἐκτωρ.”
 Ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἔσχοντο μάχης ἀνεώ τ' ἐγένοντο
 ἐσσυμένως· Ἐκτωρ δὲ μετ' ἀμφοτέροισιν ἔειπε· 85
 “κέκλυτέ μευ, Τρῶες καὶ ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί,
 μῦθον Ἀλεξάνδροιο, τοῦ εἵνεκα νεῖκος ὄρωρεν·
 ἄλλους μὲν κέλεται Τρῶας καὶ πάντας Ἀχαιοὺς

es tu figura, pero no tenés fuerza en las entrañas ni brío alguno. 45
 ¿Realmente siendo así, en naves que surcan el mar,
 tras navegar sobre el mar, tras juntar leales compañeros,
 tras unirse entre extranjeros a una mujer de bella figura la trajiste
 desde una apartada tierra, pariente de varones portadores de lanza,
 para tu padre gran desdicha y para la ciudad y todo el pueblo, 50
 para los enemigos alegría, y oprobio para ti mismo?
 ¿No podrías al menos esperar a Menelao, caro a Ares?
 Sabrías de qué hombre tenés la lozana esposa;
 no te protegerán la cítara ni los regalos de Afrodita,
 el cabello y la figura, cuando te unas al polvo. 55
 Pero muy temerosos son los troyanos, o realmente ya
 te habrían puesto una túnica de piedras por los males que hiciste.”
 Y le dijo en respuesta el deiforme Alejandro:
 “Héctor, en verdad me regañás como es justo y en justa medida;
 siempre tenés el corazón inflexible, como un hacha, 60
 que va a través de un tronco en manos del varón que con arte
 corta madera para una nave, e intensifica el esfuerzo del varón,
 así tenés el pensamiento impertérrito en el pecho.
 No me echés en cara los deseables regalos de la dorada Afrodita:
 no pueden, por cierto, desecharse los gloriosísimos regalos de los dioses, 65
 cuantos ellos mismos dan, y voluntariamente ninguno los tomaría.
 Y ahora, si querés que yo guerreé y combata,
 haz que se sienten los demás troyanos y todos los aqueos,
 mientras que en el medio a mí y a Menelao, caro a Ares,
 arrójennos a la vez a combatir por Helena y todos los bienes, 70
 y el que de los dos venza y resulte más poderoso,
 tomando en buena hora todos los bienes y la mujer que los conduzca a casa,
 y los demás, tras degollar ofrendas juramentales y de amistad,
 ojalá habitéis la fértil Troya, y ellos que regresen 75
 a Argos criadora de caballos y a Acaya de bellas mujeres.”
 Así habló, y Héctor se alegró mucho al escuchar sus palabras,
 y, claro, yendo hacia el medio, detuvo las falanges de los troyanos,
 teniendo por el medio la lanza, y ellos se refrenaron todos.
 A él le disparaban sus arcos los aqueos de largos cabellos
 y apuntándole con dardos y piedras le tiraban, 80
 pero bramó él con fuerte voz, el soberano de varones Agamenón:
 “Conténganse, argivos no tiren más, jóvenes de los aqueos,
 pues señala que dirá alguna palabra Héctor de centelleante casco.”
 Así habló, y ellos contuvieron el combate y silentes quedaron
 de repente, y Héctor, entre los dos bandos, dijo: 85
 “Escúchenme, troyanos y aqueos de buenas grebas,
 las palabras de Alejandro, a causa del que se impulsó esta riña:
 llama a los demás troyanos y a todos los aqueos

τεύχεα κάλ' ἀποθέσθαι ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ,
 αὐτὸν δ' ἐν μέσσω καὶ ἀρηΐφιλον Μενέλαον 90
 οἴους ἀμφ' Ἑλένη καὶ κτήμασι πᾶσι μάχεσθαι·
 ὀππότερος δέ κε νικήσῃ κρέσσων τε γένηται
 κτήμαθ' ἔλὼν εὖ πάντα γυναῖκά τε οἴκαδ' ἀγέσθω·
 οἱ δ' ἄλλοι φιλότητα καὶ ὄρκια πιστὰ τάμωμεν.”
 Ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ· 95
 τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε βοὴν ἀγαθὸς Μενέλαος·
 “κέκλυτε νῦν καὶ ἐμεῖο· μάλιστα γὰρ ἄλγος ἰκάνει
 θυμὸν ἐμόν, φρονέω δὲ διακρινθήμεναι ἤδη
 Ἀργείους καὶ Τρῶας, ἐπεὶ κακὰ πολλὰ πέπασθε
 εἵνεκ' ἐμῆς ἔριδος καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης· 100
 ἡμέων δ' ὀπποτέρῳ θάνατος καὶ μοῖρα τέτυκται
 τεθναίῃ· ἄλλοι δὲ διακρινθεῖτε τάχιστα.
 οἴσετε ἄρν', ἕτερον λευκόν, ἐτέρην δὲ μέλαιναν,
 Γῆ τε καὶ Ἥελίω· Διὶ δ' ἡμεῖς οἴσομεν ἄλλον·
 ἄξετε δὲ Πριάμοιο βίην, ὄφρ' ὄρκια τάμνη 105
 αὐτός, ἐπεὶ οἱ παῖδες ὑπερφίαλοι καὶ ἄπιστοι,
 μὴ τις ὑπερβασίῃ Διὸς ὄρκια δηλήσῃται.
 αἰεὶ δ' ὀπλοτέρων ἀνδρῶν φρένες ἠερέθονται·
 οἷς δ' ὁ γέρον μετέησιν, ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω
 λεύσσει, ὅπως ὄχ' ἄριστα μετ' ἀμφοτέροισι γένηται.” 110
 Ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἐχάρησαν, Ἀχαιοὶ τε Τρῶές τε,
 ἐλπόμενοι παύσασθαι οἷζυροῦ πολέμοιο·
 καὶ ῥ' ἵππους μὲν ἔρυξαν ἐπὶ στίχας, ἐκ δ' ἔβαν αὐτοί,
 τεύχεά τ' ἐξεδύοντο· τὰ μὲν κατέθεντ' ἐπὶ γαίῃ
 πλησίον ἀλλήλων, ὀλίγη δ' ἦν ἀμφὶς ἄρουρα. 115
 Ἐκτωρ δὲ προτὶ ἄστυ δύο κήρυκας ἔπεμπε
 καρπαλίμως ἄρνάς τε φέρειν Πριάμόν τε καλέσσαι·
 αὐτὰρ ὁ Ταλθύβιον προΐει κρείων Ἀγαμέμνων
 νῆας ἔπι γλαφυρὰς ἰέναι, ἠδ' ἄρν' ἐκέλευεν
 οἰσέμεναι· ὁ δ' ἄρ' οὐκ ἀπίθησ' Ἀγαμέμνονι δίω. 120
 Ἴρις δ' αὖθ' Ἑλένη λευκωλένω ἄγγελος ἦλθεν
 εἰδομένη γαλόω, Ἀνηνορίδαο δάμαρτι,
 τὴν Ἀνηνορίδης εἶχε κρείων Ἑλικάων,
 Λαοδίκην, Πριάμοιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην.
 τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρῳ· ἠ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε 125
 δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
 Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
 οὓς ἔθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμῶν·
 ἀγχοῦ δ' ἵσταμένη προσέφη πόδας ὠκέα Ἴρις·
 “δεῦρ' ἴθι, νύμφα φίλη, ἵνα θέσκελα ἔργα ἴδῃαι 130
 Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
 οἱ πρὶν ἐπ' ἀλλήλοισι φέρον πολύδακρυν Ἄρηα

a que las bellas armas pongan sobre la muy nutricia tierra,
y en el medio a él mismo y Menelao, caro a Ares, 90
solos, a combatir por Helena y todos los bienes,
y el que de los dos venza y resulte más poderoso,
tomando en buena hora todos los bienes y la mujer los conduzca a casa,
y los demás degollemos ofrendas juramentales y de amistad.”
Así habló, y ellos, claro, se quedaron todos callados, en silencio. 95
Y entre estos también dijo Menelao de buen grito de guerra:
“Escúchenme ahora también a mí, pues muchísimo dolor llega
a mi ánimo, y pienso que ya deben separarse
los argivos y los troyanos, porque muchos males habéis sufrido
a causa de mi disputa y a causa de la ceguera de Alejandro. 100
Al de nosotros dos que le esté preparada la muerte y la moira,
muera, y los demás se separen rápidamente.
Traigan dos corderos, el uno blanco y la otra negra,
para la Tierra y para el Sol, y nosotros traeremos otro para Zeus,
y haced venir la fuerza de Príamo, para que degüelle las ofrendas 105
él mismo, ya que sus hijos son insolentes y desleales,
no sea que alguno con arrogancia mancille las ofrendas de Zeus.
Siempre los pensamientos de los varones más jóvenes andan por el aire,
mas entre los que hay un anciano, hacia delante y hacia atrás a la vez
mira, de modo que lo mejor por mucho entre los dos bandos resulta.” 110
Así habló, y ellos se alegraron, aqueos y troyanos,
pensando que harían cesar la miserable guerra.
Y, claro, retuvieron los caballos en las columnas, y bajaron ellos,
y se quitaron las armas. A estas las pusieron sobre la tierra,
unas al lado de las otras, y había entre ellos poco espacio. 115
Héctor hacia la ciudad envió dos heraldos,
velozmente, para llevar los corderos y llamar a Príamo,
mientras que él, el poderoso Agamenón, mandó a Taltibio
a que fuera a las huecas naves, y un cordero le ordenó
traer, y este, claro, no desobedeció al divino Agamenón. 120
Iris, a su vez, fue como mensajera hacia Helena de blancos brazos,
con la apariencia de su cuñada, la esposa del Antenoríada,
la que tenía el Antenoríada, el poderoso Helicaón,
Laódice, la de mejor figura entre las hijas de Príamo.
Y la encontró en el palacio, y ella una gran tela tejía, 125
doble, purpúrea, y esparcía en esta muchos certámenes
de los troyanos domadores de caballos y los aqueos vestidos de bronce,
que a causa de ella padecían bajo las palmas de Ares.
Y parándose cerca le dijo Iris de pies veloces:
“Ven aquí, querida cuñada, para que veas las acciones portentosas 130
de los troyanos domadores de caballos y los aqueos vestidos de bronce,
que antes llevaban unos contra otros a Ares de muchas lágrimas

ἐν πεδίῳ ὀλοοῖο λιλαιόμενοι πολέμοιο·
 οἳ δὴ νῦν ἔαται σιγῇ - πόλεμος δὲ πέπαυται -
 ἀσπίσι κεκλιμένοι, παρὰ δ' ἔγχεα μακρὰ πέπηγεν. 135
 αὐτὰρ Ἀλέξανδρος καὶ ἀρηϊφίλος Μενέλαος
 μακρῆς ἐγχείησι μαχήσονται περὶ σείο·
 τῷ δέ κε νικήσαντι φίλη κεκλήση ἄκοιτις.”
 Ὡς εἰποῦσα θεὰ γλυκὺν ἴμερον ἔμβαλε θυμῷ
 ἀνδρός τε προτέρου καὶ ἄστεος ἠδὲ τοκίων· 140
 αὐτίκα δ' ἀργεννήσι καλυψαμένη ὀθόνησιν
 ὀρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο τέρεν κατὰ δάκρυ χέουσα,
 οὐκ οἴη, ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δὴ ἔποντο,
 Αἴθρη Πιτθῆος θυγάτηρ, Κλυμένη τε βοῶπις·
 αἶψα δ' ἔπειθ' ἴκανον ὅθι Σκαιαὶ πύλαι ἦσαν. 145
 οἳ δ' ἀμφὶ Πρίαμον καὶ Πάνθοον ἠδὲ Θυμοίτην
 Λάμπόν τε Κλυτίον θ' Ἴκετάονά τ' ὄζον Ἄρηος
 Οὐκαλέγων τε καὶ Ἀντήνωρ πεπνυμένω ἄμφω
 εἶατο δημογέροντες ἐπὶ Σκαιῆσι πύλῃσι,
 γήραϊ δὴ πολέμοιο πεπαυμένοι, ἀλλ' ἀγορηταί 150
 ἐσθλοί, τεττίγεσσιν ἐοικότες οἳ τε καθ' ὕλην
 δενδρέω ἐφεζόμενοι ὅπα λειριόεσσαν ἰεῖσι·
 τοῖοι ἄρα Τρώων ἠγήτορες ἦντ' ἐπὶ πύργῳ.
 οἳ δ' ὡς οὖν εἶδονθ' Ἑλένην ἐπὶ πύργον ἰοῦσαν,
 ἦκα πρὸς ἀλλήλους ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευον· 155
 “οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
 τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
 αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὅπα ἔοικεν·
 ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ ἐοῦσ' ἐν νηυσὶ νεέσθω,
 μηδ' ἡμῖν τεκέεσσι τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.” 160
 Ὡς ἄρ' ἔφαν, Πρίαμος δ' Ἑλένην ἐκαλέσσατο φωνῇ·
 “δεῦρο πάροισθ' ἐλθοῦσα, φίλον τέκος, ἵζευ ἐμεῖο,
 ὄφρα ἴδῃς πρότερόν τε πόσιν πηοῦς τε φίλους τε -
 οὐ τί μοι αἰτίη ἐσσί, θεοὶ νῦ μοι αἰτιοὶ εἰσιν,
 οἳ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολύδακρυν Ἀχαιῶν -, 165
 ὧς μοι καὶ τόνδ' ἄνδρα πελώριον ἐξονομήνης,
 ὅς τις ὄδ' ἐστὶν Ἀχαιὸς ἀνὴρ ἠὲς τε μέγας τε.
 ἦτοι μὲν κεφαλῇ καὶ μέζονες ἄλλοι ἔασι,
 καλὸν δ' οὕτω ἐγὼν οὐ πῶ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν,
 οὐδ' οὕτω γεραρόν· βασιλῆϊ γὰρ ἀνδρὶ ἔοικε.” 170
 Τὸν δ' Ἑλένη μύθοισιν ἀμείβετο διὰ γυναικῶν·
 “αἰδοῖός τέ μοι ἐσσι, φίλε ἐκυρέ, δεινός τε·
 ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἀδεῖν κακὸς ὅπποτε δεῦρο
 υἱεῖ σῶ ἐπόμην θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα
 παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν. 175
 ἀλλὰ τά γ' οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα.

en la llanura, anhelando la destructiva guerra.
 ¡La guerra ha cesado, ellos ahora están en silencio,
 apoyados en sus escudos, y al lado las grandes picas están clavadas! 135
 Mientras que Alejandro y Menelao, caro a Ares,
 con las grandes picas combatirán por vos,
 y por aquel que venza serás llamada querida esposa.”
 Habiendo hablado así, la diosa le arrojó dulce anhelo en el ánimo,
 por su anterior marido y su ciudad y sus padres. 140
 Y enseguida, cubriéndose con blanquísimo lino,
 salió del tálamo, vertiendo delicadas lágrimas;
 no estaba sola: a ella la seguían también dos criadas,
 Etra, hija de Piteo, y Climene de ojos de buey.
 Y al instante llegaron donde estaban las puertas Esceas. 145
 Ellos en torno a Príamo y Pántoo y además Timetes,
 Lampo, Clitio e Hicetaón, retoño de Ares,
 Ucalegonte y también Antenor, prudentes ambos,
 estaban sentados, los ancianos del pueblo, sobre las puertas Esceas,
 por ancianos retirados de la guerra, pero oradores 150
 nobles, semejantes a las cigarras que por el bosque,
 sentadas sobre un árbol, lanzan su voz de lirio;
 de tal manera los líderes troyanos sobre la torre estaban sentados.
 Y cuando entonces ellos vieron a Helena viniendo hacia la torre,
 en voz baja uno al otro se decían estas aladas palabras: 155
 “No es censurable que los troyanos y los aqueos de buenas grebas
 por mucho tiempo padezcan dolores en torno a tal mujer:
 se asemeja terriblemente en su rostro a las diosas inmortales.
 Pero aun así, incluso siendo tal, que regrese en las naves,
 y no deje detrás desdichas para nosotros y nuestros hijos.” 160
 Así, claro, hablaban, y Príamo llamó a Helena en voz alta:
 “Aquí, querida hija, siéntate viniendo junto a mí,
 para que veas a tu primer esposo, a tus parientes y a tus amigos -
 en absoluto para mí eres culpable: los dioses para mí son los culpables,
 que precipitaron contra mí la guerra de muchas lágrimas de los aqueos -, 165
 para que me des el nombre también de ese varón aterrador,
 quién es ese varón aqueo, noble y grande.
 Realmente hay otros incluso mayores en estatura,
 pero tan bello jamás vi yo con mis ojos,
 ni tan majestuoso, pues se ve como un rey.” 170
 Y le respondió con estas palabras Helena, divina entre las mujeres:
 “Respetable sos para mí, querido suegro, y tremendo.
 ¡Ojalá me hubiera sido grata la cruel muerte cuando aquí
 seguí a tu hijo, dejando el tálamo y a mis familiares,
 a mi queridísima hija y a las amables compañeras de mi edad! 175
 Pero *esas cosas* no sucedieron; por eso también me deshago llorando.

τοῦτο δέ τοι ἐρέω ὃ μ' ἀνείρειαι ἠδὲ μεταλλᾶς·
 οὗτός γ' Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων,
 ἀμφοτέρον βασιλεύς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής·
 δαῆρ αὐτ' ἐμὸς ἔσκε κυνώπιδος, εἴ ποτ' ἔην γε.” 180
 Ὡς φάτο, τὸν δ' ὁ γέρον ἠγάσσατο φώνησέν τε·
 “ὦ μάκαρ Ἀτρεΐδη, μοιρηγενές, ὀλβιόδαιμον,
 ἦ ρά νύ τοι πολλοὶ δεδμήατο κοῦροι Ἀχαιῶν.
 ἦδη καὶ Φρυγίην εἰσήλυθον ἀμπελόεσσαν,
 ἔνθα ἴδον πλείστους Φρύγας ἀνέρας αἰολοπώλους,
 λαοὺς Ὀτρῆος καὶ Μυγδόνοιο ἀντιθέοιο,
 οἳ ρά τότε ἔστρατόωντο παρ' ὄχθας Σαγαγαρίοιο·
 καὶ γὰρ ἐγὼν ἐπίκουρος ἐὼν μετὰ τοῖσιν ἐλέχθην
 ἤματι τῷ, ὅτε τ' ἦλθον Ἀμαζόνες ἀντιάνειραι·
 ἀλλ' οὐδ' οἱ τόσοι ἦσαν ὅσοι ἐλίκωπες Ἀχαιοί.” 190
 Δεύτερον αὐτ' Ὀδυσῆα ἰδὼν ἐρέειν' ὁ γεραῖός·
 “εἶπ' ἄγε μοι καὶ τόνδε, φίλον τέκος, ὅς τις ὄδ' ἐστί·
 μείων μὲν κεφαλῇ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο,
 εὐρύτερος δ' ὥμοισιν ἰδὲ στέρνοισιν ἰδέσθαι.
 τεύχεα μὲν οἱ κεῖται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρη,
 αὐτὸς δὲ κτίλος ὥς ἐπιπωλεῖται στίχας ἀνδρῶν·
 ἀρνεῖσθαι μιν ἐγὼ γε εἴσκω πηγεσιμάλλω,
 ὅς τ' οἴων μέγα πῶϋ διέρχεται ἀργεννάων.”
 Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειθ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα·
 “οὗτος δ' αὖ Λαερτιάδης πολύμητις Ὀδυσσεύς,
 ὃς τράφη ἐν δήμῳ Ἰθάκης κραναῆς περ ἐούσης
 εἰδὼς παντοίους τε δόλους καὶ μήδεα πυκνά.” 200
 Τὴν δ' αὐτ' Ἀντήνωρ πεπνυμένος ἀντίον ἠῦδα·
 “ὦ γύναι, ἦ μάλα τοῦτο ἔπος νημερτὲς ἔειπες·
 ἦδη γὰρ καὶ δεῦρό ποτ' ἦλυθε Διὸς Ὀδυσσεύς
 σεῦ ἔνεκ' ἀγγελίης σὺν ἀρηϊφίλῳ Μενελάῳ·
 τοὺς δ' ἐγὼ ἐξείνισσα καὶ ἐν μεγάροισι φίλησα,
 ἀμφοτέρων δὲ φυὴν ἐδάην καὶ μήδεα πυκνά.
 ἀλλ' ὅτε δὴ Τρώεσσιν ἐν ἀγρομένοισιν ἔμιχθεν,
 στάντων μὲν Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὤμους,
 ἄμφω δ' ἐξομένω γεραρῶτερος ἦεν Ὀδυσσεύς·
 ἀλλ' ὅτε δὴ μύθους καὶ μήδεα πᾶσιν ὕφαινον,
 ἦτοι μὲν Μενέλαος ἐπιτροχάδην ἀγόρευε,
 παῦρα μὲν, ἀλλὰ μάλα λιγέως, ἐπεὶ οὐ πολὺμυθος
 οὐδ' ἀφαρμαρτοεπής, εἰ καὶ γένει ὕστερος ἦεν. 215
 ἀλλ' ὅτε δὴ πολύμητις ἀναΐξειεν Ὀδυσσεύς
 στάσκεν, ὑπαὶ δὲ ἴδεσκε κατὰ χθονὸς ὄμματα πήξας,
 σκῆπτρον δ' οὐτ' ὀπίσω οὔτε προπρηνὲς ἐνώμα,
 ἀλλ' ἀστεμφὲς ἔχεσκεν αἰδρεῖ φωτὶ ἐοικώς·
 φαίης κε ζάκοτόν τέ τιν' ἔμμεναι ἄφρονά τ' αὐτως. 220

Y te diré esto que me consultas e indagas:
ese es el Atrida Agamenón de vasto poder,
 al mismo tiempo buen rey y poderoso lancero;
 además, era cuñado mío, de esta cara de perra, si no fue un sueño.” 180
 Así habló, y el anciano lo admiró y dijo:
 “¡Oh, bienaventurado Atrida, nacido con suerte, de dichoso destino!
 ¡Sin duda realmente muchos jóvenes de los aqueos son dominados por ti!
 Tiempo atrás también fui a Frigia rica en vides,
 donde vi a muchísimos varones frigios de raudos potrillos, 185
 las tropas de Otreo y de Migdón, igual a los dioses,
 esos que entonces estaban en campaña junto a las riberas del Sangario,
 pues también yo, siendo su aliado, me encontraba entre estos
 ese día, cuando llegaron las amazonas iguales a varones,
 pero ni siquiera ellos eran tantos como los aqueos de ojos vivaces.” 190
 En segundo lugar, viendo a Odiseo, preguntó el anciano:
 “Háblame, ¡vamos!, también sobre ese, querida hija, quién es ese.
 Es menor en estatura que el Atrida Agamenón,
 y más ancho de hombros y además de pecho, al mirarlo.
 Sus armas yacen sobre la muy nutricia tierra, 195
 y él mismo, como morueco, recorre las columnas de varones;
 a mí, por lo menos, me parece un carnero de espeso vellón
 que atraviesa un gran rebaño de blancas ovejas.”
 Y luego le respondió Helena, nacida de Zeus:
 “Ese de ahí es el Laertiada, el muy astuto Odiseo, 200
 que se crio en el pueblo de Ítaca, aunque es escarpada,
 conocedor de todo tipo de argucias y sólidos planes.”
 Y le contestó a su vez el prudente Antenor:
 “¡Oh, mujer, sin duda alguna dijiste estas palabras infaliblemente!
 Pues algún tiempo atrás también vino aquí el divino Odiseo, 205
 a causa tuya como mensajero, con Menelao, caro a Ares,
 y a ellos los hospedé y traté con afecto en mis palacios,
 y conocí el aspecto y los sólidos planes de ambos.
 Pero en cuanto se mezclaron entre los troyanos reunidos,
 estando parados, Menelao lo superaba en el ancho de los hombros, 210
 mas estando ambos sentados, era más majestuoso Odiseo.
 Pero en cuanto discursos y planes tejían entre todos,
 realmente hablaba con fluidez Menelao,
 parca pero muy claramente, ya que no era de muchos discursos
 ni de errantes palabras, aunque era el menor en edad. 215
 Pero en cuanto se levantaba Odiseo, el muy astuto,
 se quedaba quieto, miraba hacia abajo, clavando los ojos en la tierra,
 y no movía el cetro ni hacia el frente ni hacia atrás,
 sino que inmutable lo mantenía, pareciendo un hombre ignorante;
 dirías que era alguien lleno de rencor y al mismo tiempo insensato. 220

ἀλλ' ὅτε δὴ ὅπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἶη
 καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερήσιον,
 οὐκ ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος·
 οὐ τότε γ' ᾧδ' Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες.”
 Τὸ τρίτον αὖτ' Αἴαντα ἰδὼν ἐρέειν' ὁ γεραίός· 225
 “τίς ταρ ὄδ' ἄλλος Ἀχαιός, ἀνὴρ ἠϋς τε μέγας τε,
 ἔξοχος Ἀργείων κεφαλὴν τε καὶ εὐρέας ὤμους;”
 Τὸν δ' Ἐλένη τανύπεπλος ἀμείβετο διὰ γυναικῶν·
 “οὔτος δ' Αἴας ἐστὶ πελώριος ἔρκος Ἀχαιῶν· 230
 Ἴδομενεὺς δ' ἐτέρωθεν ἐνὶ Κρήτεσσι θεὸς ὧς
 ἔστηκε, ἀμφὶ δέ μιν Κρητῶν ἀγοὶ ἠγερέθονται.
 πολλὰκι μιν ξείνισσεν ἀρηϊφίλος Μενέλαος
 οἴκῳ ἐν ἡμετέρῳ, ὅποτε Κρήτηθεν ἴκοιτο.
 νῦν δ' ἄλλους μὲν πάντας ὄρω ἐλίκωπας Ἀχαιοὺς,
 οὓς κεν εὖ γνοιὴν καὶ τ' οὔνομα μυθησαίμην· 235
 δοιῶ δ' οὐ δύναμαι ἰδέειν κοσμήτορε λαῶν,
 Κάστορά θ' ἰπποδάμον καὶ πύξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα,
 αὐτοκασιγνήτω, τῷ μοι μία γείνατο μήτηρ.
 ἢ οὐχ ἐσπέσθην Λακεδαίμονος ἐξ ἐρατεινῆς,
 ἢ δεύρω μὲν ἔποντο νέεσσ' ἐνὶ ποντοπόροισι, 240
 νῦν αὖτ' οὐκ ἐθέλουσι μάχην καταδύμεναι ἀνδρῶν
 αἴσχεα δειδιότες καὶ ὄνειδα πόλλ' ἅ μοι ἐστίν.”
 Ὡς φάτο, τοὺς δ' ἤδη κάτεχεν φυσίζοος αἴα
 ἐν Λακεδαίμονι, αὖθι, ἐῆ ἐν πατρίδι γαίῃ.
 κήρυκες δ' ἀνὰ ἄστρῳ θεῶν φέρον ὄρκια πιστά, 245
 ἄρνε δῶ καὶ οἶνον εὐφρονα καρπὸν ἀρούρης
 ἀσκῶ ἐν αἰγείῳ· φέρε δὲ κρητῆρα φαεινόν
 κῆρυξ Ἰδαῖος ἠδὲ χρύσεια κύπελλα·
 ὄτρυνεν δὲ γέροντα παριστάμενος ἐπέεσσιν·
 “ὄρσοο, Λαιομεδοντιάδη, καλέουσιν ἄριστοι 250
 Τρώων θ' ἰπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
 ἐς πεδίον καταβῆναι ἴν' ὄρκια πιστὰ τάμητε·
 αὐτὰρ Ἀλέξανδρος καὶ ἀρηϊφίλος Μενέλαος
 μακρῆς ἐγγείησι μαχήσοντ' ἀμφὶ γυναικί·
 τῷ δέ κε νικήσαντι γυνὴ καὶ κτήμαθ' ἔποιτο· 255
 οἱ δ' ἄλλοι φιλότητα καὶ ὄρκια πιστὰ ταμόντες
 ναίοιμεν Τροίην ἐριβόλακα, τοὶ δὲ νέονται
 Ἄργος ἐς ἰππόβοτον καὶ Ἀχαιῶν καλλιγύναικα.”
 Ὡς φάτο, ῥίγησεν δ' ὁ γέρων, ἐκέλευσε δ' ἐταίρους
 ἵππους ζευγνύμεναι· τοὶ δ' ὀτραλέως ἐπίθοντο. 260
 ἂν δ' ἄρ' ἔβη Πρίαμος, κατὰ δ' ἠνία τεῖνεν ὀπίσσω·
 πὰρ δέ οἱ Ἀντήνωρ περικαλλέα βήσετο δίφρον·
 τῷ δὲ διὰ Σκαιῶν πεδίωνδ' ἔχον ὠκέας ἵππους.
 ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἴκοντο μετὰ Τρῶας καὶ Ἀχαιοὺς,

Pero en cuanto su gran voz lanzaba desde su pecho
y sus palabras semejantes a nevadas invernales,
ya ningún otro mortal podía disputar con Odiseo.
Entonces no nos sorprendíamos tanto viendo la figura de Odiseo.”
En tercer lugar, viendo a Áyax, preguntó el anciano: 225
“¿Quién es ese otro aqueo, varón noble y grande,
eminente entre los argivos por su estatura y el ancho de sus hombros?”
Y le respondió Helena de largo peplo, divina entre las mujeres:
“Ese es Áyax, aterrador cerco de los aqueos.
Y del otro lado, Idomeneo, igual que un dios entre los cretenses, 230
está parado, y en torno a él los caudillos de los cretenses se congregan.
Muchas veces lo hospedó Menelao, caro a Ares,
en nuestra casa, cuando venía desde Creta.
Y ahora veo a todos los demás aqueos de ojos vivaces,
que reconocería bien y llamaría por sus nombres, 235
mas a dos no logro ver, comandantes de tropas,
a Cástor domador de caballos y al buen boxeador Polideuces,
hermanos míos, a los que engendró mi propia madre.
O no siguieron a los demás desde la encantadora Lacedemonia,
o los siguieron aquí en las naves que surcan el ponto, 240
pero ahora no quieren sumergirse en el combate de varones
temiendo la infamia y las muchas injurias que llevo conmigo.”
Así habló, mas a ellos ya los retenía la tierra dadora de vida,
en Lacedemonia, allí, en su propia tierra patria.
Los heraldos traían por la ciudad las ofrendas juramentales de los dioses, 245
dos corderos y vino deleitoso, fruto del campo,
en una piel caprina, y traía la reluciente cratera
el heraldo Ideo, y además una copa dorada.
Y parándose junto al anciano lo impulsó con estas palabras:
“Arriba, Laomedontíada, te llaman los mejores 250
de los troyanos domadores de caballos y los aqueos vestidos de bronce
a que bajas a la llanura para que degüelles ofrendas juramentales,
mientras que Alejandro y Menelao, caro a Ares,
con las grandes picas combatirán por la mujer,
y a aquel que venciera lo seguirían la mujer y los bienes, 255
y los demás, tras degollar ofrendas juramentales y de amistad,
habitaríamos la fértil Troya, y ellos regresarán
a Argos criadora de caballos y a Acaya de bellas mujeres.”
Así habló, y se turbó el anciano, y ordenó a sus compañeros
uncir los caballos, y ellos con presteza le hicieron caso. 260
Subió, claro, Príamo, y tiró hacia atrás de las riendas,
y Antenor subió al bellissimo carro junto a él,
y ambos guiaron por las Esceas los veloces caballos hacia la llanura.
Pero en el momento en que llegaron hasta los troyanos y aqueos,

ἐξ ἵππων ἀποβάντες ἐπὶ χθόνα πουλυβότειραν 265
 ἐς μέσσον Τρώων καὶ Ἀχαιῶν ἐστιχόωντο.
 ὄρνυτο δ' αὐτίκ' ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων,
 ἂν δ' Ὀδυσσεὺς πολύμητις· ἀτὰρ κήρυκες ἀγαυοὶ
 ὄρκια πιστὰ θεῶν σύναγον, κρητῆρι δὲ οἶνον
 μίσγον, ἀτὰρ βασιλευσιν ὕδωρ ἐπὶ χεῖρας ἔχευαν. 270
 Ἀτρεΐδης δὲ ἐρυσσάμενος χεῖρεςσι μάχαιραν
 ἢ οἱ παρ' ἑξίφειος μέγα κουλεὸν αἰὲν ἄωρτο,
 ἀρνῶν ἐκ κεφαλέων τάμνε τρίχας· αὐτὰρ ἔπειτα
 κήρυκες Τρώων καὶ Ἀχαιῶν νεῖμαν ἀρίστοις.
 τοῖσιν δ' Ἀτρεΐδης μεγάλ' εὐχέτο χεῖρας ἀνασχών· 275
 “Ζεῦ πάτερ, Ἴδηθεν μεδέων, κύδιστε, μέγιστε,
 Ἥελιός θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις,
 καὶ ποταμοὶ καὶ γαῖα, καὶ οἱ ὑπένερθε καμόντας
 ἀνθρώπους τίνυσθον, ὅτις κ' ἐπίορκον ὁμόσση,
 ὑμεῖς μάρτυροι ἔστε, φυλάσσετε δ' ὄρκια πιστά· 280
 εἰ μὲν κεν Μενέλαον Ἀλέξανδρος καταπέφνη
 αὐτὸς ἔπειθ' Ἑλένην ἐχέτω καὶ κτήματα πάντα,
 ἡμεῖς δ' ἐν νήεσσι νεώμεθα ποντοπόροισιν·
 εἰ δέ κ' Ἀλέξανδρον κτείνῃ ξανθὸς Μενέλαος,
 Τρῶας ἔπειθ' Ἑλένην καὶ κτήματα πάντ' ἀποδοῦναι, 285
 τιμὴν δ' Ἀργείοις ἀποτινέμεν ἢν τιν' ἔοικεν,
 ἢ τε καὶ ἐσσομένοισι μετ' ἀνθρώποισι πέληται.
 εἰ δ' ἂν ἐμοὶ τιμὴν Πρίαμος Πριάμοιό τε παῖδες
 τίνειν οὐκ ἐθέλωσιν Ἀλεξάνδροιο πεσόντος,
 αὐτὰρ ἐγὼ καὶ ἔπειτα μαχήσομαι εἵνεκα ποινηῆς 290
 αὐθι μένων, εἴως κε τέλος πολέμοιο κιχέω.”
 Ἦ καὶ ἀπὸ στομάχους ἀρνῶν τάμε νηλεῖ χαλκῶ,
 καὶ τοὺς μὲν κατέθηκεν ἐπὶ χθονὸς ἀσπαίροντας
 θυμοῦ δευομένους· ἀπὸ γὰρ μένος εἴλετο χαλκός·
 οἶνον δ' ἐκ κρητῆρος ἀφυσσόμενοι δεπάεσσιν 295
 ἔκχεον, ἠδ' εὐχόντο θεοῖς αἰειγενέτησιν·
 ὧδε δὲ τις εἶπεσκεν Ἀχαιῶν τε Τρώων τε·
 “Ζεῦ κύδιστε, μέγιστε, καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι,
 ὀπότεροι πρότεροι ὑπὲρ ὄρκια πημήγειαν,
 ὧδέ σφ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέει ὡς ὄδε οἶνος 300
 αὐτῶν καὶ τεκέων, ἄλοχοι δ' ἄλλοισι δαμείεν.”
 Ὡς ἔφαν, οὐδ' ἄρα πῶ σφιν ἐπεκράαινε Κρονίων.
 τοῖσι δὲ Δαρδανίδης Πρίαμος μετὰ μῦθον ἔειπε·
 “κέκλυτέ μευ, Τρῶες καὶ εὐκνήμιδες Ἀχαιοί·
 ἦτοι ἐγὼν εἴμι προτὶ Ἴλιον ἠνεμόεσσαν 305
 ἄψ, ἐπεὶ οὐ πῶ τλήσομ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὄρασθαι
 μαρνάμενον φίλον υἱὸν ἀρηϊφίλῳ Μενελάῳ·
 Ζεὺς μὲν που τό γε οἶδε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι,

tras bajar de los caballos hacia la muy nutricia tierra, 265
 hacia el medio de los troyanos y los aqueos se encaminaron.
 Entonces enseguida se levantó el soberano de varones Agamenón,
 y se alzó el muy astuto Odiseo. Mientras, los heraldos admirables
 juntaron las ofrendas juramentales de los dioses, y en la cratera el vino
 mezclaron, y les derramaron agua sobre las manos a los reyes. 270
 El Atrida, sacando con sus manos un cuchillo
 que junto a la gran vaina de su espada siempre colgaba,
 cortó mechones de las cabezas de los corderos, y luego
 los heraldos los repartieron a los mejores de los troyanos y aqueos.
 Y entre ellos el Atrida rogó fuerte levantando las manos: 275
 “Padre Zeus, patrono del Ida, el más glorioso, el más grande,
 y Sol, que todas las cosas ves y todas las cosas escuchas,
 y ríos y Tierra, y los dos que abajo a los cansados
 hombres castigáis, a cualquiera que jura falsos juramentos,
 vosotros sed testigos, y guardad las ofrendas juramentales: 280
 si a Menelao Alejandro asesina,
 que él mismo entonces tome a Helena y todos los bienes,
 y nosotros en las naves que surcan el ponto regresemos;
 y si a Alejandro mata el rubio Menelao,
 los troyanos entonces a Helena y todos los bienes devuelvan, 285
 y paguen a los argivos una compensación, la que sea que corresponda,
 y que también entre los hombres venideros se recuerde.
 Y si a mí la compensación Príamo y de Príamo los hijos
 no me quieren pagar, habiendo caído Alejandro,
 yo, por mi parte, también entonces combatiré, en busca de resarcimiento, 290
 permaneciendo aquí, hasta que encuentre el final de la guerra.”
 Dijo, y degolló las gargantas de los corderos con el inclemente bronce,
 y los puso a estos sobre el suelo, jadeantes,
 faltándoles el ánimo, pues el bronce les arrebató el furor,
 y, sacando el vino de la cratera, en las copas 295
 lo derramaron, y rogaron a los dioses sempiternos,
 y así decía cada uno de los aqueos y de los troyanos:
 “Zeus, el más glorioso, el más grande, y los demás dioses inmortales,
 el bando que primero transgreda los juramentos,
 que así les fluya el cerebro hacia el suelo como este vino, 300
 a ellos y a sus hijos, y sean doblegadas sus esposas por otros.”
 Así hablaban, pero, claro, de ningún modo se los cumplió el Cronión.
 Y entre ellos el Dardánida Príamo dijo estas palabras:
 “Escúchenme, troyanos y aqueos de buenas grebas,
 yo me voy hacia Ilión ventosa 305
 de vuelta, ya que de ningún modo aguanto ver en mis ojos
 a mi querido hijo peleando con Menelao, caro a Ares.
 Zeus, acaso, sabe esto, y los demás dioses inmortales,

ὀπποτέρῳ θανάτοιο τέλος πεπρωμένον ἐστίν.”
 Ἴη ῥα, καὶ ἐς δίφρον ἄρνας θέτο ἰσόθεος φῶς, 310
 ἂν δ' ἄρ' ἔβαιν' αὐτός, κατὰ δ' ἠνία τεῖνεν ὀπίσσω·
 παρ δέ οἱ Ἀντήνωρ περικαλλέα βήσετο δίφρον.
 τῷ μὲν ἄρ' ἄψορροι προτὶ Ἴλιον ἀπονέοντο·
 Ἴεκτωρ δὲ Πριάμοιο πάϊς καὶ δῖος Ὀδυσσεύς 315
 χῶρον μὲν πρῶτον διεμέτρεον, αὐτὰρ ἔπειτα
 κλήρους ἐν κυνέη χαλκῆρεϊ πάλλον ἐλόντες
 ὀππότερος δὴ πρόσθεν ἀφείη χάλκεον ἔγχος.
 λαοὶ δ' ἠρήσαντο, θεοῖσι δὲ χεῖρας ἀνέσχον,
 ὧδε δέ τις εἶπεσκεν Ἀχαιῶν τε Τρώων τε· 320
 “Ζεῦ πάτερ, Ἴδηθεν μεδέων, κύδιστε, μέγιστε,
 ὀππότερος τάδε ἔργα μετ' ἀμφοτέροισιν ἔθηκε,
 τὸν δὸς ἀποφθίμενον δῦναι δόμον Ἀἴδος εἴσω,
 ἡμῖν δ' αὖ φιλότητα καὶ ὄρκια πιστὰ γενέσθαι.”
 Ὡς ἄρ' ἔφαν, πάλλεν δὲ μέγας κορυθαιόλος Ἴεκτωρ 325
 ἂψ ὀρόων· Πάριος δὲ θοῶς ἐκ κλῆρος ὄρουσεν.
 οἱ μὲν ἔπειθ' ἴζοντο κατὰ στίχας, ἦχι ἐκάστω
 ἵπποι ἀερσίποδες καὶ ποικίλα τεύχε' ἔκειτο·
 αὐτὰρ ὁ γ' ἀμφ' ὅμοισιν ἐδύσετο τεύχεα καλά 330
 δῖος Ἀλέξανδρος, Ἑλένης πόσις ἠὔκόμοιο.
 κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε
 καλάς, ἀργυρέοισιν ἐπισφυρίοις ἀραρυίας·
 δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσι ἐδυνεν
 οἷο κασιγνήτοιο Λυκάονος, ἦρμοσε δ' αὐτῷ.
 ἀμφὶ δ' ἄρ' ὅμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον 335
 χάλκεον, αὐτὰρ ἔπειτα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε·
 κρατὶ δ' ἔπ' ἰφθίμῳ κυνέην εὐτυκτον ἔθηκεν
 ἵππουριν· δεινὸν δὲ λόφος καθύπερθεν ἔνευεν·
 εἴλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος, ὃ οἱ παλάμηφιν ἀρήρει.
 ὧς δ' αὐτῶς Μενέλαος Ἀρήϊος ἔντε' ἔδυνεν. 340
 οἱ δ' ἐπεὶ οὖν ἐκάτερθεν ὀμίλου θωρήχθησαν,
 ἐς μέσσον Τρώων καὶ Ἀχαιῶν ἐστιχόωντο
 δεινὸν δερκόμενοι· θάμβος δ' ἔχεν εἰσορόωντας
 Τρῳάς θ' ἵπποδάμους καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιούς.
 καὶ ῥ' ἐγγὺς στήτην διαμετρητῷ ἐνὶ χώρῳ 345
 σείοντ' ἐγγείας ἀλλήλοισιν κοτέοντε.
 πρόσθε δ' Ἀλέξανδρος προΐει δολιχόσκιον ἔγχος,
 καὶ βάλεν Ἀτρεΐδαο κατ' ἀσπίδα πάντοσ' εἴσην,
 οὐδ' ἔρρηξεν χαλκός, ἀνεγνάμφθη δὲ οἱ αἰχμὴ
 ἀσπίδ' ἐνὶ κρατερῇ· ὃ δὲ δεύτερον ὤρνυτο χαλκῷ 350
 Ἀτρεΐδης Μενέλαος ἐπευξάμενος Διὶ πατρί·
 “Ζεῦ ἄνα, δὸς τίσασθαι ὃ με πρότερος κάκ' ἔοργε,
 δῖον Ἀλέξανδρον, καὶ ἐμῆς ὑπὸ χερσὶ δάμασσον,

quién de los dos está marcado con el destino de muerte.”
Dijo, claro, el hombre igual a un dios, y puso en el carro los corderos, 310
y subió, claro, él mismo, y tiró hacia atrás de las riendas,
y Antenor subió al bellissimo carro junto a él.
Ellos dos, claro, se marcharon volviendo hacia Ilión,
y Héctor, hijo de Príamo, y el divino Odiseo
delimitaron primero el terreno, y luego 315
las suertes agitaron en un casco de bronce, eligiendo
quién de los dos arrojaría primero la broncínea pica.
Las tropas invocaban y a los dioses levantaban las manos,
y así decía cada uno de los aqueos y de los troyanos:
“Padre Zeus, patrono del Ida, el más glorioso, el más grande, 320
ese de los dos que impuso estas acciones entre ambos bandos,
concede que ese, muerto, se hunda en la morada de Hades,
y, para nosotros, que haya confiables juramentos y de amistad.”
Así hablaban, claro, y el gran Héctor de centelleante casco agitaba,
mirando hacia atrás, y rápidamente saltó la suerte de Paris. 325
Ellos luego se sentaron entre las filas, donde cada uno tenía
los caballos de ágiles pies y las magníficas armas yacían.
Mientras, él en torno a los hombros se puso las bellas armas,
el divino Alejandro, esposo de Helena de bellos cabellos.
Primero sobre las canillas se colocó las grebas, 330
bellas, ajustadas con tobilleras de plata.
En segundo lugar, la coraza se puso en el pecho,
la de su hermano Licaón, y se la ajustó a sí mismo,
y en los hombros, claro, se colgó la espada con clavos de plata,
broncínea, y luego el grande y macizo escudo. 335
Y sobre la fuerte cabeza colocó el bien fabricado yelmo,
crinado, y tremendamente desde la punta se inclinaba el penacho.
Y tomó una firme pica, que se le ajustaba a las manos.
Y así, del mismo modo, el belicoso Menelao se puso las armas.
Ellos, tras por fin armarse, cada uno de su lado de la turba, 340
hacia el medio de los troyanos y los aqueos se encaminaron
mirándose tremendamente, y el asombro tomaba a los que los veían,
a los troyanos domadores de caballos y a los aqueos de buenas grebas.
Y, claro, se pararon cerca en el terreno delimitado,
sacudiendo las picas, resentidos el uno con el otro. 345
Primero Alejandro lanzó la pica de larga sombra,
y golpeó el redondo escudo del Atrida,
y no lo partió el bronce, y se le dobló la punta
en el fuerte escudo; y segundo acometió con el bronce este,
el Atrida Menelao, tras suplicar al padre Zeus: 350
“Zeus soberano, concédeme hacer pagar al que primero me produjo males,
al divino Alejandro, y que sea doblegado por mis manos,

ὄφρα τις ἐρρίγησι καὶ ὀπιγόνων ἀνθρώπων
 ξεινοδόκον κακὰ ῥέξαι, ὃ κεν φιλότητα παράσχη.”
 ἼΗ ῥα, καὶ ἀμπεπαλὼν προΐει δολιχόσκιον ἔγχος, 355
 καὶ βάλε Πριαμίδαο κατ' ἀσπίδα πάντοσ' εἴσιν·
 διὰ μὲν ἀσπίδος ἦλθε φαεινῆς ὄβριμον ἔγχος,
 καὶ διὰ θώρηκος πολυδαιδάλου ἠρήρειστο·
 ἀντικρὺ δὲ παρὰ λαπάρην διάμησε χιτῶνα
 ἔγχος· ὃ δ' ἐκλίνθη καὶ ἀλεύατο κῆρα μέλαιναν. 360
 Ἄτρεΐδης δὲ ἐρυσσάμενος ξίφος ἀργυρόηλον
 πλῆξεν ἀνασχόμενος κόρυθος φάλον· ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτῇ
 τριχθὰ τε καὶ τετραχθὰ διατρυφὲν ἔκπεσε χειρός.
 Ἄτρεΐδης δ' ὤμωξεν ἰδὼν εἰς οὐρανὸν εὐρύν·
 “Ζεῦ πάτερ, οὐ τις σεῖο θεῶν ὀλοώτερος ἄλλος· 365
 ἦ τ' ἐφάμην τίσασθαι Ἀλέξανδρον κακότητος·
 νῦν δέ μοι ἐν χεῖρεσσιν ἄγη ξίφος, ἐκ δέ μοι ἔγχος
 ἠἴχθη παλάμηφιν ἐτώσιον, οὐδ' ἔβαλόν μιν.”
 ἼΗ καὶ ἐπαΐζας κόρυθος λάβεν ἵπποδασείης,
 ἔλκε δ' ἐπιστρέψας μετ' εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς· 370
 ἄγχε δέ μιν πολύκεστος ἰμάς ἀπαλὴν ὑπὸ δειρήν,
 ὅς οἱ ὑπ' ἀνθερεῶνος ὀχεὺς τέτατο τρυφαλείης.
 καὶ νύ κεν εἴρυσσέν τε καὶ ἄσπετον ἦρατο κῦδος,
 εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη,
 ἦ οἱ ῥῆξεν ἰμάντα βοὸς ἴφι κταμένοιο· 375
 κεινὴ δὲ τρυφάλεια ἄμ' ἔσπετο χειρὶ παχείῃ.
 τὴν μὲν ἔπειθ' ἦρωσ μετ' εὐκνήμιδας Ἀχαιούς
 ῥῖψ' ἐπιδινήσας, κόμισαν δ' ἐρήρηες ἐταῖροι·
 αὐτὰρ ὃ ἄψ ἐπόρουσε κατακτάμεναι μενεαίνων
 ἔγχεϊ χαλκείῳ· τὸν δ' ἐξήρπαξ' Ἀφροδίτη 380
 ῥεῖα μάλ' ὥς τε θεός, ἐκάλυψε δ' ἄρ' ἠέρι πολλῇ,
 κὰδ δ' εἶσ' ἐν θαλάμῳ εὐώδεϊ κηῶεντι.
 αὐτῇ δ' αὖθ' Ἑλένην καλέουσ' ἴε· τὴν δὲ κίχανε
 πύργῳ ἔφ' ὑψηλῷ, περὶ δὲ Τρωαὶ ἄλις ἦσαν·
 χειρὶ δὲ νεκταρέου ἑανοῦ ἐτίναξε λαβοῦσα, 385
 γρηῖ δέ μιν εἰκυῖα παλαιγενεῖ προσέειπεν,
 εἰροκόμῳ, ἦ οἱ Λακεδαίμονι ναιεταῶση
 ἦσκειν εἴρια καλά, μάλιστα δέ μιν φιλέεσκε·
 τῇ μιν εἰσαμένη προσεφώνεε δι' Ἀφροδίτη·
 “δεῦρ' ἴθι· Ἀλέξανδρός σε καλεῖ οἰκόνδε νέεσθαι. 390
 κεῖνος ὃ γ' ἐν θαλάμῳ καὶ δινωτοῖσι λέχεσσι
 κάλλει τε στίλβων καὶ εἵμασιν· οὐδέ κε φαίης
 ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τόν γ' ἐλθεῖν, ἀλλὰ χορόνδε
 ἔρχεσθ', ἠὲ χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν.”
 Ὡς φάτο, τῇ δ' ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινε· 395
 καὶ ῥ' ὥς οὖν ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα δειρήν

para que todos, incluso entre los hombres nacidos después, se turben
ante la idea de hacer males a un huésped que les ofrezca amistad.”

Dijo, claro, y, blandiéndola, lanzó la pica de larga sombra 355
y golpeó el redondo escudo del Priamida,
y la pica imponente atravesó el reluciente escudo,
y presionó a través de la muy labrada coraza,
y directo junto al abdomen desgarró la túnica
la pica, mas él se inclinó y esquivó la negra muerte. 360
El Atrida, sacando la espada con clavos de plata,
levantándola, golpeó la cimera del casco, y, claro, alrededor de este
despedazada en tres y en cuatro pedazos cayó de su mano.
Y el Atrida gimió mirando hacia el vasto firmamento:
“Padre Zeus, ningún otro de los dioses es más destructivo que tú. 365
¡En verdad estaba seguro de que haría pagar su maldad a Alejandro!
Y ahora se me rompió la espada en las manos, y mi pica
salió de las palmas inútilmente, y no lo hirió.”
Dijo, y dando un salto lo agarró del casco de crin de caballo,
y lo arrastró volviéndose hacia los aqueos de buenas grebas, 370
y lo estrangulaba la muy bordada correa bajo la delicada garganta,
que debajo del mentón como sostén del morrión estaba tensada.
Y entonces se lo habría llevado y conseguido incalculable gloria,
si no lo hubiera visto agudamente la hija de Zeus, Afrodita,
que le rompió la correa de buey muerto por violencia, 375
y el morrión siguió vacío a la gruesa mano.
Este enseguida el héroe hacia los aqueos de buenas grebas
lo revoleó, dándole impulso, y lo recogieron los leales compañeros,
mientras que él se arrojó de vuelta ansiando matarlo
con la bronceína pica, mas lo extrajo Afrodita, 380
muy fácilmente, como diosa, y lo ocultó, claro, en mucha neblina,
y lo depositó en el fragante y perfumado tálamo.
Ella misma fue luego a llamar a Helena, y la encontró
sobre la elevada torre, y alrededor había multitud de troyanas,
y la agarró, jalándola con la mano del vestido de aroma a néctar, 385
y le habló con la apariencia de una anciana nacida mucho antes,
de una cardadora, que habitaba con ella en Lacedemonia
elaborando bellas lanas, y la quería muchísimo.
Habiendo tomado la apariencia de esta, le dijo la divina Afrodita:
“Ven aquí, Alejandro te llama para que regreses a casa. 390
Allá está aquel en el tálamo y los decorados lechos,
radiante por su belleza y vestidos, y no dirías
que ese viene de combatir con un varón, sino que a bailar
marcha, o que tras dejar de bailar acaba de sentarse.”
Así habló y, claro, le conmocionó el ánimo en el pecho, 395
y cuando entonces notó la bellísima garganta de la diosa,

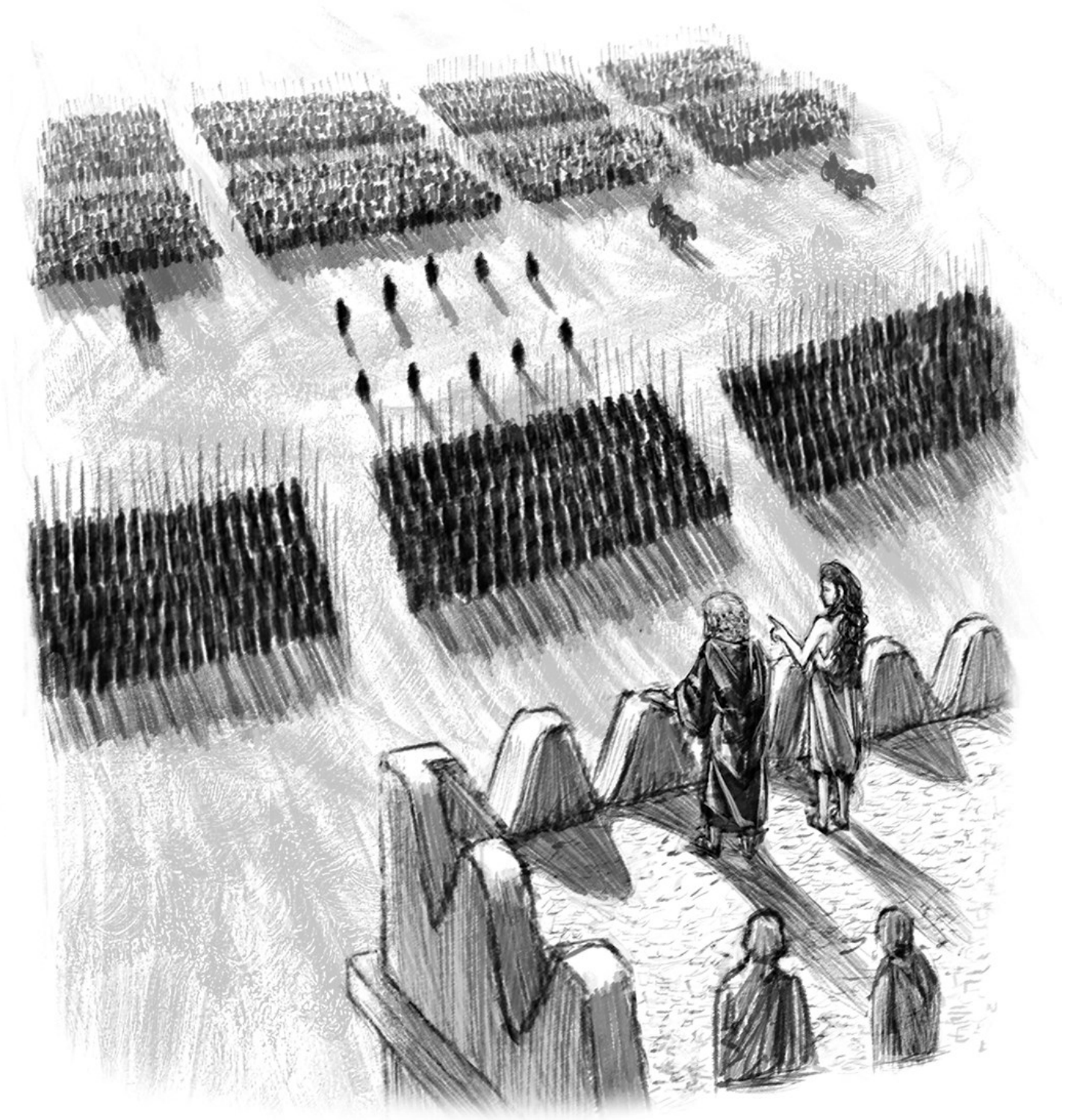
στήθεά θ' ἰμερόεντα καὶ ὄμματα μαρμαίροντα,
 θάμβησέν τ' ἄρ' ἔπειτα ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
 “δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίειαι ἠπεροπεύειν;
 ἦ πῆ με προτέρω πολίων εὖ ναιομενάων 400
 ἄξεις, ἦ Φρυγίης ἦ Μηονίης ἐρατεινῆς,
 εἴ τίς τοι καὶ κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων,
 οὐνεκα δὴ νῦν δῖον Ἀλέξανδρον Μενέλαος
 νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι;
 τοῦνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης; 405
 ἦσο παρ' αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ' ἀπόειπε κελεύθους,
 μηδ' ἔτι σοῖσι πόδεσσιν ὑποστρέψειας Ὀλυμπον,
 ἀλλ' αἰεὶ περὶ κείνον ὄϊζε καὶ ἐ φύλασσε,
 εἰς ὃ κέ σ' ἦ ἄλοχον ποιήσεται ἢ ὃ γε δούλην.
 κείσε δ' ἐγὼν οὐκ εἶμι - νεμεσσητὸν δέ κεν εἶη - 410
 κείνου πορσανέουσα λέχος· Τρωαὶ δέ μ' ὀπίσσω
 πᾶσαι μωμήσονται· ἔχω δ' ἄχε' ἄκριτα θυμῶ.”
 Τὴν δὲ χολωσαμένη προσεφώνεε δῖ' Ἀφροδίτη·
 “μή μ' ἔρεθε, σχετλίη, μὴ χωσαμένη σε μεθείω,
 τῶς δέ σ' ἀπεχθήρω ὡς νῦν ἔκπαγλ' ἐφίλησα, 415
 μέσσω δ' ἀμφοτέρων μητίσομαι ἔχθεα λυγρὰ
 Τρώων καὶ Δαναῶν, σὺ δέ κεν κακὸν οἶτον ὄληαι.”
 Ὡς ἔφατ', ἔδδεισεν δ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα,
 βῆ δὲ κατασχομένη ἐανῶ ἀργῆτι φαεινῶ
 σιγῆ, πάσας δὲ Τρωὰς λάθην· ἦρχε δὲ δαίμων. 420
 αἰ δ' ὄτ' Ἀλεξάνδροιο δόμον περικαλλέ' ἴκοντο,
 ἀμφίπολοι μὲν ἔπειτα θοῶς ἐπὶ ἔργα τράποντο,
 ἦ δ' εἰς ὑπόροφον θάλαμον κίε δῖα γυναικῶν.
 τῆ δ' ἄρα δίφρον ἐλοῦσα φιλομειδῆς Ἀφροδίτη
 ἀντί' Ἀλεξάνδροιο θεὰ κατέθηκε φέρουσα· 425
 ἔνθα κάθιζ' Ἑλένη, κούρη Διὸς αἰγιόχοιο,
 ὅσσε πάλιν κλίνασα, πόσιν δ' ἠνίπαπε μύθω·
 “ἦλυθες ἐκ πολέμου· ὡς ὄφελος αὐτόθ' ὀλέσθαι
 ἀνδρὶ δαμεις κρατερῶ, ὅς ἐμὸς πρότερος πόσις ἦεν.
 ἦ μὲν δὴ πρὶν γ' εὐχε' ἀρηϊφίλου Μενελάου 430
 σῆ τε βίη καὶ χερσὶ καὶ ἔγχει φέρτερος εἶναι.
 ἀλλ' ἴθι νῦν προκάλεσσαι ἀρηϊφίλον Μενέλαον
 ἐξαῦτις μαχέσασθαι ἐναντίον· ἀλλά σ' ἐγωγε
 παύεσθαι κέλομαι, μηδὲ ξανθῶ Μενελάω
 ἀντίβιον πόλεμον πολεμίζειν ἠδὲ μάχεσθαι 435
 ἀφραδέως, μή πως τάχ' ὑπ' αὐτοῦ δουρὶ δαμήης.”
 Τὴν δὲ Πάρις μύθοισιν ἀμειβόμενος προσέειπε·
 “μή με, γύναι, χαλεποῖσιν ὀνειδέσι θυμὸν ἔνιπτε·
 νῦν μὲν γὰρ Μενέλαος ἐνίκησεν σὺν Ἀθήνῃ,
 κείνον δ' αὖτις ἐγὼ· πάρα γὰρ θεοὶ εἰσι καὶ ἡμῖν. 440

y los deseables pechos y los resplandecientes ojos,
 se sorprendió, claro, y enseguida la llamó y le dijo una palabra:
 “Condenada, ¿por qué anhelas embaucarme con estas cosas?
 ¿Acaso a algún lado más lejos entre las bien habitables ciudades 400
 me conducirás, a Frigia o a la encantadora Meonia,
 si alguno también allí te es querido entre los hombres meropes,
 porque ahora Menelao, al divino Alejandro
 habiendo vencido, quiere conducirme a casa a mí, a esta abominable?!
 ¿Por eso ahora estás ahí parada, tramando argucias?! 405
 Andá y sentate junto a él, y renegá de los caminos de los dioses,
 y ya no vuelvas con tus pies hacia el Olimpo,
 sino siempre sufrí por aquel y guardalo,
 hasta que te haga su esposa o te haga su esclava.
 Allá yo no voy a ir - sería indignante - 410
 para ocuparme del lecho de aquel; las troyanas en adelante
 me vituperarán todas, y tengo incontables dolores en el ánimo.”
 Y a ella, irritada, le dijo la divina Afrodita:
 “No me increpés, terca, no sea que, irritada, te abandone,
 y te desprecie tan por completo como hasta ahora te quise, 415
 y en el medio de ambos bandos conciba un ruinoso desprecio
 de los troyanos y los dánaos, y vos perezcas con un mal destino.”
 Así habló, y temió Helena, nacida de Zeus,
 y marchó cubriéndose con su reluciente y blanco vestido,
 callada, y de todas las troyanas se escondió, y la deidad lideraba. 420
 Cuando ellas llegaron a la bellísima morada de Alejandro,
 las criadas enseguida se volvieron rápidamente a sus labores,
 y ella fue al tálamo de elevado techo, la divina entre las mujeres.
 Y, claro, tomando un taburete para ella, la risueña Afrodita,
 la diosa, lo llevó y lo puso frente Alejandro. 425
 Allí se sentó Helena, hija de Zeus portador de la égida,
 desviando los ojos, y amonestó a su esposo con estas palabras:
 “Viniste de la guerra. ¡Ojalá allí mismo hubieras perecido,
 doblegado por un fuerte varón, que fue mi primer esposo!
 Sí, sin duda *antes* te jactabas de que a Menelao, caro a Ares, 430
 por tu fuerza y por tus manos y por tu pica eras superior.
 Pero, andá, ahora, desafiá a Menelao, caro a Ares,
 a combatir frente a frente de nuevo. Pero *yo*
 te aconsejo que lo dejes, y con el rubio Menelao
 no guerrees en guerra cara a cara ni combatas 435
 imprudentemente, no vaya a ser que pronto por su lanza seas doblegado.”
 Y respondiendo le dijo Paris estas palabras:
 “No, mujer, no me amonestes con duras injurias,
 pues esta vez Menelao venció con la ayuda de Atenea,
 mas otra vez a él lo venceré yo, pues también junto a nosotros hay dioses. 440

ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότῃ τραπεῖομεν εὐνηθέντε·
 οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὄδ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν,
 οὐδ' ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἔρατεινῆς
 ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι,
 νήσῳ δ' ἐν κραναῇ ἐμίγην φιλότῃ καὶ εὐνῇ, 445
 ὥς σεο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς ἕμερος αἰρεῖ.”
 ἼΗ ῥα, καὶ ἄρχε λέχοσδε κιών· ἅμα δ' εἶπετ' ἄκοιτις.
 τῷ μὲν ἄρ' ἐν τρητοῖσι κατεύνασθεν λεχέεσσιν,
 Ἀτρεΐδης δ' ἀν' ὄμιλον ἐφοῖτα θηρὶ ἐοικώς,
 εἴ που ἐσαθρήσειεν Ἀλέξανδρον θεοειδέα. 450
 ἀλλ' οὐ τις δύνατο Τρώων κλειτῶν τ' ἐπικούρων
 δεῖξαι Ἀλέξανδρον τότε ἀρηϊφίλῳ Μενελάῳ·
 οὐ μὲν γὰρ φιλότῃ γ' ἐκεύθανον εἴ τις ἴδοιτο·
 ἴσον γὰρ σφιν πᾶσιν ἀπήχθετο κηρὶ μελαίνῃ.
 τοῖσι δὲ καὶ μετέειπεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων· 455
 “κέκλυτέ μευ, Τρῶες καὶ Δάρδανοι ἠδ' ἐπίκουροι,
 νίκη μὲν δὴ φαίνεται ἀρηϊφίλου Μενελάου·
 ὑμεῖς δ' Ἀργεῖην Ἑλένην καὶ κτήμαθ' ἅμ' αὐτῇ
 ἔκδοτε, καὶ τιμὴν ἀποτινέμεν ἦν τιν' ἔοικεν,
 ἢ τε καὶ ἐσσομένοισι μετ' ἀνθρώποισι πέληται.” 460
 Ὡς ἔφατ' Ἀτρεΐδης, ἐπὶ δ' ἦνεον ἄλλοι Ἀχαιοί.

Pero, ¡ea, vamos!, gocemos del amor acostándonos ambos,
pues nunca jamás *así* me envolvió las entrañas el amor,
ni cuando primero a vos desde la encantadora Lacedemonia
tras raptarte navegué en las naves que surcan el mar,
y en una isla escarpada me uní a ti en amor y en la cama, 445
tanto ahora te deseo y el dulce anhelo me toma.”
Dijo, claro, y comenzó a ir hacia el lecho, y lo siguió su esposa.
Aquellos dos en el calado lecho se acostaron,
y el Atrida iba de acá para allá en la turba, semejante a una fiera,
por si en algún lado distinguía al deiforme Alejandro. 450
Pero no podía ninguno de los troyanos ni renombrados aliados
a Menelao, caro a Ares, señalarle entonces a Alejandro,
pues no lo habrían ocultado *por amistad*, si alguno lo hubiera visto,
pues para todos era detestado igual que la negra muerte.
Y entre estos también dijo el soberano de varones Agamenón: 455
“Escúchenme, troyanos y dárdanos y además los aliados,
sin duda la victoria de Menelao, caro a Ares, es clara.
Ustedes a la argiva Helena y los bienes junto con ella
devuelvan, y paguen la compensación, la que sea que corresponda,
y que también entre los hombres venideros permanezca.” 460
Así habló el Atrida, y lo aprobaron los demás aqueos.

Notas



Verso 1

Pero una vez que: El canto comienza con esta típica fórmula de transición hacia otra escena, que marca el cambio entre lo anterior (la formación del ejército troyano; VER la nota siguiente) y lo que viene (el choque de los ejércitos). La estructura general del canto es transparente: encuentro de los ejércitos (1-14), preparación del duelo entre Paris y Menelao (15-120 - VER *ad* 3.16), *Teikhoskopía* (121-244 - VER *ad* 1.121), duelo (245-460), aunque esta última sección es, desde luego, bastante más compleja (VER *ad* 3.245). Como puede verse, el esquema es retrogresivo, con la *Teikhoskopía* insertada en el centro de la secuencia del duelo para aumentar el suspenso antes de que este se produzca, en una técnica que ya se ha utilizado en el canto 2 con el Catálogo de las naves (VER *ad* 2.493) y volverá a utilizarse en el canto 4 con la *Epipólesis* (VER *ad* 4.223), no por casualidad las tres secuencias de presentación del ejército aqueo en el poema. De hecho, el canto completo puede considerarse una retardación del inicio real del combate, que tendrá que esperar hasta 4.446 (cf. en este mismo sentido Myers, 73). Por supuesto, el canto 3 continúa con la retrospectiva iniciada en el anterior (VER *ad* 2.786), acaso de forma mucho más marcada que antes, habida cuenta de que los eventos relatados son casi del todo inadmisibles en el noveno año de la guerra (VER *ad* 3.21).

se ordenaron todos junto a sus líderes: Tiene razón Leaf en que esta frase debe aludir solo a los troyanos. Si bien el *mén* del verso siguiente ya anticipa la aparición de los aqueos en escena, a los fines de la continuidad narrativa es necesario un último vistazo a aquellos, no una mirada general sobre los ejércitos, que llegará recién en 10, en el cierre de la secuencia introductoria al combate. La mayor parte de los comentaristas actuales entiende que “todos” aquí se refiere a ambos grupos.

Verso 2

con estrépito y bullicio: “uno de los muy pocos marcadores de diferenciación étnica [entre griegos y troyanos],” comenta West, *Making* (*ad* 2-9). La idea se repite en 4.429-438, y ha sido interpretada (cf. e.g. CA, n. 1; Telg genannt Kortmann, en *Structures*, 2.119) como indicando una distinción cultural entre los grupos (un disciplinado y homogéneo ejército griego contra un desordenado y heterogéneo ejército troyano; cf. Kirk, *ad* 8-9; Bas., *ad* 8-9, con referencias adicionales). Esto es posible, sin duda, y estaría reforzado por el símil que sigue (VER la nota siguiente), pero es viable una explicación narrativa de signo opuesto, ligada al estado psicológico de los ejércitos (VER *ad* 3.9 para los detalles).

como aves: El símil reitera parcialmente el del ejército aqueo en 2.459-465, uno de los cinco que sirven de introducción al Catálogo (VER *ad* 2.455, y VER *ad* 2.459 en general sobre los símiles de aves). Es interesante destacar el contraste entre los griegos, que se comportan como ruidosas grullas antes de salir a la batalla, y los troyanos, que lo hacen al marchar a ella. Sobre el símil en general, cf. Johansson (70-76).

Verso 3

tal como: ἦϋτε περ solo aquí para expandir un símil breve, con 6.146 ofreciendo el único otro uso de περ en un símil (aunque uno muy diferente). Ruijgh (854) destaca lo curioso de esta secuencia, tanto por la inusual expansión como por el hecho de que la narración se retoma en 6 sin volver a los troyanos, como si 3-7 de alguna manera reemplazaran ese regreso.

el estrépito de las grullas: El fenómeno es, por supuesto, muy real, como puede verificarse en “[Cranes - Autumn migration of birds. David Attenborough's opinion.](#)”. No puede dejar de destacarse que, al concentrarse en el ruido que producen (obsérvese la repetición de κλαγγή en 2, 3 y 5, y VER *ad* 3.5), el poeta parece dejar de lado otros aspectos del vuelo de las aves, como sus magníficas formaciones.

alcanza el firmamento: Sobre el “firmamento”, VER *ad* 1.195. Nótese el curioso juego aliterante entre ὄρνιθες ὄς y οὐρανόθι πρό, reforzado por los extraños monosílabos finales y la forma única οὐρανόθι. Junto con la repetición de κλαγγή, el recurso conecta la narración, el símil y su expansión.

Verso 4

huir del invierno: La grulla común (*Grus grus*) comienza su migración anual en otoño, lo que constituye uno de los signos fundamentales en el calendario agrícola del Mediterráneo (cf. Hes., *Erga* 448-51, y el análisis de las fuentes en Mynott, 2018: 7-13). No deja de ser importante destacar aquí que el vuelo de las grullas hacia el sur anticipa la peor época del año griego. Leer más: Mynott, J. (2018) *Birds in the Ancient World. Winged Words*, Oxford: Oxford University Press.

de una extraordinaria tempestad: Con toda razón observa Kirk que la elección de palabras destaca el horror de las aves ante la tormenta (probablemente una de las otoñales, que son las más comunes en la zona - VER *ad* 16.385). ἀθέσφατον habla del carácter casi sobrenatural del evento y, como la mención del invierno (VER la nota anterior), anticipa la catástrofe que se acerca.

Verso 5

con estrépito vuelan: El nuevo énfasis en el ruido dirige la atención de los receptores a un aspecto del vuelo de las grullas en detrimento de otros (VER *ad* 3.3).

hacia las corrientes del Océano: VER *ad* 1.423. Se trata, por supuesto, del destino de las grullas, cuya ubicación geográfica precisa no se detalla (pero, por supuesto, no era necesario hacerlo para la audiencia del poema).

Verso 6

llevando matanza y muerte: Como la mención del invierno y la tormenta (VER *ad* 3.4), el anuncio de la matanza que provocarán las grullas entre los pigmeos anticipa lo que está por suceder, y coloca a los troyanos en un lugar de superioridad por sobre los aqueos.

a los varones pigmeos: Los “pigmeos”, de *pygmé* (“puño”), son en la mitología griega habitantes del confín meridional del mundo, caracterizados por su baja estatura,

quizás inspirados en noticias de pueblos reales al sur de Egipto. La leyenda de su lucha con las grullas está ampliamente difundida en diversas culturas del mundo (cf. e.g. Scobie, 1975) y se menciona (y discute) en varias fuentes antiguas (cf. la lista en Arnott, 2007: 81 y Bas., *ad* 6-7, con amplia bibliografía). La imagen es también popular en la iconografía. Para un análisis de la realidad del fenómeno (acaso una versión mitológica de la cacería de grullas en el norte de África durante el periodo migratorio), cf. Ovadiah y Mucznik (2017), donde también pueden hallarse numerosas imágenes sobre el tema. Más en general sobre la cuestión, cf. el comprehensivo trabajo de Dasen (1993, esp. 163-245). Leer más: Arnott, W. G. (2007) *Birds in the Ancient World from A to Z*, London: Routledge; Dasen, V. (1993) *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford: Clarendon Press; Ovadiah, A. y Mucznik, S. (2017) “[Myth and Reality in the Battle between the Pygmies and the Cranes in the Greek and Roman Worlds](#)”, *Gerión* 35, 141-156; Scobie, A. (1975) “[The Battle of the Pygmies and the Cranes in Chinese, Arab, and North American Indian Sources](#)”, *Folklore* 86, 122-132.

Verso 7

desde el aire: A los fines de la traducción, es inevitable optar por una de las interpretaciones del adverbio (VER Com. 3.7), pero no es imposible que el auditorio pudiera percibir ambos sentidos, en particular habida cuenta de que algo similar parece suceder en las instancias de 1 (VER *ad* 1.497): las grullas que llegan volando aparecerían sobre los pigmeos al amanecer casi como manifestadas en el propio aire, con su sonido escuchándose antes de que sean visibles.

una mala disputa: Bas. (*ad* 6-7) observa lo inusual del término valorativo en boca del narrador, pero está claramente focalizado desde la perspectiva de los pigmeos. Habida cuenta de que estos son vehículo de los aqueos, se trata de un recurso muy adecuado como transición hacia el segmento aqueo de la secuencia (VER *ad* 3.3).

Verso 8

Y aquellos fueron en silencio: Sobre el silencio de los aqueos, VER *ad* 3.2; sobre la falta de cierre del símil, VER *ad* 3.3.

los aqueos que exhalan furor: La fórmula aparece solo tres veces en el poema (aquí, en 11.508 y en 24.364). Kirk (*ad* 8-9) y Bas. asocian en este pasaje la frase con la calma y fiereza de los aqueos (Bas.: “solo su respiración se escucha”), lo que bien puede ser, pero ninguno de los comentaristas observa que, en las otras dos iteraciones de la fórmula, el tema central es el temor (por la muerte de Macaón de parte de los aqueos en 11, a los aqueos de parte de Príamo en 24), lo que sugiere una interpretación diferente (VER *ad* 3.9).

Verso 9

resguardarse los unos a los otros: Es indudable (cf. Van Wees, 1997: 685) que, a lo largo del poema, los aqueos muestran una mayor tendencia a actuar en conjunto y cooperativamente que los troyanos (aunque estos también lo hacen en ocasiones; cf. e.g. 14.424-428 y en general sobre el tema Van Wees, sec. 3, *sub* “Comradeship:

emotional and contractual solidarity”), pero también lo es que esto sucede mayormente como táctica defensiva, no ofensiva, lo que hace extraño la mención de esta solidaridad al comienzo de la batalla. Sumado a la inusual fórmula del verso anterior (VER *ad* 3.8) y a la comparación con los pigmeos y las grullas (VER *ad* 3.6), esto sugiere que el silencio de los aqueos puede interpretarse no como algo positivo, sino como un signo de su temor e incertidumbre ante esta primera batalla sin Aquiles en sus filas. Los troyanos gritan, envalentonados, mientras que sus enemigos marchan en silencio, pensando cómo se protegerán del ataque que se avecina. Es interesante notar, en este sentido, que la única vez que este griterío se menciona en un contexto donde uno de los dos bandos tiene una ventaja clara (13.40-42), son los troyanos los que están mejor posicionados y se perciben cercanos a la victoria. Aunque no puede afirmarse de forma definitiva que la interpretación estándar del pasaje sea errónea, la alternativa es importante para recordar que prejuicios culturales aparentemente inocuos pueden afectar nuestra lectura del poema. Los gritos de batalla como forma de aterrorizar al enemigo no son, por cierto, un fenómeno desconocido en la Antigüedad (cf. e.g. Hendry, 2008: 56-58). Leer más: Hendry, C. D. (2008) [*Gallic and Germanic Warriors in the Eyes of Julius Caesar and Cornelius Tacitus*](#), Tesis de especialización, Union College; Van Wees, H. (1997) “Homeric Warfare”, en Morris, I., y Powell, B. (eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden: Brill.

Verso 10

Como: εὔτε solo aquí y en 19.386 como introductor de símiles, una nueva peculiaridad en los de este pasaje (VER *ad* 3.3). Esta segunda comparación del canto constituye el cierre de la secuencia de preparación del enfrentamiento (de hecho, 14 habría sido quizás un mejor final para el canto 2 que el que ha conservado la tradición), y por primera vez (pero VER *ad* 3.1) nos presenta a ambos ejércitos marchando al mismo tiempo.

el Noto: VER *ad* 2.145.

la niebla: En general sobre los símiles climáticos, VER *ad* 2.144. La elección de la niebla como vehículo del símil enfatiza no tanto la dimensión de los ejércitos como el aspecto visual de la escena, con un marcado tono ominoso sobre la matanza que se aproxima, en línea con el símil anterior (cf. esp. 5-6). La oscuridad que cubre la batalla es un tópico en el poema para destacar lo terrible de la guerra (VER *ad* 16.567), pero la niebla no es vehículo de ninguna otra comparación (con una posible excepción en 5, sobre la que VER *ad* 5.864).

Verso 11

los pastores: Sobre los pastores en símiles, VER *ad* 13.493. Sería estirar sustancialmente el texto considerarlos aquí un vehículo, aunque puede leerse sin duda una analogía entre este temor de los pastores a la niebla con el de los soldados ante la nube de polvo que levantan los enemigos. Recuérdese, en efecto, que “pastor de tropas” es un epíteto habitual para los jefes de ambos bandos. Tanto Kirk (*ad* 10-14) como Bas. destacan además que los pastores son en Homero un símbolo de la soledad en

las montañas y la lucha contra lo salvaje y desconocido, aunque esto no parece tener demasiada injerencia en este pasaje específico.

mejor que la noche para el ladrón: El ladrón de ganado, dado el contexto. El escoliasta D explica que la niebla es mejor que la noche porque, de noche, el ganado es guardado en el corral, mientras que de día se dispersa por la pastura. Sobre el tema del robo de ganado en general, VER *ad* 1.154. La introducción del ladrón aquí es peculiar, pero acaso pueda leerse en la misma dimensión alegórica del “pastor” (VER la nota anterior), asumiendo que este “ladrón” es el enemigo que viene a arrebatarse vidas.

Verso 12

cuanto alcanza un tiro de piedra: Como observa Bas., una forma típica de señalar la distancia en el poema (cf. e.g. 16.589-592, 23.431-433, etc.). En general sobre los símiles para expresar medidas, cf. Scott (21-24), Richardson (*ad* 24.317-19), Bas. XXIV (*ad* 317-319). El poeta cuenta con formas de medida estandarizadas (VER *ad* 6.319, por ejemplo), pero expresar la distancia a través de símiles resulta mucho más efectivo y fácil de visualizar para la audiencia (cf. Paivio y Csapo, 1973; Katz y Paivio, 1975; Paivio, 1975). En este caso en particular, además, la expresión (lit. “tan lejos cuanto alcanza a tirar una piedra”) puede estar aludiendo al hecho de que los ejércitos solo llegan a ver las líneas delanteras y no las inmensas masas de tropas que marchan. Leer más: Paivio, A. (1975) “Perceptual comparisons through the mind’s eye”, *Memory & Cognition* 3, 635-647; Katz, A. N., y Paivio, A. (1975) “Imagery variables in concept identification”, *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 14, 284-293; Paivio, A., y Csapo, K. (1973) “Picture superiority in free recall: Imagery or dual coding?”, *Cognitive Psychology* 5, 176-206.

Verso 13

así, en efecto, bajo sus pies: 13-14 ≈ 2.784-785 (VER la nota siguiente para la diferencia), en el cierre del Catálogo de las Naves y justo antes del giro hacia los troyanos. La repetición delimita como una retrogresión todo el ingreso de los troyanos al poema, que, en efecto, no ha hecho más que retrasar el momento del choque de los ejércitos que ya ese verso de 784 anuncia (VER *ad* 3.1). De paso, esto refuerza la impresión de que 14 habría sido un punto más elegante para el cierre del canto 2 (VER *ad* 13.10).

se impulsaba: Acaso no se necesite una razón especial para el cambio de μέγα στοναχίζετο γαῖα en 2.784 por κονίσσαλος ὄρνυτ' ἀελλής aquí (VER la nota anterior), pero el foco sobre la imagen del movimiento de los ejércitos permite pensar en estos versos como una panorámica previa al combate (VER *ad* 4.446). Acaso también pueda entenderse un juego con la distancia de la perceptibilidad de los fenómenos, pero identificar cuál se dificulta porque no es claro el tamaño de la nube que se imagina, que determinaría si esta se vería más lejos que el alcance del ruido de los pasos de las decenas de miles de tropas aqueas.

una arremolinada nube de polvo: Sobre el polvo como señal del movimiento de los ejércitos, VER *ad* 2.150.

Verso 14

y muy velozmente atravesaban la llanura: Sobre el uso de esta frase, VER *ad* 2.785.

Verso 15

Y ellos, en cuanto estuvieron cerca yendo unos sobre otros: El verso es formulaico para introducir duelos (cf. 5.14, 6.630, 5.850, 6.121, 11.232, 13.604, 16.462, 20.176, 21.148, 22.248), lo que aquí sugiere claramente, como propone Bas., que está anticipando lo que sucederá enseguida, es decir, el combate entre Paris y Menelao. El efecto se refuerza con el uso de las fórmulas de 21, 29, 30 y 32, todas propias de narraciones de combates individuales, casi sugiriendo que este “encuentro” entre los esposos de Helena fuera uno. Desde un punto de vista militar, esta primera fase del enfrentamiento de los ejércitos estaría marcada por el intercambio de proyectiles, seguido luego por el avance de los guerreros que se enfrentarían en duelos individuales (si bien esta perspectiva no es la única posible; cf. Van Wees, 1997: 673-689 y VER *ad* 3.79). Esta fase nunca se desarrolla demasiado, quizás por la ineffectividad de los proyectiles contra el armamento pesado de los guerreros, quizás por la ansiedad natural de los combatientes delanteros de enfrentarse en duelos individuales, pero casi con certeza por mor de la narrativa, que sufriría considerablemente con una larga descripción de un intercambio de lanzas y flechas a distancia. Leer más: EH *sub Warfare*; Van Wees, H. (1997) “Homeric Warfare”, en Morris, I., y Powell, B. (eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden: Brill.

Verso 16

entre los troyanos: Con este foco sobre los troyanos inicia la primera parte del duelo entre Paris y Menelao, que llegará hasta 120 (VER *ad* 3.1). La secuencia está mayormente ocupada por discursos (sesenta y uno de sus ciento cinco versos), con un claro esquema dialógico: después del encuentro inicial entre los personajes (16-37), Héctor habla y Paris responde (38-75), Héctor frena a los troyanos y Agamenón a los griegos (76-85a), Héctor propone el duelo y Menelao acepta (86b-110), tras lo cual se inician las preparaciones formales (111-120). Sobre el problema de la ubicación en el ciclo de este duelo, VER *ad* 3.21.

combatía en el frente: Tiene sin duda razón Kirk en que la expresión aquí no se refiere solo a combatir en la primera fila, como corresponde a los héroes (VER *ad* 3.31), sino también a adelantarse a la primera fila, provocando al enemigo para que atacase. Aunque, por supuesto, se trata de una primera pincelada para caracterizar al personaje como un fanfarrón, no hay razón para pensar que este tipo de conducta fuera concebida como irregular (cf. Van Wees, 1997: 676-680), y aquí lo que diferencia a Paris del resto es su armamento (VER *ad* 3.17) y su reacción cuando alguien aparece del otro lado (cf. 30-32). El pasaje refuerza esta oposición, con la repetición de la idea del “frente” (*pro-*) en 16, 19 y 22, entremezclada en la descripción de un Paris que no tiene nada que hacer en ese lugar del campo de

batalla. Leer más: Van Wees, H. (1997) “Homeric Warfare”, en Morris, I., y Powell, B. (eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden: Brill.

el deiforme: El epíteto “deiforme” no es específico de Paris, pero sí es habitual del personaje (doce de las veintisiete instancias), algo similar a lo que sucede con “caro a Ares” con Menelao (VER *ad* 3.21). Los epítetos se parecen en otro aspecto, y es que presentan una concentración de apariciones en este canto, lo que permite configurar una oposición entre el “deiforme” Alejandro y Menelao “caro a Ares” que en sí misma ofrece una representación clara de la caracterización de los personajes en este episodio (VER *ad* 3.17, VER *ad* 3.38). Más en general, es curioso que el segundo personaje que más veces es llamado de esta manera sea Príamo (nueve veces, todas en el canto 24 - VER *ad* 24.217), casi como si se tratara de un epíteto de familia.

Alejandro: Paris-Alejandro, que aparece por primera vez aquí en el poema en el centro de la escena, es hijo de Príamo y Hécabe, y causante de la guerra, por haberse llevado a Helena de Esparta a Troya. Su historia completa abarca un complejo entramado mítico (que incluye el famoso juicio de Paris, sobre el cual VER [El mito de Troya \(antehoméica\)](#)). Paris tiene una participación importante en el poema, logrando varias victorias para los troyanos (cf. 7.8, 11.377 y 506, entre otros); es claro, no obstante, que, al menos al comienzo del poema, se lo caracteriza con más rasgos negativos que positivos (VER *ad* 3.38). Será el asesino de Aquiles (cf. 22.358-360), y morirá más tarde por una flecha de Filoctetes. Sobre el problema del doble nombre, cf. (además de Kirk y Bas.) de Jong (1987), que concluye que “Paris” es el nombre preferido desde el punto de vista troyano, mientras que “Alejandro” es el preferido desde el punto de vista griego; esta propuesta, sin embargo, no está bien asentada en la evidencia y resulta bastante poco convincente (cf. Lloyd, 1989). Lo más probable es que la variación fuera, por motivos que no podemos recuperar, tradicional, y los rapsodas la aprovecharan por conveniencia métrica. Leer más: EH *sub Paris*, Wikipedia s.v. [Paris](#); de Jong, I. J. F. (1987) “[Paris/Alexandros in the Iliad](#)”, *Mnemosyne* 40, 124-128; Lloyd, M. (1989) “[Paris/Alexandros in Homer and Euripides](#)”, *Mnemosyne* 42, 76-79.

Verso 17

llevando en los hombros: Esto vale tanto para la piel como para el arco y la espada (cuya vaina colgaba del hombro a través de una correa), lo que libera las manos para las lanzas de las que se habla enseguida.

una piel de leopardo: No deja de ser notable que el único otro personaje en el poema que se viste con una piel de leopardo es Menelao, en 10.29. Sin embargo, allí se trata de un simple abrigo para una reunión nocturna, no de equipamiento para el combate. La piel es adecuada para un arquero (VER la última nota a este verso), que requiere movilidad, y acaso eso explique que Paris la utilice (cf. Leaf, Apéndice B, viii); no obstante, otras explicaciones se han ofrecido también (subrayar la apariencia del seductor Paris, señalar que no es suficientemente maduro; cf. Bas., con numerosas referencias), y no hay duda de que aquí está cumpliendo un rol en la caracterización (¿negativa?) del personaje. Ready (202) vincula esta piel de leopardo con la

oposición entre naturaleza y cultura que detecta en los símiles que siguen (21-37), pero esto parece un tanto forzado. Por lo demás, aunque no se especifique que esta piel sea de un animal cazado por el mismo Paris, la presencia de leopardos en Anatolia en este periodo lo sugiere (VER *ad* 13.103), y el detalle resuena bien con la naturaleza del personaje como arquero, lo que a su vez refuerza la contradicción de la situación (VER la nota siguiente).

y el curvo arco: Sobre la curvatura del arco, VER *ad* 2.848. Paris es tradicionalmente reconocido como arquero, y como tal actúa en la mayor parte del poema, pero en este pasaje su actitud contrasta de forma muy marcada con la que suelen tener los arqueros, que se esconden detrás de los combatientes delanteros armados con equipamiento pesado (cf. sobre el tema Bas., *ad* 18, con bibliografía). El que se afirme que lleva en los hombros el arco y la espada enfatiza esto, porque de los hombros se cuelga tradicionalmente la espada y el escudo (de hecho, cf. 334-335). Los versos que siguen completan la imagen, combinando el equipo ligero con las dos lanzas, un número estándar (VER *ad* 3.338), pero incompatible con el resto del armamento descripto. No hay una explicación táctica posible de todas estas contradicciones, que solo pueden entenderse como parte de la caracterización psicológica del personaje.

Verso 18

mientras que, dos lanzas: La mención de dos lanzas es extraña, pero no inusitada (cf. 11.43, 12.298, 16.139, 21.145). Dos es un número habitual para lanzas arrojadas (piénsese, por ejemplo, en el equipamiento estándar del legionario romano, con sus dos *pila*), pero inadmisibles para lanzas de combate cuerpo a cuerpo. Es un ejemplo más de la mixtura cultural que caracteriza la sociedad homérica (VER [Edad oscura y sociedad homérica](#)). Debe notarse, sin embargo, que, como observa Kirk, este tipo de equipamiento debía ser en alguna medida tradicional, porque cuenta con su propio sistema formulaico. Más allá del uso en el poema o en la realidad de estas dos lanzas, es claro que aquí Paris está utilizándolas para pavonearse frente a los aqueos (VER *ad* 3.19). El detalle tiene un valor adicional: destacar que no tiene un escudo en las manos, algo incompatible con su posición en el frente del ejército y su desafío a los combatientes delanteros enemigos (VER *ad* 3.17).

recubiertas: κεκορυθμένον (lit. “con un casco”) es un epíteto estándar, en particular en la fórmula κεκορυθμένος αἶθοπι χαλκῶ (VER *ad* 4.495); para lanzas se utiliza solo aquí, en 11.43 y en 16.802, en la misma ubicación métrica pero no siempre en la misma frase, y nada más que en el último caso sin la aclaración “de bronce”.

Verso 19

desafiaba de frente a todos los mejores: Con una lanza en cada mano, el arco en el hombro, sin armadura y sin escudo, esto no puede sino considerarse una *hýbris* por parte de Paris, que será pagada con su humillación pública ante Menelao. Se trata, por supuesto, de una puesta en escena simbólica de los eventos que desencadenan la guerra (VER *ad* 3.21).

los argivos: VER *ad* 1.79.

Verso 20

a combatir cara a cara en horrible batalla: *Pace Leaf*, se trata claramente del anuncio de un duelo, como el mismo verso en 7.40, donde anticipa el que se produce entre Héctor y Áyax. Que el combate alrededor se detenga o no es un elemento secundario, porque los duelos en el poema se producen de ambas formas.

Verso 21

Y cuando entonces a este: A partir de este punto comienza la presentación de los personajes del duelo, en un esquema paralelo que empieza con las mismas palabras (cf. 30): observación del enemigo (21-22 y 30-31), símil (23-26 y 33-35), reacción (27-29 y 36-37). Sobre el uso de fórmulas de combate en el contexto, VER *ad* 3.15.

lo vio: De Jong, *Narrators* (107), destaca el uso de la mirada de Menelao como recurso para introducirlo, algo que se repetirá enseguida con Héctor (38): “Los personajes no sólo se presentan como individuos, sino, lo que es más importante, en su relación y relevancia mutua.” Es significativo también que este modo de presentación anticipa la importancia del espectáculo y la vista a lo largo del canto (VER *ad* 3.126).

Menelao: Sobre Menelao, VER *ad* 1.16. El duelo entre Paris y Menelao es uno de los episodios centrales del poema, pero es extremadamente probable que se trate de uno que en la versión más tradicional se colocaría en el comienzo de la guerra. Su inclusión es comprensible en este segmento retrospectivo del poema (VER *ad* 2.786), a lo que puede añadirse la propuesta de Bachvarova (2018: 158-160) de que, como en otras tradiciones orales, el poeta introduciría episodios del ciclo conocidos y demandados por el público. Tsagarikis (1982) argumenta en contra del carácter retrospectivo del duelo, pero su análisis no implica más que el hecho de que los episodios del canto son verosímiles en este punto y que el poeta ha incluido acaso ciertos elementos para adaptarlos al noveno año; ambas cosas son parte natural de la composición de la épica oral. Leer más: Bachvarova, M. R. (2018) “Formed on the Festival Stage: Plot and Characterization in the *Iliad* as a Competitive Collaborative Process”, en Ready, J. L., y Tsagalis, C. C. (eds.) *Homer in Performance. Rhapsodes, Narrators, and Characters*, Austin: University of Texas Press; Tsagarikis, O. (1982) “[The Teichoskopia Cannot Belong in the Beginning of the Trojan War](#)”, *QUCC* 12, 61-72

caro a Ares: Aunque aparentemente genérico para héroes griegos, el epíteto tiene dos usos que abarcan casi la totalidad de sus instancias: la fórmula de cierre de verso ἀρηϊφίλων ὑπ' Ἀχαιῶν [por los aqueos amados por Ares] (6.73, 16.303, 17.319 y 336) y su función como epíteto específico de Menelao (veinte de veintisiete casos), que se manifiesta en su aparición desproporcionadamente más en este canto que en el resto del poema (trece de los veinte casos). Esto último invalida el análisis de Willcock (2004: 52-53), que busca solucionar apelando a la tradición la contradicción que percibe en su uso para un guerrero “amigable, inefectivo y que requiere protección.” Si hay un episodio en donde el héroe no posee ninguno de esos rasgos, es en su duelo con Paris, y si se añade a eso que tres de las siete

instancias restantes se hallan en el canto 17, donde Menelao es instrumental en el rescate del cadáver de Patroclo, la hipótesis carece absolutamente de apoyo. Sobre el rol más específico que el epíteto cumple en el canto, VER *ad* 3.21. Leer más: Willcock, M. M. (2004) “Traditional Epithets”, en Bierl, A., Schmitt, A., y Willi, A. (eds.) *Antike Literatur in neuer Deutung. Festschrift für Joachim Latacz anlässlich seines 70. Geburtstages*. Munich: K. G. Saur.

Verso 22

marchando enfrente de la turba a grandes pasos: Parece tratarse de una focalización sobre Menelao, para quien Paris sería una figura destacada sobre el fondo de soldados troyanos. Los grandes pasos aquí, por supuesto, son parte de la actitud altanera general del príncipe (VER *ad* 3.19).

Verso 23

así como: Ready (203-205) ha sugerido que los dos símiles de estos versos tienen como subtexto una oposición entre “naturaleza y cultura”, concluyendo que “Ambos símiles del narrador atribuyen a Paris una incapacidad para desenvolverse con éxito en el mundo natural del campo de batalla como combatiente. El segundo símil especifica que fracasa en este contexto porque es un hombre de cultura.” Sin embargo, amén de los forzamientos que esta lectura demanda, es harto improbable que el narrador concibiera al pastor Paris, criado en los montes de la Tróade, como “un hombre de cultura”. Con menos esfuerzo que el que hace Ready puede atribuírsele al personaje cierta destreza como cazador, asumiendo que la piel de leopardo que lleva fuera de un animal capturado por él (VER *ad* 3.17).

se alegra un león: Las comparaciones de guerreros con leones son comunísimas en el poema (41 casos registrados en [Homeric Similes](#); detalles y bibliografía en Bas.). En la mayoría de las instancias aparecen como cazadores, con diferentes tipos de víctimas; a menudo son presentados también enfrentados con pastores, cazadores y perros (cf. Scott, 58-62). Los testimonios y la evidencia arqueológica sugieren que las comparaciones están basadas en la observación directa (cf. Alden, 2005; Masseti, 2012: 188-189), puesto que, hasta los comienzos del primer milenio d.C., había leones en los alrededores del Egeo. Este símil en particular, en donde un cazador (el león) se encuentra con una presa ya muerta y la consume a pesar del esfuerzo de otros cazadores (los perros y los hombres), es de notable complejidad. El tercer elemento acaso se refiera a los troyanos, que buscarían molestar a Menelao mientras él asesina a Paris. El héroe volverá a ser comparado con un animal en 449, cuando el foco vuelve a ponerse sobre el lugar del duelo después del rescate de Afrodita (VER *ad* 3.449). Leer más: Alden, M. (2005) “[Lions in Paradise: Lion Similes in the Iliad and the Lion Cubs of Il. 18.318-22](#)”, *CQ* 55, 335-342; Masseti, M. (2012) *Atlas of terrestrial mammals of the Ionian and Aegean islands*, Berlin: De Gruyter.

al toparse con un gran cuerpo: Entre los antiguos era común la creencia de que los leones no comían cuerpos muertos, pero esto no es cierto, y de hecho se ha observado que, como en este símil (asumiendo, por supuesto, que el cuerpo que

encuentra el león es producto de la acción de los perros y cazadores), no tienen inconveniente alguno en robar presas ajenas (cf. Sunquist y Sunquist, 2002: 289-290). En cualquier caso, es claro que el símil enfatiza la ansiedad del depredador. Leer más: Sunquist, M. y Sunquist, F. (2002) *Wild Cats of the World*, Chicago: The University of Chicago Press.

Verso 24

un cornígero ciervo o una cabra salvaje: Dos presas típicas en los símiles y, por supuesto, en la realidad del mundo griego (cf. Barringer, 2001: 15-18, 100 y *passim*). Leer más: Barringer, J. M. (2001) *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Verso 25

estando hambriento: El encabalgamiento “enfatiza la voracidad del animal, que es la razón por la que no huye de los cazadores” (así, Bas.). Hay un claro anticipo aquí del hambre de justicia de Menelao implicado en 28.

Verso 26

rápidos perros y lozanos jóvenes: La fórmula (sin “rápidos”) se replica en otros dos símiles (11.414 y 17.282). La cacería con perros es ubicua en la cultura griega (basta pensar en el mito de Acteón o en la descripción de Argo en *Od.* 17.312-317, pero cf. también e.g. Opiano, *De la caza* 1.371-538), y los perros, casi siempre en grupo (con notables excepciones, sobre las que VER *ad* 15.579), aparecen en símiles en general en este papel de cazadores o acompañantes de la caza, en contra de un animal que usualmente huye (cf. Kelly, 300-302, aunque la afirmación del autor de que solo actúan como perseguidores es debatible - VER *ad* 11.324). Es interesante que este rol contrasta con el más habitual en el poema como símbolo de los cadáveres no enterrados (VER *ad* 1.4), en un ejemplo típico del contraste, regular en los símiles, entre los mundos de la paz y la guerra (VER *ad* 2.474).

Verso 27

así se alegró: Típicamente, el cierre del símil retoma palabras de este (e.g. VER *ad* 2.297, VER *ad* 4.281).

deiforme Alejandro: VER *ad* 3.16.

Verso 28

viendo con sus ojos: Sobre este giro, VER *ad* 1.587. Esta variante, que es la más común en el poema, no tiene ninguna diferencia de significado con la del canto 1, pero utilizamos una traducción ligeramente distinta para distinguirla.

pues estaba seguro de que haría pagar al transgresor: Tiene razón de Jong, *Narrators* (139), en que el término “transgresor” es una focalización sobre Menelao, señalada de manera explícita por el φάτο. Por lo demás, merece destacarse, con West, *Making*, que la “transgresión” queda totalmente implícita, y que es claro que el auditorio sabe de qué se está hablando, aunque Paris acaba de aparecer en el poema

por primera vez. La idea en este verso se repetirá en dos momentos clave del duelo (VER *ad* 3.351), pero la caracterización de los troyanos como transgresores de la hospitalidad y los juramentos es recurrente en el poema, sobre todo en los cantos 3 y 4 (3.351-354, 366, 4.155-168, 234-239, 270-271 y 13.620-639 - cf. también 6.55-57 y Louden, 2006: 192-194). Leer más: Louden, B. (2006) *The Iliad. Structure, Myth, and Meaning*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Verso 29

y enseguida del carro con las armas saltó al suelo: “del carro con las armas saltó al suelo” es una expresión formulaica para un gesto típico que señala que un guerrero está listo para el combate (sobre el uso de fórmulas de combate en el contexto, VER *ad* 3.15). En este caso en particular, Kirk (*ad* 30-1) observa que hay algo extraño en que Menelao esté en el frente con su carro, dado que los guerreros homéricos no combaten sobre ellos (VER *ad* 2.466). Sin embargo, el hecho mismo de que todavía no haya comenzado el combate cuerpo a cuerpo y de que Menelao se baje del carro para luchar demuestra que no hay razones para sorprenderse: el héroe ha sido transportado hasta la primera fila por su auriga, pero combate a pie, que es exactamente lo que esperaríamos. Uno podría, por supuesto, preguntarse por qué todavía no había descendido del vehículo, pero eso supone asimilar la conducta de los guerreros homéricos a la de los ejércitos posteriores, donde el “frente” de combate es también una línea homogénea que lucha unida contra el enemigo. El “frente” del ejército homérico es solo un conjunto de los más valientes héroes, que luchan de forma individual (VER *ad* 3.15).

Verso 30

Y cuando entonces a este: VER *ad* 3.21.

Verso 31

en las primeras filas: En el modo de combate homérico, los principales héroes se colocan en las primeras filas para enfrentarse en duelos con los guerreros enemigos (que es lo que Menelao está buscando hacer sin duda en este pasaje). Estar “entre las primeras filas” o “entre los primeros” es un rasgo que caracteriza, por lo tanto, a los mejores del ejército, para quienes ocupar este lugar es parte de su responsabilidad nobiliaria (cf. e.g. 6.445).

se le estrujó el querido corazón: Como observa Bas. (*ad* 30-37) La reacción de Paris contrasta claramente con sus provocaciones unos versos más arriba, en particular con el “los mejores de los argivos” de 19. El efecto se subraya en el símil (VER *ad* 3.33).

Verso 32

de vuelta al grupo de sus compañeros se retiró, evitando la muerte: El verso se repite de forma casi exacta siete veces en el poema, con dos variaciones adicionales (VER *ad* 11.585 para un estudio de su trayectoria); sin embargo, en ningún otro lado implica en sentido estricto una conducta cobarde, porque, como observa Bas.,

ocurre siempre cuando un guerrero retrocede por una herida o después de un ataque infructuoso. Que Paris retroceda como si ya hubiera fracasado en el combate caracteriza al personaje de forma contundente y anticipa el resultado del duelo. Sobre “el cerco” de la infantería que protege a los combatientes delanteros, VER *ad* 4.299.

Verso 33

Como cuando alguno al ver una serpiente: Uno de los dos símiles con una serpiente del poema; el otro, notablemente sobre Héctor esperando a Aquiles con valentía como una serpiente a un hombre, está en 22.93-97. Como observa Baltes (2005: 279-280), las comparaciones vinculan el primer y el último combate del poema y destacan el contraste entre los guerreros troyanos. Leer más: Baltes, M. (2005) “Beobachtungen zum Aufbau der Ilias”, en Baltes, M. *EIINOHMATA. Kleine Schriften zur antiken Philosophie und homerischen Dichtung*, editado por M.-L. Lakmannen, Munich: K. G. Saur.

salta hacia atrás: Más allá de esta reacción inicial, el símil está concentrado en la reacción fisiológica de la persona que encuentra la serpiente y la forma en que el terror invade su cuerpo. Semejante foco subraya el contraste entre su reacción ante Menelao y la actitud altanera de Paris en el comienzo del encuentro (VER *ad* 3.22 y VER *ad* 3.31).

Verso 34

y un temblor se apodera de sus miembros: La frase aparece otras dos veces en el poema, en 14.502, después de que Penéleo (VER *ad* 2.494) exhibe la cabeza de un troyano muerto entre las filas enemigas y se burla de ellos, y en 24.170 (sin el preverbio), cuando Iris aparece de la nada junto a Príamo que se está revolcando en estiércol por la muerte de Héctor. Como se ve, se trata de dos situaciones extraordinarias, en el primer caso por lo horroroso y en el segundo por lo sobrenatural, destacando así el hecho de que la reacción de Paris (implicada de forma indirecta en el símil) ante Menelao, cuya aparición entre los aqueos no tiene nada siquiera de sorprendente, es totalmente desproporcionada. Kelly (341-342) ofrece un análisis diferente de la expresión, pero me resulta inexplicable su afirmación de que “es causada por amenazas generalmente dentro del mismo orden existencial,” habida cuenta del caso de 24.

Verso 35

y de vuelta retrocede: Nótese la secuencia ἄψ δ' ἐτάρων (32, antes del símil), ἄψ δ' ἀνεχώρησεν (dentro del símil), ὡς αὐτίς καθ' ὄμιλον ἔδυσ (36, después del símil), que conecta de forma marcada los movimientos de tenor y vehículo (un recurso estándar: VER *ad* 3.27).

Verso 36

de los orgullosos troyanos: Sobre el epíteto, VER *ad* 2.654.

Verso 37

temiendo al hijo de Atreo, el deiforme Alejandro: Bas. (*ad* 36-37) destaca el contraste entre el temor y la belleza. Debe añadirse también que esta es la primera aparición del epíteto “hijo de Atreo”, que subraya el origen y estatus del rey de Esparta y es casi exclusivo de Menelao en el poema (lo que no es poco decir, dado que el otro hijo de Atreo es Agamenón, que es aludido de esta manera solo dos veces, en 2.23 y 60).

Verso 38

Y Héctor: VER *ad* 1.242. Este es el primer discurso del héroe troyano, que es introducido muy lentamente a lo largo del poema.

lo regañó: Héctor dirige tres reproches a Paris a lo largo del poema, que comienzan con este verso (6.325) o una variación de él (13.768): 3.39-57, 6.326-331 y 13.769-773. Di Benedetto (191-194), que analiza la secuencia, observa una cierta progresión en ella, en particular en el contraste entre 3 y 13, puesto que en este último canto el rechazo relajado de Paris a las críticas de su hermano está bien justificado. Esto está en línea con una progresiva reivindicación del héroe (VER *ad* 6.336, VER *ad* 13.767), que comienza actuando como un cobarde ante Menelao, pero concluye siendo un guerrero valioso entre los troyanos durante la gran batalla, mientras que su hermano, aunque siempre un combatiente excelente, a lo largo del poema se hunde progresivamente en una ὄβρις cada vez más clara. Es interesante que esta diferencia en el arco de cada uno refleja su rol en el mito respecto a una de sus figuras centrales: Héctor morirá a manos de Aquiles luego de producir una catástrofe entre los troyanos, mientras que Paris será quien mate al héroe, algo que demanda que el personaje progrese respecto al cobarde e inútil que aparece en este canto.

con denigrantes palabras: La expresión solo se utiliza en estos versos introductorios a los reproches de Héctor (VER la nota anterior), anticipando de forma adecuada su brutal tono.

Verso 39

Maldito Paris: La expresión inicial del discurso, que traduzco “maldito Paris”, es una sola palabra en griego, *dýspari*, un caso único en la épica arcaica. Como observa Lohmann (109 n. 28), el discurso de Héctor se divide en tres partes: un primer reproche (39-45), una reminiscencia acusatoria sobre el rapto de Helena (46-51 - VER *ad* 3.46) y un segundo reproche (52-57 - VER *ad* 3.52); se trata, por supuesto y como es típico, de una estructura retrogresiva en donde una gran acusación por no combatir con Menelao es interrumpida por una reminiscencia de la causa de la guerra. Por lo demás, cada una de estas partes es una compleja pieza de retórica diseñada para destacar un elemento específico de la crítica: la vergüenza que produce Paris, su responsabilidad en la guerra, y la necesidad de combatir con Menelao (cf. Dentice di Accadia Ammone, 2012: 144-145). Esta primera sección comienza por una caracterización del príncipe (39), una expresión de deseo ligada a ella (40) y un desarrollo que justifica esta expresión en la humillación pública ante

los aqueos (41-45). Leer más: Dentice di Accadia Ammone, S. (2012) *Omero e i suoi oratori. Tecniche di persuasione nell'Iliada*, Berlin: De Gruyter.

el mejor en figura, mujeriego, embaucador: Nótese la marcada progresión de un elemento positivo a un elemento fuertemente negativo, el primero de los cuales, como observa Kirk, lleva al segundo, y el segundo al tercero. εἶδος ἄριστε se atribuye a hombres solo aquí, en 13.769 y en 17.142, siempre en el comienzo de un reproche, lo que no debe interpretarse como implicando que la belleza es un rasgo negativo (VER *ad* 2.673), sino que es inútil en el campo de batalla; esta crítica será recurrente a lo largo del discurso (VER *ad* 3.44 y VER *ad* 3.55). γυναιμανές es un ejemplo del uso más habitual de la “locura” en el poema, esto es, con valor peyorativo (cf. Hershkowitz, 1998: 137-142), aunque la “locura por las mujeres” de forma específica no puede sino asociarse al rapto de Helena (cf. Edmunds, 83). Finalmente, ἡπεροπευτής aparece siempre en discursos de personajes (aquí y en 13, en *Od.* 11.364 y en *HH* 4.282), en todos los casos con valor peyorativo. Leer más: Hershkowitz, D. (1998) *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford: Clarendon Press.

Verso 40

ojalá estéril hubieras sido: La expresión es de inmensa dificultad (VER Com. 3.40), pero “estéril” puede explicarse de más de una forma: en primer lugar, Héctor puede estar pensando en términos muy amplios, deseando que Paris no tenga o no tuviera descendencia (el escoliasta A recuerda que, según Dionisio Escitobraquio, FGH 32.11, Paris y Helena tuvieron un hijo llamado Dárdano, aunque no sería extraño que esto fuera un invento posterior). En segundo lugar, la palabra puede estar siendo utilizada con un valor metafórico, con la idea de que Paris no tuviera la capacidad física o mental de tener relaciones sexuales (en el sentido en que una planta puede ser estéril). Finalmente, si esta esterilidad se estuviera presuponiendo de conocimiento público, el deseo funciona en contraste con las palabras del verso anterior, implicando que ninguna mujer estaría interesada en unirse con Paris, en particular, por supuesto, Helena. Sea cual sea el valor, es claro que hay un juego aquí entre los dos adjetivos de la frase (VER la nota siguiente), reforzado por la muy obvia y efectiva aliteración y repetición de alfas privativas en ἄγονός τ' - ἄγαμός τ' (VER *ad* 1.99).

y célibe: Las dos partes de este verso retoman los últimos dos elementos del verso anterior (VER *ad* 3.39), entendiendo que “estéril” contrasta con “mujeriego”, en la medida en que un hombre “estéril” no podría o no querría tener relaciones sexuales, y “célibe”, con “embaucador”, puesto que Paris se ha casado tras seducir a Helena. El deseo es, por supuesto, que Paris jamás se hubiera unido con ella.

hubieras muerto: Bas. XXIV (*ad* 24.254) afirma que el desear que el interlocutor se haya muerto es un tópico en los reproches; esto parece correcto, pero la evidencia que presenta es problemática: cuatro de los ejemplos pertenecen al tipo (este, 3.428, 24.254 y *Od.* 2.183-184) pero dos no son “reproches” en ningún sentido aceptable (11.380-381 y *Od.* 18.401).

Verso 41

Incluso esto preferiría: La secuencia es interesante, porque muestra una progresión desde adentro hacia fuera: “yo lo preferiría”, “sos un chiste [para los troyanos]”, “se ríen los aqueos”. Por supuesto, lo segundo y lo tercero explican lo primero. El foco está claramente en la forma en que la conducta de Paris afecta la percepción de los otros y la vergüenza que esto le causa a su hermano, una muestra del sistema de valores que mueve a Héctor a lo largo del poema (VER *ad* 6.113 y cf. Kozak, 2016: 33-34). Leer más: Kozak, L. (2016) *Experiencing Hector. Character in the Iliad*, London: Bloomsbury.

Verso 42

semejante afrenta seas y un chiste para los demás: La frase no solo justifica el deseo expresado arriba (VER *ad* 3.41), sino que también sirve de transición para la última subparte de esta primera sección del discurso sobre las burlas de los aqueos (VER *ad* 3.39).

Verso 43

Seguro: Héctor imagina lo que hacen sus enemigos para juzgar la conducta de su hermano, un tipo de especulación que repite en 16.830-832, 16.838-842 y 22.99-102. Este último pasaje en particular se asocia al presente en que, como señala Schein (EH *sub Hector*), ambos muestran que el troyano es un héroe de lazos y responsabilidades sociales antes que uno hambriento de gloria. Más en general, Héctor muestra una clara tendencia a que sus intervenciones deriven en especulaciones imaginarias sobre lo que sucede en otros lados o sucederá en el futuro (VER *ad* 6.459).

se ríen a carcajadas: Nótese la marcada aliteración de sonidos /k/ en el verso (καρχαλώωσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοί), acaso reflejando las carcajadas de los aqueos (así, Kirk). Paris tiene una relación particular con la risa en el poema. Aparece aquí como objeto de burla por su conducta inapropiada, lo que no es sorprendente (VER *ad* 1.599), pero en 6.514, con el mismo verbo que aquí, riéndose al salir al combate de nuevo, y en 11.378 es el único héroe en todo el poema que se ríe en el campo de batalla. Clarke (1969: 247-249), que estudia también el resto de los episodios donde Paris actúa de maneras que pueden considerarse cómicas, ha sugerido que el personaje ofrece una perspectiva del heroísmo diferente, donde entran elementos de humor ausentes en figuras como Aquiles, Diomedes o el mismo Héctor. Al mismo tiempo, la secuencia sigue de cerca el proceso de reivindicación del personaje, porque aquí es el blanco de la risa, en 6 está alegre por el combate, y en 11 se burla de un enemigo derrotado (VER *ad* 3.38). Leer más: Clarke, H. W. (1969) “[The Humor of Homer](#)”, *CJ* 64, 246-252.

los aqueos de largos cabellos: Sobre el epíteto, VER *ad* 2.11.

Verso 44

diciendo que es el mejor nuestro campeón: Diciendo, desde luego, con ironía.

porque bella: Solo en tres ocasiones un verso culmina con una forma de *καλός* encabalgada: aquí, en 13.611 y 16.338. En todos los casos el peculiarísimo uso (Leaf, *ad* 13.611, lo llama “no homérico”) puede explicarse como un recurso literario para dirigir especial atención al adjetivo y a lo que está describiendo. Aquí en particular subraya el contraste entre el “campeón” Paris y su único rasgo meritorio, su figura.

Verso 45

es tu figura: Como observa Bas. (*ad* 44-45, con bibliografía), hay aquí implícita una concepción nobiliaria de la excelencia, en donde la belleza exterior implica también fortaleza física y espiritual (VER *ad* 2.673).

pero no tenés fuerza en las entrañas: La conclusión de la primera parte del discurso no solo cierra el razonamiento, sino que también anticipa lo que sigue, es decir, cómo puede ser que no teniendo ni fuerza ni brío Paris haya osado raptar a Helena. Sobre el concepto de brío (*alké*), VER *ad* 4.234.

ni brío alguno: La acusación de no tener brío parece tópica en exhortaciones (cf. 4.245, 5.532 = 15.564, 8.140, 15.564, y en general Kelly, 168), aunque el recurso presenta variaciones en los discursos en los que aparece.

Verso 46

Realmente: Comienza aquí la segunda parte del discurso de Héctor (VER *ad* 3.39), una larga pregunta retórica que retoma de manera implícita la causa de la guerra de Troya. Las palabras del héroe actúan casi como pequeños resúmenes de elementos de la tradición épica sobre el rapto de Helena, que la audiencia acaso reconocería. La progresión de acontecimientos es clara: partida de Troya y navegación (46-47), rapto de Helena (48-49), consecuencias del rapto (50-51). Para un análisis detenido de la secuencia, cf. Edmunds (23-25), que se concentra ante todo en las oposiciones implícitas entre el pasado y el presente sobre las que se articula.

siendo así: Es decir, bello pero cobarde. Como señala van der Mije (*apud* Bas., *ad* 46-51) y demuestra el orden de los elementos (VER la nota anterior), la acusación central es que el rapto no toma en consideración las consecuencias y el daño que causará al pueblo (VER *ad* 3.43): Paris es suficientemente bello para seducir a la mujer, pero no lo suficientemente fuerte como para combatir por ella con su marido.

en naves que surcan el mar: Sobre la importancia de esta fórmula, que solo se repite dos veces en toda la tradición conservada, VER *ad* 3.444.

Verso 47

tras juntar leales compañeros: Acaso un dato menor, pero no puede dejar de notarse que Héctor destaca el hecho de que el viaje no era una empresa individual, sino colectiva (VER *ad* 3.46).

Verso 48

tras unirte entre extranjeros: Hay un evidente juego de palabras, habida cuenta del bien establecido valor sexual de μείγνυμι: Paris se “mezcló” con extranjeros y se “mezcló” con Helena entre los extranjeros.

a una mujer de bella figura: Aunque el epíteto debe ser genérico en la tradición épica (cf. Hes., *Th.* 250 y 354, y lugares adicionales en Edmunds, 23 n. 40), aparece solo aquí en *Iliada* y solo aquí fuera de un catálogo. Nótese, por lo demás, la repetición de la secuencia de 47 de sustantivo (ἐτάρους ~ γυναῖκ'), epíteto (ἐρίηρας ~ εὐειδέ') forma verbal (ἀγείρας ~ ἀνήγες), reforzada por la aliteración de comienzos de las últimas dos palabras. Edmunds (96-100) ha sugerido que el uso de epítetos para Helena a lo largo del canto construye una perspectiva distinta del narrador y de los personajes, con el primero viéndola como “la mujer excepcional por la cual la guerra de Troya tiene sentido” y los segundos como “el objetivo pragmático del combate”. No estoy del todo convencido por el análisis, puesto que no toma en consideración el hecho de que el narrador siempre usa más epítetos que los personajes (cf. e.g. Austin, 1975: 40-50). Leer más: Austin, N. (1975) [*Archery at the dark of the moon: poetic problems in Homer's Odyssey*](#), Berkeley: University of California Press.

Verso 49

pariente de varones portadores de lanza: “Señalando el punto, desarrollado en las siguientes líneas, de que ha provocado la ira de guerreros formidables” (así, West, *Making*).

Verso 50

para tu padre gran desdicha y para la ciudad y todo el pueblo: Asumiendo que “la ciudad y el pueblo” sean, como parece probable, un doblote, “tu padre” debe ser una metonimia por “tu familia”. Esto último es interesante, porque, frente a la contundente primera persona de la parte central del discurso (VER *ad* 3.41), esta subsunción del propio Héctor bajo “tu padre” disimula el hecho de que el más avergonzado en esta situación es él mismo.

Verso 51

para los enemigos alegría: Tiene razón Bas. en que este elemento es típico en las exhortaciones y reproches (cf. por ejemplo 1.255-258), pero hay algo extraño en su introducción aquí, dado que el rapto de Helena en realidad no produjo ninguna alegría para los aqueos (más bien, todo lo contrario). Parece razonable asumir que Héctor está aludiendo aquí a la primera parte de su discurso, las risas de los enemigos ante la cobardía de Paris, lo que a su vez anticipa los reproches de la tercera parte. Esta interpretación parece confirmarse en lo que sigue (VER la nota siguiente).

oprobio para ti mismo: La expresión nos devuelve al presente, porque el oprobio al que alude Héctor es claramente no atreverse a luchar por Helena con su marido legítimo. La palabra elegida es curiosa, porque en sus otras dos apariciones alude al deber de

luchar por el cuerpo de un amigo caído (VER *ad* 16.498); la relación es, de todos modos, evidente: como quien abandona el cuerpo de un amigo, Paris está transgrediendo su deber para con su pueblo y sus compañeros al actuar con cobardía.

Verso 52

No podrías: La tercera y última parte del discurso de Héctor (VER *ad* 3.39) retoma el reproche de la primera y la afrenta implícita en la segunda y la trae de vuelta al tiempo presente con profunda ironía ya en este primer verso. La secuencia está dividida en tres grupos de dos líneas: incitación a combatir (52-53), inutilidad de la belleza (54-55 - VER *ad* 3.54), reproche con alusión a la situación de Paris en la sociedad troyana (56-57 - VER *ad* 3.56).

Menelao, caro a Ares: VER *ad* 3.21.

Verso 53

de qué hombre tenés: Nótese, por un lado, el halago implícito a Menelao en estas palabras, y, por el otro, el reconocimiento del carácter ilegítimo de la unión entre Paris y Helena, que retoma lo dicho en la segunda parte del discurso de Héctor (VER *ad* 3.52).

la lozana esposa: El giro es formulaico (cf. 6.430, 8.156, ambos en masculino), pero está muy mal registrado. Gates (1971: 19) sugiere que παρακοίτης es una forma emocionalmente cargada para “esposo”, aunque podría suponerse que es esta combinación la que produce el efecto, en masculino y femenino. Leer más: Gates, H. P. (1971) *The Kinship Terminology of Homeric Greek*, Bloomington: Indiana University.

Verso 54

no te protegerán: Si el auditorio sabía cómo terminaba el episodio del duelo, lo que parece probable (VER *ad* 3.21), habría sin duda captado la ironía de que Héctor anuncia que Afrodita no protegerá a Paris justo en el segmento más famoso del mito donde Afrodita protege a Paris. El uso de subjuntivo es de particular efectividad en esto (cf. De Decker - VER Com. 3.54), porque, en el contexto de los múltiples optativos entre 52 y 54, enfatiza que Héctor está por completo seguro de que, pase lo que pase, los dones de Paris son inútiles en la batalla, algo que resuena muy bien con el tópico central del discurso (VER *ad* 3.39).

la cítara: En griego homérico, casi con seguridad equivalente a la forminge (VER *ad* 1.603). No tenemos evidencia respecto a la división real de los tipos de instrumentos de cuerda en este periodo (cf. West, 1992: 49-60). Más allá de esto, aquí la “cítara” es una metonimia por las fiestas y los bailes de los que hablará Príamo en 24.261, al quejarse de que solo le quedan vivos los más inútiles de sus hijos. Leer más: West, M. L. (1992) *Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press.

ni los regalos de Afrodita: Es decir, el atractivo sexual. La idea de que los dioses dan dones específicos es típica, y se encuentra en ocasiones en reproches (VER *ad* 1.178

y cf. e.g. 9.37-39) con el punto implícito de aquí, es decir, “eso que un dios te concedió no te sirve en esta situación, por lo que no deberías enorgullecerte de eso.”

Verso 55

el cabello y la figura: La tercera instancia de la idea de que la belleza no sirve en el campo de batalla en el discurso (VER *ad* 3.39).

cuando te unas al polvo: Se retoma el juego de palabras de 48, con marcada ironía, porque ahora se unirá (¡entre extranjeros!) no a una mujer, sino al polvo. El recurso se continuará abajo (VER *ad* 3.57).

Verso 56

Pero muy temerosos son los troyanos: La tercera parte del discurso se cierra, como las primeras dos, con un regreso a la percepción social (VER *ad* 3.45, VER *ad* 3.51), en este caso con una fuerte carga acusatoria y la implicación aparente de que Héctor considera que la reacción adecuada frente al rapto de Helena habría sido la lapidación de Paris. En qué medida esto es solo parte de la retórica del reproche y en qué medida expresa un sentimiento verdadero, es imposible saberlo, como sucedería, por lo demás, en la vida real.

Verso 57

te habrían puesto: Hay una ironía implícita que retoma el juego con μείγνومي arriba (VER *ad* 3.55): así como Paris se uniría con la tierra en lugar de con una mujer, se vestirá de piedras en lugar de con ropas seductoras que resalten su figura.

una túnica de piedras: El final del discurso es esta irónica metáfora que retoma el eje central de las palabras de Héctor de forma sutil. No es del todo seguro si se trata de una referencia a la lapidación o las “piedras” son las que forman el túmulo (cf. 24.797-798) o la estela que cubre la tumba, pero lo primero es lo más probable sin duda y, como observa Leaf, “las dos ideas terminan siendo lo mismo, porque la pila de piedras por la que es muerto el malhechor forma también su tumba.” Es significativo también que, como ha observado Padel (1995: 100-102) tras analizar ejemplos en la tradición literaria, la muerte por lapidación es la preferida en la Grecia Antigua para aquellos “que ponen en riesgo la comunidad, cualquiera contaminado por traición o asesinato.” Merece destacarse que una amenaza igual de velada a una posible lapidación se encuentra en boca de Afrodita dirigida a Helena (VER *ad* 3.417). Leer más: Padel, R. (1995) *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton: Princeton University Press.

Verso 58

el deiforme Alejandro: VER *ad* 3.16.

Verso 59

Héctor: El discurso de Paris, algo menos sofisticado en su retórica que el de su hermano, presenta de todos modos un interesante esquema retrogresivo: aceptación de la crítica (59) → [reproche a la dureza de Héctor (60-66)] → aceptación del duelo (67-

75). La línea principal del discurso, como puede verse, se reduce a la aceptación de la propuesta del duelo, pero el giro casi al comienzo ofrece una muy sutil respuesta a la acusación de no hacerse responsable de sus actos en la afirmación de que uno no puede elegir los dones de los dioses. Es una constante a lo largo del poema en Paris responder a las críticas que se le realizan de forma relajada (cf. 6.333-341 y 13.775-787, y en general Bas., *ad* 57-75), lo que ha sido interpretado por los críticos como una falta de *aidós* (VER *ad* 1.23 y cf. por ejemplo Cairns, 1993: 77), aunque una postura algo más moderada como la que ofrece Redfield (1975: 113-114) resulta más adecuada: la dureza de la actitud de Héctor contrasta de forma muy marcada con la más relajada de su hermano, haciendo que el segundo siempre parezca peor de lo que es. Leer más: Cairns, D. L. (1993) *Aidós. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press; Redfield, J. M. (1975) *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago: The University of Chicago Press.

me regañás como es justo y en justa medida: Solo aquí y en el lugar paralelo de 6.333, lo que conecta ambos lugares. Puede ser una variación, específica para la respuesta a reproches y más solemne, del formulaico *κατὰ μοῖραν ἔειπες* (VER *ad* 1.286). Obsérvese, sin embargo, el énfasis en el hecho de que la crítica no supone un exceso por parte de Héctor, algo que sí sucederá la tercera vez que este critique a Paris (VER *ad* 13.38). Por lo demás, la aceptación de la crítica en las dos instancias lleva a una modificación de la conducta del personaje, lo que subraya que no es irredimible y contribuye a darle verosimilitud a su reivindicación a lo largo del poema (VER *ad* 3.38).

Verso 60

inflexible: En final de verso y en *ἀπὸ κοινοῦ* con *κραδίη* y *πέλεκυς* (¡uno junto al otro!), *ἀτειρής* subraya el punto de la comparación, que se desarrollará enseguida.

como: Sobre los símiles en discursos de personajes, VER *ad* 2.289.

un hacha: El símil único ha sido interpretado como una alabanza al poder militar de Héctor (que, como un hacha, no se cansa - cf. Kirk, *ad* 60-3; Ready, 207-209, con elaboraciones demasiado retorcidas y por completo innecesarias) o como una crítica a su inflexibilidad (cf. Clarke, 100 - Bas., *ad* 60-63, menciona ambas lecturas). Sin embargo, lo primero no tiene demasiado sentido en el contexto: Paris no contrastará su capacidad como guerrero con la de Héctor aquí en ningún lado, y sí se defenderá de su reproche respecto a sus capacidades. Uno podría leer un cierto contraste implícito, pero este sugeriría que Paris está proponiendo que Héctor debe combatir porque para eso es bueno, mientras que él debe dedicarse a Afrodita, lo que es por completo absurdo. El punto es más sencillo: “me criticas, con razón, por mi conducta, pero lo has hecho de una forma demasiado dura y sin tomar en consideración cómo son realmente las cosas”. El “hacha” es, en este sentido, una imagen ideal para transmitirlo: es, en efecto, dura, y golpea de forma terrible, pero no es un instrumento de precisión. Es importante destacar, de todas maneras, que esto no implica que Paris considere esta cualidad de Héctor como algo netamente negativo (VER *ad* 3.61), y resulta muy adecuado que Paris encierre este reproche

(“sos demasiado duro”) entre dos admisiones de culpabilidad (“me criticaste como corresponde” y “tus críticas son útiles”).

Verso 61

que va a través de un tronco: Aunque la ambigüedad del símil es menor de lo que la crítica sugiere, este desarrollo en 61-62 ciertamente añade una dimensión positiva a la inflexibilidad del hacha, en la medida en que esta sirve para cortar madera para una nave y multiplica la fuerza de quien la usa. El punto implícito podría ser que las críticas de Héctor, aunque brutales, son efectivas. Rood (2008: 31-33) llega a una conclusión similar comparando este símil con el de 23.315-318, si bien creo que equivoca la idea de que Paris está “caracterizando a Héctor como un modelo de concentración, habilidad y logros” (p. 33): más bien se trata de reconocer la capacidad de Héctor para criticarlo y conseguir su objetivo, en la misma línea que el verso inicial del discurso. Leer más: Rood, N. (2008) “[Craft Similes and the Construction of Heroes in the Iliad](#)”, *HSCP* 104, 19-43.

Verso 63

el pensamiento impertérrito: Como “inflexible” (VER *ad* 3.60), “impertérrito” puede ser algo positivo, en la medida en que implica no tener miedo ante la batalla, pero también algo negativo, en la medida en que implica no tener piedad con los demás (cf. los lugares paralelos en Bas.). La obvia similitud fonética entre ἀπειρής y ἀτάρβητος subraya el juego, una variación de un recurso estándar en símiles (VER *ad* 3.35, por ejemplo).

Verso 64

no me echés en cara: Esta respuesta a la crítica de Héctor cierra un esquema paralelo en esta primera parte del discurso: admisión de la culpa (59), crítica por la dureza (60-61a) - admisión de la culpa (61b-63 - VER *ad* 3.60), crítica por la dureza (64-65).
los deseables regalos de la dorada Afrodita: Ciertamente una palabra retomada (VER *ad* 1.86) de 54 en el discurso de Héctor, como observa Bas., pero no puede dejar de destacarse que los “regalos de Afrodita” de entonces se han convertido en los “deseables regalos de la dorada Afrodita”. La expansión, de más está decirlo, no es solo variación formulaica. Vale recordar, en este sentido, que la inutilidad de la belleza de Paris ha sido un tópico central en el discurso de Héctor (VER *ad* 3.39).

Verso 65

no pueden, por cierto, desecharse: 65-65 adoptan un claro tono gnómico (VER *ad* 1.80 y cf. Kirk, *ad* 65-6), y la idea de que los regalos de los dioses no se eligen y son inescapables es estándar en el pensamiento griego (cf. Bas., *ad* 64-66, y CA, que recuerdan el verso 13.64 W de Solón, “los regalos de los dioses inmortales son inescapables”). Hay, no obstante, una ambigüedad inherente en esta frase de Paris: ¿no pueden desecharse los regalos porque deben respetarse, o porque no hay forma de desecharlos por mucho que uno quiera? La segunda parte de la expresión ofrece una respuesta, porque al afirmar que “nadie los tomaría voluntariamente” se implica

que, de poder elegir, los seres humanos preferirían no recibir esos regalos. Esto es muy coherente con la situación actual de París: el regalo de Afrodita, en efecto, ha causado la guerra y no le ofrece ninguna ventaja para el combate. Sin embargo, hay también una obvia ironía en esto para cualquiera que conozca el mito troyano (VER *ad* 3.66).

los gloriosísimos regalos de los dioses: Obsérvese el esquema quiástico δῶρ' ἔρατὰ (64) - ἐρικυδέα δῶρα (65), reforzado por la ubicación invertida de los genitivos (χρυσέης Ἀφροδίτης y θεῶν), así como el cierre de ambos versos con una frase de epíteto + sustantivo.

Verso 66

y voluntariamente ninguno los tomaría: Kirk (*ad* 65-6) observa que la frase es contraproducente para París, porque el personaje “*si* los eligió, al darle el premio a Afrodita a cambio de (...) la más hermosa de las mujeres” (cursivas del autor) en el famoso Juicio de la manzana de la discordia (VER [El mito de Troya \(antehoméica\)](#)). Sin embargo, resulta interesante destacar que hay una tercera capa de sentido a considerar en la secuencia: la sentencia general implica que no se puede criticar a alguien por lo que los dioses le dan, porque no hay manera de evitarlo; aplicada a París en particular, resulta irónica, porque París sí podría haber evitado el regalo de Afrodita, resolviendo el Juicio a favor de Hera o Atenea; pero si se piensa en las circunstancias del Juicio, la sentencia es válida nuevamente, porque París no elige ser juez de las diosas, sino que ese rol le es impuesto. Uno podría cuestionar al personaje por haber elegido a Afrodita, pero, llegado ese punto, no es posible sino preguntarse si las alternativas habrían sido mejores, y en esa pregunta radica el problema central de París como figura.

Verso 67

Y ahora: Con esta fuerte transición comienza la segunda parte del discurso (VER *ad* 1.39), en la que París acepta luchar con Menelao. La propuesta, implicada en el adelantamiento del rey espartano en 29 y en las palabras de Héctor en 52-53, es formulada aquí con detalle por primera vez: no se tratará de un enfrentamiento común, sino de un duelo para definir el curso de la guerra (cf. Bas., *ad* 67-75, con bibliografía, y VER *ad* 3.68). La aceptación del combate contrasta con la actitud de París en las líneas anteriores, pero, como observa Kirk (*ad* 67-70), “El poeta no tiene intención de delinear a París como completamente despreciable - tiene que ser avergonzado para convencerse de hacer la oferta, pero tiene un sentido de vergüenza, de *aidós* (VER *ad* 1.23), no obstante, y un concepto heroico de honor, *timé* (VER *ad* 1.159), que lo acompaña.”

guerreé y combata: Sobre el doblete, VER *ad* 2.121.

Verso 68

haz que se sienten los demás troyanos y todos los aqueos: El duelo que acepta París no es un combate individual típico de las batallas homéricas, en donde dos guerreros se encuentran en medio de la batalla y pelean entre sí, sino un combate de

campeones, característico de muchas tradiciones épicas (cf. Littlewood en *Structures*, 2.77-109; Udwin, 1999; Sasson, 1995) y de hecho una práctica registrada históricamente (cf. e.g. Oakley, 1985), en donde los dos ejércitos dejan de luchar (o no comienzan a luchar) para permitir que dos héroes resuelvan la disputa o, en la vida real, se luzcan y den un impulso a la moral de su ejército. Este tipo de combate implica un complejo procedimiento ceremonial que garantiza el respeto al resultado, y buena parte de lo que sigue del canto se ocupará de su desarrollo (VER *ad* 3.1, VER *ad* 3.245). La formulación “haz que se sienten” adelanta un aspecto clave pero no particularmente enfatizado del episodio, a saber, su carácter espectacular, que se refleja menos en la lucha entre Paris y Menelao que en la *Teikhoskopía* (VER *ad* 3.126 y cf. Tsagalis, *Space*, 95-96, y Myers, 73-76). Leer más: Oatley, S. P. (1985) “[Single Combat in the Roman Republic](#)”, *CQ* 35, 392-410; Sasson, J. M. (2005) “Comparative Observations on the Near Eastern Epic Traditions”, en Foley, J. M. (ed.) *A Companion to Ancient Epic*, London: Blackwell; Udwin, V. M. (1999) *Between Two Armies. The Place of the Duel in Epic Culture*, Leiden: Brill.

Verso 69

en el medio: “El medio” será un tema importante a lo largo de la preparación del duelo y de la tregua que permite que se produzca, incluso hasta el canto 4 (cf. 77-78, 90, 266, 341, 416, 4.79, 444 y en general Elmer, 2012: 37-39). De particular interés es el caso de 77-78, puesto que Héctor no solo avanza hacia el medio de los bandos, sino que toma su lanza por el medio, quizás como símbolo del acuerdo para interrumpir al combate que está buscando. Leer más: Elmer, D. F. (2012) “Building Community Across the Battle-Lines. The Truce in *Iliad* 3 and 4”, en Wilker, J. (ed.) *Maintaining Peace and Interstate Stability in Archaic and Classical Greece*, Mainz: Verlag Antike.

Verso 70

a combatir por Helena: Edmunds (53-55) ha observado que esta formulación del premio del duelo que, con variaciones, se repite en 72, 93, 254-255 y 285, reduce la identidad de Helena a un “grado-cero”, en la medida en que no hace más que colocarla como un objeto destacado entre los que Paris se ha llevado de Esparta (algo subrayado en el uso de “la mujer” en algunas de las instancias). Que, en el centro de esto, se introduzca el único episodio donde la mujer será protagónica y hablará más que en cualquier otro punto del poema no puede dejar de destacarse.

y todos los bienes: Diferentes fuentes nos informan que Paris se llevó, junto con Helena, numerosos bienes de la casa de Menelao (cf. *Cypria* arg. 2, Her. 2.114-115, y otras referencias en West, *Making*, y Bas.); menos claro es si se trata de tesoros robados o, lo que parece más probable, dones de hospitalidad concedidos por Menelao a un importante huésped extranjero (como sucede, por ejemplo, con Odiseo en Esqueria en el canto 13 de *Odisea*). La presencia de esclavas espartanas de Helena en Troya (VER *ad* 3.144) sugiere, de todos modos, que por lo menos algunos bienes fueron

apropiados de forma ilegítima (lo que, de más está decir, no es de extrañar, dadas las circunstancias).

Verso 71

y el que de los dos: El verso se repite en la reproducción de las palabras de Paris en el discurso de Héctor (VER *ad* 3.86) y una vez más en *Od.* 18.46 y (y parcialmente en 18.83), en el combate de Iro y Odiseo. Schein (2016: 82-84) especula que podría ser un giro tradicional en el contexto del tema de dos guerreros que combaten por una esposa, pero la evidencia es demasiado escasa como para aseverar nada; la ausencia de la línea en los cantos 7 y 22 de *Iliada* apoya levemente la hipótesis, pero allí los combates no son por un premio material, de modo que la ausencia tiene una explicación más simple. Leer más: Schein, S. L. (2016) *Homeric Epic and its Reception. Interpretative Essays*, Oxford: Oxford University Press.

venza y resulte más poderoso: Coherentemente con el miedo a combatir con Menelao que ha manifestado, Paris formula los términos del duelo sin mencionar la muerte del perdedor, y Héctor retomará estos términos en 92. Se trata de una de las mayores ironías del canto, porque, de haberlos respetado los Atridas, la guerra habría terminado (VER *ad* 3.102).

Verso 72

tomando en buena hora todos los bienes y la mujer: Como observa con toda razón Bas. (*ad* 71-75), esta es la tercera vez en tres cantos en donde se sugiere un final alternativo para la guerra, y la segunda en dos en donde esa sugerencia de hecho abarca un episodio mayor (1.190-192, la prueba de Agamenón - VER *ad* 2.73 - y el duelo entre Paris y Menelao). Este tipo de dilaciones sirven para aumentar el suspenso de la narrativa y atraer la atención de la audiencia, que puede dudar sobre el desenlace de los acontecimientos (cf. Abritta y Fernández, 2022). La validez de este procedimiento para producir suspenso, incluso en historias cuyo desenlace es conocido por los receptores, ha sido demostrada experimentalmente por, entre otros, Gerrig (1989). Leer más: Abritta, A., y Fernández, T. (2022) “[La experiencia del suspenso en la poesía homérica](#)”, *XXVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. III Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico*, Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa; Gerrig, R. J. (1989) “[Suspense in the Absence of Uncertainty](#)”, *Journal of Memory and Language* 28, 633-648.

que los conduzca a casa: La oposición entre los imperativos de tercera persona ἀγέσθω y νεέσθω y el optativo ναίετε es significativa. No solo muestra a Paris preocupado por el destino de los troyanos, en tanto que expresa su deseo de que continúen habitando Troya, sino que es una elegante manera de sugerir lo que espera que suceda en el duelo, puesto que afilia la partida de los aqueos con la toma de los bienes del ganador y plantea la supervivencia de los troyanos como algo ajeno. Las líneas no pueden tomarse en ningún sentido como una confirmación de que espera perder, pero, en particular sumadas a su actitud al ver a Menelao, indican enfáticamente que ese es el resultado que considera más probable. Es uno de los

momentos más nobles del personaje en un canto que no lo deja bien parado, porque lo muestra dispuesto a sacrificar su vida por los suyos (VER *ad* 3.38).

Verso 73

ofrendas juramentales y de amistad: Lit. “tras degollar juramentos”, habida cuenta de la unidad conceptual del juramento y el objeto por el que se jura (VER *ad* 1.233). La idea de garantizar la paz a través de juramentos y sacrificios no es mitológica, sino una práctica habitual entre los griegos antiguos (cf. e.g. Tuc. 1.71.4-7 y en general Lateiner, 2012), como lo era también la transgresión de esos juramentos en función de las conveniencias circunstanciales. Resulta interesante que solo los troyanos (94, 256) y las tropas (323) mencionan la “amistad” como resultado de la resolución del conflicto; que ni Menelao (97-110) ni Agamenón (276-291) lo hagan es entendible (los Atridas, naturalmente, no están interesados en una relación amistosa con sus enemigos), pero no tanto que no lo hagan los nobles que hablan en 298-301, sobre lo que VER *ad* 3.301. Leer más: Lateiner, D. (2012) “Oaths: Theory and Practice in the *Histories* of Herodotus and Thucydides”, en Foster, E., y Lateiner, D. (eds.) *Thucydides & Herodotus*, Oxford: Oxford University Press.

Verso 74

la fértil Troya: Más allá de que se trata de un epíteto estándar de regiones, la Tróade es efectivamente una región muy fértil, gracias a los múltiples cursos de agua que corren desde el Ida (cf. Riehl, 1999, esp. 3). Nótese, por lo demás, el esquema paralelo habiten, Troya - regresen, a Argos, con el último elemento expandido hasta ocupar el verso final del discurso completo. Leer más: Riehl, S. (1999) [*Bronze Age Environment and Economy in the Troad. The Archaeobotany of Kumtepe and Troy*](#), Tübingen: Mo Vince Verlag.

Verso 75

Argos criadora de caballos: VER *ad* 1.30. El sentido exacto en este pasaje depende de cómo se entienda “Acaya” en el segundo hemistiquio (VER la nota siguiente).

Acaya: [Acaya](#) es, en sentido estricto, la parte norte del Peloponeso, que se encuentra en la concepción homérica dentro del territorio dominado por Micenas (VER *ad* 2.574), en cuyo caso “Argos” haría alusión a la Argólide, al noreste de esa región. AH y Bas., sin embargo, interpretan que aquí “Acaya” hace alusión al norte de Grecia, en cuyo caso “Argos” se referiría al Peloponeso. Para esta hipótesis (y *pace* Bas., que introduce referencias a Latacz, 2003: 175-184 y 191-194, que no afectan la cuestión en absoluto) no hay, sin embargo, más evidencia que el hecho de que este verso parece demandarla, y es igualmente razonable asumir que Paris está aludiendo a las regiones dominadas por Agamenón (cf. 269-575, con nn.), que constituyen el núcleo del ejército aqueo. Leer más: Latacz, J. (2003) *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma*, trad. E. Gil Bera, Madrid: Destino.

de bellas mujeres: Sobre el epíteto, VER *ad* 2.683. Hay ciertamente algo irónico en que Paris cierre este intercambio con Héctor con él (VER *ad* 3.64).

Verso 76

Así habló: Los tres versos que siguen se repiten en la introducción al segundo de los grandes duelos del poema, el de Áyax y Héctor en el canto 7 (7.54-6). La repetición, por supuesto, es otro de los muchos elementos que conectan los episodios (VER *ad* 3.20, VER *ad* 3.319, por ejemplo).

Verso 77

yendo hacia el medio: VER *ad* 3.69. Puede interpretarse que los guerreros no han comenzado la fase de duelos individuales (VER *ad* 3.15), o bien que este “medio” es el espacio entre los ejércitos donde se producen estos duelos. La insistencia en esta ubicación de Héctor en 85, allí marcando su posición “entre los dos bandos”, parece sugerir que el punto es que el héroe ha avanzado al punto exacto entre los ejércitos, más allá del sitio habitual de los combatientes delanteros. En cualquier caso, este avance de Héctor no deja de ser hacia el mismo lugar donde Paris y Menelao se han adelantado en 16-20 y 21-22, dando un cierre anular a esta primera escena del diálogo entre los hermanos (VER *ad* 3.16).

las falanges de los troyanos: Sobre las “falanges”, VER *ad* 2.558.

Verso 78

teniendo por el medio la lanza: El gesto es único en el poema (con la excepción de su repetición en 7.56), y, *pace* AH, sin ningún lugar a dudas puramente simbólico: Héctor no está físicamente conteniendo a los troyanos con su lanza. Es posible que tomar la lanza por el medio represente de alguna manera la tregua temporal que está buscando con los aqueos (así ya los escoliastas y D, *ad* 7.56).

Verso 79

A él le disparaban sus arcos: “Un toque realista”, comenta West, *Making* (*ad* 79-80), y con razón. No solo porque no sería verosímil que los aqueos dejaran de disparar cuando Héctor frena a los troyanos (si bien, como comenta Bas., esta es la única instancia en donde un lado frena y el otro no), sino porque el intercambio de misiles inicial es típico de las batallas homéricas y de las reales. Existen, sin embargo, varias interpretaciones de este intercambio, dado lo contradictorio de la evidencia: es claro que el uso de proyectiles continúa a lo largo del combate (en 4.465 y 18.232, por ejemplo, un héroe intenta remover un cadáver “bajo los dardos”), como lo es que los combatientes delanteros suelen utilizar piedras, y no solo lanzas (cf. entre otros muchos casos 16.733-743); al mismo tiempo, el uso de arcos por parte de los héroes no es de ningún modo masivo en el poema (VER *ad* 4.94), y el de piedras solo ocasional, lo que sugiere que las escenas donde los proyectiles caen en cantidad implican una intervención de soldados auxiliares que utilizan ese tipo de armamento. La interpretación alternativa de Van Wees (1997: 680) es que no hay necesidad de asumir ninguna masividad en estas escenas ni la presencia de auxiliares, sino que la audiencia entendería que se trata del intercambio inicial de larga distancia entre los combatientes delanteros, antes del choque y el combate cuerpo a cuerpo. Leer más: EH *sub Warfare*; Van Wees, H. (1997) “Homeric

Warfare”, en Morris, I., y Powell, B. (eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden: Brill.

Verso 80

pedras le tiraban: Sobre el uso de piedras en el combate y su efectividad, VER *ad* 4.518.

Aunque no se especifique, podría pensarse que estas piedras con las que se le tira a Héctor serían las municiones de hondas con las que atacarían los auxiliares (VER *ad* 13.600), habida cuenta del paralelismo con los arcos (cf. 13.716-718). Esto resultaría, de hecho, más coherente con la situación: los bandos no han iniciado el choque formal, y por ahora solo están atacándose con armas de larga distancia (VER *ad* 3.15); si fueran los héroes los que estuvieran atacando a Héctor, habríamos esperado que utilizaran más bien sus lanzas que piedras. Nótese que esto en cierta medida contradice la hipótesis de Van Wees recién mencionada (VER *ad* 3.79), porque implica que el uso de hondas sería mucho más habitual de lo que el curioso caso de los locrios sugeriría.

Verso 81

bramó él con fuerte voz: Parte de un sistema de fórmulas para introducir exhortaciones (VER *ad* 6.110).

el soberano de varones Agamenón: VER *ad* 1.7. La aparición de Agamenón aquí es lógica, habida cuenta de que se trata del equivalente de Héctor del lado aqueo. Uno podría leer alguna sutileza en el hecho de que Héctor contiene a los troyanos con un gesto de su lanza, mientras que Agamenón lo hace gritando, pero acaso sería sobreinterpretar una simple variación incidental.

Verso 82

Conténganse: Un brevísimo discurso con una doble orden en su primer verso y una justificación en el segundo. Se trata de una variación sobre un esquema típico de exhortaciones de exhortación propiamente seguida o anticipada por una justificación (VER *ad* 4.257, por ejemplo).

no tiren más, jóvenes de los aqueos: Nótese el simple pero efectivo esquema paralelo orden, vocativo - orden, vocativo.

Verso 83

Héctor de centelleante casco: Sobre el epíteto, VER *ad* 2.816. Es su segunda aparición en el texto, en la primera acción de Héctor en combate, y uno podría sentirse tentado a asociar su uso con el hecho de que el centelleante casco de Héctor sería lo más visible para Agamenón.

Verso 84

y silentes quedaron: Una descripción única para una reacción típica (VER *ad* 3.95).

Quizás, si Porter tiene razón en que la fórmula estándar indica el respeto por la autoridad del hablante, su ausencia aquí sea un guiño a la audiencia que recuerda los problemas que Agamenón ha causado en el ejército (no solo la ira de Aquiles:

VER *ad* 2.73), aunque debo reconocer que la hipótesis demanda una capacidad del auditorio para captar sutilezas un tanto excesiva. Más significativo, como sucede en general con los usos del silencio en la narrativa (VER *ad* 1.512), este incrementa por un instante el suspenso respecto a qué sucederá a continuación.

Verso 85

de repente: Señalando acaso el grado de obediencia de los aqueos a Agamenón (aunque VER *ad* 3.84), y sin duda en fuerte contraste con lo sucedido en 2.99-100.

entre los dos bandos: VER *ad* 3.77.

Verso 86

Escúchenme: El discurso de Héctor solo consiste en una brevísima introducción (86-87), seguida de una repetición parcial de las palabras de Paris en 68-75 (88-94 - VER *ad* 3.88 para las diferencias). Se trata en, sentido estricto, de poco más que una intermediación necesaria del líder de uno de los ejércitos en el arreglo de un duelo de campeones, una instancia de una transcendencia y ritualidad mucho mayor que un enfrentamiento individual estándar (VER *ad* 3.68).

troyanos y aqueos de buenas grebas: Con una excepción en 17.370, la fórmula aparece siempre en boca de personajes, siempre en primer verso de un discurso, y tres de cinco veces en este canto, con una más en el comienzo del duelo entre Áyax y Héctor, en 7.67. La apelación a ambos bandos es una parte clave de la secuencia del canto, donde se construye una comunidad provisoria entre ellos para resolver la guerra (cf. Elmer, 2012), un gesto de profunda ironía trágica, en la medida en que enfatiza la voluntad colectiva de que esta termine, algo que la audiencia sabe que no pasará (VER *ad* 3.88, VER *ad* 3.96, VER *ad* 3.98, VER *ad* 3.110, VER *ad* 3.111, VER *ad* 3.156, VER *ad* 3.255, VER *ad* 3.297, VER *ad* 3.319, VER *ad* 3.343, VER *ad* 3.417). Leer más: Elmer, D. F. (2012) “Building Community Across the Battle-Lines. The Truce in *Iliad* 3 and 4”, en Wilker, J. (ed.) *Maintaining Peace and Interstate Stability in Archaic and Classical Greece*, Mainz: Verlag Antike.

Verso 87

a causa del que se impulsó esta riña: Con esta frase no solo se retoma un elemento clave del discurso anterior de Héctor (VER *ad* 3.46), que se resuelve en cierto modo a favor de Paris, dado que allí la acusación era que el príncipe había causado la guerra pero no quería combatir, sino que además se nos ofrece un nuevo vistazo a la interpretación de Héctor de los hechos, en donde la responsabilidad de su hermano es un tema fundamental.

Verso 88

llama: 88-94 ≈ 68-75 (VER notas *ad loci*). Las variaciones que Héctor introduce en el discurso de su hermano enfatizan la instancia del combate y disminuyen la de sus consecuencias (para un análisis alternativo de todo este sistema de repeticiones, cf. Eide, 1999: 98-102). Además de agregar un verso completo sobre la tregua (89), en 91 se reemplaza el “nos arrojamos” (*sumbálet[ai]*) por “solos” (*oíous*), y la última

parte sobre el regreso de cada bando a su hogar (74-75). El segundo cambio, si bien puede tener una explicación métrica por el cambio de persona, no deja de subrayar la naturaleza del duelo, en contraposición a los otros dos, que enfatizan la unidad de los aqueos y los troyanos en el acuerdo para permitirlo. En este sentido, las modificaciones que Héctor introduce dirigen la atención al hecho de que todos los participantes de la guerra se unirán para ver a Menelao y Paris resolver el conflicto, lo que anticipa lo que sucederá en otros segmentos de la preparación, por un lado (cf. 98-99, 111, 250-252, etc.), y aumenta la tragedia de que este plan está condenado al fracaso, por el otro. En este sentido, los cambios contribuyen a la construcción del espacio del duelo como un espacio simbólico que condensa la guerra y fuera del cual todo el resto de los combatientes se vuelven espectadores (cf. Tsagalis, *Space*, 93-117). Leer más: Eide, T. (1999) “[Reformulated repetitions in Homer](#)”, *SO* 74, 97-139.

Verso 92

y el que de los dos venza: La repetición exacta de los términos propuesto por Paris (VER *ad* 3.71) es importante para contrastarlos con la formulación que ofrecerá enseguida Menelao (VER *ad* 3.102) y más adelante Agamenón (VER *ad* 3.284).

Verso 95

Así habló, y ellos, claro, se quedaron todos callados, en silencio: La misma reacción que antes (VER *ad* 3.84), ahora señalada por un verso tradicional que se repite quince veces en épica arcaica (y aun más contando las variaciones). En todos los casos hay una dimensión de suspenso en este silencio, pero esta expresión específica ha sido estudiada por Porter (2011 - cf. también Kelly, 85-86), que concluye que anuncia a la audiencia que una respuesta autorizada vendrá enseguida. Entiendo que esto, aunque correcto, es un error de comprensión del recurso: cuando una persona habla y deja a los demás en silencio, es inevitable que lo que sigue sea algo que rompa ese silencio, lo que solo puede ser una voz a la altura de la que lo produjo. No es que la audiencia espere la respuesta, sino que el suspenso en la que se la deja demanda ser satisfecho. Esto resuelve la dificultad de las excepciones que Porter debe considerar “irónicas” para concertarlas con las demás (9.430 y *Od.* 20.320), porque las voces que intervienen en ellas producen el mismo efecto. Por lo demás, los paralelos orientales que ofrece West (EFH, 195) son, como casi siempre, ociosos, dado lo básicamente humano de la conducta. Leer más: Porter, A. E. (2011) “[Stricken to Silence: Authoritative Response, Homeric Irony, and the Peril of a Missed Language Cue](#)”, *Oral Tradition* 26: 493-520.

Verso 96

dijo Menelao: Que sea Menelao quien acepte el combate ahorra pasos a la narración, puesto que evita que Agamenón deba volver a intervenir en tanto que comandante en jefe (VER *ad* 3.103), y completa una secuencia duelista (Paris), líder (Agamenón) - líder (Héctor), duelista (Menelao), donde nótese el esquema paralelo superpuesto troyano, aqueo - troyano, aqueo (naturalmente, todo esto es omitiendo

el primer discurso de Héctor, pero esto es posible porque el duelo formal recién es propuesto por Paris). Quizás la alternancia refuerza la construcción de un colectivo entre los bandos que atraviesa el episodio (VER *ad* 3.86).

de buen grito de guerra: Sobre la fórmula, VER *ad* 2.408.

Verso 97

Escúchenme ahora también a mí: El discurso de Menelao se divide en dos partes: aceptación del duelo con previa justificación (97-102) y preparaciones para el duelo (103-110 - VER *ad* 3.103). Los comentaristas notan la brevedad de sus oraciones y un estilo algo seco, que anticipa el juicio sobre sus capacidades oratorias de Antenor en 212-215.

pues: Como sucede en varias instancias himnódicas (cf. Abritta, 2017: 103-107), esta parte del discurso de Menelao justifica no una aceptación tácita previa, sino la expresa que se encuentra en 101-102, es decir, después de la justificación. La secuencia del razonamiento está organizada en tres pasos de dos componentes cada uno, presentados en un orden complejo: “que muera el que deba morir y los demás se separen” (101-102) porque “muchísimo dolor tengo y ya se han separado” (99b-100) porque “ya han sufrido mucho por mi causa y [ya han sufrido mucho] por la ceguera de Alejandro” (97b-99a). **Leer más:** Abritta, A. (2017) “Conjeturas sobre una historia coral de la himnodia hexamétrica griega”, en D. A. Torres (ed.) *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

muchísimo dolor llega: No hay acuerdo entre los comentaristas respecto a la causa del dolor de Menelao. Para Kirk (*ad* 97-110), la explicación es que la alegría por enfrentarse a Paris ha sido reemplazada por un complicado procedimiento, que además le impedirá devastar Troya en venganza; Bas. (*ad* 97-107, con referencias) señala su dolor por el rapto de Helena y su “agonía ante el sufrimiento de los otros, porque es consciente de su responsabilidad por la guerra.” Si bien no es posible rechazar ninguna de estas explicaciones, lo que sigue sugiere enfáticamente que esto último es lo más significativo, en particular porque el proceso de expansión inversa (VER la nota anterior) supone un único razonamiento (“los aqueos y troyanos han sufrido mucho” por eso “ya deben separarse y mucho dolor llega a mi ánimo” - VER *ad* 3.99).

Verso 98

pienso que ya deben separarse: La postura de Menelao es una clara muestra de su sensibilidad ante el sufrimiento de su comunidad (es decir, un sentido del αἰδώς) y, lo que es mucho más notable, la de sus enemigos (VER *ad* 3.86), algo reforzado por Ἀργείους καὶ Τρῶας en el verso siguiente.

Verso 99

porque muchos males habéis sufrido: Tsagarikis (1982: 72) ha observado que la afirmación del presente verso demuestra que el episodio no puede concebirse al

comienzo de la guerra (VER *ad* 3.21); sin embargo, por un lado, es perfectamente plausible que el verso no estuviera en la versión más tradicional y, por el otro, no es difícil imaginar una versión en donde el duelo se diera después de algunos días de enfrentamientos iniciales, donde ya habría habido bajas (cf. Bas., *ad* 132). En ese escenario, la ironía de que el sufrimiento que describe Menelao es insignificante respecto al que les espera a todos resonaría muy bien con el tono del episodio (VER *ad* 3.86). Leer más: Tsagarikis, O. (1982) “[The Teichoskopia Cannot Belong in the Beginning of the Trojan War](#)”, *QUCC* 12, 61-72.

Verso 100

a causa de mi disputa y a causa de la ceguera de Alejandro: Sobre la “ceguera”, VER *ad* 1.412. Merece notarse el contraste entre las dos causas de la guerra que enumera Menelao (en realidad, una única causa compleja): mientras que a sí mismo se atribuye la “disputa”, un hecho objetivo sin carga moral especial, a Paris se le atribuye la “ceguera” (aunque VER Com. 3.100), es decir, la responsabilidad moral última de la guerra.

Verso 101

al de nosotros dos: La aceptación del duelo se da de forma implícita, expresando el deseo de que muera el que deba morir en, por supuesto, el combate. Como observa Bas., Menelao formula la propuesta “más duramente que Paris”; el comentarista se queda algo corto en la observación, puesto que no solo es más “duro” el fraseo, sino que es la primera vez en donde la muerte del perdedor se explicita (y por partida triple, dado el doblete “muerte y moira” en este verso), sobre las consecuencias de lo cual, VER *ad* 3.102.

la muerte y la moira: El doblete es, aunque exclusivo de *Iliada* y mucho más frecuente en la segunda parte del poema que en la primera, típico (cf. 3.101, 5.83, 16.334, 853, 17.478, etc.), y no parece tener mayor valor que darle algo de énfasis a la idea de la muerte, una hipótesis acaso confirmada por las variaciones que utilizan epítetos para darle más densidad (VER *ad* 5.83).

Verso 102

muera: Los troyanos han sido prudentes en el planteo del duelo (VER *ad* 3.92), pero Menelao, acaso llevado por su ira, decide introducir la idea de que el perdedor morirá. En sí misma, esta elección de palabras podría haber sido inocua, pero terminará por definir la inutilidad del duelo cuando sea retomada por Agamenón (VER *ad* 3.284).

Verso 103

Traigan dos corderos: Comienza la segunda parte del discurso, sobre los preparativos para el combate (VER *ad* 3.97), que incluye, además de consideraciones prácticas, apreciaciones sobre la conducta de los troyanos y sentencias (VER *ad* 1.80). Acaso tenga algo de razón West, *Making* (*ad* 103-10), en que este segmento del discurso habría sido más adecuado en boca de Agamenón (o Héctor); sin embargo, y más

allá de la “economía” de la que habla el autor, el detalle sobre los juramentos permite un pincelazo más sobre la personalidad de Menelao (VER *ad* 3.106) y su estado de ánimo, mucho más importante en este pasaje que los tecnicismos formales de la diplomacia heroica.

el uno blanco y la otra negra: Tanto el color como el sexo de los animales están determinados por las deidades a las que serán sacrificados (cf. Bas., *ad* 103-104, con bibliografía). El sacrificio de animales negros para deidades ctónicas también se observa en *Od.* 3.6, y el de animales blancos para el sol se registra en inscripciones.

Verso 104

para la Tierra y para el Sol: Sobre las mayúsculas, VER *ad* 1.475. La Tierra aparece como garante de juramentos aquí, en 19.259 y en 15.36, junto con el Firmamento. Burkert (2011: 377) interpreta con razón que en este pasaje (y aun más en la formulación efectiva del juramento en 276-280) el Sol y la Tierra valen por la totalidad del cosmos (cf. también las referencias en Bas., *ad* 103-104). Que sean los troyanos los encargados de la provisión de estos corderos puede deberse a que son los habitantes de la región, como sugiere el escoliasta, o, como propone Kirk (*ad* 103-4), puede ser un gesto de desprecio por parte de Menelao, al dejarles los sacrificios a las deidades menores, no pertenecientes al Olimpo. Esto último también tiene una versión positiva: quizás el Sol y la Tierra se dejan a los troyanos en la medida en que son deidades universales, no específicamente griegas (aunque, por supuesto, la religión troyana no presenta ningún rasgo extranjero explícito en el poema). Para otros aspectos del juramento a estas deidades, VER *ad* 3.277, VER *ad* 3.278, y en general VER las notas *ad* 3.267-294 para el tema del juramento en este canto. Leer más: Burkert, W. (2011) *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart: W. Kohlhammer.

nosotros traeremos otro para Zeus: Ya el escoliasta bT (*ad* 103-4) entendía que aquí debemos asumir una alusión a Zeus *Xénios*, el protector de los huéspedes, que castiga a aquellos que transgreden la hospitalidad. El dios, sin embargo, aparece como garante de juramentos también en 7.411, y aquí es posible asociarlo al Sol en su rol de dios capaz de verlo todo (VER *ad* 3.277).

Verso 105

la fuerza de Príamo: Se trata de una forma poética de aludir al personaje (VER *ad* 2.658). La introducción de Príamo aquí le da mayor solemnidad al juramento y al evento, en la medida en que se trata de la figura de autoridad más importante del bando troyano. Sirve también, narrativamente, para habilitar la escena que sigue (VER *ad* 3.117), y anticipa las consecuencias catastróficas de su retirada del campo de batalla (VER *ad* 3.305).

Verso 106

ya que sus hijos: Tanto Kirk como West, *Making* (*ad* 106-10), sienten cierta incomodidad con la introducción de este insulto; sin embargo, es perfectamente explicable como

un salto inferencial a partir de la actitud que Paris ha tenido con Menelao (obsérvese el “mancille las ofrendas de Zeus” del verso que sigue), y del hecho de que el resto de los troyanos no ha querido devolver a Helena. No se trata de una justificación necesaria para llamar a Príamo, sino de un complemento que contribuye a delinear al héroe, que volverá a calificar de “insolentes” a los troyanos en 13.621. Por lo demás, y como observa con toda razón West, *Making*, anticipa la ruptura de la tregua (aunque no por parte de uno de los hijos de Príamo).

insolentes y desleales: ἄπιστος solo aparece tres veces en el poema, aquí y en 24.63 y 207, aplicados a Apolo y Aquiles, respectivamente. ὑπερφίαλος tiene una distribución algo más interesante, en particular por su uso como epíteto alternativo a los troyanos en boca de personajes que los desprecian (VER *ad* 13.621); de hecho, la mayor parte de los usos de la palabra en *Iliada* están ligados a alguna crítica a los troyanos (cf. e.g. 18.300, 21.224, 414).

Verso 107

con arrogancia: La palabra *hyperbasie* hace referencia a una “transgresión”; se utiliza en *Iliada* aquí 107 de los hijos de Príamo, en 16.18 de la afrenta de Agamenón contra Aquiles, y en 23.589 en general de los jóvenes. En *Odisea*, aparece tres veces referida a los pretendientes de Penélope. No parece haber razones para dudar de que está conceptualmente vinculada a *hýbris* (VER *ad* 1.203).

las ofrendas de Zeus: Nótese el uso de Διὸς en la misma ubicación métrica de Διὶ en 104.

Verso 108

Siempre los pensamientos de los varones más jóvenes andan por el aire: Es decir, son volubles. Para preservar el sentido de la frase, utilizo “pensamientos” en lugar del más habitual “entrañas” (VER *ad* 1.55), que aquí hace difícil captarlo. La idea de que los jóvenes son más propensos a actuar irreflexivamente se repite en 23.589-590; que la experiencia es origen de buenos consejos es un concepto habitual en la épica homérica (cf. por ejemplo 1.250-252).

Verso 109

hacia delante y hacia atrás: La misma idea proverbial que Aquiles niega a Agamenón en el canto 1 (VER *ad* 1.343).

Verso 110

lo mejor por mucho entre los dos bandos resulta: El discurso de Menelao se cierra con esta última apelación a la diplomacia, que resume el espíritu general de su intervención: buscar el mejor resultado para todos los involucrados en la guerra (VER *ad* 3.86, VER *ad* 3.98). Siendo el último discurso de esta parte del canto, es un final apropiadamente cargado de ironía trágica.

Verso 111

y ellos se alegraron, aqueos y troyanos: La alegría colectiva de troyanos y aqueos, un fenómeno único narrado en un giro único, es el punto culminante del proceso que inicia con el llamado de Héctor (VER *ad* 3.86), porque unifica a ambos bandos a partir de la voluntad común de acabar con la guerra. Elmer (109) observa “A troyanos y aqueos se les pide (...) que renuncien a sus papeles activos - de hecho, que renuncien incluso al modo colectivo de la guerra abierta - y permitan que el conflicto vuelva a la forma puramente privada de una disputa entre dos individuos.”

Verso 112

la miserable guerra: Como observa Nünlist (2002: 450), obviamente focalizado en los soldados que quieren que la guerra termine. Leer más: Nünlist, R. (2002) “Some Clarifying Remarks on ‘Focalization’”, en Montanari, F. (ed.), Ascheri, P. (col.) *Omero. Tremila anni dopo*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Verso 113

retuvieron los caballos en las columnas: Sobre las columnas, VER *ad* 2.525; sobre el problema de los carros en primera fila, VER *ad* 3.29; sobre la metonimia, VER 2.383. No es del todo claro qué quiere decir la frase. Bas. y Kirk interpretan que los caballos fueron retenidos “en columnas”, esto es, en una suerte de formación de caballería, pero esto no tiene demasiado sentido, y no es así como funcionan los carros en la épica homérica. Mejores opciones son pensar que los guerreros retienen los carros “en las columnas”, con dos posibles significados: 1) los carros se mezclan con las filas de la infantería de cada uno de los líderes y 2) los carros se quedan cerca de la infantería, en lugar de adelantarse para llevar a los guerreros al combate. Esto último parece lo más coherente con la situación en su conjunto, en la medida en que podría asumirse que el punto es que los guerreros principales avanzan hacia el medio de los ejércitos a pie, porque no van a combatir (VER *ad* 3.115). Más allá de esta cuestión, el punto de que las tropas se relajan es claro: Kitts (2005: 116) lo considera el primer paso del ritual de juramento (comparándolo con 19.255-256), aunque esto puede resultar un tanto exagerado, habida cuenta de que es más una condición *sine qua non* que parte del proceso. Leer más: Kitts, M. (2005) *Sanctified Violence in Homeric Society. Oath-Making Rituals and Narratives in the Iliad*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 114

y se quitaron las armas: Un dato notable, que, como sugiere Kirk (*ad* 114-5), demuestra el grado de aceptación de la tregua. El detalle sirve también para habilitar en 4.222-432 la larga secuencia de exhortaciones a los guerreros que están volviendo a ponerse sus armaduras (la *Epipólesis*). Uno podría preguntarse por qué no simplemente dejarse las armas puestas, pero los alrededor de 15 a 25 kg de peso de la coraza (partiendo del peso de la armadura de Dendra - cf. Molloy, 2012: 283, y Flouris *et al.*, 2024), aunque no representen un gran incordio en el combate, sin duda son más que suficientes como para querer sacárselos lo antes posible fuera de

él. Considérese, en este caso en particular, que antes de que comience el duelo es necesario buscar los sacrificios, hacer los juramentos y preparar el terreno, un proceso que puede tomar un lapso considerable. Leer más: Flouris, A. D., *et al.* (2024) “[Analysis of Greek prehistoric combat in full body armour based on physiological principles: A series of studies using thematic analysis, human experiments, and numerical simulations](#)”, *PLoS ONE* 19, e301494; Molloy, B. (2012) “[The Origins of Plate Armour in the Aegean and Europe](#)”, *Talanta* 44, 273-294.

Verso 115

unas al lado de las otras, y había entre ellos poco espacio: Habida cuenta de que el escoliasta T siente la necesidad de resolverla, es claro que la ambigüedad del verso era un inconveniente ya en la Antigüedad. La frase podría aludir a la distancia entre los combatientes de cada ejército entre sí (así, Leaf y Willcock) o a la distancia entre los combatientes de los dos ejércitos (así, ya el escoliasta, seguido por Kirk, *ad* 114-5). El regreso de los guerreros a donde yacían las armas en 327 favorece la primera interpretación, mientras que la idea de que retienen los caballos y el hecho de que participan del juramento en 268-270 recomienda la segunda. Existen dos soluciones posibles: o bien “unas al lado” y “poco espacio” se refieren en sentido amplio a que los ejércitos se han acercado y acaso destaca lo peculiar de que los hombres estén tan cerca estando desarmados, sin que se implique por eso que estén estrictamente unos junto a otros, o bien el primer hemistiquio se refiere a las armas de cada bando, que están cerca en las filas, mientras que el segundo se refiere a los guerreros de los dos bandos, que están cerca unos de otros. Esto último me parece hoy lo más probable, aunque en la práctica no hace mayor diferencia para entender la secuencia: los guerreros principales frenan sus carros junto a la infantería (VER *ad* 3.113), se sacan las armas y marchan hacia la zona del duelo (lo que, si se considera el tamaño del frente de dos ejércitos de decenas de miles de hombres, puede ser un trecho considerable).

Verso 116

Héctor: 116-120 ejecutan las propuestas de Menelao en 103-105, con considerables variaciones y especificaciones, lo que no es especialmente sorprendente, pero no es lo más habitual en el poema. Los versos sin duda constituyen una forma acotada de una escena que puede ser más extensa, con Agamenón dando instrucciones en lugar de Menelao, acaso (VER *ad* 3.96) y un mensaje de Héctor a Príamo, que tenemos en 250-258. Habiéndose ya repetido la propuesta dos veces y no añadiendo esto demasiado al suspenso ni al desarrollo de los personajes, es natural que se reduzca y se pase pronto a la *Teikhoskopia*. Que este es el inicio de las preparaciones formales del duelo (VER *ad* 3.113), por lo demás, lo sugiere la repetición de las ideas de 113-115 en 327 (VER *ad* 3.327).

hacia la ciudad envió: Nótese la elegante variación en la narración: tanto Héctor como Agamenón envían heraldos hacia un lugar para traer algo, pero el orden de los componentes varía (destino, heraldos, objetivo - heraldo, destino, objetivo), en el

primer grupo se especifica la velocidad y en el segundo el nombre del heraldo y su obediencia a las órdenes. Es también elegante la aparición de Héctor y Príamo en la primera parte, frente a las dos menciones de Agamenón en la segunda, habida cuenta de que el Atrida agrupa las funciones de los dos troyanos (rey y líder del ejército). Sobre la ausencia de mensaje expreso para Ideo, VER *ad* 2.286 y VER la nota anterior.

heraldos: Sobre la figura del heraldo, VER *ad* 1.321.

Verso 117

para llevar los corderos y llamar a Príamo: El comentario, casi al cierre de la primera parte del canto, anticipa el inmediato giro del foco hacia Troya para el desarrollo de la *Teikhoskopía*. Los heraldos reaparecerán recién después de este episodio, en 245, ya con los corderos y yendo a llamar a Príamo.

Verso 118

Taltibio: VER *ad* 1.320. Es uno de los dos heraldos que se llevan a Briseida de la tienda de Aquiles.

Verso 120

no desobedeció al divino Agamenón: El cierre de la primera parte del duelo se produce en un punto relativamente natural, puesto que el envío de los heraldos, aunque, en sentido estricto, el primer paso de la realización efectiva del combate, es también el último de los momentos previos a la preparación formal de este (los heraldos son los encargados de traer los elementos necesarios para realizarla). No es de sorprender, por eso, que la narración se retome cuando estos llegan a su destino y vuelven al campo de batalla (VER *ad* 3.245).

Verso 121

Iris: VER *ad* 2.786. La aparición repentina de Iris interrumpe la secuencia del duelo (VER *ad* 3.120) y transporta al auditorio hacia Troya, dando inicio a la *Teikhoskopía* (en el sentido amplio del episodio - VER *ad* 3.161) con una extensa introducción que abarca 121-160, desde la llegada de Iris a Troya hasta la llegada de Helena a la torre. La transición tiene una cierta elegancia: se acaba de afirmar que Héctor y Agamenón envían heraldos, pero el narrador no sigue a estos heraldos, sino que introduce a otro con otra misión. En lugar de relatar la procura de los animales sacrificiales para el duelo, relata la procura del premio del duelo, y en lugar de ir del campo de batalla hacia la ciudad, se va desde el Olimpo al centro de Troya y desde allí hasta sus límites. No es en absoluto difícil de concebir una versión expandida del episodio en donde se insertara una escena divina en la que los dioses discutieran sobre el duelo y Zeus enviara a Iris a buscar a Helena, justamente en tanto que trofeo que Menelao o Paris podrían llevarse (esto, acaso, explique la ausencia de instrucciones a la diosa mensajera en nuestro texto).

fue como mensajera: Existe una antigua discusión entre los críticos (que ya se insinúa en los escolios) respecto a la motivación de Iris en este pasaje. Para algunos (e.g.

Leaf, CSIC), la diosa actúa por iniciativa propia, pero nadie ha encontrado ninguna razón por la cual pasaría semejante cosa. Otros (ya el escoliasta bT, pero también Bas. y Erbse, 61-62), que está implícita una orden de parte de Zeus, tanto por la tradicionalidad de la escena típica del mensajero como por el hecho de que se afirma de forma explícita que la diosa va “como mensajera”. La ausencia de un origen del mensaje sugiere, sin embargo, que tienen razón Kirk, West, *Making*, y Kelly (323-324) en que la intervención de Iris es solo un recurso narrativo para introducir a Helena y la *Teikhoskopía*, incluso si existiera una versión más extensa donde ese mensaje sí se introdujera (VER la nota anterior). Acaso, como sugiere Kirk, Laódice por sí sola no podía cumplir la función porque de esta manera el poeta puede “mostrar el involucramiento divino incluso es estas interacciones humanas,” pero también es posible (y no incompatible) asumir que la intervención de Iris sirve para señalar la velocidad y veracidad con la que la información de lo que transcurre en el campo de batalla llega a Helena, y no tener que explicar cómo es que Laódice sabe lo que está sucediendo allí.

Helena: VER *ad* 2.161. Si bien ha sido mencionada varias veces en el canto 2, esta es la primera aparición de Helena en el poema, que, sin embargo, no tendrá demasiadas.
de blancos brazos: Sobre el epíteto, VER *ad* 1.55.

Verso 122

con la apariencia de su cuñada: Como en su aparición en el canto 2 (VER *ad* 2.791), no es posible terminar de comprender la lógica detrás de esta asimilación o transformación de Iris, porque la situación parece sugerir no tanto un disfraz como la idea de que la verdadera Laódice está involucrada aquí, transmitiendo el mensaje a Helena. La dificultad se hace mucho mayor cuando se considera que, en 6.251-252, Laódice reaparece volviendo de la muralla junto con Hécabe, como si fuera ella la que está yendo ahora.

Antenórida: Es decir, del hijo de Antenor, sobre el cual VER *ad* 2.822.

Verso 123

la que tenía el Antenórida: La repetición del patronímico subraya el carácter anticipatorio de la mención de Antenor (cf. Bas. y Kelly, 324), que tendrá un papel significativo en la *Teikhoskopía* (203-224). No se trata de un detalle menor, porque aumenta la integración de esta escena introductoria con el resto del episodio, y construye un paralelismo entre las mujeres (Helena y Laódice) y los hombres (Príamo y Antenor) que lo protagonizan. Nótese también la peculiaridad de que Laódice, en tanto hija de Príamo y nuera de Antenor, conecta a los dos ancianos, lo que subraya la más endeble relación de Helena con Troya.

Helicón: Personaje desconocido, que solo aparece en este pasaje. Sobre los hijos de Antenor, VER *ad* 2.822.

Verso 124

Laódice: Laódice reaparecerá en 6.252, junto con su madre, en la vuelta de Héctor a Troya. Es, curiosamente, también el nombre de una de las hijas de Agamenón

mencionadas en 9.145 y 9.287. Algunas fuentes posteriores (Lyc. 316-322, Q.S. 13.544-561, Triph. 660-663) transmiten la leyenda de que, durante el saqueo de Troya, Laódice suplicó a los inmortales que se la tragara la tierra antes que caer en la esclavitud, y estos cumplieron su pedido. Pausanias (10.26.7), describiendo una pintura de Polígnoto, ofrece la versión alternativa de que fue liberada por los griegos por respeto a su suegro Antenor (VER *ad* 2.822), pero el propio autor admite que esto es especulación pura a partir de la imagen de la mujer en la escena de la caída de Troya. Leer más: Wikipedia *s.v.* [Laódice \(hija de Príamo\)](#).

la de mejor figura entre las hijas de Príamo: Sobre el epíteto, VER *ad* 2.715.

Verso 125

La encontró en el palacio: El primer elemento de la escena de mensajero que está insinuada en este pasaje (VER *ad* 3.121, VER *ad* 1.320), que tiene un esquema simplísimo: 4) encuentro y descripción de la situación (125-128), 5) acercamiento (129), 6) mensaje (130-138). La tradicionalidad de la escena garantiza que la descripción que sigue está focalizada en Iris (cf. Tsagalis, *Space*, 630-631, aunque su insistencia en la importancia de la “horizontalidad” aquí parece un tanto forzada); de Jong, *Narrators* (120), opina que el foco está en Helena, pero esto solo puede explicarse por el peso de lo que sigue en la tradición crítica (aunque VER *ad* 3.128: sí existe un problema de foco aquí).

una gran tela teja: Como suelen hacer las mujeres en el palacio (VER *ad* 1.31 y cf. *Od.* 2.104, 19.139, 24.139, etc.) pero, ante todo, como Andrómaca en 22.437-441 (los epítetos iniciales de 126 también se repiten allí), mientras Héctor está siendo asesinado por Aquiles. El brutal contraste ha sido notado por los comentaristas (cf. CSIC I, 138-139; Kirk, *ad* 125-7; Bas.; los últimos dos con bibliografía): Helena está tejiendo certámenes (sobre el obvio valor metapoético, VER *ad* 3.126), mientras Andrómaca está tejiendo flores, una diferencia que espeja la que hay entre sus esposos (uno cobarde, que es rescatado por Afrodita de su duelo; otro valiente, que es muerto por Atenea en el suyo). El desprecio de una por su marido se manifiesta acaso en los hombres valientes que imagina en su tela, mientras que el amor de la otra por el suyo lo hace en el símbolo de paz que incluye en la suya. Más en general sobre el tema del tejido y las mujeres en Homero, cf. Pantelia (1993, con conclusiones algo debatibles) y Prada (2019, esp. 54-58). Leer más: Pantelia, M. C. (1993) “[Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer](#)”, *AJPh* 114, 493-501; Prada, G. A. (2019) “El arte político del tejer en los poemas homéricos”, en Abrach, A., y Abritta, A. (eds.) [Perspectivas sobre correlaciones estructurales en la poesía griega](#), Neuquén: Educo.

Verso 126

doble: La tela es “doble”, señalan AH y Leaf, porque puede usarse doble (es decir, en dos capas), frente a las telas “simples” que aparecen en 24.230 y *Od.* 24.276. Tsitsibakou-Vasalos (2009: 189-190) sugiere que este carácter “doble” de la tela refleja la dualidad de Helena, citando el extenso análisis del tema de Bergren (2004: 23-29), pero Bergren, aun citando este pasaje, no hace el vínculo, y esto resulta

adecuado, dado que esta característica de la tela no tiene nada de peculiar. Si simboliza algo, parece mejor asumir que es la doble perspectiva que atraviesa esta escena (VER la nota siguiente). Leer más: Bergren, A. (2004) *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*, Washington, DC: Center for Hellenic Studies; Tsitsibakou-Vasalos, E. (2009) “Chance or Design? Language and Plot Management in the *Odyssey*.” *Klytaimnestra ἄλοχος μνηστή ἐμάσατο*”, en Grethlein, J., y Rengakos, A. (eds.) *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Berlin: De Gruyter.

purpúrea: Como en todas las épocas antes de la fabricación de colorantes sintéticos, el púrpura era en la Antigüedad señal de riqueza (cf. Wikipedia, s.v. [Púrpura de Tiro](#)). El término griego (*phoinix*, mostrando su asociación con Fenicia) ya se registra en micénico.

muchos certámenes: La palabra griega *aéthlous* se refiere en sentido amplio a las competencias por obtener un premio y a los sufrimientos que conllevan. El carácter metapoético de la escena ha sido estudiado por numerosos críticos desde que el escolio bT comentara “notablemente, el poeta imagina un modelo de su propia poesía” (cf. Bas. para parte de la bibliografía, así como Alden, 52-53; Lovatt, 2013: 220-221; y Bowie, 2022: 54-55); aquí, solo por destacar algunos elementos prominentes, el tejido de los certámenes destaca la consciencia de Helena de su rol en la guerra (ella es el premio por el que se pelea), la ubicuidad del conflicto (que tiñe todos los aspectos de la vida) y el hecho de que los eventos están siendo fijados para la posteridad conforme transcurren. Asimismo, la puesta en imagen de la lucha enfatiza su aspecto espectacular (cf. Myers, 83-87; Fucecchi en *Structures*, 2.209-211), un tema central en el canto (VER *ad* 3.21, VER *ad* 3.154). Hay una dimensión de caracterización de Helena que superpone su perspectiva con la de Iris, en la medida en que la diosa llega para hacer que la mujer vea el conflicto y la ve viendo la tela que representa el conflicto; esta superposición no es una mera floritura poética, sino que es significativa en la interpretación del pasaje (VER *ad* 3.128). Merece notarse, por último, que este uso metapoético del personaje de Helena reaparece en el canto 6 (VER *ad* 6.358). Leer más: Bowie, A. (2022) “Narrative and Emotion in the *Iliad*: Andromache and Helen”, en de Bakker, M., van den Berg, B., y Klooster, J. (eds.) *Emotions and Narrative in Ancient Literature and Beyond*, Leiden: Brill; Lovatt, H. (2013) *The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 127

de los troyanos domadores de caballos y los aqueos vestidos de bronce: Sobre los caballos en Troya, VER *ad* 2.230. El verso, de notable densidad épica, no solo subraya el carácter metapoético de la escena (VER *ad* 3.126), especificando qué certámenes está tejiendo Helena, sino que contribuirá a la superposición de perspectivas de la mujer e Iris cuando se repita en el discurso de la diosa (VER *ad* 3.128, VER *ad* 3.131).

Verso 128

que a causa de ella: Bas. (con bibliografía, a la que puede agregarse Edmunds, 90-91) observa que “no es claro si la cláusula relativa representa el pensamiento de Helena (...) o si el narrador mismo está juzgando su rol en la guerra,” argumentando a favor de lo primero a partir del uso de “a causa de ella” en focalización secundaria, la consciencia de Helena de su culpa y la ausencia de juicio por parte del narrador. Sin embargo, solo lo segundo es un argumento sólido aquí, porque las opciones no son la perspectiva del narrador y la de Helena, sino la perspectiva de Helena y la del personaje que constituye el foco de la imagen, esto es, Iris (VER *ad* 3.126). Los críticos han fallado en percibir esto acaso por la relativa pasividad de la diosa, pero Iris es un personaje de opiniones fuertes (cf. 8.416-424 y VER *ad* 15.179) y parece por completo natural que, ante la imagen de Helena tejiendo la lucha de aqueos y troyanos, piense que está tejiendo el sufrimiento de otros por su causa. Esto produce una superposición de perspectivas muy elegante: mientras que Helena se ocupa de fijar para la posteridad la muerte de los guerreros en Troya, Iris observa que esa muerte es responsabilidad de la propia Helena. El recurso es muy similar al que se encuentra en el canto 6 (VER *ad* 6.358) y, como allí, contribuye a la caracterización del personaje, en particular porque lo que sigue enfatiza su hipocresía (VER *ad* 3.139). Asimismo, el subtexto sobre la responsabilidad de Helena en el origen de la guerra que lo atraviesa anticipa un tema central tanto en la escena que sigue (VER *ad* 3.157), donde también es clave la superposición de perspectivas, como en general en el canto (VER *ad* 3.417).

bajo las palmas de Ares: La frase, curiosamente única, acaso refuerza el punto del primer hemistiquio (VER la nota anterior). ¿Podría haber una asociación entre las “palmas” de Ares y el hecho de que Helena está tejiendo con sus manos? El vínculo resulta un tanto forzado, pero no lo descarto del todo. Más interesante es la rima parcial en *ἵπποδάμων, χαλκοχιτώνων* (127) y *παλαμάων* (128) y la coincidencia métrica entre *Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων* y *ὑπ' Ἄρηος παλαμάων*, que refuerza la conexión entre los que mueren y quien los mata. Bas. afirma que aquí “Ares” no es una metonimia, pero esto es una obvia confusión: Ares es tanto el dios como la guerra misma, como sucede en general en estos usos.

Verso 129

Y parándose cerca le dijo Iris de pies veloces: Sobre este verso formulaico, VER *ad* 2.790.

Verso 130

Ven aquí: El discurso de Iris es una simple recapitulación de la situación en el campo de batalla, organizada en tres tiempos: antes, los troyanos y los aqueos peleaban (132-133), ahora no lo hacen (134-135), y pronto Menelao y Paris combatirán por Helena (136-138).

querida cuñada: La palabra griega es *nýmpha*, un término antiguo con el que una mujer se refiere a otra, casada y joven; solo aparece en vocativo aquí y en *Od.* 4.743 en la poesía épica arcaica. Leaf observa que en griego moderno es el término con el que

una mujer le habla a su cuñada (que es, por supuesto, el caso en este pasaje); hasta donde he podido verificar, la palabra que conserva ese valor (así como el de “novia en una boda” y “nuera”) es *nýphe*.

las acciones portentosas: La frase se repite solo dos veces más en la épica homérica (y una vez en Hes., *Scutum* 34): en *Od.* 11.374, referida al relato de Odiseo que ocupa una gran porción del poema, y en 11.610, referida al cinturón de Heracles donde hay grabados animales salvajes y batallas. Como puede verse, en Homero, al menos, se trata de una expresión con marcado valor metapoético, lo que aquí sirve para conectar el discurso de Iris con la escena que lo precede (VER *ad* 3.126).

Verso 131

de los troyanos domadores de caballos y los aqueos vestidos de bronce: La repetición de 127 conecta la tela de Helena con el mundo exterior, lo que refuerza, como observan los comentaristas, el carácter metapoético de aquella (VER *ad* 3.126), pero también subraya la coexistencia de las perspectivas de la mujer y de Iris, en la medida en que no es difícil leer un guiño del tipo “en lugar de tejer los certámenes, ven a verlos”. El efecto se refuerza con la obvia modificación de 128 en el verso que sigue (VER *ad* 3.132).

Verso 132

llevaban unos contra otros a Ares de muchas lágrimas: “De muchas lágrimas” es en el poema un epíteto de Ares, como aquí (cf. 8.516, 19.318), de “la guerra de los aqueos” (3.165, 22.487), y del combate y de la batalla en general (17.192 y 544). Se trata, como puede verse, de un rasgo propio de la guerra. Aquí, sin embargo, la mención de Ares no puede sino conectar 132-133 con 128, con una transformación clara, porque allí Ares hace sufrir a los guerreros por causa de Helena, mientras que aquí ellos se llevan “Ares” y anhelan la guerra, pero el primero es “de muchas lágrimas” y la segunda “destructiva”, enfatizando que, a pesar de la voluntad de pelear, el resultado es catastrófico. Esta contradicción refuerza la que hay en la propia actitud de Helena, causante de la guerra pero ocupada en registrarla en una tela (VER *ad* 3.126), lo que a su vez dirige la atención al hecho de que no se afirma aquí que estos guerreros que quieren luchar lo están haciendo por ella. Así, el par de versos es el punto culminante de la superposición de perspectivas que atraviesa el pasaje.

Verso 133

en la llanura, anhelando la destructiva guerra: Nótese la marcada aliteración en /o(i)/ que atraviesa el verso, particularmente clara en ὀλοοῖο, reforzando el punto del dístico (VER *ad* 3.132). Por otro lado, es interesante el contraste entre este anhelo con el cansancio del que parece hablar Menelao en 97-99. Más allá del valor de la oposición entre la tragedia de la guerra y la voluntad de los guerreros de llevarla adelante (VER *ad* 3.132), el verso podría explicarse como producto del carácter retrospectivo del pasaje (VER *ad* 3.21 y cf. Bas., *ad* 132).

Verso 134

La guerra ha cesado: Cuatro frases expresando casi lo mismo, que destacan lo excepcional de la situación en orden paralelo (las tropas, la guerra - las tropas, las picas). Nótese además la forma en que se pone el foco sobre los diferentes elementos del combate: el ruido, la lucha propiamente, los escudos y las picas. Hay también una curiosa acumulación de labiales en la frase, que quizás apenas fuera perceptible (aunque los cierres *πέπαιται* y *πέπηγεν* la enfatizan bastante), pero podría también leerse apotropaicamente, como si el escupido de las labiales alejara el peligro de que hablar tanto de este silencio lo rompiera (VER *ad* 6.307, VER *ad* 22.454). Por cierto que la interpretación peca de excesivamente sutil, pero no deja de ser interesante mencionarla (VER *ad* 3.163 para un caso similar).

Verso 135

apoyados en sus escudos: “Una postura única en Homero,” afirma Kirk (*ad* 132-5), pero una muy natural para personas que han depositado sus armaduras sobre el suelo y ahora está parados esperando ver qué sucederá a continuación, en particular si se piensa en el tamaño de los escudos homéricos (VER *ad* 2.382). Por supuesto, el punto del verso es que las armas ahora están en una ubicación inútil para el combate.

Verso 136

Menelao, caro a Ares: VER *ad* 3.21.

Verso 137

combatirán por vos: La competencia por una esposa es un tópico de la épica griega (cf. Bas., *ad* 138, con referencias). Además de casos obvios como el de Briseida en el canto 1, mitos como el de Atalanta (cf. Ps.-Apolodoro, 3.9.2) o el de Hipodamia (cf. Pín., *O.* 1) muestran la frecuencia con la que las mujeres aparecen como premios de los héroes. Aun en ese contexto, sin embargo, el caso de Helena es peculiar, porque buena parte de su trayectoria mitológica consiste en sus casamientos o uniones con diferentes héroes (Teseo, Menelao, Paris, Deífobo) y los problemas por los que estos pasan para alcanzarlos.

Verso 138

serás llamada querida esposa: El giro es una variante formulaica de un grupo aparentemente ligado a la obtención de una esposa (cf. 14.268, *Th.* 410, *HH* 2.79, Hes., fr. 195.4), lo que enfatiza la obvia peculiaridad de esta situación de Helena que señala Bas. Resulta interesante que, cuando se repita esta secuencia en 253-255, Ideo cambiará el cierre de *φίλη κεκλήση ἄκοιτις* [serás llamada querida esposa] a *γυνή καὶ κτήμαθ' ἔπιτο* [lo seguirían la mujer y los bienes], una variación de la formulación del duelo en 72 = 93. Así, la elección de palabras de Ideo conecta con este discurso, que interrumpe el episodio central del canto, pero al mismo tiempo con aquellos que proponen el combate que es el tema de ese episodio. Por supuesto, la diferencia en la expresión no es inocente: “Laódice”, dirigiéndose a

Helena, la pone en el centro de la cuestión, mientras que Ideo, dirigiéndose a Príamo, habla de la mujer como un objeto más que el ganador del duelo obtendría.

Verso 139

la diosa le arrojó dulce anhelo en el ánimo: Hay una clara ambigüedad respecto a lo que sucede, puesto que el anhelo puede ser mágicamente infundido por Iris, o bien producto de sus palabras (cf. Kirk, *ad* 139-40; Bowie, 2022: 55). La ambigüedad resuena bien con la superposición de perspectivas previa al discurso (VER *ad* 3.128), porque un anhelo mágico por Menelao es un castigo adecuado para una Helena ajena al sufrimiento que ha causado, vista desde la perspectiva de Iris, mientras que un anhelo real es adecuado para una Helena que está pensando en los guerreros que combaten por ella. Acaso la mayor ironía es que, mientras que en el primer caso la insensible Helena es entristecida por una diosa, lo que la victimiza, en el segundo la inocente Helena se muestra como profundamente hipócrita, porque extraña la casa y la familia que ella misma ha abandonado. En todo caso, el contraste entre esta situación y la que se producirá después del duelo es evidente (VER *ad* 3.428). Al mismo tiempo, este anhelo de Helena teñirá el comienzo y el final de la *Teikhoskopia* (172-175 y 236-242). Leer más: Bowie, A. (2022) “Narrative and Emotion in the *Iliad*: Andromache and Helen”, en de Bakker, M., van den Berg, B., y Klooster, J. (eds.) *Emotions and Narrative in Ancient Literature and Beyond*, Leiden: Brill.

Verso 140

sus padres: Indudablemente Leda y Tindareo, esto es, su padre humano, no Zeus, su padre verdadero (VER *ad* 2.161). La “doble paternidad” es típica (VER *ad* 16.177).

Verso 141

cubriéndose con blanquísimo lino: Entiéndase, “poniéndose un velo de lino”; era una práctica convencional entre las mujeres griegas cubrirse la cabeza con un velo en público. A esta función general Bas. añade dos específicas a esta escena: ocultar la pena de la que se hablará en seguida (142) y producir un efecto seductor (de hecho, cf. 154-160), a través del ocultamiento parcial de los rasgos. Sobre el uso del velo en general y su valor en la sociedad griega, con análisis de las fuentes y la iconografía (en la que Helena velada aparece en diversas ocasiones), cf. Llewellyn-Jones (2003). Leer más: Llewellyn-Jones, L. (2003) *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea: The Classical Press of Wales.

Verso 142

vertiendo delicadas lágrimas: Una combinación única de *τέρεν κατὰ δάκρυ(ον)* (εἶβειν) y el muchísimo más habitual *κατὰ δάκρυ (χέων)*. Es curioso que la primera fórmula se utiliza para hombres en las otras dos ocasiones que aparece en el poema (16.11 y 19.323 - pero en *Od.* 16.332 se aplica a una mujer).

Verso 143

no estaba sola: Sobre este giro, VER *ad* 2.745.

dos criadas: Un elemento típico cuando las mujeres salen del interior de sus hogares (cf. entre otros *Od.* 1.331 y 18.207), probablemente para evitar que circularan solas fuera de su casa. Sobre la figura de las criadas (las *amphípoloi*) en Homero, cf. Gschnitzer (1976: 22-45) y bibliografía adicional en Bas. Ready (116), siguiendo el análisis de Nagler (1974), entiende que la aparición de las criadas anuncia que Helena hablará, puesto que esto es parte de un motivo típico. Es cierto que cada vez que una mujer sale de su casa o cuarto con las criadas esto termina con ella teniendo algún tipo de diálogo o intervención, pero también que esto es menos un “motivo” que la coincidencia de dos hechos: las mujeres no se mueven en la esfera pública solas y, cuando se introducen como personajes, naturalmente es para anticipar su participación en una escena, y esta participación solo puede ser en un diálogo. Merece destacarse, en ese sentido, que Nagler no incluye este episodio en su análisis. Leer más: Gschnitzer, F. (1976) *Studien zur Griechischen Terminologie der Sklaverei. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Älteren, insbesondere homerischen Sklaventerminologie*, Wiesbaden: Franz Steiner; Nagler, M. N. (1974) *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley: University of California Press.

Verso 144

Etra: Etra es la madre de Teseo (VER *ad* 1.265), que fue capturada por los Dioscuros (VER *ad* 3.237) cuando estos rescataron a su hermana del ateniense, que la había raptado para casarse con ella (cf. Bas. y Wikipedia, s.v. [Helena \(mitología\)](#), para el detalle de las fuentes). La figura de Etra era tradicional en la historia de Troya, dado que diversas fuentes coinciden en relatar su encuentro con sus nietos Demofonte y Acamante durante o después del saqueo de la ciudad (cf. Ps.-Apolodoro, *Epit.* 5.2; *Il.Parv.* fr. 18 W.; Q.S. 13.497-544). Su introducción resulta coherente en este contexto, tanto por el hecho de que alude a su vida en Esparta y a su familia (VER *ad* 3.139), en particular a sus hermanos, que no han sido mencionados antes pero serán importantes más adelante (236-242), como por el hecho de que recuerda un rapto previo de Helena en donde la mujer también es nada más que un trofeo para los varones (VER *ad* 3.137).

Piteo: Hijo de Pélope (VER *ad* 2.104) y rey de Trecén (VER *ad* 2.561). Es conocido por haber engañado a Egeo para que se acostara con Etra, interpretando un oráculo que este había recibido (cf. Ps.-Apolodoro 3.15.6-7). De esa unión nacerá Teseo (VER la nota anterior).

Climene: Personaje desconocido, que comparte el nombre con una Nereida mencionada en 18.47. Bas. conjetura que puede ser un personaje de la leyenda ática, acaso la hermana de Pirítoo mencionada por Hyg., *Fab.* 79 y 92, si bien allí se la llama Fisadie.

de ojos de buey: Sobre el epíteto, VER *ad* 1.551.

Verso 145

las puertas Esceas: Las puertas Esceas debían ser las más cercanas al campo de batalla, es decir, las que apuntaban al oeste (como demuestra el hecho de que este episodio se produce allí, y cf. 6.237, 393, 11.170, 22.6 y en general Bas. XIV, p. 267). Es el lugar en el que Aquiles morirá a manos de Apolo y Paris (cf. 22.360).

Verso 146

en torno a Príamo: Inicia aquí un breve catálogo de ancianos troyanos (VER [En detalle - Técnicas narrativas en la poesía homérica](#)), muchos de los cuales son padres de guerreros que aparecerán en el poema. Que la mayor parte de los nombres esté en acusativo puede explicarse por motivos métricos (así, Leaf y Bas., *ad* 146-149, con referencias), aunque acaso convenga suponer que Οὐκαλέγων τε καὶ Ἀντήνωρ son producto de la aplicación de un verso formulaico, pero el punto del catálogo es que había muchos otros ancianos sobre las murallas. En cualquier caso, el segmento es una clara interrupción retrogresiva en el relato de la llegada de Helena (VER *ad* 3.149, VER *ad* 3.153).

Pántoo: Pántoo es padre de tres guerreros troyanos, Polidamante, Euforbo e Hiperenor (cf. 15.520-521, 16.808 y 17.9-60). Según el escoliasta T (*ad* 12.211-212) era “de la raza de Delfos,” es decir, sacerdote de Apolo, lo que podría explicar por qué el dios aparece en 15.520-522 salvando a uno de sus hijos y en 16.788-817 colaborando con otro para matar a Patroclo.

Timetes: Personaje desconocido, que solo aparece en este pasaje.

Verso 147

Lampo: Los tres personajes mencionados en este verso aparecen en 20.238 como hijos de Laomedonte, por lo que se trata de hermanos de Príamo (lo que contradice la versión más tradicional - VER *ad* 1.19 -; acaso se trata de hermanastros). Los tres son también padres de guerreros troyanos; Lampo, en particular, es padre de Dólope (cf. 11.302), que muere luchando valientemente contra Meges y Menelao en 15.525-543.

Clitio: VER la nota anterior. Clitio es padre del Calétor que es asesinado por Áyax en 15.419-421 (donde se afirma que es “primo de Héctor”, confirmando que su padre es hermano de Príamo).

Hicetaón: VER la primera nota a este verso. Hicetaón es padre de Melanipo, asesinado por Antíloco en 15.575-577.

Verso 148

Ucalegonte: Personaje desconocido, que solo aparece en este pasaje.

Antenor: VER *ad* 2.822.

prudentes ambos: Aunque πεπνύμενος es tradicional en esta ubicación y la que tiene en 203, en particular en el segundo caso para nombres que terminan en la pentemímera, despierta alguna suspicacia que tres de las cinco veces que el nombre de Antenor se utiliza en nominativo se le atribuya el epíteto, con las dos restantes en el repetido 262 = 312, donde su prudencia es obviamente inconsecuente.

Verso 149

los ancianos del pueblo: VER *ad* 2.21. En este caso, los dos sentidos se conjugan, puesto que estos ancianos lo son tanto en el sentido literal como en el metafórico de ser principales entre los troyanos. El escoliasta bT parece sugerir que eran ancianos del pueblo en general, pero es más probable que fueran miembros del consejo real, como indica que Ilo, hijo de Dárdano, recibe el mismo epíteto en 11.372, así como el hecho de que son parientes de Príamo (VER *ad* 3.147) y padres de guerreros. Por lo demás, en 153 se los clasifica como “líderes de los troyanos”. Sobre el consejo real troyano, cf. Prada (2022: 183-184); no es posible saber cuál era su función exacta, pero 15.721-723 deja en claro que tenía algún tipo de autoridad sobre la familia real, al menos sobre parte de ella y al menos en algún aspecto. Leer más: Prada, G. A. (2022) [*Homero y el principio de la filosofía. Estudio de los tópicos filosófico-políticos de los poemas homéricos y su reelaboración en la Atenas de los siglos V-IV a. C.*](#), tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.

sobre las puertas Esceas: La repetición de 145 conecta el catálogo con la llegada de Helena. El recurso se retomará abajo, cerrando toda esta descripción como una retrogresión sobre la narración protagonizada por ella (VER *ad* 3.146, VER *ad* 3.153).

Verso 150

retirados de la guerra, pero oradores: Una caracterización similar a la de Néstor en el bando aqueo (cf. 1.247-274), si bien este personaje sí participa de la guerra como auxiliar de los guerreros jóvenes (lo más cerca de la acción que llega es estar a punto de ser muerto por Héctor en 8.78-118).

Verso 151

semejantes a las cigarras: Esta es la única comparación con las cigarras en el poema. Si las fábulas de Esopo (185, 241) y Babrio (140) son un indicio válido, en el pensamiento griego la cigarra se caracteriza ante todo por su canto constante (un rasgo que, de más está decirlo, es realmente el más notable del animal; Wikipedia, s.v. [Cicadidae](#), tiene muestras de sonido); la comparación con buenos oradores se encuentra en diversas fuentes (entre otros, Hes., *Erga* 583; Alceo 347.3 V.; y cf. referencias adicionales en Bas., *ad* 151-152). El contexto sugiere (ya al escoliasta A) una referencia al mito de Titono, hermano de Príamo (y de los tres hombres mencionados en 147), que fue convertido en cigarra después de haber obtenido la inmortalidad pero no la juventud eterna de su amante, la Aurora. Ready (109-110) sugiere interpretar la comparación a partir de una asociación entre las cigarras y la poesía de invectiva (cf. Petropoulos, 1994: 47-68), anticipando así el discurso de 156-160, en donde uno de estos ancianos juzga la presencia de Helena en Troya como catastrófica. Leer más: Petropoulos, J. C. B. (1994) *Heat and Lust: Hesiod's Midsummer Festival Scene Revisited*, London: Rowman & Littlefield.

Verso 152

lanzan su voz de lirio: Probablemente no tanto por la delicadeza del lirio, que, como observa Kirk (*ad* 150-3), no se ajusta demasiado a la voz de las cigarras, como por la claridad de su imagen, que funciona como una metáfora apropiada para ella. Sin embargo, el significado del pasaje no es seguro (VER Com. 3.152).

Verso 153

los líderes troyanos sobre la torre estaban sentados: Retomando con variación 149 y continuando la línea narrativa abandonada en 145: cuando Helena llega a las puertas, encuentra sobre la torre a estos líderes, que el pasaje retrogresivo especifica que son los ancianos del pueblo, explicando por qué están allí y no en la guerra.

Verso 154

cuando entonces ellos vieron a Helena viniendo hacia la torre: Que la imagen de Helena genere la reacción de los ancianos conecta este pasaje con el comienzo del canto y refuerza el tema del espectáculo que lo atraviesa (VER *ad* 3.126, VER *ad* 3.341, y cf. Myers, 75). Es particularmente significativo que, como ha sucedido a Paris, dos (grupos de) personajes reaccionan de forma muy diferente ante la imagen: con Paris, Menelao, que desea matarlo (21-29) y Héctor, que lo reprende (38-57); con Helena, los ancianos, que la admiran pero quieren que abandone Troya (154-160), y Príamo, que la recibe como una hija (161-170).

Verso 155

en voz baja uno al otro se decían: Sobre este tipo de giros, VER *ad* 2.271; la ausencia de un hablante anónimo específico puede ser mera conveniencia métrica, pero el efecto resultante es que esta opinión parece ser mucho más la del colectivo que las expresadas con las fórmulas más habituales. “En voz baja” es un detalle interesante, porque, como sugiere Bas., indica el temor a expresar una opinión negativa o siquiera ambivalente sobre Helena. La forma en que Príamo recibe a la mujer (161-170) explica por qué sucede esto, y es claro que hay un contraste marcado entre la reacción de los ancianos y la del rey ante ella (VER *ad* 3.154, VER *ad* 3.161 y cf. Di Benedetto, 338).

estas aladas palabras: Sobre esta famosa expresión, VER *ad* 1.201.

Verso 156

No es censurable: Este elegante discurso tiene las típicas tres partes, con un perfecto balance: dos versos para justificar la guerra (156-157), un verso para alabar con ambigüedad la belleza de Helena (VER *ad* 3.158), y dos versos para pedir por el final del conflicto (159-160). La idea de que Helena es tan bella que es entendible que miles de hombres se maten por ella es sin duda un inmenso encomio de su belleza, y los escoliastas AT señalan que 156-158 funcionan como un tríptico epigramático (de hecho, el texto fundacional del género), acaso no solo pensando en la concisión de la expresión sino también en el ambiguo cierre. La observación se repetirá dos veces más en este canto (VER *ad* 3.178, VER *ad* 3.200, y cf. en

general sobre el tema Elmer, 2005). Por lo demás, contribuye a la secuencia de discursos que tratan de forma implícita el tema de su responsabilidad en la guerra (iniciado ya con la mención del tejido - VER *ad* 3.128), aquí señalándola como su causa, pero no sugiriendo su culpa (VER *ad* 3.157). Bas. tiene razón en que sería rebuscado (“far-fetched”) ver en este *ou némesis* una alusión al mito, insinuado en el fr. 166 de Safo y en la obra *Némesis* de Cratino (cf. Bakola, 2010: 168-73, 220-224), de que la verdadera madre de Helena era la diosa Némesis (una hipótesis sugerida por Kullmann, 1960: 255), pero es cierto que un juego semejante resuena bien con el tono epigramático y la ambigüedad que concluye estas líneas. Leer más: Bakola, E. (2010) *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford: Oxford University Press; Elmer, D. F. (2005) “[Helen Epigrammatopoiis](#)”, *CA* 24, 1-39; Kullmann, W. (1960) *Die Quellen der Ilias (Troischer Sagenkreis)*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

los troyanos y los aqueos de buenas grebas: La repetición de 88 produce un efectivo contraste, porque ese verso inicia la configuración de un colectivo provisorio entre los ejércitos para detener la guerra a través del duelo (VER *ad* 3.88), mientras que este aúna a los bandos en el hecho de que están dispuestos a matarse por Helena. La ironía del efecto es que el acuerdo al que aquí se alude subtextualmente es la forma exacta en que se busca frenar esa matanza, haciendo que los más interesados en la mujer resuelvan el conflicto.

Verso 157

en torno a tal mujer: La elección de palabras deja claro que los ancianos no responsabilizan a Helena directamente de la guerra, sino que la consideran su causa; esta perspectiva sobre el tema contrastará (en parte) con la de Príamo (VER *ad* 3.164) y la de la misma Helena (VER *ad* 3.174). Esta distribución retoma y continúa la ambigüedad en la descripción inicial de este episodio (VER *ad* 3.128).

por mucho tiempo padezcan dolores: Nótese la elegancia del verso, con grupos bien definidos de sintagmas delimitados por las cesuras: “Cada uno de los tres elementos rítmicos del verso está repleto de significado: ‘(...) por tal mujer, por tanto tiempo, sufrir dolores’” (así, Kirk).

Verso 158

se asemeja terriblemente en su rostro a las diosas inmortales: Ya desde la Antigüedad se ha destacado el hecho de que esta descripción única de la belleza de Helena en el poema se deja a la voz anónima de un anciano y se limita a la comparación con una diosa (cf. Quint. 8.4.21, Eus. 1.625-626, y en general Bas., *ad* 156-160): semejante hermosura es inefable. La comparación con diosas es estándar para mujeres (cf. Edmunds, 62 con n. 24; Ready, 110-113, con análisis de este símil; y Kelly, 288-289, si bien la afirmación del autor de que se aplica a “mujeres cuyo estatus marital está interrumpido o es incierto” es un tanto exagerada), y es típico que un personaje que aparece en escena sea comparado con un dios (VER *ad* 2.478). Sin embargo, la imagen de este verso es compleja: Helena se parece a una diosa, sí, pero “terriblemente”, un adverbio que ya los escoliastas interpretan como “en

exceso” y aquí no puede sino conectarse con lo dicho en el verso anterior: Helena es tan semejante a una diosa que los hombres se matan por ella. Esto arroja un claro manto de ambigüedad sobre esta belleza, en la medida en que no es, como es la belleza en general en el pensamiento griego, una cualidad positiva, sino algo tan sobredimensionado que se ha vuelto un mal para todos. Es lógico, por lo tanto, que los ancianos, menos susceptibles a ella, afirmen que es mejor devolverla en la tercera parte del discurso.

Verso 159

pero aun así: Siendo ya un poco tarde para que Helena se vaya sin causar males a los troyanos, es dable pensar que, como antes (VER *ad* 3.99), esta expresión proviene de la versión tradicional donde el duelo se produciría al comienzo de la guerra. En cualquier caso, el punto se sostiene también ahora, aunque con un implicado “más desdichas” o “peores”.

incluso siendo tal: Es extraño el razonamiento de Edmunds (81) de que “Si la belleza de Helena fuera de hecho la única razón de la lucha, la línea de pensamiento de los ancianos tendría sentido y ella debería ser devuelta a Menelao y a los aqueos. Pero la lucha es por Helena como esposa (...), y ni sus maridos ni aqueos ni troyanos pueden renunciar a su derecho sobre ella. La lucha continuaría aunque ella no fuera bella.” Resulta obvio que esto contradice todo el punto del discurso: sí, la lucha es por Helena como esposa, pero la razón por la que tiene sentido luchar por Helena como esposa es por su belleza, y esta belleza está en el origen del conflicto, tanto en el juramento de los pretendientes (VER *ad* 1.152) como en el juicio de la manzana, donde Afrodita triunfa prometiendo a la mujer más bella del mundo.

que regrese en las naves: Que esta es la postura de buena parte de los troyanos se observa de nuevo en 7.345-364, y a partir del comentario de Ideo en 7.385-397.

Verso 160

para nosotros y nuestros hijos: El detalle no es menor, habida cuenta de que los ancianos enumerados arriba tienen hijos guerreros y varios de ellos perecerán en el combate (VER *ad* 3.146, VER *ad* 3.147, VER *ad* 3.148).

Verso 161

y Príamo llamó a Helena: Comienza a partir de este punto el diálogo que constituye la *Teikhoskopía* en sentido estricto (VER *ad* 3.121), es decir, la presentación de algunos de los héroes aqueos desde la perspectiva de Príamo y Helena. Además del excelente análisis de Kirk (*ad* 161-246), que observa que no se trata de un catálogo en sentido estricto y que es probablemente una reversión de un episodio que en la tradición transcurría en el origen de la guerra (VER *ad* 3.166), y analiza su estructura en detalle, merecen repetirse aquí las motivaciones que propone Bas. (*ad* 121-244) para la introducción de la escena (cf. también EH *sub Teichoscopia*): 1) cubre el tiempo entre el envío y la llegada de los heraldos troyanos (pero VER *ad* 1.430); 2) completa la imagen de Agamenón y Odiseo, así como de Menelao, Áyax e Idomeneo, al presentarlos desde la perspectiva focalizada de los troyanos (sobre

la elección de los héroes listados, VER *ad* 3.178); 3) permite que los receptores conozcan más sobre la vida de los troyanos, un elemento que es fundamental en la configuración de los bandos en el poema; y 4) en la misma línea, permite darle profundidad al personaje de Helena, que aparece como una figura tridimensional con sentimientos encontrados y complejos respecto a la situación en la que se encuentra. La *Teikhoskopía* es el segundo de los catálogos aqueos, precedido por el de las Naves en el canto 2 (VER *ad* 2.493) y seguido por la *Epipólesis* en 4 (VER *ad* 4.223). El pasaje comienza estructurado como un simple diálogo, pero muy pronto introduce variaciones: Invitación a Helena de Príamo (161-165), que se responde en 171-176; Agamenón (166-170, 177-190): pregunta (166-170), respuesta de Helena (177-180), reacción de Príamo (181-190); Odiseo (191-224): pregunta de Príamo (191-198), respuesta (199-202), reacción de Antenor (203-224); Áyax (225-233): pregunta de Príamo (225-227), respuesta de Helena (229-233), que continúa hablando sobre los Dioscuros (234-242), con una reacción del narrador (243-244). Como puede verse, hay una marcada variación: el esquema básico pregunta de Príamo-respuesta de Helena está en la mayor parte de las partes (incluyendo la primera), pero la invitación está enredada con la pregunta con Agamenón y no hay pregunta en el cierre (VER *ad* 3.229); los discursos de Príamo se hacen cada vez más breves y puntuales (de nueve a siete a solo dos versos - sobre las respuesta de Helena, VER *ad* 3.171), y las reacciones de los interlocutores muestran una clara progresión: Príamo primero admira a Agamenón utilizando su propia experiencia sobre otros; Antenor admira a Odiseo utilizando su propia experiencia sobre el héroe; y el narrador responde la pregunta implícita de los Dioscuros en el discurso de Helena a través del conocimiento otorgado por las Musas. Así, el conocimiento de Helena se vuelve cada vez menos significativo conforme la escena avanza. La “*teikhoskopía*”, quizás por la influencia de esta, quizás por su recurrencia en otras partes de la tradición, se convertirá en un género habitual en la épica antigua, sobre el que cf. Fucecchi (en *Structures*, 2.207-244).

en voz alta: En obvio contraste con la manera en la que hablan los ancianos (VER *ad* 3.153), enfatizando que es el temor a Príamo lo que los hace callar, pero también que el rey no tiene vergüenza alguna en mostrarse amable con su nuera.

Verso 162

Aquí: El discurso de Príamo, después de la invitación a Helena, tiene dos partes bien definidas (VER *ad* 3.161): primero, la exculpación de la mujer respecto a la guerra (164-165) y, segundo, la formulación de la pregunta que abre la *Teikhoskopía* propiamente (166-171), con el detalle de la descripción de Agamenón en 168-171.

querida hija: El vocativo es estándar cuando una persona mayor se dirige a un joven (cf. 9.437, 444, 14.190, 24.373, todos casos en donde no es un padre el que lo usa). Edmonds (16-17), sobre la base de su uso en S., OT 771, sugiere que tiene un uso especial con parientes políticos, lo que construiría una simetría con el φίλε ἑκυρέ (172) de Helena. El paralelo, sin embargo, es demasiado débil para sostener la conclusión, y no hay nada demasiado excepcional en el uso de la fórmula. Más significativo es el contraste entre este uso y el de Héctor en el canto 6, que responde

a otro término de parentesco político de Helena utilizando su nombre (VER *ad* 6.360). El príncipe, así, es más transparente que su padre en el rol de Helena en la familia real, pero esto no significa que Príamo la considere una hija en absoluto (VER la nota siguiente).

siéntate viniendo junto a mí: Mackie (1996: 38 con n. 80), seguido por Tsagalis (2008: 243 n. 10), sugiere que aquí Helena está siendo tratada como una invitada en Troya más que como un miembro de la familia real, puesto que esta invitación a sentarse es típica para los invitados. El efecto está subrayado por el uso de la fórmula ἀνείρεαι ἢ δὲ μεταλλάξ en 177, que es única en *Iliada* pero aparece en *Odisea* cinco veces para introducir una respuesta en boca de un invitado o dirigida a uno (1.231, 7.243, 15.390, 402 y 19.171). Se trata de un recurso muy adecuado, puesto que enfatiza la incomodidad de la situación, que Helena intentará disimular utilizando un término de parentesco para Príamo (VER la nota anterior, VER *ad* 3.172), en la medida en que la mujer no puede ser considerada sino una extranjera en Troya. **Leer más:** Mackie, H. (1996) *Talking Trojan. Speech and Community in the Iliad*, Lanham: Rowman & Littlefield; Tsagalis, C. (2008) [*The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Verso 163

a tu primer esposo: La alusión a 139-140 es transparente, y refuerza la contradictoria situación de Helena en este punto (VER *ad* 3.139, VER *ad* 3.162). La aliteración de comienzos labiales en el verso es curiosa, y acaso tiene un efecto similar que la de Iris arriba (VER *ad* 3.134), como si nombrar estas relaciones de Helena pudiera de alguna manera producir un efecto indeseado en ella. Si el auditorio percibiera esto, la ironía de que la mujer ya está anhelando la casa que abandonó sería muy efectiva.

parientes: Literalmente “parientes políticos”, aunque no es del todo segura la referencia en este caso.

Verso 164

para mí: La notable insistencia en la primera persona en estos versos, con cuatro *μοι* entre 164 y 166, es significativa en la interpretación del pasaje, porque, primero, subraya el contraste entre la perspectiva de Príamo y la de los ancianos (VER la nota siguiente), y, segundo, hace que el anciano dirija la atención sobre sí mismo (como ya ha hecho llamando a Helena en voz alta - VER *ad* 3.161), un marco adecuado que se opondrá a la actitud egocéntrica de Helena (VER *ad* 3.174).

eres culpable: La perspectiva de Príamo sobre la responsabilidad de Helena complementa la ofrecida por los ancianos, para quien la mujer es menos culpable de la guerra que su causa (VER *ad* 3.157): el rey elimina cualquier responsabilidad y la desplaza a los dioses, liberando a Helena incluso de un rol pasivo en la cuestión. El interesante resultado es que Príamo se coloca en el centro del origen del conflicto, algo con lo que Helena no estará demasiado contenta (VER *ad* 3.174). Merece destacarse, de todos modos, que en ningún lugar del poema se le atribuye

culpa a Helena, siendo ella la única que se muestra como responsable de la guerra y que afirma que otros lo hacen también (cf. 24.767-775 y en general Blondell, 2013: 59-62). Las palabras de Príamo sugieren que esto último no es falso (¿cómo podría serlo?), pero ni el narrador ni ningún otro personaje lo dicen de forma expresa. En este pasaje en particular, AH (seguido, entre otros, por Bas., *ad* 164-165) entienden que Príamo detecta la tristeza de Helena y por eso le ofrece consuelo, pero es mucho más adecuada la interpretación de Blondell (2013: 61) de que el rey está tratando de guardar las apariencias (“a face-saving maneuver”): si los dioses son culpables, entonces su hijo no es culpable de la catástrofe de Troya por haber traído a esta mujer a la ciudad. Que Helena no detecte esta sutileza es muy adecuado a su carácter. Leer más: Blondell, R. (2013) *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*, Oxford: Oxford University Press.

los dioses para mí son los culpables: Varios intérpretes han observado que esta declaración contradice la perspectiva habitual de la “doble motivación” (VER *ad* 1.55), porque, en este marco, el hecho de que un dios impulse una acción no implica que los seres humanos no sean culpables de ella. Sin embargo, no es este el único caso en donde se presenta este modelo de razonamiento (cf. el famoso pasaje de 19.85-138, en donde Agamenón lo utiliza para excusar sus acciones del canto 1), y es evidente que aquí tiene un valor más retórico que ético (VER la nota anterior y cf. Bas., *ad* 164-165).

Verso 165

la guerra de muchas lágrimas de los aqueos: VER *ad* 3.132. La fórmula se repetirá en 22.487, conectando así estas primeras palabras de Príamo en el poema, dirigidas hacia una de sus nueras, con el lamento por el más noble de sus hijos pronunciado por otra. Hay cierta ironía en esto, porque el primer pasaje juega con la ambigüedad respecto a la responsabilidad de Helena, que Príamo, acaso, niega por mor de uno de sus hijos (VER *ad* 3.164), pero terminará costándole otro mucho mejor.

Verso 166

para que me des el nombre: La pregunta inicia la parte central de la *Teikhoskopía* (VER *ad* 3.161), y genera el obvio inconveniente de que es inconcebible que Príamo no supiera, en el noveno año de la guerra, los nombres de sus enemigos. La sugerencia del escoliasta bT de que esto es posible porque se han sacado las armaduras es por completo inadmisibile (¿por qué la estatura de Agamenón sería menos impactante con la armadura puesta?), pero es por lo menos más razonable que la de Tsagarikis (1982: 66-67), que sugiere que esta es la primera vez en diez años que los ancianos pueden subir a la muralla, porque no están bajo la amenaza de Aquiles. La explicación es, desde luego, que este episodio ha sido insertado aquí desde su lugar habitual en el comienzo del conflicto (VER *ad* 3.21). Es interesante destacar también que parece ser una característica propia de Helena reconocer a otros (cf. Carruesco, 2017: 186), algo que sucederá en todo este episodio, en 398 con Afrodita, y en *Odisea* 4.140-143 con Telémaco. Leer más: Carruesco, J. (2017) “The Invention of Stesichorus: Hesiod, Helen, and the Muse”, en Bakker, E. J. (ed.)

Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity, and Performance, Leiden: Brill; Tsagarikis, O. (1982) "[The Teichoskopia Cannot Belong in the Beginning of the Trojan War](#)", *QUCC* 12, 61-72.

de ese varón: La secuencia de pronombres en 166-167 y 177-178 ha recibido atención de parte de la crítica, en particular respecto a su carácter deíctico externo o interno al discurso. Es evidente que Príamo y Helena están mirando hacia los aqueos, pero no hay acuerdo respecto a si "ese" y "este" aluden a lo que están mirando o a las descripciones de esto, con la mayor parte de los autores asumiendo que Príamo está señalando a Agamenón, mientras que Helena está aludiendo a la descripción de Príamo (cf. Rijksbaron, 2022: 203-205; *contra* Bakker, 2005: 131-132, que sugiere que ambos pronombres son externos, con el οὗτος explicado por el conocimiento de Helena). Dado que el referente es el mismo en ambos casos, la diferencia entre las interpretaciones depende de una sutileza lingüística que es muy difícil de reconstruir para nosotros, y lo más significativo es sin duda que los aqueos se han convertido en un espectáculo para Príamo y Helena (VER la nota anterior). Leer más: Bakker, E. J. (2005) [Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies; Rijksbaron, A. (2022) "Deixis in Teichoscopy as a Marker of Emotional Urgency", en de Bakker, M., van den Berg, B., y Klooster, J. (eds.) *Emotions and Narrative in Ancient Literature and Beyond*, Leiden: Brill.

aterrador: πελώριος se utiliza en el poema, en general en boca de los personajes o focalizado, para referirse ante todo a la impresión que causa un guerrero o un objeto (cf. 5.594, 8.424, 10.439, 18.83), casi siempre con connotación negativa, aludiendo a su carácter amenazante, usualmente en un contexto en donde su presencia supone un peligro inminente para el hablante o el foco (cf. Di Benedetto, 134-135). Suele asociarse el tamaño de los personajes aludidos, pero el hecho de que se utilice para Héctor (11.820) y Aquiles (21.527 y 22.92), así como el uso de πέλωρος para los prodigios en 2.321 y la gorgona en 5.741, más bien sugiere que se trata de una referencia a su presencia impactante para quienes los contemplan, que puede ser producto de su tamaño, pero también de otros aspectos de su apariencia. Camerotto (2009: 125-129) realiza un análisis del término y sugiere que está ligado en parte a las aristeias de los combatientes, pero esto parece menos una asociación específica y más un efecto colateral del hecho de que los guerreros son más peligrosos en esos casos (como el propio autor implica en el cierre de su estudio). Leer más: Camerotto, A. (2009) *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova: Il Poligrafo.

Verso 167

noble y grande: La descripción de Agamenón que anticipan estas palabras recuerda, como observa Bas. (*ad* 166-170), la exaltación del rey en 2.477-484. Su posición aquí como el más prominente de los aqueos destaca su rol de líder del ejército, una constante en los cantos 2 a 4 (VER *ad* 2.477). Merece notarse también que, aunque ἦϋς τε μέγας τε es común, la fórmula ἀνὴρ ἦϋς τε μέγας τε tiene un uso bastante

restringido en el poema, apareciendo aquí, en 226 y en 23.664, siempre para hombres que se destacan por su estatura.

Verso 168

incluso mayores en estatura: Obsérvese el *crescendo*: Agamenón es grande (aunque no el más grande), el más bello que Príamo ha visto, y majestuoso como un rey.

Verso 169

con mis ojos: VER *ad* 3.28.

Verso 170

majestuoso: Curiosamente, solo aquí y, en grado comparativo, en 211. No deja de tener cierta ironía que Príamo atribuya a Agamenón un término derivado de γέρας (VER *ad* 1.118).

pues se ve como un rey: Bas. afirma que esto es un resumen de las impresiones de Príamo recién expresadas, pero también es posible restringirla al último término. De todas formas, la idea de que la belleza y la fuerza van de la mano del poder es habitual en el pensamiento heroico (cf. por ejemplo 24.251-255, donde la misma fórmula que aquí se aplica a Laertes). No es, sin embargo, una regla insalvable (además de la evidente excepción de Paris en este mismo canto, cf. 2.671-675, sobre Nireo).

Verso 171

Y le respondió: Las respuestas de Helena, es sentido estricto, se abrevian como las de Príamo (VER *ad* 3.161), pasando de cuatro versos (176-180) a tres (200-202) a solo uno (172). Sin embargo, cuando se toma en cuenta el largo total de los discursos, el último es el más largo y significativo, habida cuenta de la introducción de un héroe que no ha sido mencionado antes (VER *ad* 3.230) y la importante digresión sobre los Dioscuros (VER *ad* 3.237).

con estas palabras: Edmunds (58-59) ha notado que Helena es el único personaje femenino, con una única excepción en Hécabe en 24.200, que pronuncia μύθος en el poema. El autor interpreta esto como una muestra de su versatilidad como oradora, una parte de la caracterización del personaje. Helena es, en efecto, la mujer mortal con más discursos en *Iliada* (siete, frente a seis de Hécabe y cuatro de Andrómaca - cf. Verhelst, [DSGEP](#)), aunque, por cierto, no la que más habla (Andrómaca pronuncia ciento dos líneas, Helena, setenta y ocho).

divina entre las mujeres: Sobre este epíteto, cf. Edmunds (65-72, esp. 66-70) y VER *ad* 2.714; el contraste implícito que se observa en *Iliada* entre Helena y Alceste se repetirá de forma más sistemática en *Odisea*, en donde el epíteto se utiliza de nuevo para Helena (5 veces) pero más a menudo para Penélope (8 veces).

Verso 172

Respetable sos para mí: “Merecedor de *aidós*”, un concepto sobre el cual VER *ad* 1.23. La combinación con *philos* (“querido”) es apropiada (cf. Cairns, 1993: 89-95), porque ambos conceptos apuntan a la relación con el grupo de pertenencia. El

discurso se construye como una estructura paralela al del rey (VER *ad* 3.162): deseo de no haber ido nunca a Troya (172-176), respuesta a la pregunta sobre Agamenón (177-180). Es notable que ambos tienen nueve versos (cf. Kirk, *ad* 172-80, con estudio detallado de los paralelos formales). Debe notarse, no obstante, que, mientras Príamo se concentra en las circunstancias inmediatas (la culpa actual de Helena, el hombre que está mirando ahora), Helena se ocupará mucho más del pasado (su partida de Esparta, su recuerdo de Agamenón). Leer más: Cairns, D. L. (1993) *Aidōs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press.

querido suegro: VER *ad* 3.162. La irrupción del vocativo interrumpiendo los giros αἰδοίη τε φίλη τε, nunca usado con términos de parentesco, y δεινὴ τε καὶ αἰδοίη (18.394) dirige la atención sobre ἔκυρῆ (cf. Tsagalis, 2008: 218-219), enfatizando el cortocircuito entre el uso formulaico y más bien formal que ha utilizado Príamo y esta palabra que elige Helena, que parece intentar exagerar su grado de pertenencia a la familia real troyana. Es especialmente interesante, en este sentido, que el término solo es utilizado por ella en el poema (aquí y en 770). El recurso se repetirá en el cierre de esta intervención (VER *ad* 3.180). Leer más: Tsagalis, C. (2008) *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*, Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

tremendo: Como los ojos de Atenea (VER *ad* 1.200), señalando la impresión extraordinaria que genera algo o alguien y, en este caso, reforzando el adjetivo que abre el verso (así, Kirk). Helena responde a la gentileza de su suegro expresando de forma implícita que no es digna de ella (cf. Cairns, citado arriba, 87-89).

Verso 173

Ojalá: La expresión del deseo contrafáctico es una admisión de culpabilidad, *pace* Bas (VER la nota siguiente).

me hubiera sido grata la cruel muerte: No es difícil entender que el punto aquí es “en lugar de / tanto como me agradó irme con tu hijo”. El deseo de muerte es un tópico en lamentos funerarios, un género que Helena está aprovechando en este punto para elaborar su queja (VER *ad* 6.411).

Verso 174

seguí a tu hijo: La referencia a la boda con Paris y al propio rapto es regular en las intervenciones de Helena en el poema (cf. 6.345-353, 24.763-766 y, de forma lateral, en 3.400-402 y 428). No obstante, la elección de palabras es significativa, porque el uso de dos formas activas (“seguí”, “dejando”) subraya la voluntad de Helena en el acto en clarísima contraposición a la postura de los ancianos (VER *ad* 3.157) y, todavía más, a la de Príamo (VER *ad* 3.164), que ha intentado liberar a Helena de la culpa para hacerlo también con su familia. Esta apropiación del rol activo ha sido notada por diversos críticos (cf. Di Benedetto, 336; Blondell, 2013: 62; Lesser, 2022: 83), pero es significativo que, lejos de constituir una reivindicación de un papel diferente para sí misma en tanto que mujer, parece más adecuado interpretar que la motivación es el egocentrismo violento del personaje,

que se manifiesta en todos los episodios en los que aparece (VER *ad* 6.344, VER *ad* 24.762): Helena es incapaz de notar que Príamo está tratando de apaciguar a los ancianos y reducir la responsabilidad de su familia, no solo librándola de culpa, sino también cambiando el tema de conversación (VER *ad* 3.242 para un ejemplo adicional de esto en el cierre del pasaje). Que lo reintroduzca antes de contestar la pregunta de Agamenón dirige la atención sobre ella misma por partida doble, por el contenido de lo que está diciendo y porque elige seguir hablando de sí antes de responder a Príamo. Que se transgreda el orden habitual para responder discursos, que es el paralelo invertido (VER [En detalle - Técnicas narrativas en la poesía homérica](#)), refuerza el efecto, como lo hará también el cierre del episodio (VER *ad* 3.229) y la clara contradicción entre estas palabras y las que Helena dirigirá a Afrodita (VER *ad* 3.401). Leer más: Blondell, R. (2013) *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*, Oxford: Oxford University Press; Lesser, R. H. (2022) *Desire in the Iliad. The Force that Moves the Epic and its Audience*, Oxford: Oxford University Press.

el tálamo: Es decir, el lecho nupcial y, por metonimia, a su esposo, como observa el escoliasta T.

dejando: Tsagalis (2008: 221) sugiere, a partir del uso del participio en 16.855-857 = 22.361-363 para las almas de Patroclo y Héctor y la repetición de esta ubicación para la forma en 24.144, que Helena “virtualmente implica que ha ido al Hades, que Troya es *mutatis mutandis* una metonimia para su muerte figurativa.” Esto es, desde luego, una extrapolación inadmisibles. Aun aceptando que haya un desplazamiento de una ubicación regular del participio (y esto es harto debatible, dada la cantidad de formas de *λείπω* en final de verso), el salto inferencial de eso a una conexión con la muerte a través de un tercer pasaje es sencillamente absurdo. Por lo demás, nótese el efecto melodramático de la enumeración de todo lo que Helena dejó cuando abandonó Esparta. Leer más: Tsagalis, C. (2008) [The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Verso 175

a mi queridísima hija: Hermíone, hija única de Helena y Menelao. Después de la guerra se casará con Neoptólemo, hijo de Aquiles (cf. *Od.* 4.3-7); si bien es un personaje absolutamente secundario (su nombre aparece solo una vez, en *Od.* 4.14), fue una figura popular en la literatura posterior (no solo griega). Leer más: Wikipedia s.v. [Hermíone \(mitología\)](#).

las amables compañeras de mi edad: Casi con certeza un guiño a la soledad de Helena en Troya (cf. Bas., *ad* 173b-174). Helena se preocupará de nuevo sobre las mujeres troyanas en 410-412. Obsérvese también que hace especial referencia a las mujeres jóvenes en medio de un grupo de hombres viejos.

Verso 176

Pero esas cosas no sucedieron: El giro único es un tanto extraño, y acaso una variación del formulaico que se encuentra al final del discurso (VER *ad* 3.180). La añoranza de Helena queda marcada por este énfasis sobre el pasado que cierra cada uno de

sus segmentos. El uso del plural puede ser significativo: Helena transforma el deseo específico por su propia muerte en una serie de cosas que no sucedieron (quedarse en Esparta, no ir con Paris, etc.), posiblemente retomando la extensa enumeración de todo lo que abandonó al ir hacia Troya.

por eso también: Una elegante ambigüedad productiva (VER Com. 3.176): ¿es también por eso que llora, es decir, que hay otras razones que no está mencionando, o también se deshace llorando, además de hacer otras cosas, como ir a la muralla a ver al ejército aqueo? El contraste entre esta actitud y el amable recibimiento por parte de Príamo hacen más evidente el egocentrismo de Helena (VER *ad* 3.174), justo antes del giro hacia la segunda parte del discurso.

me deshago llorando: La metáfora es única en el poema, pero parte de una concepción estándar sobre el sufrimiento (cf. Clarke, 97) y algo más habitual en *Odisea* (5.396, 8.522, 19.204, 207-208, 264).

Verso 177

Y te diré esto: Sobre este verso formulaico, VER *ad* 1.204.

Verso 178

ese es: La respuesta de Helena a la pregunta por Agamenón es otro de los pasajes concebidos como epigramáticos por los críticos antiguos (en particular, el escoliasta T - VER *ad* 3.156), y es fácil ver por qué: cada uno de los versos autocontenidos añade un dato adicional: quién es, qué es, cuál es la relación con el hablante.

el Atrida Agamenón: Si se excluye de consideración la obvia mención de Menelao, recurrente en el episodio (162, 174, 206-215, 232-233), la *Teikhoskopía* introduce a cuatro héroes aqueos: Agamenón, Odiseo, Áyax e Idomeneo, los primeros tres en preguntas de Príamo, el cuarto por Helena (VER *ad* 3.229). Las razones para el recorte son difíciles de discernir: Kirk (*ad* 161-246, p. 287) sugiere que las características físicas de los personajes explican en parte la cuestión, pero se me hace difícil pensar que no se concibiera a la mayor parte de los héroes aqueos como imponentes; algo más interesante es la propuesta de Tsagalis (en *Contexts*, 326-328) de que todos los personajes son pretendientes de Helena, con Odiseo e Idomeneo en particular siendo los que se distinguen por el hecho de que se comportan de manera diferente (Odiseo no envía regalos e Idomeneo va en persona). La hipótesis es interesante y resulta importante en la introducción *ex nihilo* de Idomeneo (VER *ad* 3.230), pero, de nuevo, la inmensa mayor parte de los héroes son pretendientes de Helena y Agamenón no lo era, por lo que el recorte es un tanto arbitrario. Es posible que no haya que buscar una razón unívoca: Agamenón no puede sino ser mencionado, en tanto que líder del ejército, Odiseo tiene una conexión personal con Antenor que permite introducir una parte notable de la tradición troyana (VER *ad* 3.203), Áyax sin duda es la presencia física más destacada del ejército aqueo, e Idomeneo tiene una conexión personal con Helena que es clave en su caracterización (VER *ad* 3.229). Hay obvias relaciones y contrastes internos entre los personajes, pero no puede dejar de observarse que sería

difícil elegir un grupo de héroes de cierto peso en el poema que no ofrecieran relaciones y contrastes dignos de análisis.

de vasto poder: Nótese el juego de aliteraciones en estos primeros dos versos, con cinco palabras iniciadas en alfa y los cierres κρείων Ἀγαμέμνων y κρατερός τ' αἰχμητής. La ruptura del recurso en el último verso enfatiza el giro hacia Helena, y acaso no sea coincidencia allí la aliteración en épsilon inicial (ἐμὸς, ἔσκε, εἶ, ἔην).

Verso 179

buen rey y poderoso lancero: Como observa Bas., la descripción confirma la impresión de Príamo en 166-170; sin embargo, también es algo curiosa en un poema en donde Agamenón no actúa como un buen rey ni, en general, como un lancero poderoso. Tsagalis (2008: 230-231) sugiere que esto puede explicarse porque esta es la imagen del personaje que tiene Helena, que lo conoció antes de la disputa con Aquiles, y esto enfatiza que está apegada al pasado, “incluso cuando habla sobre el presente”. No puede rechazarse el punto, pero hay una explicación más simple: “buen rey” aquí puede hacer alusión a su poder real, como ha sucedido en la entrada del Catálogo y en la descripción previa a este (VER *ad* 2.477, VER *ad* 2.580), mientras que “poderoso lancero” puede ser un tanto genérico, describiendo que Agamenón es un guerrero competente (y, por cierto, lo es: VER *ad* 11.283); que esto último no debe menospreciarse lo demuestra que Aquiles le concederá la victoria en el lanzamiento de lanza sin que compita en 23.884-897, un reconocimiento quizás formal de su excelencia, pero no por eso menor. Leer más: Tsagalis, C. (2008) [*The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Verso 180

además, era cuñado mío: Helena cierra anularmente su discurso con otro término de parentesco (VER *ad* 3.172), una vez más dirigiendo la atención sobre sí misma cuando el contexto no lo demanda en absoluto. El efecto queda enfatizado por el hecho de que δαίηρ es, como ἔκυρός, casi exclusivo de ella, con una única excepción en boca del narrador en 14.156, en un contexto muy diferente. La mujer parece apenas capaz de concebir a otros seres humanos por fuera de su relación con ella.

cara de perra: Sobre el uso de “perro” como insulto, VER *ad* 1.159. Además del valor que se observa ahí, debe notarse el paralelismo entre Helena y Agamenón en el poema, en tanto que ambos son responsables de la muerte de muchos guerreros. Por otro lado, Helena es un personaje caracterizado por el autoabuso, lo que puede interpretarse de varias maneras (cf. Edmunds, 26-39, y Worman, 2003: 47-55), pero indudablemente está relacionado con su rol como causante de la guerra y su posición en la sociedad troyana. Es posible que esta autocondena constante sea una ficción para ganar la buena voluntad de interlocutores que la propia Helena considera la culparían por la situación de la ciudad; al mismo tiempo, los inesperados autoinsultos pueden verse como gestos melodramáticos para dirigir la atención sobre sí misma cuando el personaje percibe que el foco se aleja de ella (VER *ad* 3.174). Esto es importante en vista de la postura de Graver (1995: 53-59),

para quien este autoabuso de Helena es una forma de revisionismo de la tradición donde el personaje sería mucho peor tratado que en *Iliada*, en la medida en que demuestra que Helena no es en absoluto tratada con delicadeza en *Iliada* (y yo diría que todo lo contrario). Leer más: Graver, M. (1995) “[Dog-Helen and Homeric Insult](#)”, *CA* 14, 41-61; Worman, N. (2003) *The Cast of Character. Style in Greek Literature*, Austin: University of Texas Press.

si no fue un sueño: Un giro formulaico que se repite varias veces en la épica (11.762, 24.426, *Od.* 19.315, 24.289), con algunas variaciones, para señalar la distancia percibida entre el presente y el pasado (cf. Kirk). Es una expresión de nostalgia, con la que el hablante indica el deseo implícito de que las cosas sean como eran en el tiempo que está recordando. Este sentimiento será retomado enseguida por Príamo (VER *ad* 3.184).

Verso 181

Así habló, y el anciano lo admiró y dijo: La acumulación de cierre de discurso, reacción e introducción a la respuesta en un único verso es inusual (cf. Bas.), pero aumenta la velocidad del intercambio y evita tener que redundar sobre la admiración de Príamo a Agamenón, habida cuenta de que este es el contenido del discurso.

Verso 182

Oh, bienaventurado Atrida: El discurso de Príamo es una alabanza a Agamenón en un esquema retrogresivo: alabanza (182-183) → [anécdota (184-189)] → alabanza (190). La introducción de la anécdota central hace que la admiración de Príamo se fundamente sobre la propia experiencia (VER *ad* 3.184), y también continúa con la atención al pasado que ha atravesado el discurso de Helena (VER *ad* 3.172). No puede dejar de notarse el brutal contraste entre esta invocación de tres epítetos a Agamenón y la anterior, en 1.225, atravesada de insultos. Entre otras cosas, se trata de una oposición entre las perspectivas desde adentro y desde afuera del ejército.

nacido con suerte: El escoliasta bT destaca la peculiar construcción del verso (cf. Kwapisz, 2013: 160-161), donde (tomando Ἀτρείδη como trisílabo) cada palabra tiene una sílaba más que la anterior, lo que se denomina verso “[ropálico](#)”. El *crescendo* es muy efectivo para un halago. Leer más: Kwapisz, J. (2013) “Were There Hellenistic Riddle Books?”, en Kwapisz, J., Petrain, D., Szymański, M. (eds.) *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin: De Gruyter.

Verso 183

muchos jóvenes de los aqueos son dominados: Príamo explica la expresión del verso anterior deteniéndose en un rasgo que no aparece en ninguno de los dos discursos anteriores (aunque está implicado en 178), pero que se ha mencionado varias veces en el canto 2 (además del Catálogo mismo, que es un gran himno a la multitud de tropas, cf. 2.123-130, 455-473, 798-801). Dadas las circunstancias, es probable que Príamo esté destacando el tamaño del ejército aqueo en su conjunto, pero no puede

descartarse que la referencia sea específicamente al contingente de Agamenón, que es, en efecto, el más grande (VER *ad* 2.577 y VER *ad* 2.580).

Verso 184

Tiempo atrás: Hay una cierta sobredeterminación temporal en el relato de Príamo en el uso de tres marcadores, aquí (ἦδη), en 187 (τότ') y en 189 (ἤματι τῷ, ὅτε τ').

también fui: Como sucede en general con los ancianos en *Iliada* (VER *ad* 1.262 sobre Néstor, VER *ad* 3.205 y cf. 9.524-599), Príamo apela a una imagen del pasado para explicar el presente. La magnitud del ejército frigio debe ser la más grande que el rey puede recordar, y, como observa Bergold (*apud* Bas., *ad* 182-190, y *pace* Kirk, *ad* 184-9), tiene una connotación ominosa, porque es claro que debemos asumir que los frigios derrotaron a las amazonas. Resulta también significativo que esta comparación con lo conocido replica en cierta medida el gesto que ha realizado Helena en su discurso (VER *ad* 3.174), porque dirige la atención desde la cuestión que se está tratando hacia el propio Príamo.

Frigia: VER *ad* 2.862.

rica en vides: Sobre el epíteto, VER *ad* 2.561. Si la evidencia contemporánea es correcta (y esto es probable: cf. Tüfekçi-Sivas, 2003), es muy apropiado para la región, la mayor productora de vinos de la Anatolia actual (cf. T. Tokgöz, “[Explorando los vinos de Turquía](https://arteanwines.com)” en <https://arteanwines.com>). Leer más: Tüfekçi-Sivas, T. (2003) “Wine Presses of Western Phrygia”, en Tsjetskhladze, G. R. (ed.) *Ancient West & East*, Vol. 2.1, Leiden: Brill.

Verso 185

frigios de raudos potrillos: El epíteto parece exclusivo de los frigios, dado que se encuentra solo aquí y en *HH* 5.137, referido también a estos. Los frigios son llamados “domadores de caballos” en 10.431 (pero el epíteto es muy común) y, según Marek (2016: 107, pero el autor no cita fuentes ni referencias) eran reconocidos criadores de caballos en el mundo griego. Leer más: Marek, C. (2016) *In the Land of a Thousand Gods. A History of Asia Minor in the Ancient World*, en colaboración con P. Frei, trad. S. Rendall, Princeton: Princeton University Press.

Verso 186

Otreo: Otreo aparece como rey de los frigios también en *HH* 5.111-112, y, según Eustacio (1.633.19-22), era hijo de Dimante, como Hécabe (VER *ad* 6.251); tiene razón West, *Making*, en que esto sugiere, además de una tradición más amplia de relaciones entre los frigios y los troyanos, la existencia de una historia específica en la que Príamo obtiene a su esposa como recompensa por haber ayudado en la defensa de Frigia contra las amazonas.

Migdón: Personaje desconocido, que solo aparece en este pasaje. Su “nombre no griego sugiere que podría no ser completamente ficticio” (así, Kirk).

Verso 187

esos que entonces: VER *ad* 3.184.

Sangario: El Sangario ([Pleiades 511406](#)) es el actual Sakarya. Es un río importante en la región noroccidental de Anatolia, que desemboca en el Mar Negro. Leer más: Wikipedia s.v. [Río Sakarya](#).

Verso 188

pues también yo, siendo su aliado: Kirk (*ad* 187-9) expresa la sorpresa que produce que las amazonas, que aparecen aquí como enemigas de los frigios y los troyanos, sean en otra parte de la tradición aliadas de estos (VER *ad* 3.189), pero lo sorprendente en realidad es esa sorpresa: no solo la mitología (piénsese en los pueblos de Beocia que figuran en el Catálogo de las Naves luchando junto a los griegos que destruyeron Tebas), sino la realidad del mundo Antiguo (y, por lo demás, de la humanidad en general) demuestran que este tipo de cambios de alianzas son habituales. De hecho, en este caso en particular resulta por completo lógico que pueblos asiáticos que luchan entre sí se unan contra un enemigo externo griego.

Verso 189

ese día, cuando: Sobre el giro, VER *ad* 2.351.

las amazonas iguales a varones: El mito de las amazonas es complejo. Esencialmente, se trata de una tribu de mujeres guerreras, ubicadas siempre en los extremos del mundo, como corresponde a su lógica cultural invertida desde el punto de vista griego. El combate con los frigios que se menciona aquí es una historia desconocida, pero las amazonas son parte importante del mito troyano en el Ciclo épico (VER [El final de la guerra](#)), y aparecen también en los mitos de Heracles, Teseo y Belerofonte (cf. 6.186 y en general Blok, 1995). Según Heródoto, eran un pueblo real de Escitia, una afirmación que podría tener algún grado de veracidad en la evidencia arqueológica (la existencia de mujeres guerreras en los pueblos nómadas es bastante clara; cf. Mayor, 2014; Man, 2018). Las amazonas fueron un popular tema iconográfico, como puede verificarse en los textos citados en esta nota. Leer más: Wikipedia s.v. [Amazonas \(mitología\)](#); Blok, J. H. (1995) *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden: Brill; Mayor, A. (2014) *The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*, Princeton: Princeton University Press; Man, J. (2018) *Searching for the Amazons. The Real Warrior Women of the Ancient World*, New York: Pegasus.

Verso 190

los aqueos de ojos vivaces: Sobre el epíteto, VER *ad* 1.389.

Verso 191

viendo a Odiseo: Como observa de Jong, *Narrators* (104), la intromisión del narrador para especificar quién es la persona que Príamo no sabe que está viendo (sucederá lo mismo con Áyax, en 225), permite que los receptores aprecien la descripción que sigue con el conocimiento de quién se trata. Así, es posible escuchar a Príamo hablando de Odiseo no como si fuera una adivinanza, sino como una verdadera caracterización del héroe desde la perspectiva del anciano.

preguntó el anciano: Sobre los dos discursos seguidos del mismo personaje, VER *ad* 1.513. No hay en este caso nada extraño, dado el cambio de interlocutor.

Verso 192

Háblame: Después del primer verso introductorio, la descripción de Odiseo se divide en dos partes: una caracterización física (193-194) y el comentario sobre lo que está haciendo y cómo (195-198). Es una diferencia interesante respecto a las preguntas sobre Agamenón y Áyax, que solo tienen la primera, y una que anticipa clarísimamente las palabras de Antenor (VER *ad* 3.204).

sobre ese: Se repite el juego de pronombres utilizado en el caso de Agamenón (VER *ad* 3.166), aquí y en 200.

querida hija: VER *ad* 3.162.

Verso 193

es menor en estatura: Es evidente que, desde la muralla y ya sin armadura, los rasgos más salientes de los guerreros serían la altura y el ancho de los hombros. Sin embargo, Odiseo no es tan alto como Agamenón, y es menos ancho que Menelao (cf. 210) y, por supuesto, que Áyax (cf. 226-227); lo que lo destaca aquí es claramente su actitud (VER *ad* 3.191).

Verso 195

Sus armas yacen sobre la muy nutricia tierra: El verso conecta la *Teikhoskopía* con el episodio del duelo, recuerda al auditorio la situación actual y acaso tenga razón Kirk (*ad* 195-6) en que destaca el hecho de que Odiseo está inspeccionando a las tropas aun cuando están desarmadas y no a punto de combatir, un rasgo que habla de su preocupación estratégica. El recurso se refuerza por el contraste entre *τεύχεα μὲν* y *αὐτὸς δὲ*, que enfatiza la diferencia entre las armas, inútiles sobre la tierra, y Odiseo, que no se queda quieto.

Verso 196

como morueco: El símil recuerda el de 2.480-481, donde Agamenón es comparado a un toro entre las vacas, pero aquí, como nota Bas. (*ad* 196-198, con referencias), hay un énfasis puesto en el movimiento y la actividad, frente al estatismo de aquella comparación; el contraste contribuye a la caracterización de los héroes. Sobre los símiles con ganado, VER *ad* 2.480; el morueco aparece solo aquí y en 13.492-493, también como líder de las ovejas (sobre las que VER *ad* 4.433). Ready (113-114) ha destacado que esta es la única comparación en el poema en donde la versión acotada y la expansión se encuentran en el discurso de un personaje.

las columnas de varones: Sobre el concepto de “columnas”, VER *ad* 2.525.

Verso 197

a mí, por lo menos, me parece: “No hay nada sorprendente en la repetición inmediata de un motivo de símil (...). Aquí, sin embargo, hay una especial sutileza en la sugerencia de cómo piensa Príamo. Es como si hubiera quedado complacido con la

comparación inicial y decidido desarrollarla” (así, Kirk, *ad* 197-8). Ready (114) también observa la curiosidad de este modo de introducción y la manera en que dirige la atención hacia el hablante, “afirma[ndo] sus propias capacidades imaginativas y [marcando su importancia] como fuerza generadora del segundo símil.” El énfasis en la primera persona es un recurso que se repite en Príamo (VER *ad* 3.164).

un carnero: La única mención de un carnero en un símil en poesía homérica, aunque son mencionados en la narración en otras ocasiones (en *Iliada*, solo en 2.550). Se trata, de todas maneras, del mismo animal recién llamado “morueco” (*ktílos*). La repetición y el inusual uso de la palabra apoyan la sugerencia de Clay (1983: 120-121), seguida por Bas. (*ad* 196-198), de que hay una muy sutil alusión aquí al escape de Odiseo de la cueva de Polifemo agarrado bajo el carnero principal del rebaño del cíclope (*Od.* 9.424-463, un pasaje donde la palabra aparece tres veces: 432, 444 y 463). Leer más: Clay, J. S. (1983) *The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, Princeton: Princeton University Press.

Verso 198

un gran rebaño de blancas ovejas: Dado el papel de las ovejas en los símiles (VER *ad* 4.433), esta comparación de Príamo parece mostrar una confianza un tanto excesiva de parte del rey respecto a sus enemigos, a los que describe como si marcharan al matadero. La actitud, desde luego, es mucho más razonable al comienzo de la guerra que en este punto (VER *ad* 3.21).

Verso 199

Helena, nacida de Zeus: Sobre este epíteto, cf. Edmunds (114-124, esp. 114-115); el autor analiza los del pasaje, observando el contraste de percepciones sobre Helena que van construyendo; el estudio tiene la misma debilidad que su hipótesis sobre los usos en el canto en su conjunto (VER *ad* 3.48), pero la transgresión de la economía formulaica (cf. Kirk y VER *ad* 3.228) incrementa el peso del personaje y recordar que Helena es “hija de Zeus” sirve para anticipar la aparición de los Dioscuros en 236-242.

Verso 200

Ese: La brevísima respuesta de Helena no es más que una caracterización mínima de Odiseo, que sirve para dar pie a la intervención de Antenor. Por tercera vez en el canto (VER *ad* 3.156) los escoliastas destacan el carácter epigramático de las palabras de Helena, que se manifiesta aquí, como en la instancia anterior (VER *ad* 3.178), en el carácter autocontenido de los versos: quién es (200), de dónde es (201), cómo es (202). La brevedad que los escoliastas mencionan se observa en el hecho de que, en este acotado espacio, se menciona al padre de Odiseo (“Laertiada”, en 200), las características de Ítaca (“aunque es escarpada”, en 201) y se destaca dos veces el aspecto más notable de Odiseo, su inteligencia e ingenio (“muy astuto”, en 200, y todo el verso 202), que será también el tema central de la anécdota de Antenor (cf. esp. 216-224).

de ahí: Sobre el uso de deícticos en el pasaje, VER *ad* 3.192.

el Laertiada, el muy astuto Odiseo: Nótese el paralelismo con la presentación de Agamenón en 178, también consistente en su patronímico y un epíteto que menciona su rasgo más destacado.

Verso 201

Ítaca: VER *ad* 2.632.

aunque es escarpada: Un detalle tradicional y, desde luego, verdadero, que Bas. liga al deseo paradójico de volver a casa de Odiseo y a la noción de que los mejores hombres provienen de las peores regiones (cf. esp., además del resto de las referencias en Bas., 9.27 y el esolío bT a este pasaje: *λυπρὰ γὰρ χωρία πέφυκεν ἀρίστους ἄνδρας ἐκβάλλειν* [pues las peores tierras tienden a dar los mejores varones]).

Verso 203

el prudente: VER *ad* 3.148.

Antenor: Sobre el rol del discurso de Antenor en la estructura del episodio, VER *ad* 3.161. Su introducción no solo permite una variación respecto a la parte de la escena que se ocupa de Agamenón, evitando una nueva secuencia Príamo-Helena-Príamo, sino que habilita que se introduzca una parte de la tradición mitológica a la que ninguno de los dos personajes probablemente querría aludir, a saber, la embajada previa a la guerra para solicitar la devolución de Helena. El hecho de que Antenor sea el más pro-aqueo de los troyanos ofrece un elegante contraste con la actitud de Príamo, que libera a Helena de culpa (VER *ad* 3.164), y la de la propia Helena (VER *ad* 3.174), que se atribuye la responsabilidad pero no ha hecho nada por evitar el mal que la guerra producirá a Troya. El contraste apenas se insinúa en el discurso (VER *ad* 3.206), pero es suficientemente evidente como para no necesitar más que eso, sobre todo si la audiencia conociera el rol de Antenor en la saga, lo que es muy probable.

Verso 204

Oh: El discurso de Antenor consiste en un único verso dándole la razón a Helena (204) seguido de una extensa justificación anecdótica de esto (205-224), dividida en dos partes claras: Odiseo y Menelao hospedados por Antenor (206-208), embajada (209-224 - VER *ad* 3.209).

mujer: Bas. (seguido por Edmunds, 15-16) sugiere que este apelativo, que solo aquí no se dirige a una esposa, “es quizás indicativo de una relación familiar,” pero me resulta inconcebible que el personaje más famoso en Troya por haber estado del lado de los aqueos antes de la guerra pudiera tener semejante tipo de relación con Helena. Más bien parece probable que “mujer” funcione aquí como una forma de desprecio, como sucede acaso en el uso de Héctor a Andrómaca en el canto 6 (VER *ad* 6.441) y más adelante en este mismo canto (VER *ad* 3.438). Como allí, incluso no admitiendo que haya un reproche en el apelativo, el uso de un término específico para esposas no puede sino dirigir la atención a la situación de Helena, con una

sutileza muy apropiada a este discurso (VER *ad* 3.206). En este sentido, lo que une las cuatro instancias en las que aparece en *Iliada* (además de las ya mencionadas, 24.300) es una marcada oposición entre la postura del varón que está hablando y la de la mujer a la que se dirige. Vale notar que todas están en boca de troyanos, pero esto es, obviamente, producto del hecho de que ningún aqueo habla con una mujer humana en el poema.

Verso 205

Pues algún tiempo atrás: Como Príamo, Antenor también se perderá por un instante en el pasado, usándolo como vara para juzgar el presente de una manera típica en los ancianos del poema, una relación aquí enfatizada por el uso de los mismos marcadores temporales (VER *ad* 3.184). Aunque en el discurso de Príamo estos últimos se acumulan, la sobredeterminación tendrá un paralelo en la repetición de ἀλλ' ὅτε δὴ (VER *ad* 3.209).

vino aquí el divino Odiseo: Antenor no refiere más que lateralmente el motivo de la embajada, pero se trata de un episodio muy conocido, narrado en los *Cypria* (cf. Proclo, *Chrest.* 10 West) y recordado también en 11.138-141: Menelao y Odiseo viajaron a Troya para pedir la devolución de Helena, y la negativa de los troyanos da origen a la guerra.

Verso 206

a causa tuya como mensajero: Antenor hace gala de su prudencia (cf. 148 y 204) al no explicitar ni el motivo real de la visita (el pedido de devolución de Helena, VER *ad* 3.205) ni su probable actitud ante este (cf. 7.350-353, donde el anciano recomienda que se la devuelva, y VER *ad* 3.207). Cualquiera de las dos cosas habría sido reabrir un debate que por lo menos Príamo parece haber dado por concluido (VER *ad* 3.164). Sin embargo, incluso esta lateral alusión, en particular sumada al hecho de que Antenor ha construido una relación de afecto con los aqueos, hace muy difícil no ver aquí un tiro por elevación al rey, que no solo apoyó la permanencia de Helena en Troya, sino que todavía la protege (VER *ad* 3.203).

Menelao, caro a Ares: VER *ad* 3.21.

Verso 207

y a ellos los hospedé: La relación de hospitalidad es uno de los elementos clave de la ética heroica y griega en general, que se manifiesta en numerosos lugares de los poemas (más, como es de esperar, en *Odisea* que en *Iliada*) y será importante en la trayectoria posterior de Antenor (VER la nota siguiente). El anfitrión tiene el deber de recibir a su huésped, darle comida y regalos; el huésped, a su vez, a menudo ofrece regalos de su parte, y se compromete a ofrecer hospitalidad en el futuro; de hecho, este compromiso es tan profundo que se extiende incluso a las generaciones futuras (cf. el famoso ejemplo de 6.215-231). Esta relación está protegida por Zeus (en su carácter de *Xénios*, “hospitalario” - de hecho, VER *ad* 3.104), y su transgresión era una ofensa moral gravísima en la concepción griega. Un análisis más detallado del tema en Bas., con bibliografía.

y traté con afecto en mis palacios: Antenor está minimizando su intervención en favor de Odiseo y Menelao, asumiendo que la versión relatada por Ps.-Apolodoro, *Epit.* 3.28-29, fuera conocida por el poeta iliádico: no solo los hospeda, sino que salva su vida cuando el resto de los troyanos intenta matarlos. Por esto, durante el saqueo de Troya, los griegos preservan su casa y a sus hijos (cf. *Il.Parv.* fr. 21 W.; Ps.-Apolodoro, *Epit.* 5.21; Q.S., 13.293-299).

Verso 208

el aspecto y los sólidos planes de ambos: “Aspecto” conecta el recuerdo de Antenor con el presente, puesto Menelao y Odiseo están en este momento ante sus ojos. “Sólidos planes” probablemente debe entenderse en sentido general, quizás con la idea “su gran inteligencia”. No es imposible, sin embargo, asumir que estos “sólidos planes” son una sutil alusión al hecho de que su propuesta de que los troyanos devolvieran a Helena era más adecuada que la alternativa (VER *ad* 3.206). Por lo demás, el verso anticipa las dos partes del segmento que sigue: el aspecto (210-211) y la oratoria (212-224 - de hecho, VER *ad* 3.212).

Verso 209

Pero en cuanto: La primera de cuatro repeticiones de la secuencia ἀλλ' ὅτε δὴ del discurso (209, 212, 216 y 221), que marcan cuatro segmentos del episodio narrado (reunión con los troyanos, discurso de Menelao, preparación del discurso de Odiseo, discurso de Odiseo - VER la nota siguiente). Se trata de un uso algo repetitivo aun en el repetitivo estilo homérico (así, CSIC), y Antenor en general no parece ser un orador demasiado competente. Por otra parte, detrás de este juego de repeticiones podría esconderse una serie de cambios estilísticos que reflejan las propias descripciones del troyano de los estilos de Odiseo y Menelao (cf. Simpson, 1988). Leer más: Simpson, M. (1988) “[Artistry in Mood: Iliad 3.204-224](#)”, *CJ* 84, 13-16.

se mezclaron entre los troyanos reunidos: Esto es, en cuanto inició la asamblea donde se llevó a cabo la embajada (VER *ad* 3.205). El segmento, excluyendo este verso inicial, puede dividirse en dos, tres o cuatro secciones (cf. el análisis en Lohmann, 87-89): descripción de Odiseo y Menelao (210-211), discursos (212-224), que a su vez puede distribuirse en discurso de Menelao (212-215), discurso de Odiseo (216-224), que a su vez puede distribuirse en preparación para el discurso (216-220), discurso (221-224). Nótese el *crescendo* de las partes, con la excepción del último segmento, donde ocupan la misma cantidad de versos.

Verso 210

Menelao lo superaba en el ancho de los hombros: Por qué Bas. (*ad* 210-211) afirma que Odiseo es más ancho de hombros que Menelao me resulta incomprensible, a menos que los autores piensen que el poeta está afirmando que los hombros de Menelao se encogían cuando se sentaba. La explicación de la contradicción aparente es mucho más simple que esto (VER *ad* 3.211).

Verso 211

estando ambos sentados, era más majestuoso Odiseo: El punto es claro, como observa Kirk (*ad* 209-11): Odiseo era más bajo y menos ancho que Menelao, pero, al sentarse, cuando la diferencia de altura se diluye, el ancho relativo de Odiseo lo hace más imponente (se ve más ancho porque es más bajo). Acaso hay un componente actitudinal implicado también, que se hace más evidente cuando la mayor estatura de Menelao deja de notarse. El uso del mismo término aplicado a Agamenón arriba (VER *ad* 3.170) es significativo: Menelao parece más imponente por su físico, pero el que realmente parece un rey es Odiseo.

Verso 212

Pero en cuanto: VER *ad* 3.209.

discursos: El pasaje que sigue fue reconocido como modelo para las discusiones retóricas durante toda la Antigüedad (cf., además de las referencias en Bas., *ad* 212-224, Hillgruber, 1999: 370-373, y Hunter, 2018: 167-169). Los escoliastas A y bT afirman, por ejemplo, que “Homero sabe de los tres modos de la retórica”, y enumera a continuación los defendidos por Licias, Demóstenes e Isócrates, que el escoliasta T atribuye respectivamente a Menelao, Odiseo y Néstor (cf. también Sen., *ad Lucilium* 9, y Gelio, 6.14.7). Leer más: Hillgruber, M. (1999) *Die pseudoplutarchische Schrift De Homero*, Wiesbaden: Springer Fachmedien; Hunter, R. (2018) *The Measure of Homer. The Ancient Reception of the Iliad and the Odyssey*, Cambridge: Cambridge University Press.

planes tejían entre todos: Nótese el uso de μήδεα para conectar la secuencia con la parte introductoria de la anécdota (VER *ad* 3.208).

Verso 213

hablaba con fluidez Menelao: El estilo parco pero preciso de Menelao, como observa CSIC y ya reconocen los escoliastas, coincide con el tópico clásico del estilo “lacónico”. Kirk (*ad* 213-4) destaca en la descripción una repetición de dos características: fluidez (213) - parquedad (214) - fluidez (214, en μάλα λιγέως [muy claramente]) - parquedad (214, en οὐ πολύμυθος [no era de muchos discursos]). Acaso esta descripción detallada en pocas palabras deba leerse como un reflejo del propio estilo del espartano (VER *ad* 3.209), aunque hay algo poco lacónico en repetir lo mismo dos veces seguidas, y casi una contradicción entre el verboso 214 y οὐ πολύμυθος. En todo caso, el juego de reiteraciones se repetirá en el caso de Odiseo (VER *ad* 3.217).

Verso 214

parca pero muy claramente, ya que no era de muchos discursos: El verso tiene cuatro peculiares aliteraciones, en labiales (παῦρα, μὲν, μάλα, ἐπεὶ, πολύμυθος); líquidas (παῦρα, μὲν, ἀλλὰ, μάλα, λιγέως, πολύμυθος), en particular laterales; alfa, en su primer hemistiquio (παῦρα, ἀλλὰ, μάλα); y vocales redondeadas, en el segundo (οὐ, πολύμυθος). Resulta interesante que la palabra final condense tres de las cuatro

(labiales, líquidas, redondeadas), con ἀφάρμοσπής en el verso siguiente retomando otras dos (labiales, alfa) pero incluyendo fonemas de las cuatro.

Verso 215

ni de errantes palabras: El detalle resume el estilo de Menelao (VER *ad* 3.213), utilizando un hápax que, como observa CSIC, combina el lenguaje retórico con el bélico, habida cuenta del uso más habitual de ἀμαρτόνω para describir tiros errados. La idea es, por supuesto, que lo poco que dice Menelao acierta en el blanco.

aunque era el menor en edad: El detalle es llamativo, por cierto, puesto que no hay ningún indicio de que Menelao fuera particularmente joven. La cuestión atrajo la atención de los comentaristas antiguos, que intentaron remedar el verso (cf. escolios A y bT, así como Kirk y Bas.). Si se entiende que la comparación es con Agamenón el comentario resulta algo más razonable, pero primero, no es claro cómo sabría Antenor de las cualidades oratorias de Agamenón, y, segundo, el contexto parece hacer imposible que la comparación no sea con Odiseo. Es dable suponer que hay aquí algún tipo de transferencia: Menelao era el menor de los Atridas, por lo que debía ser menor que Odiseo, y los más jóvenes son menos competentes en la oratoria. El razonamiento resulta un tanto forzado, pero no del todo ilógico desde la perspectiva de un anciano.

Verso 216

Pero en cuanto: VER *ad* 3.209. La detallada descripción de la intervención (o intervenciones) de Odiseo en la asamblea troyana sin duda busca reflejar el estilo del héroe (VER *ad* 3.209, VER *ad* 3.217). Es notable el peso que Antenor pone en el contraste entre la apariencia de Odiseo y sus palabras; como señala, con toda razón, Bas. (*ad* 212-224, con referencias), hay aquí una contraposición implícita (muy adecuada en boca de Antenor, VER *ad* 3.206) entre Odiseo, que se ve mal pero actúa bien, y Paris, que se ve bien y actúa mal (VER *ad* 3.17).

Odiseo, el muy astuto: Aunque la ubicación es formulaica para el epíteto (cf. 268, 23.709 y 755, solo en *Iliada*), este es el único caso en el poema en que aparece separado del nombre de Odiseo, y uno de los únicos tres en la tradición (los otros son *Od.* 4.763 y 19.585). El desplazamiento dirige la atención al hecho de que es el término que ha elegido Helena para describir al personaje (cf. 200), anticipando que ahora vendrá la explicación de por qué Antenor considera esa descripción adecuada.

Verso 217

se quedaba quieto: Como observa CSIC, la descripción del estilo de Odiseo se basa en el uso de formas iterativas y de imperfecto (στάσκειν, ἴδεσκε, ἐνώμα, ἔχεσκεν, a los que deben sumarse los optativos iterativos εἶη y ἐρίσσειε) y la aliteración de sonidos *sk* (στάσκειν e ἴδεσκε en 217, σκῆπτρον en 218, ἔχεσκεν en 219, φαίης κε en 220) y *st* (ἀστεμφές en 219, στήθεος en 221). La idea de reiteración y repetición detrás de esta técnica resultan muy adecuados para describir palabras que caen como nevadas invernales (VER *ad* 3.216). Nótese, por lo demás, que ya este verso muestra una clara insistencia en la quietud de Odiseo, un recurso semejante al utilizado con

Menelao (VER *ad* 3.213), pero mucho más marcado, porque aquí tres versos se dedican a la misma idea.

Verso 218

y no movía el cetro: Sobre el cetro, VER *ad* 1.234. Una actitud extremadamente anti-intuitiva, como cualquiera que haya intentado hablar en público o visto a alguien hablar en público alguna vez puede verificar. Es interesante destacar que por lo menos un estudio (Maricchiolo *et al.*, 2009), en hablantes y receptores italianos, ha demostrado que la gesticulación de hecho aumenta la persuasividad de un discurso; la ausencia de gestos no resultó, sin embargo, necesariamente negativa, puesto que dirige la atención exclusivamente a las palabras y mejora la evaluación de la “calma” del hablante, un rasgo no menor en el contexto de una embajada diplomática a un territorio hostil. Otro dato que merece destacarse es que la ausencia de gestos reforzó la percepción negativa de un discurso con el que los receptores no estaban de acuerdo, lo que explicaría por qué el estilo de Odiseo impresionó más a Antenor (ya persuadido de la necesidad de devolver a Helena) que a Príamo o, como sucederá en el canto 9, Aquiles. Leer más: Maricchiolo, F. *et al.* (2009) “Effects of different types of hand gestures in persuasive speech on receiver’s evaluations”, *Language and Cognitive Processes* 24, 239-266.

Verso 219

pareciendo un hombre ignorante: Sobre la percepción negativa del orador que se queda quieto, VER *ad* 3.218. La aclaración de Antenor apoya el valor transcultural de los resultados mencionados en esa nota. Ready (115) sugiere que el uso de ἄϊδρεῖ, cuya familia de palabras es recurrente en *Odisea*, “parece especialmente relevante para Odiseo y la tradición odiseica.” En efecto, comparar justamente a Odiseo con un “ignorante” no dejaría de llamar la atención de una audiencia que sabe que el héroe es famoso por lo contrario.

Verso 220

dirías que era: Una variación sobre un recurso habitual en el narrador (VER *ad* 4.223), que se encuentra dos veces en este canto en boca de personajes, aquí y en 392-394 (cf. de Jong, *Narrators*, 56-57). Este último caso, donde la segunda persona está claramente delimitada, parece un tanto diferente al recurso estándar (VER *ad* 3.392), pero este no ofrece variación alguna, lo que resulta lógico, puesto que se encuentra en un relato inserto.

lleno de rencor y al mismo tiempo insensato: Acaso porque la expectativa colectiva era que Odiseo se mostrara enojado por el rapto de Helena (como probablemente lo estuviera Menelao) e incapaz de respetar las reglas de la diplomacia. La generación de esta falsa expectativa sin duda refuerza el impacto de su discurso. Puede ser un exceso de sutileza leer aquí una crítica por elevación a Príamo, que ha mostrado cierto desprecio por sus enemigos arriba (VER *ad* 3.198), pero es claro que el error de juicio refuerza un subtexto clave en el discurso (VER *ad* 3.206), a saber, que Antenor está resentido por la decisión de Príamo de acoger a Helena.

Verso 221

Pero en cuanto: VER *ad* 3.209.

su gran voz: La “gran voz” de Odiseo contrasta, por supuesto, con la descripción de su actitud física en los versos anteriores. Esta es la única vez en los poemas en el que el atributo califica la voz de alguien.

lanzaba desde su pecho: Un elegante detalle: Odiseo no habla desde su garganta, sino desde su pecho, como corresponde a alguien que desea proyectar la voz. Bas. recuerda los paralelos de 4.430 y 14.150: en el primero la voz se retiene en el pecho, que es lo contrario a lo que sucede aquí, pero en el segundo el pecho es el lugar donde se origina el grito de Poseidón, explícitamente extraordinario.

Verso 222

semejantes a nevadas invernales: Como observa Bas. (*ad* 221-222) los múltiples símiles que utilizan la nieve como vehículo (cf. Homeric Similes, *sub* Vehicle “Atmosphere” para la lista completa) destacan su cantidad (habitual con los símiles de proyectiles), su blancura, su velocidad, el frío y su capacidad de cubrirlo todo. Ya los escoliastas b y T señalan que la comparación con el discurso de Odiseo puede estar abarcando buena parte de estos rasgos: las palabras del héroe son numerosas como copos de nieve, son diáfanas como la nieve es blanca, y se acumulan en los receptores como la nieve sobre el suelo; el frío, sugieren los escoliastas, puede asociarse al estremecimiento que producen (cf. también Ready, 115-116, que interpreta que “las palabras de Odiseo son como nieve porque deben entenderse como armas con las que activamente contrarresta la amenaza de un asalto troyano”), pero me resulta más probable que se trate de una metáfora de la calma con la que Odiseo habla, implicada en la ausencia de gestos (cf. 218).

Verso 224

Entonces no nos sorprendíamos tanto viendo la figura de Odiseo: No hay acuerdo sobre el sentido del verso (cf. Kirk y Bas., con bibliografía). La interpretación más simple es que es un típico verso de sumario y conclusión (como 190 en el discurso de Príamo), y que el punto es “entonces, cuando hablaba, ya no nos importaba su aspecto.” La propuesta de los escoliastas de entender οὐ τότε οὕτως ἐθαυμάσαμεν τὸ εἶδος ἰδόντες ὡς τὴν κατὰ λόγον δύναμιν [entonces no nos admirábamos tanto de su apariencia como de su discurso] es inadmisibles, habida cuenta de que Antenor acaba de criticar el aspecto de Odiseo. Sin embargo, no puede descartarse una alusión lateral al momento presente (sugerida por West, *Making*, entre otros), en línea con las sutilezas de Antenor en el discurso (VER *ad* 3.220, VER *ad* 3.206): “si en ese momento no nos parecía tan sorprendente el aspecto de Odiseo como ahora, que lo estamos viendo desde la muralla, y más bien lo despreciábamos, quizás habría sido mejor prestar atención a sus palabras y devolver a Helena cuando teníamos la oportunidad de hacerlo”. Que el discurso se cierre de esta manera resulta muy adecuado, puesto que subraya no solo la crítica a Príamo que está en todo su subtexto, sino el muy evidentemente contradictorio hecho de que el rey está

preguntando por alguien que debería reconocer, como si se hubiera olvidado del momento en que los aqueos fueron a reclamarle por la ofensa recibida, que es lo que continúa haciendo al tratar a Helena con afecto.

Verso 225

viendo: VER *ad* 3.191.

Áyax: VER *ad* 1.138.

Verso 226

Quién es: El brevísimo discurso de Príamo tiene un primer verso que parece de carácter general, sin nada muy específico sobre Áyax, y un segundo que destaca su rasgo más distintivo (VER *ad* 3.227).

ese otro: Sobre el uso de deícticos en el pasaje, VER *ad* 3.192.

aqueo, varón noble y grande: Se repite la descripción de Agamenón, conectando a los héroes por su estatura (VER *ad* 3.167). El uso formulaico y más bien genérico podría generar un efecto peculiar en la audiencia, habida cuenta de que Agamenón y Áyax se parecen desde la distancia de la muralla troyana, pero no podrían ser personalidades más diferentes.

Verso 227

eminente entre los argivos por su estatura y el ancho de sus hombros: El físico de Áyax es uno de sus rasgos más notables a lo largo del poema y casi con seguridad en la tradición; de hecho, su epíteto más habitual es “el grande” que, aunque pueda servir para contrastarlo con su homónimo locrio (VER *ad* 2.527), sin duda se refiere a su tamaño (cf. Kirk, *ad* 226-7).

Verso 228

de largo peplo: El peplo es la vestimenta de las mujeres en la Grecia Antigua, en Homero probablemente un simple cuadrado de tela que se ajustaba con broches o cintas al hombro y se ceñía a la cintura con un cinto o faja, sobre la cual se dejaba caer el exceso de tela (los “pliegues” mencionados en ocasiones); cf. sobre el tema Wace (1962: 501-502), Leaf (app. G), Van Wees (2005: 4-10) y la figura 8 en <https://www.iliada.com.ar/figuras>. Que el “peplo” no constituye una prenda compleja lo demuestra el hecho de que se utiliza también como cobertor para objetos almacenados (cf. 5.194-195, 18.352, 24.796 y *Od.* 7.95-7); incluso en estos casos, sin embargo, es dable asumir que la palabra alude a un tipo de tela fina y costosa. El epíteto τανύπεπλος es, en *Iliada*, específico a Helena (aquí) y a Tetis (18.385 y 424). Es una de diversas conexiones entre los personajes (cf. Edmunds, 85-87), unidos acaso por la desgracia de la guerra. **Leer más:** Van Wees, H. (2005) “Clothes, Class, and Gender in Homer”, en Cairns, D. (ed.) *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea: The Classical Press of Wales; Wace, H. P., y Wace, A. J. B. (1962) “Dress”, en Wace, A. J. B., y Stubbings, F. H. (eds.) [A Companion to Homer](#), London: Macmillan.

divina entre las mujeres: Los dobles epítetos no son habituales para Helena y la fórmula introductoria de este verso viola la economía formulaica; sobre el problema, cf. Edmunds (74-76). El autor concluye con razón que los epítetos utilizados aquí, por sí mismos y por el hecho de que aparecen juntos, enfatizan la importancia de Helena en su última intervención en el episodio (sobre el problema de las perspectivas del narrador y los personajes sobre las que argumenta Edmunds, VER *ad* 3.199).

Verso 229

Ese es: El discurso de Helena tiene tres partes en un marcado orden creciente: Áyax (229), Idomeneo (230-233 - VER *ad* 3.230), los Dioscuros (234-242 - VER *ad* 3.234). Bas. (*ad* 229-244, con referencias) sugiere que hay una progresión lógica en la secuencia, en la medida en que Idomeneo está parado cerca de Áyax, por lo que su introducción es natural y ahorra la monotonía de una nueva pregunta de Príamo, y la referencia al pasado en la descripción de Idomeneo lleva la mente de Helena hacia sus hermanos y hacia su conspicua ausencia en Troya. Aunque esto sea correcto, no va en detrimento de que la secuencia constituye un elegante cierre a la caracterización del personaje en el pasaje: acaso aburrida de responder las preguntas de Príamo o enojada por la intervención en primera persona de los ancianos (en particular, de Antenor: cf. Tsagalis, 2008: 238-240), Helena apenas si menciona el nombre de Áyax, luego habla de un héroe que puede ver y con el que tiene una relación personal (de cierta importancia en la tradición - VER *ad* 3.230 y cf. Kirk, *ad* 230-3, y Bas., *ad* 229-244), y luego sobre dos familiares suyos que no están en el campo de batalla, por lo que no podrían ser de ningún interés para sus interlocutores. Leer más: Tsagalis, C. (2008) [*The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

aterrador: VER *ad* 3.166.

cercos de los aqueos: Un epíteto exclusivo de Áyax (aunque se utiliza una expresión muy similar sobre Aquiles en 1.284), quizás aludiendo a su enorme escudo (VER *ad* 16.107), aunque más probablemente con una idea más general de que el héroe una y otra vez actúa como la última línea de defensa de los griegos (cf. e.g. 6.5-6, 11.531-574, 13.39-58, 15.414-746 y sobre todo 16.112-123).

Verso 230

Y del otro lado, Idomeneo: Sobre Idomeneo, VER *ad* 1.145. La introducción de Idomeneo rompe la secuencia de preguntas y respuestas de los segmentos anteriores del episodio (VER *ad* 3.161 y VER *ad* 3.229). La elección del cretense para esto puede parecer inocua a primera vista, pero esto se hace imposible enseguida: Helena misma se encarga de subrayar que se lo destaca porque es huésped de su esposo, lo que a su vez permite conectar el cierre del episodio con su comienzo (VER *ad* 3.232). Acaso más significativo, aunque tácito, es el hecho de que Idomeneo se destaca entre los pretendientes de Helena como el único que viajó a Esparta para verla (VER *ad* 2.645). Si se considera que se trata de uno de los reyes más poderosos del ejército aqueo (VER *ad* 2.568) y que es “como un dios” para su pueblo, esta conducta sirve, desde luego, para destacar la extraordinaria fama de la mujer.

igual que un dios: La comparación es típica, y se encuentra en numerosas ocasiones en el poema, con algunas variaciones de expresión (cf. detalles en Ready, 118-119 con n. 35, y Brown, 102-103). En general, es un rasgo de los más importantes guerreros (pero cf. e.g. 16.604-605, donde se aplica para el desconocido Laógono), y poco más que una elaboración sobre los epítetos habituales ἀντίθεος y θεοείκελος. Aquí, sin embargo, Ready (119) sugiere la interesante idea de que Helena se está “apropiando” de la comparación de los ancianos para describirla en 158, en la medida en que toma esa descripción en que es un mero objeto y “afirma su propio rol como focalizador.” Esto resuena bien con el subtexto de adopción de Helena del rol de narrador en la última parte del discurso (VER *ad* 3.235), y al mismo tiempo refuerza la conexión entre el comienzo y el final del episodio (VER *ad* 3.232).

entre los cretenses: Nótese la triple mención de “Creta” y los “cretenses” en 230-233. El detalle es muy adecuado para enfatizar el poder de Idomeneo y la distancia que recorrió para ver a Helena en persona (VER la primera nota a este verso).

Verso 232

Muchas veces lo hospedó: West, *Making* (*ad* 230), conecta esto con lo relatado en los *Cypria* (Arg. Bernabé), en donde se afirma que Menelao, tras la llegada de Paris a Esparta, parte en una visita a Creta; Ps.-Apol., *Epit.* 3.3., comenta que este viaje fue a causa de la muerte de su abuelo materno (Catreo, padre de Aérope). Aunque no es posible saber si hay alguna relación con ese evento en este pasaje, la anécdota recuerda los profundos vínculos entre la familia de Menelao y Creta. Más específicamente al episodio, la mención de la casa de Menelao conecta este último héroe aqueo que se introduce con el comienzo, donde el tema de la añoranza del hogar por parte de Helena es central (cf. 139-145, 172-176).

Menelao, caro a Ares: VER *ad* 3.21.

Verso 233

en nuestra casa, cuando venía desde Creta: Un elegante verso que dirige la atención a los dos subtextos del pasaje: la añoranza de Helena por Esparta en “en nuestra casa” (VER *ad* 3.232) y el hecho de que Idomeneo viajó a verla personalmente cuando pretendía su mano en “cuando venía desde Creta” (VER *ad* 3.230).

Verso 234

a todos los demás aqueos: El cierre del discurso y del episodio es una extemporánea introducción de Helena de dos personajes que no forman parte de la tradición troyana, los Dioscuros. El pasaje continúa con la ruptura iniciada en la mención de Idomeneo (VER *ad* 3.229), habida cuenta de que no hay pregunta de Príamo que lo motive, pero aumenta la dimensión de esta ruptura al aludir a héroes que no están en el campo de batalla y, por lo tanto, no forman parte del espectáculo que los ancianos troyanos están contemplando, lo que a su vez rompe con la lógica general de la *Teikhoskopía* de presentar a los aqueos desde la perspectiva de sus enemigos (VER *ad* 3.161). Este alejamiento del presente narrativo ofrece varias lecturas, pero acaso lo más significativo es que contribuye a la caracterización de Helena como

un personaje egocéntrico, en particular por la lógica de la secuencia: después de dos versos de introducción donde afirma que podría continuar presentando al resto del ejército, descarta el posible interés que esto podría tener para concentrarse en aquello que a ella le interesa. La estructura del pasaje refuerza el efecto: dos versos de transición (234-235), tres para introducir a los Dioscuros (236-238), y cuatro para explicar su ausencia como producto de la vergüenza que ella misma les causa (239-242).

de ojos vivaces: Sobre la fórmula, VER *ad* 1.98.

Verso 235

llamaría por sus nombres: El uso de esta expresión, que recuerda el famoso comentario del narrador en 2.488 (πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μῦθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω [a la multitud no la relataré ni la nombraré yo]), ha sido interpretado como un indicio de que Helena está apropiándose del rol (masculino) del narrador épico aquí, mostrando su capacidad superior para identificar a los héroes (cf. Edmunds, 69; Ready, 117-118; Suzuki, 1989: 40). El recurso funciona muy bien justo antes de que Helena se apropie por completo de la situación, rompiendo la lógica de la *Teikhoskopía* y decidiendo introducir a los Dioscuros en el pasaje, a pesar de que la única conexión que tienen con el ciclo troyano es que son parientes de ella (VER *ad* 3.234). Pero la lectura tiene una segunda capa, puesto que el narrador “permite”, por así decirlo, a Helena este acto de soberbia, pero inmediatamente después de terminado el discurso la corrige con una brevedad casi pasmosa, mostrando quién es realmente el que tiene el control de la narrativa y el conocimiento de la tradición (VER *ad* 3.243), un cierre muy efectivo para un episodio que inicia en uno de los pasajes más metatextuales del poema (VER *ad* 3.126). Leer más: Suzuki, M. (1989) *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*, Ithaca: Cornell University Press.

Verso 236

a dos no logro ver: La forma marcadamente dual quizás sirve para anticipa en quiénes está pensando Helena, siendo los Dioscuros una pareja héroes que se caracteriza por actuar como conjunto inseparable.

Verso 237

a Cástor domador de caballos y al buen boxeador Polideuces: Los Dioscuros, sus hermanos, como se indica enseguida (sobre el problema de la genealogía, VER *ad* 3.238; sobre el problema de su inmortalidad, VER *ad* 3.243), famosos sobre todo por haber participado de la misión de los Argonautas, por el rescate de Helena de Atenas (VER *ad* 3.144) y por su doble duelo con Idas y Linceo (los Afaridas). En la épica homérica aparecen solo mencionados en dos ocasiones, aquí y en *Od.* 11.298-304. Se ha sugerido (cf. Jenkins, 1999: 220, y *contra* Bas., con referencias adicionales) que Helena menciona aquí a sus hermanos porque tiene la esperanza de ser rescatada por ellos como lo fue antes. La especulación resulta coherente con la introducción de Etra en el comienzo del episodio (VER *ad* 3.144), pero lo más

que puede afirmarse es que Helena está añorando el pasado, no necesariamente que espera abandonar Troya (VER *ad* 3.234). Leer más: Wikipedia s.v. [Castor and Pollux](#); Jenkins, T. E. (1999) “*Homêros ekainopoiése*: Theseus, Aithra, and Variation in Homeric Myth-Making”, en Carlisle, M., y Levaniouk, O. (eds.) *Nine Essays on Homer*, Lanham: Rowman & Littlefield.

Verso 238

hermanos míos: La ascendencia de Cástor y Polideuces es un problema. En época clásica, el segundo es considerado hijo de Zeus y Leda, mientras que el primero es considerado hijo de Zeus y Tindareo; Leda se habría acostado con ambos la misma noche, como sucede, por ejemplo, en el caso de Alcmena (madre de Heracles por parte de Zeus y de Ificles por parte de Anfitríon). Sin embargo, el propio nombre “Dioscuros” (aunque es un término tardío, según Kirk, *ad* 236-244) y *Od.* 11.298-300 sugieren que en realidad es un caso de “doble paternidad”, como el de la misma Helena (VER *ad* 3.140). En este pasaje, la mención de la madre de Helena acaso implica algo respecto a este problema; después de todo, Leda es la única constante en todas las versiones.

Verso 239

O no siguieron: Aunque lo más habitual en este tipo de disyuntivas deliberativas es que la segunda opción sea la correcta (cf. 4.14-19, 6.340-341, 11.218-222, etc.) lo que genera un efecto de continuidad (“A o B, B...”), no es inusitado que ninguna de las dos lo sea (e.g. 18.510-513). No puede dejar de observarse en este caso, sin embargo, que Helena ni siquiera concibe la posibilidad de que sus hermanos estén muertos, y pone gran énfasis en su responsabilidad en su ausencia (VER *ad* 3.240).

la encantadora Lacedemonia: VER *ad* 2.581.

Verso 240

o los siguieron aquí: Mientras que la primera alternativa se reduce a un verso, esta segunda ocupa tres, destacando que es la que Helena considera más probable o preferida y así también el problema de su responsabilidad, clave en el pasaje (VER *ad* 3.242). Se trata de una variación del recurso estándar de la segunda opción correcta (VER *ad* 3.239).

Verso 242

temiendo la infamia y las muchas injurias que llevo conmigo: La frase final del último discurso de la *Teikhoskopia* condensa temas centrales en el pasaje, puesto que retoma el tema de la culpabilidad de Helena (VER *ad* 3.174), el problema de la mirada de los troyanos sobre ella (VER *ad* 3.164), la mirada hacia el pasado del personaje (VER *ad* 3.232) y su egocentrismo (VER *ad* 3.229), en la medida en que la mujer considera que la vergüenza que ha producido es tan grande que sus hermanos deciden no dar la cara, ¡tras haber viajado a Troya para rescatarla! De Jong (170) analiza la secuencia como un caso de “focalización terciaria implícita”, porque Helena proyecta su propio sentimiento de culpa sobre sus hermanos, pero la

“culpa” de Helena es un problema de cierta complejidad (VER *ad* 3.401), y resulta más interesante asumir aquí un movimiento como el que se observará en el canto 6 (VER *ad* 6.344), en donde la mujer busca hacer que algo que no tiene relación inmediata con ella lo tenga. La corrección del narrador, así, resulta casi insultante.

Verso 243

mas a ellos: El episodio se cierra con esta corrección del narrador de la apreciación final de Helena, una reclamación de autoridad que coloca a la mujer en un lugar de marcada inferioridad respecto a quien tiene el verdadero control de la narrativa (VER *ad* 3.235 y cf. Fucecchi, en *Structures*, 2.211 y 229). Scodel (1997: 80-81) señala que Helena recién en su última intervención ha incluido una narración, lo que hace mucho más marcada esta inusual aclaración narratorial. La autora observa que “Incluso aunque Helena conoce a los guerreros enemigos, y los hombres con ella no, tienen más que decir que ella, porque cualquier cosa que sabe sobre aquellos a partir de su experiencia personal no es lo que corresponde decir en esta ocasión.” El análisis es, no obstante, debatible. En primer lugar, los hombres sí conocen a los personajes; de hecho, ese es todo el punto del discurso de Antenor (incluyendo una posible crítica a Príamo: VER *ad* 3.224). En segundo lugar, la afirmación de que Helena no tiene para decir cosas importantes a partir de su experiencia personal supone que no tiene el conocimiento para hacerlo, y, por lo tanto, hace del personaje inocente en la elección de lo que relata. El texto es claro en que esto no es lo que sucede: al afirmar en 234-235 que reconoce muchos más aqueos de los que menciona, Helena demuestra que está eligiendo hablar de lo que le interesa, a saber, de su propia familia (VER *ad* 3.242). La intervención del narrador para corregirla puede estar destacando su aislamiento en el presente (así, además de Scodel, *l.c.*, Bas., *ad* 229-244, con referencias adicionales), pero al mismo tiempo revela el motivo de ese aislamiento: en lugar de pensar en las consecuencias de sus acciones sobre otros, Helena no ha hecho más que pensar en sí misma. La hipocresía de este sufrimiento por el pasado que la mujer abandonó voluntariamente se conecta de forma marcada con el comienzo del episodio (VER *ad* 3.128) y puede leerse en relación con la escena metatextual que lo abre: Helena teje la muerte de los guerreros que luchan por ella, pero atribuye un interés por ella a guerreros que están muertos. Esto contribuye al efecto que Di Benedetto (18-20) atribuye a estas líneas: cuando el narrador señala el error de Helena, el “hechizo” de la *Teikhoskopia*, el espectáculo de los aqueos admirado por los troyanos (VER *ad* 3.154), se rompe, y no es de sorprender que la realidad de la batalla se reintroduzca de nuevo en el relato en este punto. Leer más: Scodel, R. (1997) “[Teichoscopy, Catalogue, and the Female Spectator in Euripides](#),” *ColbyQ* 33, Art. 7.

ya los retenía la tierra: Según la tradición mayoritaria, Zeus concedió a los Dioscuros (VER *ad* 3.237) gozar de una inmortalidad alternante, en la que cada uno de ellos pasa un día sobre la tierra, mientras el otro lo pasa en el Hades (*Od.* 11.301-304; Pín., *N.* 10.55-59). Esto puede estar vinculado con su genealogía (VER *ad* 3.238), dado que, según Píndaro, el inmortal Polideuces, hijo de Zeus, consiguió esto al ceder la mitad de su inmortalidad a su hermano mortal Cástor, hijo de Tindareo.

CSIC (*ad* 237-44) y Bas. (*ad* 237) afirman que este pasaje desconoce del todo esto, pero debe notarse que la misma frase exacta de este verso aparece en *Od.* 11.301, justo antes de la descripción del fenómeno, y la combinación *κατέχειν + γαῖα* ya ha sido utilizada para un héroe cuya relación con la muerte es problemática (VER *ad* 2.699), lo que sugiere enfáticamente que la audiencia recordaría el mito. El peculiar epíteto de este verso (VER la nota siguiente) refuerza el efecto.

dadora de vida: Este epíteto de la tierra se utiliza en dos contextos muy peculiares, casi con valor irónico: además de las dos instancias vinculadas a los Dioscuros (VER la nota anterior), aparece en 21.63, cuando Aquiles ve a Licaón saliendo del río y se sorprende pensando que ya lo había matado (parafraseando, “a ver si esta vez sí lo retiene la tierra dadora de vida”). Nótese que en los dos casos se trata de personas que no permanecen muertas, lo que quizás explique la idea expresada.

Verso 244

en Lacedemonia, allí, en su propia tierra patria: La triple referencia al lugar donde los cuerpos de los Dioscuros descansan refuerza la idea de que la tierra los retenía y al mismo tiempo subraya la falsedad de la impresión de Helena de que su ausencia se debe a su infamia (VER *ad* 3.242), algo que se refuerza en el contundente cierre con *ἐῖ ἔν πατρίδι γαίῃ*, en claro contraste con la idea de la mujer de que los Dioscuros podrían estar en Troya. Kelly (380-381) ha observado que las tres instancias de *ἐν πατρίδι γαίῃ* (aquí, 8.359, 22.404) en el poema hacen alusión a la muerte, ciertamente una curiosidad, pero no estoy convencido de que sea extrapolable a un valor para la fórmula, habida cuenta de que no sucede lo mismo con sus cuatro apariciones en *Odisea* (8.461, 14.143, 17.157, 24.266).

Verso 245

Los heraldos: La aparición de los heraldos nos devuelve al contexto del duelo entre Paris y Menelao como si nada hubiera pasado en el medio (VER *ad* 3.1), un recurso típico en el retrogresivo estilo homérico (VER [En detalle - Técnicas narrativas en la poesía homérica](#)). Obsérvese que lo último que había sucedido en el campo de batalla es justamente que Héctor y Agamenón los envían a sus respectivos cuarteles (VER *ad* 3.120). La secuencia tiene una estructura clara: preparación del duelo (245-339), duelo (340-382), eventos posteriores (383-461). Cada una de estas secciones, sin embargo, tiene un esquema interno de cierta complejidad (VER *ad* 3.344 y VER *ad* 3.383 para la segunda y tercera). La primera tiene dos segmentos mayores: juramentos (245-312) y preparaciones formales (313-343), con el primero demarcado por la ida (249-266) y partida (303-312) de Príamo, y el segundo dividido en delimitación del terreno y suertes (314-325) y colocación de las armas (326-339).

las ofrendas juramentales de los dioses: VER *ad* 3.73.

Verso 246

vino deleitoso, fruto del campo: El vino no había sido mencionado antes, pero es esencial para el ritual del sacrificio (VER *ad* 1.462), lo que explica que no se haya

nombrado especialmente. Es, de todas maneras, un tanto peculiar el énfasis que se coloca sobre el vino, al que no solo se le dedican los dos epítetos de este verso, sino los dos versos siguientes (nótese el doble encabalgamiento) para indicar los contenedores que requiere (el odre para llevarlo, la cratera para mezclarlo y la copa para servirlo). Acaso es un pequeño despliegue de habilidad rapsódica para retomar la atención del auditorio después de la extensa interrupción de la *Teikhoskopía*.

Verso 247

en una piel caprina: Se habla también de un odre de piel en *Od.* 10.19-20, y estos están atestiguados en la iconografía (cf. por ejemplo la imagen 4 de LIMC [26139](#) y la última figura en [24905](#), que lleva un odre).

cratera: VER *ad* 1.470.

Verso 248

el heraldo Ideo: Ideo, cuyo nombre suele entenderse se deriva del Monte Ida (VER *ad* 2.821), es un personaje secundario pero importante en el poema, con participación aquí, en el duelo entre Áyax y Héctor en 7.273-282, donde contribuye a frenar el combate, en 7.381-413, donde negocia una tregua para que se recojan los cadáveres, y en el canto 24, en el que acompaña a Príamo a las naves de los aqueos. Más allá de que es posible que sea un nombre tradicional (aparece en el fr. 44.2-3 de Safo, las bodas de Héctor y Andrómaca), tiene razón West, *Making*, en que la similitud con el nombre del asesino de Cástor (Idas), despierta suspicacias.

una copa dorada: Las copas especiales son un tema recurrente en el poema (cf. 6.220-221, 11.632-641, 16.225-232, 24.234-237), apareciendo en general en ocasiones de gran importancia. También la otorgada por Belerofonte a Eneo en el canto 6 es dorada, mientras que la de Néstor en 11 tiene clavos de oro.

Verso 249

lo impulsó con estas palabras: Como observa Kirk (*ad* 250-8), la secuencia responde a las instrucciones de Menelao en 103-106, en donde se mencionan primero los sacrificios y luego se propone llamar a Príamo.

Verso 250

Arriba: El discurso de Ideo es solo un resumen de lo acontecido en la primera parte del canto y, de hecho, está constituido casi exclusivamente de repeticiones textuales de frases pronunciadas antes (251 = 127, 131; 252 ≈ 73, 94; 253-254 ≈ 136-137; 256-258 = 73-75 - VER notas *ad loci*). Como observa Bas. (*ad* 250-258), se trata de un cuasi-discurso de mensajero en el que está ausente la primera versión del mensaje, acaso porque habría implicado, antes de la *Teikhoskopía*, una cuarta repetición de la propuesta del duelo en pocos versos. Merece notarse, de todas maneras, que no hay una sola forma de pasado en el pasaje: Ideo transmite el llamado en presente y anuncia lo que sucederá en el futuro.

Laomedontíada: Laomedonte fue rey de Troya y padre de Príamo. Durante su reinado Apolo y Poseidón construyeron las famosas murallas de la ciudad (VER *ad* 1.129).

Laomedonte fue muerto durante la primera expedición de Heracles a Troya, motivada precisamente porque el rey no quiso entregar al héroe a su hija Hesíone en matrimonio o bien los caballos de Tros que había prometido (cf. 5.640-642). Leer más: Wikipedia s.v. [Laomedonte](#).

Verso 255

a aquel que venciera lo seguirían la mujer y los bienes: Sobre la variación respecto a 136-138, VER *ad* 3.138. El uso de potencial es interesante, porque no hay razón *a priori* para justificarlo en este punto: ¿por qué Ideo dudaría de que el vencedor se llevaría su premio? Si no hay un problema sintáctico (VER Com. 3.255), entonces solo puede interpretarse esto como un guiño a la audiencia, que sabe que Ideo tiene razón en suponer que no es algo certero que el ganador del duelo podrá obtener a la mujer y los bienes. Es un detalle que resuena bien con la ironía trágica de esta fase preparatoria (VER *ad* 3.86), en particular si se toma el *vaíoμεν* de 257 como desiderativo.

Verso 258

a Argos criadora de caballos y a Acaya de bellas mujeres: VER *ad* 3.75.

Verso 259

y se turbó el anciano: “Porque sabe que Menelao está ansioso por vengarse y es un mejor guerrero que su hijo” (Bas.). Se trata de una pincelada sobre la psicología de Príamo que continúa la caracterización que se ha desarrollado durante la *Teikhoskopía*. En este sentido, esta turbación no puede sino leerse en contraposición a la actitud que Príamo ha mostrado ante la llegada de Helena a la muralla en 161-170: el peligro que Ideo le comunica ahora muestra la incapacidad del rey de comprender lo que implica la presencia de la mujer en Troya que esa actitud permite, algo que parece haber sido criticada por Antenor (VER *ad* 3.206, VER *ad* 3.220)

ordenó a sus compañeros: El viaje en carro es una escena típica (cf. Arend, 86-91; Bas., *ad* 259-265; Kelly, 92-96, aunque este autor combina equivocadamente viajes con simples usos del carro en batalla - VER *ad* 11.273 - ¡e incluso los círculos que trazan los mirmidones alrededor del cadáver de Patroclo en 23.1-29 - *sic* -!), con los siguientes elementos: 1) preparación del carro (aquí, 259b-260), 2) el personaje y, si lo hay, su auriga se suben al vehículo (261a, 262), 3) toman las riendas o el látigo (261b), 4) viaje (263), 5) llegada (264) y 6) descenso del carro (265). El grupo central de estas escenas es particularmente variado, y en general el tipo recibe atención especial cuando se quiere destacar la trascendencia del viaje, como sucede cuando son los dioses quienes lo realizan (e.g. 5.720-777, 13.23-38b y en general sobre el tema Fenik, 115-116) o en el viaje de Príamo hacia las naves aqueas al final del poema (24.189-471).

Verso 261

Subió, claro, Príamo: 261-262 se repiten con una variación mínima en 311-312, enmarcando así el juramento (VER *ad* 3.245). La retirada de Príamo del campo de batalla, sin embargo, tiene una significación más amplia (VER *ad* 3.305).

Verso 262

Antenor: Aunque Príamo maneja su propio carro en 24.325-327, también allí va acompañado (VER *ad* 3.248) y las circunstancias son suficientemente excepcionales para justificar la ausencia de un auriga. La presencia de Antenor aquí puede explicarse por el contexto (VER la nota siguiente), pero tiene razón Bas. en que el consejero constituye una figura adecuada para actuar en este episodio, dada su experiencia diplomática previa con los aqueos.

junto a él: Como auriga, sin duda (VER *ad* 2.466). Más allá de su rol como consejero y su importancia en la escena precedente (a partir de la que West, *Making*, explica su presencia en la misión), esto abre la posibilidad de que Antenor fuera en su juventud el auriga de Príamo, lo que explicaría la importancia del personaje en el poema (VER *ad* 2.822).

Verso 263

por las Esceas los veloces caballos hacia la llanura: La superposición de las puertas Esceas y la llanura es un buen símbolo de la transición entre los episodios que constituyen el canto: las puertas han aparecido al comienzo de la *Teikhoskopia* (cf. 145, 149), y reaparecen aquí tras su cierre como acceso a la llanura que es atravesada por los ejércitos al principio del canto (cf. 15).

Verso 264

hasta los troyanos y aqueos: La reiteración de la idea en 266, en orden quiástico (ἴκοντο, μετὰ Τρῳάσ καὶ Ἀχαιούς - ἐς μέσσον Τρῳῶν καὶ Ἀχαιῶν, ἐστιχόωντο), enfatiza el estado de tregua de los ejércitos y el rol diplomático de Príamo en la escena, a su vez anticipando el valor simbólico de su retiro posterior (VER *ad* 3.305).

Verso 265

tras bajar de los caballos: Se trata de la habitual metonimia por “carro” (VER *ad* 2.383).

Verso 266

hacia el medio de los troyanos y los aqueos se encaminaron: Un densísimo verso con aliteración en /o/ reforzada por la repetición en tres de cuatro instancias de una contonación completa sobre el fonema (Τρῳῶν, Ἀχαιῶν, ἐστιχόωντο), con el cuarto señalado por un tono descendente y prominente (μέσσον). El efecto resultante parece un tanto ominoso, y es peculiar que se retome en la fórmula de cierre del verso que sigue (ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων).

Verso 267

Entonces enseguida se levantó: La escena de juramento tiene elementos estandarizados, estudiados por Kitts (2005: 116-123 y *passim*), quizás conformando un tema típico (aunque nuestros dos ejemplos, este y 19.250-268, presentan diferencias considerables en la ejecución): 0) detención de actividades (113-115 - VER *ad* 3.113), 1) preparación de las víctimas y los sacrificantes (268-270), 2) el rey toma el cuchillo (271-272) y 3) corta pelos de la víctima (273-274), 4) súplica, levantando las manos (275), 5) invocación a los testigos divinos (276-280), 6) términos del juramento (281-291), 7) maldición a los transgresores (297-301), 8) se corta la garganta de la víctima (292), 9) se relata la muerte de la víctima (293-294). Es posible que, si tuviéramos más escenas representativas, podríamos refinar un poco más el análisis.

el soberano de varones Agamenón: En tanto que líder del ejército, es quien puede llevar a cabo las negociaciones diplomáticas para la preparación del duelo. Agamenón es, por supuesto, lo más cercano que tienen los aqueos a Príamo.

Verso 268

y se alzó el muy astuto Odiseo: Como figura paralela a Antenor del lado griego (VER *ad* 3.267), algo muy adecuado no solo por el rol de Odiseo como consejero de Agamenón en general, sino sobre todo por su relación de hospitalidad con el troyano (cf. 205-209 - VER *ad* 3.207). El hecho de que se repita el epíteto utilizado por Helena (200) y Antenor mismo (216) para describir al héroe refuerza la conexión.

Verso 269

juntaron las ofrendas juramentales de los dioses: Es decir, los corderos que serán sacrificados, los dos troyanos con el provisto por los aqueos. Esta introducción implícita del aporte de los griegos al juramento apoya la interpretación de Aristarco respecto a lo que sigue (VER la nota siguiente).

en la cratera el vino: Las crateras se utilizaban en general para rebajar el vino con agua (VER *ad* 1.470), pero los escoliastas A y T recomiendan aquí entender que lo que se mezcla es el vino troyano con el aqueo, simbolizando el acuerdo de los pueblos, habida cuenta de que en 2.341 y 4.159 se implica que las libaciones de los juramentos no se rebajaban con agua (VER *ad* 2.341). Como observa Kirk (*ad* 269-70, con análisis de las funciones del vino en este pasaje), que no se haya mencionado que los aqueos trajeron su propio vino no es en absoluto un obstáculo para esta interpretación (es natural que esté implícito).

Verso 270

les derramaron agua sobre las manos: La indispensable purificación previa al sacrificio (VER *ad* 1.313).

a los reyes: El colectivo de los ejércitos está involucrado en el juramento a través de la participación de estos reyes, que reciben el pelo de las víctimas (VER *ad* 3.274). Son ellos también los que suplican en 295-301, aunque es claro que expresan el sentimiento de todos (VER *ad* 3.295).

Verso 271

El Atrida: Según Bas., “Agamenón conduce el sacrificio porque, en una épica dirigida a una audiencia griega, representa al bando griego afectado por el rapto de Helena. Para un compromiso del lado troyano, la mera participación de Príamo alcanza.” Esta perspectiva, sin embargo, apenas se condice con el esfuerzo del poeta por dar profundidad a la caracterización de los troyanos, hay una explicación narrativa mucho más simple para la intervención de Agamenón en este pasaje (VER *ad* 3.275), y la falta de participación de Príamo debe relativizarse considerablemente (VER *ad* 3.303).

un cuchillo: Este cuchillo, que Agamenón lleva junto a la espada, debía ser un tipo de navaja militar multiuso, que aparece de nuevo en el contexto de un sacrificio en 19.252 (también en *HH* 3.356-357), pero usado para realizar primeros auxilios en 11.844 (Patroclo corta una flecha atravesada en el muslo de Eurípilo). No aparece nunca utilizado como arma, pero, como todos los ejércitos del mundo han sabido siempre, jamás hay que despreciar la utilidad de una navaja.

Verso 272

junto a la gran vaina de su espada siempre colgaba: Hitch (2009: 90 con n. 75) sugiere que este detalle adicional sobre el cuchillo y su repetición en 19.252-253 “vincula su hegemonía militar a su autoridad sacrificial, al tiempo que subraya la frecuencia con la que sacrifica,” pero esto depende de la idea de que la *μαχάιρη* es un implemento ritual (cf., en efecto, pp. 186-188 de la autora, donde esta línea de razonamiento continúa), lo que no es necesariamente cierto (VER *ad* 3.271 y VER *ad* 11.844 para un problema similar). Incluso si uno quisiera asumir que el hecho de que Agamenón lleve este cuchillo sugiere de alguna manera que sacrificaba mucho, ¿por qué lo llevaría a la batalla? La superposición con la espada en las dos escenas permite una interpretación muy superior y, por cierto, más sencilla: en ambos casos que Agamenón tome el cuchillo y no la espada simboliza que opta por la diplomacia en lugar de por el conflicto. En este sentido, que un rey cargue un utensilio destinado a sacrificios y otros usos auxiliares junto a un arma de combate resulta un símbolo muy adecuado de los dos caminos con los que cuenta siempre para conducirse: la diplomacia y la guerra. Leer más: Hitch, S. (2009) *King of Sacrifice: Ritual and Royal Authority in the Iliad*, Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Verso 273

cortó mechones de las cabezas de los corderos: “Cortar los cabellos puede servir para subrayar la analogía entre cortar el pelo y cortar la vida [y para] vincular los destinos de los juramentados y la víctima en el juramento, mientras que agarrar el pelo puede servir tanto para identificar a la víctima con quien jura y también para sumar fuerza vital al juramento, basándose en el principio de que el pelo representa la fuerza vital de la víctima” (Kitts, 2005: 144; para el análisis de las distintas interpretaciones y la bibliografía sobre el tema, cf. pp. 140-144). En el ritual habitual de sacrificio, el

pelo de la víctima se quema en el fuego, lo que apoya la idea de una sobredeterminación del acto ritual (se simboliza el acto de matar y quemar la víctima antes de realizarlo). Leer más: Kitts, M. (2005) *Sanctified Violence in Homeric Society. Oath-Making Rituals and Narratives in the Iliad*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 274

los repartieron a los mejores de los troyanos y aqueos: La distribución de los pelos colectiviza el juramento (VER *ad* 3.270, VER *ad* 3.295) y el hecho de que se repartan a aqueos y troyanos representa un gesto de unión diplomática paralela a la mezcla de los sacrificios y del vino (VER *ad* 3.269).

Verso 275

Y entre ellos el Atrida rogó: Es posible explicar que sea Agamenón el que conduce el sacrificio y el ruego y no Príamo (o Héctor) por al menos tres razones (ninguna de las cuales implica la “perspectiva griega” sugerida por Bas. - VER *ad* 3.271): 1) el largo episodio de la *Teikhoskopia* ha hecho foco en el bando troyano en detalle y, por mor del balance, es natural que el poeta vuelva ahora a darle protagonismo al bando griego; 2) la formulación original del juramento fue propuesta por uno de los aqueos (Menelao, en 101-105), por lo que es lógico que la formulación definitiva esté también en boca de uno de ellos; 3) al darle la palabra a Agamenón, el poeta puede continuar con la caracterización del personaje, introduciendo diferencias inesperadas entre las primeras propuesta del duelo y esta (VER *ad* 3.286).

levantando las manos: Sobre el gesto, VER *ad* 1.450.

Verso 276

Padre Zeus: El discurso de Agamenón tiene una estructura un tanto extraña, con dos segmentos, el segundo de los cuales se divide en dos, el segundo de los cuales a su vez se divide en dos: invocación a las divinidades (276-280), juramento (281-291), que a su vez se divide en victoria de Paris (281-283) y victoria de Menelao (284-291), que a su vez se divide en efectos de la victoria (284-287) y amenaza ante su incumplimiento (288-291). La invocación inicial expande la formulación original de 104 “para abarcar mejor la totalidad del cosmos” (así, Bas., *ad* 276-279, con lugares paralelos y bibliografía). Hay también un claro orden descendente, de Zeus (que habita “el firmamento” - VER *ad* 1.195) al Sol, a la Tierra y los ríos, a los dioses subterráneos. Este primer verso, por lo demás, es típico (cf. 320, 7.202, 24.308).

patrono del Ida: Sin duda del [monte Ida](#) asiático (VER *ad* 2.821), aunque existe un [monte Ida \(Pleiades 589816\)](#) en Creta, donde había un culto mucho más importante de Zeus Ideo, puesto que era, en la versión más popular, el lugar donde el dios había sido criado a escondidas de su padre Cronos. La referencia al Ida anticipa (y contribuye a) el color “local” de la invocación de Agamenón (VER *ad* 3.278). No puede descartarse, sin embargo, que se trate de una ambigüedad productiva, y que

el monte Ida cretense también esté implicado, como el lugar de origen del poder del Olímpico. Leer más: Wikipedia s.v. [Monte Ida \(Creta\)](#) y [Monte Ida \(Turquía\)](#).

el más glorioso, el más grande: Sobre estos vocativos, VER *ad* 2.412; se trata de una invocación solemne muy adecuada para el contexto de una plegaria o un juramento.

Verso 277

Sol, que todas las cosas ves y todas las cosas escuchas: Sobre el juramento a la Tierra y el Sol, VER *ad* 3.104. Además de lo señalado allí, este verso sugiere que uno de los elementos claves del Sol como garante de los juramentos está en su capacidad de verlo todo. Esta idea es habitual en diferentes culturas indoeuropeas y mediorientales (cf. West, 2007: 198-201, con mención también de su importancia en los juramentos; y EFH, 20-22, 171-172 y 358), pero ciertamente no hay ninguna necesidad de concebir un origen común para una noción tan obvia. Leer más: West, M. L. (2007) *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford: Oxford University Press.

Verso 278

y ríos y Tierra: La Tierra fue mencionada en 104 en la primera formulación del juramento. La inclusión de los ríos aquí refuerza la idea de que son las deidades locales troyanas las que se están invocando (VER *ad* 3.276). La deificación de los ríos es un fenómeno típico en Grecia, y, de hecho, el Escamandro no solo aparece personificado en *Iliada*, sino que es un personaje clave en el canto 21.

los dos que abajo: Como ya entendía Aristarco, la alusión es a Hades y Perséfone, los reyes del inframundo (cf. también 9.457), y la ausencia de sus nombres se debe al temor típico en nombrar deidades subterráneas. En 19.258-260, un juramento muy similar a este (de hecho, 279 = 19.260) incluye a las Erinias, que Kirk (*ad* 278-9) entiende que están también implicadas en este pasaje; el *hoi* de este verso, sin embargo, hace imposible pensar en un grupo de deidades femeninas.

los cansados: Traduzco literalmente, pero, por supuesto, “los cansados” en este contexto son los muertos, aludidos de forma eufemística, en línea con el tono de la invocación (VER la nota anterior).

Verso 279

castigáis: Demasiados críticos han considerado que esta idea de un castigo después de la muerte no es propia de *Iliada* (cf. Kirk, *ad* 278-9; Leaf, *ad* 278; ambos con referencias), dado que el único pasaje homérico que expresa una concepción semejante está en *Od.* 11.576-600, donde se describen las penas de [Sísifo](#), [Ticio](#) y [Tántalo](#). No obstante, semejante postura es una evidente *petitio principii*, puesto que en este verso tenemos una alusión indebatible a esa concepción, sobre la cual, cf. la bibliografía en Bas. (*ad* 278b-279a). Los retorcimientos semánticos y textuales para rechazar que καμόντας alude a los muertos son, por supuesto, innecesarios.

que jura falsos juramentos: Nótese la insistencia en la idea del “juramento” en el cierre de la invocación, con ἐπίορκον ὁμόσση aquí y ὄρκια en 280.

Verso 280

vosotros sed testigos: La invocación a los dioses como testigos de un juramento se repite en 7.66, 22.255 y *Od.* 14.394, pero subyace a varios pasajes más en donde se quiere evitar la posibilidad de un perjurio (cf. Kitts, 2005: 93-97). El concepto es, por lo demás, muy habitual en la Grecia antigua (cf. Polinskaya, 2012) y transcultural (cf. Kitts, *op. cit.*; EFH, 21-22). Leer más: Kitts, M. (2005) *Sanctified Violence in Homeric Society. Oath-Making Rituals and Narratives in the Iliad*, Cambridge: Cambridge University Press; Polinskaya, I. (2012) [“Calling upon Gods as Witnesses’ in Ancient Greece”](#), en *Metis - Dossier : Serments et paroles efficaces*, Paris: Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales.

Verso 281

si a Menelao Alejandro asesina: Terminada la invocación, comienza aquí la formulación del juramento, a través de construcciones condicionales en esquema paralelo (VER *ad* 3.276). El hecho de que esta primera alternativa se despache en tres versos, mientras que a la segunda se dediquen ocho, habla de las posibilidades que Agamenón (con toda razón, por cierto) atribuye a cada una. Sobre el problema de los términos del juramento, VER *ad* 3.284.

Verso 282

que él mismo: La formulación de las opciones que realiza Agamenón es una variación sobre las propuestas de Paris, Héctor y Menelao (VER *ad* 3.284, VER *ad* 3.286). Esta primera alternativa recupera la propuesta original de Paris en 72-75, omitiendo el detalle sobre el resto de los troyanos. Esto último es significativo por el contraste que se construye a partir de este αὐτὸς con el ἡμεῖς de 283 y, sobre todo, Τρῶας en 285: la única acción que Agamenón atribuye a los aqueos es la retirada, mientras que, si Paris perdiera, son todos los troyanos los que deberán devolver a Helena (VER *ad* 3.285). El efecto resultante es que la empresa se presenta más como un proyecto privado de los Atridas que como una misión comunitaria (VER *ad* 3.286 para otro recurso que subraya el punto).

Helena y todos los bienes: VER *ad* 3.70.

Verso 284

y si a Alejandro mata: Agamenón, continuando con lo implicado por Menelao arriba (VER *ad* 3.102), construye una laguna legal en la elaboración del juramento: como ninguno de los dos duelistas matará al otro, en sentido estricto los troyanos no están obligados a devolver a Helena, a pesar de la victoria clarísima de Menelao. Esto, irónicamente, no habría sucedido si los Atridas se hubiera limitado a retener los términos planteados por Héctor y Paris (VER *ad* 3.92). Que sean los propios dioses los que instigan la “ruptura” del juramento en el comienzo del canto 4 apoya esta interpretación.

el rubio Menelao: Un epíteto típico de Menelao. Según SOC, el epíteto “rubio” “es una señal estilizada de una inmortalización mística después de la muerte para héroes mortales en la poesía homérica.” Esto no puede negarse del todo, dado que, además

de Menelao, que viajará a los Campos Eliseos por ser esposo de Helena (cf. *Od.* 4.561-569), se aplica a Ganimedes (copero de los dioses) en *HH* 5.202 y a Radamantis (uno de los jueces del inframundo) en *Od.* 4.564 y 7.323, además de a Aquiles en 1.197, pero puede ser puesto en duda por su uso con Meleagro en 2.642 y Odiseo (aunque, es cierto, no como epíteto) en 13.399.

Verso 285

los troyanos: El cambio de αὐτός en la primera alternativa a Τρῶας aquí ha sido notado por Elmer (110), que interpreta que “replantea la transacción esencialmente privada acordada por Menelao y Paris en términos de obligación colectiva de los troyanos frente a los argivos.” La atribución a los troyanos de la responsabilidad es transparente (VER *ad* 3.283), pero el tema de “los argivos” merece una consideración más detenida (VER *ad* 3.286) y el discurso fluctúa mucho entre la versión colectiva y la privada del conflicto (VER *ad* 3.288).

Verso 286

y paguen a los argivos una compensación: La mayor parte de los críticos acuerda en que esta especificación adicional, que no fue contemplada en las propuestas anteriores del duelo, es un agregado de Agamenón que no está implicado en los términos establecidos antes (cf. la bibliografía en Bas., *ad* 275-291, y Porter, 2019, sec. 4.2.4.). Se trata de una pincelada más en la caracterización de Agamenón como un soberano codicioso, más preocupado por la ganancia que por la honra y la justicia, que atraviesa todo el canto 1 (VER *ad* 1.7). El uso de “argivos” aquí es significativo, porque produce una ambigüedad respecto al referente: ¿son estos “argivos” los aqueos en su conjunto, o las tropas de Agamenón (VER *ad* 1.79)? Lo primero parece lo más razonable en principio, sobre todo en contraste con los troyanos, pero ἐμοί en 288 y ἐγώ en 290 sugieren lo contrario, en particular considerando que Agamenón ya ha realizado un gesto que subraya el interés privado de su familia en la guerra (VER *ad* 3.283). Leer más: Porter, A. (2019) [*Agamemnon, the Pathetic Despot: Reading Characterization in Homer*](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Verso 287

que también entre los hombres venideros se recuerde: Es decir, que sea una compensación tan grande que sea recordada en el futuro, como corresponde a una sociedad en donde la honra después de la muerte es una motivación fundamental (VER [*En detalle - Ética heroica*](#)). “La cantidad subdeterminada de la compensación material (...) y la amenaza asociada a ella en 288-291, en cualquier caso, dejan en claro la posición superior de los griegos como parte en el tratado (...). Al mismo tiempo, los términos ilustran la ambición y codicia de Agamenón (...) - mientras que Menelao está preocupado sobre todo con terminar la guerra [cf. 97-100] -, su ansiedad por la venganza (...), su certeza de victoria (...) y su desconfianza de los troyanos, que comparte, es cierto, con Menelao [cf. 106-107]. Incluso antes del duelo de los desparejos oponentes (...), las alteraciones de Agamenón al tratado

complican que consiga la paz que muchos desean” (así, Bas., *ad* 275-291). Los comentaristas observan también (*ad* 287) que hay una variación aquí respecto al motivo regular de la fama póstuma, pero no destacan el aspecto quizás más significativo de esto en la caracterización de Agamenón: mientras que los demás personajes piensan en cómo serán recordados en función de sus triunfos y acciones en la guerra, el Atrida piensa en ser recordado como el que obtuvo la mayor cantidad de bienes materiales (VER *ad* 1.118).

Verso 288

Y si: Si la cláusula sobre la compensación que Agamenón agrega al tratado (VER *ad* 3.286) hace difícil pensar en que este pueda realmente lograr la paz (VER *ad* 3.287), esta última sección del discurso garantiza que el rey está muy lejos de adoptar una postura diplomática que facilite la llegada del final de la guerra. El contraste entre estas palabras y la gesticulación que las precede (VER *ad* 3.274) es muy fuerte.

a mí: Después de la afirmación general del pago de una compensación en los versos anteriores, Agamenón pasa ahora a aclarar que es a él al que se le debe pagar, completando la caracterización del rey (VER *ad* 3.287) y reduciendo el efecto de la ambigüedad en “argivos” (VER *ad* 3.286). El egocentrismo del personaje (VER *ad* 1.139) se manifiesta en estas cuatro líneas finales, en donde parece olvidarse de que es parte de un ejército (y solo uno de los reyes que lo conforman - cf. Porter, 2019: 245-247). Leer más: Porter, A. (2019) *Agamemnon, the Pathetic Despot: Reading Characterization in Homer*, Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Príamo y de Príamo los hijos: En contraposición a Agamenón como individuo (VER la nota anterior), pero también a los troyanos como colectivo (VER *ad* 3.285). La constante fluctuación entre la caracterización del conflicto como un tema privado y como un tema que ocupa a la comunidad en su conjunto en el discurso resulta muy adecuada en un episodio donde el conflicto comunitario busca resolverse como un duelo privado (VER *ad* 3.111).

Verso 289

habiendo caído Alejandro: Nótese la reiteración de la laguna legal (VER *ad* 3.284), que refuerza en el oyente la idea de que este juramento no será técnicamente incumplido.

Verso 290

yo, por mi parte: Una vez más, una primera persona que enfatiza el egocentrismo del personaje y la concepción privada del conflicto en este cierre del discurso (VER *ad* 3.288).

en busca de resarcimiento: No hay acuerdo entre los críticos respecto a si este “resarcimiento” (*poiné*) es el mismo pago recién aludido o tiene un alcance más general, refiriéndose a la violación del juramento (cf. Bas., con bibliografía). El cambio de palabra, aunque podría explicarse por conveniencia métrica, parece sugerir lo segundo, al menos implicando que este resarcimiento, aunque sea material, será diferente a la compensación que debería pagarse (i.e. mucho mayor).

Verso 291

hasta que encuentre el final de la guerra: Bas. recuerda 2.122, donde Agamenón afirma que “el final [de la guerra] aun no aparece”. Hay algo irónico en el muy marcado cambio de tono entre esa resignada aceptación del fracaso (en, es cierto, el contexto de la prueba - VER *ad* 2.73) y esta amenaza apenas velada de que la coalición aquea permanecerá en la Tróade hasta destruir Troya.

Verso 292

y degolló las gargantas de los corderos: Sobre el tema del sacrificio en la práctica del juramento, VER *ad* 1.447 y cf. Bas. (*ad* 292-302, con amplia bibliografía) y Kitts (2005: 115-187). Leer más: Kitts, M. (2005) *Sanctified Violence in Homeric Society. Oath-Making Rituals and Narratives in the Iliad*, Cambridge: Cambridge University Press.

con el inclemente bronce: La expresión $\nu\eta\lambda\acute{\epsilon}\iota\ \chi\alpha\lambda\kappa\tilde{\omega}$ convive en el lenguaje épico con el métricamente equivalente $\delta\omicron\upsilon\rho\iota\ \phi\alpha\epsilon\iota\nu\tilde{\omega}$ [(con) la lanza reluciente]. Bakker y van den Houten (1992: 10-12) han sugerido que la explicación de esto se halla en el valor de los epítetos: “ $\nu\eta\lambda\acute{\epsilon}\iota\ \chi\alpha\lambda\kappa\tilde{\omega}$ puede añadir un matiz de amenaza y terror inminente al contexto que estaría ausente si se utilizara el más neutro $\delta\omicron\upsilon\rho\iota\ \phi\alpha\epsilon\iota\nu\tilde{\omega}$.” Sin embargo, no es sencillo ver este efecto en la distribución de los epítetos: $\delta\omicron\upsilon\rho\iota\ \phi\alpha\epsilon\iota\nu\tilde{\omega}$ es abrumadoramente más utilizado en el contexto del combate, en particular para describir disparos, donde uno esperaría que el carácter “amenazante” del arma estuviera presente, mientras que $\nu\eta\lambda\acute{\epsilon}\iota\ \chi\alpha\lambda\kappa\tilde{\omega}$ tiene una gama de usos mucho más amplia, incluyendo casos como el presente, donde es evidente que no hay ningún “matiz de amenaza y terror inminente” (¡a menos que uno sea el cordero sacrificado!). La explicación de Bakker y van den Houten asume una variación para estas fórmulas como la que Eide detecta en las que se utilizan para las manos (VER *ad* 1.89), pero el doblete de epítetos para Hera estudiado por Beck (VER *ad* 1.551) parece un mejor modelo: no es el tono de la fórmula lo que diferencia el uso, sino sus contextos de aparición, con $\delta\omicron\upsilon\rho\iota\ \phi\alpha\epsilon\iota\nu\tilde{\omega}$ siendo una expresión propia de descripciones de combates, sobre todo de lanzadas, y $\nu\eta\lambda\acute{\epsilon}\iota\ \chi\alpha\lambda\kappa\tilde{\omega}$, el giro en dativo de final de verso utilizado para cualquier subconjunto de armas en el resto de los contextos. Nótese, en este sentido, que la coexistencia es mucho más fácil de explicar que en otros dobletes, porque el alcance de la segunda fórmula, que puede referirse a cualquier tipo de armamento ofensivo, es mucho mayor que el de la primera, que está restringida a las lanzas: incluso si el sistema formulaico fuera estrictísimo (y no lo es), $\nu\eta\lambda\acute{\epsilon}\iota\ \chi\alpha\lambda\kappa\tilde{\omega}$ seguiría siendo posible en contextos donde $\delta\omicron\upsilon\rho\iota\ \phi\alpha\epsilon\iota\nu\tilde{\omega}$ sería inadmisibles. Leer más: Bakker, E. J., y van den Houten, N. (1992) “[Aspects of Synonymy in Homeric Diction: An Investigation of Dative Expressions for ‘Spear’](#)”, *CPh* 87, 1-13 [Reproducido en Bakker, E. J. (2005) *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*, Washington, DC: Center for Hellenic Studies].

Verso 293

y los puso a estos sobre el suelo, jadeantes: Un verso único para una situación habitual, que, junto con la detallada descripción de la muerte de los corderos, enfatiza la dimensión del juramento y, según Faraone (1993: 74-75), conecta de forma implícita el destino de las víctimas sacrificiales con el de los perjuros (un elemento habitual en este tipo de escenas - VER *ad* 3.273). ἀσπαίρω, de hecho, aparece más adelante en el poema en la descripción de muertes de troyanos y sus aliados (10.521, 13.441-444 y 13.570-575). Leer más: Faraone, C. A. (1993) “[Molten Wax, Spilt Wine and Mutilated Animals: Sympathetic Magic in Near Eastern and Early Greek Oath Ceremonies](#)”, *JHS* 113, 60-80.

Verso 294

pues el bronce les arrebató el furor: Nótese la aliteración y resonancia del metro entre 293 y 295: στομάχους - δευομένους, ἀρνῶν - ἀπὸ γὰρ, τάμε - μένος, νηλεί - εἴλετο, χαλκός - χαλκῶ. La secuencia acentual también es semejante, con un tono descendente prominente en la palabra ante la cesura central seguida de una secuencia de tonos altos.

Verso 295

sacando el vino de la cratera: 295-302 es una escena de libación adaptada al contexto del juramento, con los siguientes elementos (VER *ad* 1.470): 1) purificación (ya realizada en 270), 2) preparación y distribución del vino (295), 3) libación (296), 4) plegaria (297-301), 5) respuesta del dios (302).

en las copas: Las múltiples copas y los plurales de 295 conectan este segmento del rito con las alusiones a la participación de la comunidad de nobles antes del juramento (VER *ad* 3.274), justo antes de la introducción de su voz en el discurso del hablante anónimo. Esta conexión garantiza que las palabras de 298-301 no expresan la voluntad “popular”, al menos no en el sentido de la de los soldados rasos, sino que es lo que están pensando los reyes que están juramentándose. Es interesante, en este sentido, la marcada diferencia de foco entre el discurso que sigue y el de las tropas, en 320-323 (VER *ad* 3.318).

Verso 296

lo derramaron: Esto es, hicieron libaciones, sobre las cuales VER *ad* 1.462.

rogaron a los dioses sempiternos: Como entiende Bas. (*ad* 295-296), con la idea de “afirmaron solemnemente”, es decir, “juraron”. De todas maneras, la expresión no deja de ser un ruego.

Verso 297

y así decía cada uno: Sobre este giro formulaico y el tipo de discurso, VER *ad* 2.271.

de los aqueos y de los troyanos: El hecho de que los hablantes sean aqueos y troyanos, expresando lo mismo, marca el punto culminante en la construcción de la comunidad provisoria que se configura en este canto (VER *ad* 3.86), lo que aumenta la ironía trágica de que el pedido que realizan no se cumplirá nunca.

Verso 298

Zeus: La primera de una serie de tres plegarias que se realizan antes y durante el duelo (cf. 320-323 y 351-354), dos por parte de espectadores anónimos y una por parte de Menelao (como 365-368, otro discurso de cuatro versos dirigido a Zeus, pero no una plegaria - VER *ad* 3.365), que comparten extensión, destinatario (Zeus) y el hecho de que ninguno de los pedidos expresados se cumple. En este caso, como en 320-323, el discurso consiste en un verso de invocación y tres para desarrollar el pedido.

el más glorioso, el más grande: VER *ad* 3.276. La repetición de la fórmula vincula esta plegaria con el juramento.

los demás dioses inmortales: Dada la repetición de la fórmula de 276, estos dioses deben ser las deidades mencionadas por Agamenón en 277-279, que aparecen aquí en forma abreviada. Más allá de esto, las plegarias dirigidas de esta forma vaga a “Zeus y los demás dioses” no consiguen nunca su objetivo en el poema (cf. 6.476-481, 8.526-528, el caso ni siquiera ejecutado de 6.259-260 y en general Graziosi/Haubold, *ad* 6.475). Es interesante que tres de los cuatro casos conciernan a Héctor.

Verso 299

el bando que primero: Nótese que la maldición no se dirige a un individuo específico que viole el juramento, que es lo que sucederá en la práctica, sino al conjunto de cada bando, independientemente de la responsabilidad individual. Esta colectivización está muy en línea con el espíritu en el que se produce el duelo (VER *ad* 3.86), pero al mismo tiempo contrasta con ella, porque aquí los dos grupos no solo están diferenciados, sino que la acción de sus individuos se convierte en una mancha moral para el conjunto.

Verso 300

les fluya el cerebro hacia el suelo como este vino: Varios intérpretes observan la peculiaridad de este uso de las libaciones, mucho más cercano a la magia que al ritual habitual del sacrificio. Esto refuerza la hipótesis de que el detalle sobre la muerte de los animales (VER *ad* 3.293) sirve para establecer el vínculo implícito entre juramentados y víctimas (cf. también Kitts, 2005: 130-133, y la bibliografía en Bas., *ad* 292-302). Leer más: Kitts, M. (2005) *Sanctified Violence in Homeric Society. Oath-Making Rituals and Narratives in the Iliad*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 301

a ellos y a sus hijos: Es decir, que la maldición perdure a través de las generaciones familiares, una idea típica del pensamiento griego arcaico (basta pensar en la familia de los Atridas - VER *ad* 2.105); sobre este tema (con análisis del presente caso), cf. Gagné (2010). Leer más: Gagné, R. (2010) “[The Poetics of exóleia in Homer](#)”, *Mnemosyne* 63, 353-380.

y sean doblegadas sus esposas por otros: El verso completo parece anticipar la caída de Troya, como afirma Kirk (*ad* 297-301), y esta segunda parte recuerda las palabras de Héctor en 6.454-455. No obstante, y sin necesidad de negar esto, la muerte de los hijos y el sometimiento de las esposas son resultados más o menos genéricos en la captura de ciudades. La introducción de la idea en este punto ofrece un adecuado contraste al resultado positivo de los juramentos y podría explicar la ausencia de la “amistad” en este discurso (VER *ad* 3.73): los nobles están más interesados en la victoria y el saqueo que en el final de la guerra y las relaciones diplomáticas. El detalle es muy coherente con el hecho de que la tregua se romperá por un príncipe que es tentado con la recompensa por un gran triunfo (4.93-99).

Verso 302

de ningún modo se los cumplió el Cronión: Sobre este tipo de rechazos a plegarias, VER *ad* 2.419 (un verso idéntico al presente). Aquí, como observa Bas., el rechazo confirma el fracaso del duelo en producir el final de la guerra, anticipado también por la actitud de Agamenón (VER *ad* 3.287) y enseguida por la partida de Príamo (VER *ad* 3.305). Debe notarse, sin embargo, que en sentido estricto no hay nada que cumplir, puesto que los términos establecidos por el juramento no se satisfacen en el duelo (VER *ad* 3.284), por lo que Zeus no está traicionando estas súplicas (*pace* Pucci, 220).

Verso 303

el Dardánida Príamo: Es decir, descendiente de Dárdano (VER *ad* 2.819), abuelo de Tros, abuelo de Príamo.

dijo estas palabras: La intervención de Príamo es esperable en el contexto de esta escena de juramento, al menos sobre la base del paralelo de 19.268-276 (VER *ad* 3.267), donde Aquiles interviene después de las palabras de Agamenón. La lógica de la secuencia requiere que el anciano confirme de alguna manera el acuerdo: primero ha hablado el representante de los aqueos (276-291), luego la comunidad (298-301) y ahora el representante de los troyanos, que ha sido traído especialmente para esto (105-110). Sin embargo, Príamo lo único que hace es anunciar su partida, lo que genera una ruptura en el rito y en la tregua que se ha alcanzado (VER *ad* 3.297), en particular porque ya no queda garante del juramento del lado troyano. Esta incapacidad de Príamo para cumplir su deber por amor a su hijo resuena bien con lo sucedido durante la *Teikhoskopía* (algo que se implicará enseguida: VER *ad* 3.306), porque la postura de Antenor en ese episodio dirige la atención hacia el fracaso del rey en evitar la guerra (VER *ad* 3.224).

Verso 304

Escúchenme: El bien balanceado discurso de Príamo tiene tres partes de dos versos: anuncio de la partida (304-305), justificación (306-307), justificación implícita de la justificación (308-309 - VER *ad* 308). La repetición del 86 conecta ese discurso de Héctor, que anuncia el duelo, con este, que es el último antes de su comienzo.

troyanos y aqueos de buenas grebas: Que Príamo hable tanto a troyanos como a aqueos (aunque VER Com. 3.304), confirma su posición de interlocutor diplomático, anunciada por Menelao en 105-110. Frente a Agamenón, cuya plegaria está lejos de intentar garantizar la paz (VER *ad* 3.288), esta apelación final de Príamo antes de partir parece asumir que se ha alcanzado un acuerdo justo. Sus acciones, sin embargo, terminan siendo más importantes que sus palabras (VER *ad* 3.303 y VER *ad* 3.305).

Verso 305

yo me voy: Es por lo menos una exageración el comentario del escoliasta bT de que si Príamo se hubiera quedado los troyanos habrían devuelto a Helena, no solo, como observa Kirk (*ad* 306-7), porque los términos del juramento no se cumplen (VER *ad* 3.284), sino sobre todo porque el resultado de la guerra ya está marcado por el destino. Dicho eso, el espíritu del contrafáctico es correcto: Príamo viaja al campo de batalla como garante de los juramentos que permitirían la paz, y su alejamiento de este por el temor personal ante el combate (VER *ad* 3.306) condena toda posibilidad de alcanzarla. Es significativo, en este sentido, que la actitud del rey parece implicar que considera que Paris será el perdedor del duelo, lo que haría todavía más importante su presencia para calmar el ánimo de los troyanos que quisieran vengarlo.

Ilión ventosa: Un epíteto típico, que aparece siete veces en el poema (y una en *HH* 5.280), con base en la realidad de Troya, emplazada en altura a pocos kilómetros del mar. Virchow (1880: 682) comenta: “Nuestras cabañas de madera, que habían sido levantadas al pie de la colina, muy por debajo del nivel de la antigua ciudad, miraban directamente a la llanura desde una altura de al menos 60 pies, y los vientos soplaban a nuestro alrededor con tal fuerza que a menudo sentíamos como si todo nuestro asentamiento pudiera precipitarse por el precipicio.” Leer más: Virchow, R. (1880) “Troy and Hissarlik”, en Schliemann, H. [*Ilios: The City and the Country of the Trojans*](#), London: John Murray.

Verso 306

ya que de ningún modo aguanto ver: Ya el escoliasta bT (*ad* 305) nota la profunda ironía trágica de esta partida por el razonable temor de ver a uno de sus hijos muerto, que contrasta de forma brutal con lo que sucederá en el canto 22, donde Príamo verá morir al mejor de sus hijos a manos de Aquiles (cf. 22.25-78). La ironía se refuerza cuando uno considera que Príamo abandona aquí su función como garante de la paz potencial (VER *ad* 3.305), lo que implica que su miedo por Paris termina en cierta forma condenando a Héctor a la muerte. El efecto es todavía más intenso por el contraste con la *Teikhoskopía* (cf. Myers, 191, y VER *ad* 3.303): hasta este punto, Príamo se ha regocijado en el espectáculo del ejército aqueo (VER *ad* 3.182, por ejemplo), pero ahora no tolera ver las consecuencias reales de eso que no era más que un espectáculo.

en mis ojos: Sobre el giro, VER *ad* 1.587.

Verso 307

Menelao, caro a Ares: VER *ad* 3.21.

Verso 308

Zeus: Si la segunda parte del discurso de Príamo (VER *ad* 3.304) puede haber implicado que piensa que Paris será el perdedor en el duelo (VER *ad* 3.305), en esta tercera esa implicación parece intentar corregirse, con la aclaración de que solo los dioses saben quién es el que morirá. El punto de fondo podría parafrasearse “esto ya está determinado por el destino, y mi presencia no modificará el resultado”, lo que hace más contundente el hecho de que la decisión de retirarse es por completo equivocada: Príamo fue convocado no para definir el duelo, sino para garantizar que, pase lo que pase, este detendrá la guerra.

y los demás dioses inmortales: Quizás un guiño a la fórmula de invocación utilizada por troyanos y aqueos arriba (VER *ad* 3.298), recordando la ineffectividad de la súplica (en un momento, por lo demás, muy adecuado para recordarlo - VER la nota anterior).

Verso 310

puso en el carro los corderos: Para disponer de ellos de alguna manera, porque, como sugiere 19.267-268, donde el jabalí sacrificado es arrojado en seguida al mar para que se lo coman los peces, los cuerpos de las víctimas en los juramentos no eran consumidos. Kirk (con bibliografía) analiza las posibles motivaciones de esto; a lo afirmado por el autor, agregaría acaso que el valor simbólico de las víctimas como representantes de los juramentados (VER *ad* 3.300) podría implicar un acto de canibalismo en la consumición de sus cuerpos.

Verso 311

y subió: 311-312 ≈ 261-262, enmarcando la participación de Príamo en la escena (VER *ad* 3.261).

Verso 313

Ellos dos, claro: Comienza aquí la preparación formal del duelo (VER *ad* 3.245), que abarca hasta 345, con un claro *crescendo* en el suspenso, asistido también por la distancia ganada respecto a las anticipaciones de su resultado negativo en el pasaje anterior (VER *ad* 3.302).

Verso 314

Y Héctor, hijo de Príamo, y el divino Odiseo: Héctor y Odiseo son los segundos de Príamo y Agamenón, que actuaron como garantes de los juramentos (West, *Making*, ofrece una interpretación similar), y no se encargarían, por lo tanto, de los aspectos prácticos. Alternativamente, podría pensarse que, al retirar a Príamo, es necesario sacar también a Agamenón de la ecuación, para evitar un desbalance entre aqueos y troyanos. Que Héctor adopte este rol es fácil de comprender (es, al fin y al cabo, el segundo en jerarquía en Troya), mientras que la elección de Odiseo no puede sino

vincularse con su papel de representante diplomático de los aqueos, que ha sido prominente en la historia de Antenor (204-224).

Verso 315

delimitaron primero el terreno: Las críticas de Kirk (*ad* 313-17) a estas formalidades son exageradas. La delimitación del terreno cumple una función simbólica, porque crea un campo de batalla específico dentro del campo de batalla, donde solo pueden intervenir los duelistas (cf. en sentido similar Tsagalis, *Space*, 99-100, y Purves, 124). Dado que el combate se abre con un tiro de lanza, además, debe servir para establecer claramente la distancia apropiada para ese tiro (como el típico “conteo de pasos” en los duelos de pistolas). Por lo demás, incluso si uno quisiera minimizar la importancia de estas formalidades en la construcción del ritual que será el duelo, la escena en general no es producto de una “ansiedad por introducir detalles concretos”, sino un evidente retraso para aumentar la tensión dramática (VER *ad* 3.314).

Verso 316

las suertes agitaron: Este es el único caso en el poema en el que se sortea quién arrojará la lanza primero (sobre este aspecto del combate, VER *ad* 3.317), pero que era una práctica establecida lo sugiere el hecho de que Áyax en 7.232 ofrece a Héctor comenzar la batalla (también Poseidón en 21.439-440, si bien no se trata de un duelo formal), evitando así la necesidad de un sorteo justo después de otro para definir quién combatiría con el troyano (cf. 7.170-218). La escena del sorteo es típica (cf. los lugares paralelos de 7, 23.352-354, 861-862 y *Od.* 10.206-207, así como también Demont, 2000/2, y Bas., *ad* 316-325), incluyendo siempre la colocación de suertes (VER *ad* 3.325) en un casco, que se agita hasta que una salta. En los dos sorteos de duelos formales (este y el del canto 7), se inserta también una plegaria anónima (VER *ad* 3.319). Leer más: Demont, P. (2000/2) “[Lots Héroïques: Remarques sur le tirage au sort de l’Iliade aux Sept contre Thèbes d’Eschyle](#)”, *REG* 113, 299-325.

en un casco de bronce: La aclaración no es arbitraria. No tenemos demasiada información sobre los cascos homéricos, pero sabemos que los micénicos podían estar hechos de cuero, colmillos de jabalí o metal (cf. Borchhardt, 1972, y en general sobre los cascos en la edad de bronce, Mödlinger, 2017: 21-170). Que el poeta conocía los segundos, aunque ya no eran utilizados en el periodo arcaico, lo demuestra que Odiseo usa uno de este tipo en 10.261-265. Especificar, por lo tanto, que este casco era “de bronce” sirve para visualizar mejor el movimiento de las suertes en él, que rebotarían en el metal como no podrían ni en cuero ni en colmillo. Sobre la efectividad del casco como implemento defensivo, VER *ad* 3.362. Leer más: Borchhardt, J. (1972) *Homerische Helme: Helmformen der Agais in ihren Beziehungen zu orientalischen und europaischen Helmen in der Bronze- und fruhen Eisenzeit*, Mainz am Rhein: P. von Zabern; Mödlinger, M. (2017) [Protecting the Body in War and Combat. Metal Body Armour in Bronze Age Europe](#), Vienna: Austrian Academy of Sciences Press.

Verso 317

arrojaría primero la broncínea pica: Kirk exagera de nuevo (VER *ad* 3.315) al afirmar que el primer tiro no ofrece ninguna ventaja, puesto que, aunque por razones dramáticas en la inmensa mayor parte de los enfrentamientos del poema este tiro falla o no consigue herir al adversario, es evidente que tirar primero es una ventaja clara. No hay duda de que así sería percibido por el auditorio, en particular habida cuenta de que el 95% de los guerreros que mueren en el poema lo hacen en ataques únicos (i.e. donde no hay un segundo tiro - VER [En detalle - Lista de heridas y actos de guerra](#), cols. “Nº en secuencia” y “Efecto”). Hay también un valor simbólico (una exhibición de superioridad) en tirar segundo, como observa Bas. (*ad* 314-317, con bibliografía) y como demuestra el hecho de que Áyax y Poseidón (VER *ad* 3.316) ceden el primer tiro a sus oponentes.

Verso 318

Las tropas invocaban: Después de la primera etapa formal del duelo, esta introducción de las tropas y la súplica anónima a los dioses recuerda lo que está en juego, involucrando emocionalmente a los espectadores internos en el resultado, y, por lo tanto, por extensión también al público del poema. Asimismo, el detalle sobre la perspectiva de las tropas balancea el enfoque diplomático y ritualístico de la actitud de los nobles que han participado del juramento (VER *ad* 3.295): con la visión amplia de los comandantes, estos están preocupados por lo que sucederá después del combate, mientras que aquellas piensan ante todo en que muera el culpable de sus males y se acabe la guerra. Se trata de un recurso muy similar al utilizado en 2.399-420 (VER *ad* 2.401, sobre todo).

a los dioses levantaban las manos: Sobre el gesto, VER *ad* 1.450.

Verso 319

y así decía cada uno: Sobre la fórmula, VER *ad* 2.271. Durante el sorteo del canto 7 para definir quién combatirá con Héctor (VER *ad* 3.316) también se inserta una plegaria anónima, que no solo sirve para mostrar la percepción del auditorio de la situación (VER *ad* 3.318), sino que aumenta el suspenso respecto al resultado. La diferencia en el contenido y estructura de las plegarias en cada caso es contundente, lo que puede explicarse por el contexto de cada una (aquí, una lucha para terminar la guerra; en 7, un combate entre los mejores guerreros de cada bando).

los aqueos y de los troyanos: La repetición de 297 refuerza el efecto de ese verso (VER *ad* 3.297), pero no puede minimizarse el hecho de que este es el pensamiento de las tropas de los dos bandos, lo que enfatiza el hecho de que es la totalidad de los ejércitos la que quiere que acabe la guerra, aumentando así la tragedia de que esto no sucederá (VER *ad* 3.86).

Verso 320

Padre Zeus: La segunda de la secuencia de tres plegarias a Zeus en cuatro versos del episodio (VER *ad* 3.298) y la última en boca de un espectador anónimo. El discurso

comparte la estructura de 298-301, con un verso de invocación y tres para el pedido, así como una concepción de justicia de los dioses, a los que se les pide que castiguen a los culpables (de transgredir los juramentos o de la guerra).

patrono del Ida, el más glorioso, el más grande: Nótese la repetición casi completa del primer verso de la invocación en la plegaria de Agamenón (VER *ad* 3.276) y parcial de la anterior plegaria anónima (VER la nota anterior), que conecta las tres súplicas infructuosas.

Verso 321

ese de los dos que impuso estas acciones: Que la ambigüedad del anonimato es productiva lo demuestra el debate entre los críticos respecto al referente de este pedido y los motivos por los que no se menciona (cf. Bas., *ad* 318-324a, con bibliografía). El poeta deja abierta a la interpretación del auditorio si los troyanos están suplicando por la muerte de Paris, si los aqueos consideran que Menelao puede ser responsable de la guerra (¿acaso por no evitar el rapto de su mujer?), si todos están de acuerdo en que Paris debe morir, etc. El anonimato del hablante refuerza esta ambigüedad, que ciertamente no hay forma de resolver (ni debería intentarse). Sobre el problema del odio de los troyanos a Paris, VER *ad* 3.454.

Verso 322

se hunda en la morada de Hades: La mención de Hades para indicar la muerte, en particular en la fórmula de final de verso (δόμον) Ἄϊδος εἶσω, es típica (cf. Clarke, 168-170). En esta frase, donde aparece después de la indicación de la muerte, se trata de una forma de enfatizarla (cf. los casos paralelos de 7.131 y 11.263), una versión solemne acaso de nuestro español “muerto, y bien muerto”.

Verso 323

que haya confiables juramentos y de amistad: Sobre el tema de la “amistad” en el canto y el contraste entre las tropas y los nobles, VER *ad* 3.73 y VER *ad* 3.301. El verso confirma la idea expresada por Menelao en 98-100: los troyanos y los aqueos están cansados de la guerra y no pueden esperar a que termine. El tópico recuerda también la escena de la prueba en el canto 2, en donde las tropas griegas corren hacia las naves ante la primera oportunidad de hacerlo (2.142-155).

Verso 324

el gran Héctor de centelleante casco: Sobre la fórmula, VER *ad* 2.816. Es ligeramente humorístico que Héctor “de centelleante casco” agite el casco.

agitaba: Parece claro que la idea es que Héctor estuvo agitando el casco todo el tiempo mientras se producían las plegarias, lo que resulta muy coherente con el aumento del suspenso que atraviesa la escena (VER *ad* 3.315). Desde un punto de vista más técnico, se trata de un típico esquema retrogresivo: comienzo del sorteo (315-317) → [plegaria (318-323)] → fin del sorteo (324-325).

Verso 325

mirando hacia atrás: “A neat detail”, comenta Kirk (*ad* 324-5), con toda razón. El detalle realista además contradice la afirmación de Menelao en 107 respecto a los hijos de Príamo: Héctor, por lo menos, actúa con lealtad. Señalar esto podría explicar por qué es él y no Odiseo (o no junto con Odiseo) el que aparece agitando el casco, habida cuenta de la fama del Laertiada.

y rápidamente saltó la suerte de Paris: Lo que, por un lado, aumenta la tensión, dado que la persona más detestada por todos tendrá la ventaja y, por el otro, maximiza la humillación de Paris al fracasar en el duelo (cf. Bas.). *Pace West, Making*, que la primera lanzada siempre falle no afecta en absoluto la escena (VER *ad* 3.317), sobre todo si se piensa que este es el primer enfrentamiento del poema y no podemos saber en qué medida esa práctica narrativa era tradicional.

Verso 326

Ellos luego se sentaron entre las filas: “Ellos” deben ser Héctor y Odiseo, o bien todos los nobles que han participado del juramento. La afirmación de Bas. (*ad* 326-327) de que la mayoría permanece sentada hasta muy entrado el canto 4 (cf. 4.221-222) no está del todo justificada, porque Atenea encuentra a Pándaro (¿y sus hombres?) ya parado(s) en 4.89-91, y es dable imaginar que el resto, o por lo menos una parte del resto, ya lo estaba también, dado lo inestable de la situación (no obstante, VER *ad* 4.114).

Verso 327

los caballos de ágiles pies y las magníficas armas yacían: La repetición de la idea expresada en 113-115 enmarca la preparación formal del duelo (VER *ad* 3.116) y conecta lo que sigue con la idea de 111-112: todos esperan ahora que la guerra termine.

Verso 328

él en torno a los hombros se puso las bellas armas: Sigue la primera y más breve escena de colocación de las armas del poema, sobre las cuales VER *ad* 3.330. Que se incluya aquí, que se describa el armado de Paris y no de Menelao, y que Paris sea el único troyano al que se le atribuye puede explicarse por 1) el retraso continúa aumentando la tensión previa al duelo (VER *ad* 3.315); 2) como sugiere Bas. (*ad* 328-338, con referencias), la escena genera, como el resultado del sorteo, expectativas (el resto de los héroes que aparecen vistiendo su armadura tendrán una *aristeia*) que contrastan con la superioridad de Menelao y enfatizan el fracaso de Paris (cf. en este sentido Pucci, 202-203, aunque creo que el autor exagera mucho esta supuesta “parodia” de un personaje que no puede ganar el duelo; al fin y al cabo, Menelao tampoco puede matar a su oponente); 3) la brevedad de la escena y su formulismo anticipan el resultado del duelo; y 4) se trata también de un toque realista, en la medida en que Paris estaba vestido como arquero (VER *ad* 3.17) y ahora participa de un duelo. Merece destacarse el ambiguo referente del presente

verso, que se resuelve enseguida, pero resuena bien con el hecho de que tanto Paris como Menelao se están colocando las armas en este momento (VER *ad* 3.339).

Verso 329

el divino Alejandro, esposo de Helena de bellos cabellos: “El uso de un verso entero para nombrar a Paris señala su importancia en el duelo que vendrá” (así, Bas.). “El divino Alejandro” se encuentra siempre en variaciones de este verso completo (aquí y en 7.355, 8.82 y 13.766), con dos excepciones en este canto (352 y 403; VER *ad* 3.352). “Alejandro, esposo de Helena de bellos cabellos” tiene dos apariciones además en 11.369 y 505. Habida cuenta de que, como puede verse, los epítetos son genéricos (“divino” es el ejemplo habitual de epíteto genérico, y “de bellos cabellos” se atribuye a diversas mujeres), la frase no está diseñada para destacar rasgos especiales de los personajes, sino la relación entre Paris y Helena, en particular, dados los contextos en donde aparece, como causa(n)tes de la guerra (cf. Edmunds, 81-82).

Verso 330

Primero: El equipamiento de las armas es un tema tradicional, común en el macrotema de la aristeia (VER *ad* 16.130) y un ejemplo del grupo más amplio de escenas de preparación (VER *ad* 2.42). Como es de esperar, respeta siempre la misma secuencia: 1) mención general de la armadura (328-329), 2) grebas (330-331), 3) coraza (332-333), 4) espada (334-335a), 5) escudo (335b), 6) casco (336-337) y 7) lanza(s) (338); para un análisis detallado de las similitudes y diferencias entre las escenas, cf. Arend (92-95), Armstrong (1958) y Kirk (*ad* 3.330-8). Como observa Bas. (*ad* 3.328-338, con bibliografía sobre el tema), el orden es realista, dado que las grebas son más fáciles de colocar sin la coraza, el escudo y la vaina de la espada no podrían colgarse de los hombros con el casco puesto y, por supuesto, tomar la(s) lanza(s) debe ser el último paso, puesto que se llevaba(n) en la(s) mano(s). Los cuatro ejemplos más desarrollados del tema se hallan aquí, en 11.15-55 (Agamenón), en 16.130-144 (Patroclo) y en 19.364-424 (Aquiles). Como es de esperar, las escenas de colocación de armas comparten un lenguaje estándar formulaico, y segmentos completos se repiten en todas o la mayoría. Así, por ejemplo, 330-332 = 11.17-19 = 16.131-133 = 19.369-371, 334-338 = 16.135-138, 334-335 = 19.371-372, 336-338a = 15.480-482a = 16.137-139a = *Od.* 22.123-125a, 3.338 ≈ 16.139. Se trata, por lo demás, de un tema recurrente en toda la épica antigua (cf. Reitz, en *Structures*, 2.13-37) y que se observa en otras tradiciones orales (cf. Hainsworth, *ad* 11.15-46; *Nibelungenlied*, 69-72 y 397-401, donde no hay colocación de armas pero sí descripción detallada de estas; y *Poema de mio Cid*, 3084-3100, aunque esa escena es de colocación de una vestimenta formal, no de armas para la guerra). Leer más: Armstrong, J. (1958) “[The Arming motif in the Iliad](#)”, *AJPh* 79, 337-354.

sobre las canillas: Nótese el juego etimológico entre κνημῖδας y κνήμησιν, con aliteración en el καλός del verso siguiente.

las grebas: VER *ad* 1.17.

Verso 331

bellas: Sobre el valor simbólico y narrativo de este uso del adjetivo *καλός* a comienzo de verso en el poema, cf. Bertrand (2017: 20-25). Leer más: Bertrand, N. (2017) “[Le rôle de l’adjectif καλός dans les descriptions homériques](#)”, *RPh* 91, 7-41.

ajustadas con tobilleras de plata: No hay acuerdo respecto a la ubicación ni función de estas “tobilleras” (cf. Bas., *ad* 331, con bibliografía). Es probable que fueran más decorativas que defensivas, dada la ineffectividad de la plata como material para armaduras; sin embargo, una utilidad práctica no puede descartarse del todo (VER *ad* 18.481 para un caso paralelo).

Verso 332

la coraza: La pieza central de la armadura, que protege la parte superior del torso, fabricada en general de bronce (cf. Mödlinger, 2017: 171-216), pero a veces también de capas de lino (VER *ad* 2.529). Homero no ofrece demasiados datos respecto al grado de complejidad técnica de estas armaduras, pero la evidencia arqueológica sugiere que podían alcanzar un nivel de sofisticación considerable, si bien acaso ya no tanto en el periodo tardío (cf. Snodgrass, 1988: 24-25, 30-31). Los detalles decorativos, aunque acaso exagerados en el poema para enaltecer a los héroes (cf. 11.24-28), también se han hallado en la evidencia arqueológica (si bien no en Grecia; cf. Mödlinger, 2017: 188-191). Leer más: Snodgrass, A. M. (1988) *Arms and Armor of the Greeks*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press; Mödlinger, M. (2017) [Protecting the Body in War and Combat. Metal Body Armour in Bronze Age Europe](#), Vienna: Austrian Academy of Sciences Press.

Verso 333

la de su hermano Licaón: Paris combate como arquero, por lo que no tiene armadura pesada adecuada al combate cuerpo a cuerpo. Licaón, hijo de Príamo y Laótoe (cf. 22.46-48), morirá a manos de Aquiles en el río, en el extenso y famoso episodio de 21.34-135, donde se afirma (46-47) que es el duodécimo día desde que volvió desde Lemnos, en donde Aquiles lo vendió como esclavo. Dado que los once días anteriores los pasó festejando con sus amigos (cf. 21.45, ¡y Paris aparece en 394-395 como si viniera o fuera a bailar!), uno puede inferir que su armadura estaría en este momento colgando de alguna percha, y por eso Paris puede utilizarla. Que le quede, por lo demás una perogrullada estadística (de los cincuenta hijos de Príamo, alguno debía ser del mismo talle de Paris), puede explicarse, como sugiere Kirk, “porque se asumía que los familiares tenían físicos similares.” Es notable, además, que “Licaón” es también el nombre del padre del Pándaro que romperá la tregua.

Verso 334

se colgó la espada: Sobre la espada, VER *ad* 1.190.

con clavos de plata: Sobre este epíteto, VER *ad* 2.45.

Verso 335

el grande y macizo: La fórmula se encuentra en escenas de colocación de las armas (aquí, 16.136, 19.373) y de fabricación de ellas (18.478, 18.609 y Hes., *Scutum* 319), por lo que acaso debemos imaginar que apunta a las características físicas del escudo desde la perspectiva de quien lo porta.

escudo: Sobre los escudos homéricos, VER *ad* 2.382.

Verso 336

sobre la fuerte cabeza colocó el bien fabricado: La fórmula está bien asentada en la tradición en escenas de colocación de armas, como muestra su aparición no solo en los versos repetidos en otros cantos y *Odisea* (VER *ad* 3.330), sino también en Hes., *Scutum* 136, y su modificación para describir la remoción de un casco en *Od.* 14.276.

yelmo: Sobre los cascos, VER *ad* 3.316.

Verso 337

crinado: Sobre la importancia de la crin del casco, VER *ad* 2.1.

Verso 338

Y tomó una firme pica: En el verso paralelo del canto 16 (VER *ad* 3.330), Patroclo toma dos lanzas, como Agamenón en 11.43 e Idomeneo en 13.241; por razones obvias (VER *ad* 16.139), Aquiles toma una sola en 19.387-391, pero también lo hace Teucro en 15.482. Aquí la explicación de la única lanza es clara: en un duelo formal, cada guerrero tiene derecho a una única lanzada. El uso de dos lanzas tiene también una explicación simple, puesto que se utilizan como armas arrojadas. Que se trata de un detalle realista es indubitable: además del bien conocido caso de los *pila* romanos, que también se llevaban de a pares, la iconografía abunda en ejemplos de hombres portando dos lanzas (cf. e.g. BAPD [719](#), [3020](#), [8266](#), [10702](#)).

Verso 339

Y así, del mismo modo, el belicoso Menelao se puso las armas: Obviamente, el poeta no repite el tema de la colocación de las armas dos veces seguidas (sin embargo, VER Com. 3.339), un recurso que se encuentra en otros casos cuando el narrador busca evitar que se ralentice el tempo del relato o se diluya un contraste entre dos acciones (cf. e.g. 7.88, donde la cena de los guardias subsume también la cena de las tropas que se contrasta con la de los líderes). Sobre el problema de que Menelao se haya sacado sus armas, VER *ad* 3.114: desde la propuesta del duelo a este momento, ha pasado un lapso considerable.

Verso 340

Ellos, tras por fin armarse: Comienza aquí la escena formal del duelo, sobre los elementos de la cual (si bien existen numerosas variaciones), cf. Fenik (*passim*, esp. 6-7, 11, 145-146, 217), Bas. (*ad* 340-382, con bibliografía) y VER *ad* 3.346, VER *ad* 3.357 y VER *ad* 3.361. La secuencia típica es relativamente simple: 1)

aproximación de los oponentes (340-343), 2) intercambio de palabras (reemplazado por las miradas de 344-345 - es un elemento que suele estar ausente), 3) primera parte del combate: intercambio de lanzadas (346-360), 4) segunda parte del combate, en general con armas diferentes (361-382). A esto puede agregarse en ocasiones 5) palabras finales del derrotado, 6) jactancia del vencedor, 7) remoción de la lanza del cuerpo, y 8) despojamiento de la armadura; muchos de estos elementos, sin embargo, son habituales en los combates, no específicos de este tipo de escenas (VER *ad* 5.101, VER *ad* 5.620, VER *ad* 4.466). La mayor parte de los duelos (en el sentido amplio utilizado en [En detalle - Lista de heridas y actos de guerra](#)), tiene no más de dos acciones, varios tienen hasta cuatro (dos por fase) y solo el de Áyax y Héctor en 7 llega a seis. La brevedad de estos enfrentamientos es parte de la concepción homérica estándar del combate, donde todo sucede muy rápido y la mayor parte de los golpes son mortales (cf. en general sobre el tema Van Wees, sec. 4, *sub* “Performing prowess: three styles of combat: (ii) Face-to-face fight: chivalry?”).

Verso 341

hacia el medio de los troyanos y los aqueos: Como observa Kirk, el poeta reintroduce la idea de que los troyanos y los aqueos están alrededor de los combatientes, mirando la batalla y expectantes del resultado (como el propio auditorio del poema), lo que resuena bien con el tema general del espectáculo de la guerra que atraviesa el canto (VER *ad* 3.154 y cf. Myers, 183-184). Es también la última panorámica antes del plano cercano sobre Paris y Menelao, y cumple la función estándar de este recurso en escenas de batalla (VER *ad* 4.446).

Verso 342

mirándose tremendamente: Un verso elegante, que pasa de las caras de Paris y Menelao a las de los espectadores, para transferir la sensación a los receptores del poema (así, Bas. - VER *ad* 3.341): vemos a los aqueos y troyanos viendo con admiración a los duelistas, y podemos compartir esa admiración por empatía.

el asombro tomaba a los que los veían: Kelly (116-117) afirma que la fórmula se utiliza “en contextos donde la causa del asombro es luego explorada en un encuentro individual con una fuerte insinuación de letalidad potencial.” Es cierto que, en todos sus usos (4.79, 23.815 y 24.482) hay algún tipo de “encuentro individual” después de la fórmula, pero aquí y en 23 esto es de Perogrullo, porque se da en el contexto de un duelo, en 4.79 hay que forzar la situación bastante para llamar al disparo de Pándaro a Menelao un “encuentro”, y en 24.482 hablar de “letalidad potencial”, aunque posible, parece un tanto exagerado. Como es habitual, el giro formulaico no implica mucho más que lo que dice, y es poco más que una forma de subrayar lo extraordinario de alguna situación o imagen (VER la nota anterior).

Verso 343

a los troyanos domadores de caballos y a los aqueos de buenas grebas: Sobre la cría de caballos en Troya, VER *ad* 2.230. Por última vez en el canto y apenas a dos

versos de la vez anterior, los troyanos y los aqueos aparecen juntos en la misma línea, justo antes del comienzo del duelo que definirá su destino. A partir de este punto, serán nada más que espectadores pasivos del combate (VER *ad* 3.341), perdiéndose en el fondo, mientras el foco permanece sobre Menelao y Paris. La construcción de una comunidad entre los ejércitos y la esperanza del final de la guerra alcanzan, así, su momento culminante, porque la expectativa de que resulten en un final feliz está a punto de satisfacerse, para los espectadores internos, y de ser traicionada, como sabe el auditorio del poema (VER *ad* 3.86).

Verso 344

Y, claro, se pararon cerca: 344-345 dan fin a la aproximación de los combatientes (340-344), tras la cual inicia el duelo propiamente (VER *ad* 3.245), que puede dividirse en lanzada de Paris (346-349a), lanzada de Menelao (349b-360), ataque de Menelao con la espada (361-368), Menelao ataca y agarra a Paris del casco (369-376), Menelao ataca de nuevo y Afrodita rescata a Paris (377-382). Como puede verse, Menelao domina el combate de forma absoluta (VER *ad* 3.346).

en el terreno delimitado: Nótese la referencia implícita al carácter formal del duelo, con la recuperación del terreno que fue delimitado en 314-315 por Odiseo y Héctor (VER *ad* 3.315).

Verso 345

sacudiendo las picas: Solo aquí y en 5.563 (una repetición funcional: VER *ad* 5.563), aunque el gesto parece típico (cf. 13.583, 22.133), lo que no es realmente sorprendente. De hecho, uno pensaría que los guerreros tenderían a sacudir más sus picas de lo que lo hacen.

resentidos el uno con el otro: El verso y la actitud son únicas, y reflejan sin dudas la peculiaridad de que este es el único enfrentamiento directo entre los dos esposos de la mujer que causó la guerra.

Verso 346

Primero Alejandro lanzó: Primera y última acción de Paris en el duelo (VER *ad* 3.344), demostrando su inferioridad absoluta (solo consigue hacer algo porque el sorteo le permitió lanzar primero - aunque VER *ad* 3.362: el troyano no es por completo incompetente). Toda la jactancia en el comienzo del canto (cf. 15-20, y VER *ad* 3.17 en particular) termina en este tiro. Como es habitual en los duelos (VER *ad* 3.317), el primer lanzamiento falla.

Verso 347

y golpeó: Paris acierta sobre el escudo de Menelao, lo que constituye algún mérito (Sarpedón, un guerrero muy superior, falla del todo a Patroclo en 16.477-479), pero el impacto es tan débil que la punta no penetra ni siquiera la capa superior del escudo (contrástese esto con el lanzamiento de Héctor en 7.244-248, que llega a romper seis de las ocho del monumental de Áyax). Aunque los escudos son implementos defensivos indudablemente útiles, logrando detener diecisiete

proyectiles en el poema, son atravesados por las lanzas ocho veces, tres de ellas con un paciente aqueo (en 5.280-281, en 11.434-438 y en 15.525-534). La proporción de 2 a 1 a favor de su efectividad es bastante significativa, en particular cuando se considera que apenas trece ataques son detenidos por alguna parte de la armadura.

Leer más: [En detalle - Lista de heridas y actos de guerra.](#)

el redondo escudo: El epíteto es estándar. El sentido literal de πάντοσ' ἔϊσην [igual por todos lados] garantiza una concepción de (al menos algunos) escudos como circulares (sobre este problema, VER *ad* 2.382).

Verso 348

y no lo partió el bronce, y se le dobló la punta: El verso es formulaico, y se repite en el duelo entre Áyax y Héctor (en 7.259) y en el enfrentamiento entre Menelao y Euforbo (en 17.44). En el segundo caso, además de la obvia similitud de que un débil guerrero troyano fracasa en herir a Menelao, la repetición abarca cuatro versos (3.347b-350a = 17.43b-46a).

Verso 349

segundo acometió con el bronce este: Nótese el esquema retrogresivo del primer ataque de Menelao, que recuerda el utilizado durante el sorteo (VER *ad* 3.324): ataque (349b-350a) → [súplica (350b-355a)] → ataque (355b).

Verso 350

tras suplicar al padre Zeus: Los dos ataques con armas de Menelao en el duelo están enmarcados por dos discursos dirigidos a Zeus (351-354 y 365-368). Antes del primero, Paris ha tirado su lanza, y la tensión es máxima porque el tiro de Menelao podría definir el combate. Antes del segundo, aunque Paris está en desventaja clara y parece aproximarse su derrota, la ruptura de la espada del Atrida reaviva el suspenso (VER *ad* 3.363). West, *Making* (*ad* 350-4), observa que en otros casos también se encuentra una plegaria mientras un guerrero apunta (cf. 4.119, 5.174, 17.46 y 23.872), pero este es el único en donde de hecho tenemos el discurso directo y el único que transcurre dentro de un duelo formal.

Verso 351

Zeus soberano: La última de la serie de tres plegarias de cuatro versos dirigidas a Zeus en el episodio (VER *ad* 3.298) y la única dirigida por un personaje nombrado (lo que permite la conexión con el siguiente discurso de Menelao, también dirigido a Zeus y también de cuatro versos - VER *ad* 3.365). Como en los demás casos, el pedido que se expresa no se cumple. Este es el único, sin embargo, en donde la invocación se reduce a un pequeño vocativo inicial y la estructura incluye una justificación del pedido (353-354 - VER *ad* 3.353).

concédeme hacer pagar: Menelao pide por su venganza personal antes que por cualquier otra cosa, recordando, en este momento clave, el motivo último del duelo y de la guerra. Nótese que se trata del mismo pensamiento que tiene la primera vez que ve a Paris en los 21-29 (VER *ad* 3.28). La idea se repetirá también en el siguiente

discurso (VER *ad* 3.366). Ready (2023: 227-228) sugiere que hay un efecto de identificación aquí basado en el carácter ejemplar que Menelao mencionará enseguida, pero es notable que, en un extenso libro dedicado al fenómeno, no observe el mucho más evidente e importante efecto cognitivo que contribuye a la identificación, a saber, que el auditorio comparte los valores de Menelao y puede participar del sentimiento de querer vengarse de quien lo ha perjudicado (cf. e.g. Tal-Or y Cohen, 2017: 133-134, con referencias adicionales, pero es difícil encontrar bibliografía sobre el tema que no se aplique). La ausencia de esta observación no es un detalle menor, porque todo el canto puede estudiarse como uno de los casos más evidentes del proceso de construcción de la identificación con un personaje en Homero (ciertamente uno mucho más interesante que el de Agamenón en el canto 11): desde que Menelao ve al soberbio Paris al comienzo, la audiencia no puede sino alinearse con su objetivo de matarlo y vengarse, siendo Menelao la parte ofendida y mostrando Paris tan poco valor como para justificar esa ofensa. El fenómeno contribuye al efecto trágico de que la esperanza colectiva de los ejércitos (VER *ad* 3.86) e individual de terminar la guerra debe ser traicionada porque el destino dicta la caída de Troya. Leer más: Ready, J. L. (2023) *Immersion, Identification, and the Iliad*, Oxford: Oxford University Press; Tal-Or, N., y Cohen, J. (2017) “Antecedents of identification. Character, text, and audiences”, en Hakemulder, F., *et al.* (eds.) *Narrative Absorption*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Verso 352

al divino Alejandro: El epíteto aparece solo dos veces fuera de la fórmula de verso completo del comienzo del duelo (VER *ad* 3.329), aquí y en 403, en ambos casos en boca de personajes (Menelao y Helena) y en ambos casos hablando de Paris como perdedor del duelo. Uno podría casi pensar que, en tanto que derrotado por Menelao, al “divino Alejandro” le han arrancado la “Helena de bellos cabellos.”

Verso 353

para que todos: El pedido de venganza se refuerza aquí con una justificación sobre la legitimidad moral del reclamo, que recuerda las palabras de Agamenón en 286-287, con la salvedad de que la preocupación allí era la recompensa material y aquí es el incumplimiento de la ley divina. La escena delinea elegantemente la naturaleza de cada uno de los hermanos (VER *ad* 2.409 y cf. Sammons, 2008: 27-29). El problema más general de que Zeus no hará caso a este pedido ha sido señalado por algunos autores (cf. Pucci, 203-204, 228-229; Scodel, 2017: 84), pero, aunque es cierto que el dios nunca expresa en el poema una opinión sobre los crímenes de los troyanos, primero, la ciudad está destinada a caer y a ser castigada por el rapto de Helena, y, segundo, más que un problema de moral se trata de un problema de perspectiva (VER *ad* 1.352 para un caso semejante): Menelao atribuye a Zeus la capacidad de castigar a un transgresor de la ley, pero el dios está restringido por lo dictado por la Moira, y no está dictado que Paris muera por su mano. Bas. (*ad* 350-355a) sugiere la explicación similar de que aquí Zeus está atado por la promesa

realizada a Tetis, pero esto es menos adecuado para un episodio que transcurriría en la tradición mucho antes de esta promesa (VER *ad* 3.21). Leer más: Sammons, B. (2008) “[Brothers in the Night: Agamemnon & Menelaus in Book 10 of the Iliad](#)”, *CB* 85, 27-47; Scodel, R. (2017) “Homeric fate, Homeric poetics”, en Tsagalis, C., y Markantonatos, A. (eds) *The Winnowing Oar – New Perspectives in Homeric Studies*, Berlin: De Gruyter.

incluso entre los hombres nacidos después: Sobre la preocupación por la mirada de los venideros, VER *ad* 2.119. Esta es una interesante variación del tópico, puesto que no es la fama de Menelao lo que pervivirá (por lo menos no directamente), sino cómo se le hizo justicia.

Verso 354

a un huésped: VER *ad* 3.207.

que les ofrezca amistad: Un elegante guiño a la explicación implícita de por qué los Atridas no están ansiosos por una amistad con los troyanos (VER *ad* 3.73).

Verso 355

Dijo, claro, y, blandiéndola: El verso es típico de duelos: se repite (incluyendo el καί inicial del verso siguiente) siete veces en el poema, siempre para tiros que no logran matar al oponente (cf. 5.280, 7.244, 11.349, 17.516, 22.273 y 289). Ready (2023: 199-200) interpreta el giro como una manera de construir suspenso, pero en medio de un retorcimiento conceptual inmenso para explicar la forma en que el poeta construye suspenso sobre el “cómo” y no sobre el “qué”, basado en un desconocimiento del fenómeno cognitivo (VER *ad* 3.72). De todas maneras, entiendo que cierto grado de suspenso se construye, pero es uno minúsculo, habida cuenta de que hay apenas un instante entre el tiro y el impacto. Más significativo aquí es el hecho de que la escena en su conjunto tiene un claro *crescendo* de tensión hasta el final del recorrido de la lanza (VER *ad* 3.356). Leer más: Ready, J. L. (2023) *Immersion, Identification, and the Iliad*, Oxford: Oxford University Press.

lanzó la pica de larga sombra: La repetición (con cambio de nombre) aquí de 346b-347 enfatiza el paralelismo de las acciones, y, por extensión, la superioridad de Menelao respecto a Paris.

Verso 356

golpeó el redondo escudo del Priamida: Sobre la efectividad de los escudos, VER *ad* 3.347. 356-360 se repiten en 7.250-254, durante el duelo de Áyax y Héctor. Di Benedetto (188-190) sugiere que esta repetición subraya el contraste entre los príncipes troyanos, que, en efecto, es muy marcada, dado que Paris no hace más que una lanzada (VER *ad* 3.346) y Héctor no para de combatir hasta que los guerreros son separados (7.273-276). Existe, sin embargo, un efecto más local (en ambas instancias), porque la secuencia tiene un claro *crescendo* de suspenso: el primer verso parece resolver la lanzada como un fracaso, el segundo señala que el escudo no detuvo el tiro, el tercero que la coraza no lo detuvo, el cuarto que la túnica no lo detuvo, y recién el último afirma que el arma no atravesó la piel del guerrero.

Nótese, con Purves (125), la repetición de *διά* en 357, 358 y 359 (*διάμησε*) y el uso de un epíteto para la pica aquí y un largo atributo para el escudo en 357, dos epítetos en 358, un extenso epíteto para la coraza en 359, pero nada para la túnica en 359, que además tiene un encabalgamiento. Ambos recursos refuerzan el *crescendo*, al que al rapsoda sin duda contribuiría con el tono de su voz (el recuerdo de un relator de fútbol cuando la pelota se acerca al área viene a la cabeza).

Verso 357

atravesó el reluciente escudo: Lo que, como observan los comentaristas, anticipa su victoria, porque en todos los combates en los que uno de los guerreros logra penetrar el escudo y el otro no, el primero es siempre el que triunfa. Es acaso un toque de realismo, porque el escudo atravesado por la lanza queda inutilizado, y quien retiene el suyo tiene una ventaja inestimable. Una técnica similar fue estandarizada por los romanos a través del *pilum* (como puede verificarse en numerosos videos en Youtube, incluyendo “[The Roman Pilum Was Unmatched as a Ranged Weapon](#)”). Por lo demás, la descripción del proyectil que atraviesa el escudo o la armadura pero no llega a matar es parte tradicional del tema del duelo (VER *ad* 3.340).

Verso 358

y presionó a través de la muy labrada coraza: Otro verso formulaico en el contexto de duelos (VER *ad* 3.348), que se repite, además de en 7 (VER *ad* 3.356), en 11.436, pero también en 4.136, cuando Menelao es herido por la flecha de Pándaro (cf. Neal, 276 n. 12, para un análisis de las similitudes y diferencias entre las escenas). Esto no va en detrimento de las observaciones del escoliasta bT (aquí y *ad* 7.252) sobre la efectividad fonética de la línea, con su acumulación de palabras largas y la aliteración final de /e/ y /r/ reflejando la penetración de la lanza.

Verso 359

junto al abdomen: Sobre este sitio para heridas, VER *ad* 6.64; no es del todo seguro si la lanza roza el cuerpo de Paris, pero parece probable que el narrador nos lo hubiera informado de haber sido así.

la túnica: Sobre el *khitón*, VER *ad* 2.42.

Verso 360

mas él se inclinó: La idea es, por supuesto, que Paris se inclina antes de que la lanza de Menelao impacte (tanto Bas. como Kirk, *ad* 355-60, exageran la dificultad de la frase). El poeta no puede expresar simultáneamente los movimientos simultáneos, pero es muy sencillo visualizar la escena: la lanza de Menelao atraviesa el escudo de Paris y, mientras este se inclina hacia un costado, golpea y atraviesa el borde de la coraza (que no se llevaba ajustada al cuerpo), desgarrando la túnica y probablemente pasa de largo. El resultado realista sería un corte en el lado izquierdo del tórax, pero no una herida grave.

esquivó la negra muerte: La fórmula aparece cuatro veces en el poema, en tres de ellas (aquí, 7.254 y 14.462) ilustrando el éxito del movimiento evasivo de un guerrero ante un ataque (sobre la cuarta, VER *ad* 11.360).

Verso 361

sacando la espada: Otro elemento típico del tema del duelo es la segunda ronda de combate una vez que las lanzadas fallan (VER *ad* 3.340); las lanzas siguen siendo el arma preferida incluso en esta fase (cf. 7.258-259, 260-262, 16.479-486, 21.169-172 y 22.322-330), pero las espadas se usan en la misma medida (además de aquí, 11.240, 13.614-615, 16.337-341 - dos ataques simultáneos - y 21.173-182). Curiosamente, contra lo que las representaciones audiovisuales contemporáneas podrían sugerir, “no hay un solo ejemplo de un combate donde los dos hombres se ataquen con las espadas o tengan una pelea larga con espadas” (así, Fenik, 6). La explicación probable de esto es que la espada es un arma de proximidad para rematar al rival, no de combate en sentido estricto (VER *ad* 1.190), acaso porque las de bronce no tolerarían el castigo de una lucha como las que se observan a menudo en medios audiovisuales (que la de Menelao se rompa al primer golpe es un argumento claro a favor de esto). Sobre este tema, cf. el detallado estudio de Hermann *et al.* (2020), con amplia bibliografía, y “[Bronze Age Swordsmanship](#)”, donde se resumen los resultados. Leer más: Hermann, R. *et al.* (2020) “[Bronze Age Swordsmanship: New Insights from Experiments and Wear Analysis](#)”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 17/04/2020.

con clavos de plata: Sobre el epíteto, VER *ad* 2.45.

Verso 362

golpeó: De los treinta y un golpes que se asestan en la zona protegida por el casco en el poema (sobre los golpes en la cabeza en general, VER *ad* 4.460), cinco son detenidos por este, una tasa del 16% (Swinney, 2016, obtiene una efectividad del 17,9%, contando veintiocho golpes; dado que el autor no provee detalles de los pasajes contados, no puedo dar cuenta de la diferencia). No es un porcentaje muy alto, pero, considerando que la alternativa es una fatalidad del 100%, no deja de demostrar la considerable ventaja de usar la pieza de armadura. Por cierto, se trata de una efectividad muchísimo más alta que la de la coraza (VER *ad* 13.587), lo que sugiere que el casco estaría, con toda lógica, bastante más reforzado que esta. Merece observarse, de todas maneras, que cuatro de los cinco golpes se producen sobre la cimera (y VER *ad* 11.351 para el quinto), no directamente sobre la placa que protege el cráneo. Leer más: [En detalle - Lista de heridas y actos de guerra](#); Swinney, C. (2016) “Helmet Use and Head Injury in Homer’s *Iliad*”, *World Neurosurgery* 90, 14-19.

la cimera del casco: Un golpe similar con un resultado similar en 16.338-339 (VER *ad* 16.338). La cimera del casco es la parte más alta y probablemente la más reforzada, acaso para evitar este tipo de golpes descendentes o los impactos de las habituales piedras; en tres de los cinco casos en los que un golpe es asestado en ella (aquí y en 13.614 y 16.338; los otros dos son 4.459 y 6.9), el guerrero sobrevive sin daños, lo

que demuestra su efectividad como armadura. Merece notarse también que, aunque Paris no ataca a Menelao más que una vez (VER *ad* 3.346), logra defenderse de él con relativa efectividad, evitando dos veces (a duras penas) que el aqueo aseste un golpe mortal.

Verso 363

despedazada en tres y en cuatro pedazos: La rotura de las armas es en general una señal de la derrota inminente de un guerrero (e.g. 15.463-470, 16.114-122, 337-339), por lo que aquí el suspenso ante el resultado del duelo se reaviva por unos momentos, dilatados de nuevo por el discurso de Menelao (VER *ad* 3.364). Pucci (204-205) exagera considerablemente el aspecto milagroso de este evento, dada la fragilidad de las armas de bronce (VER *ad* 3.361), pero el punto de que es un indicador inconfundible de que Zeus no favorece a Menelao es más que válido y contribuye al suspenso (*¡pace* Pucci!). Por lo demás, que la espada se rompa en “tres y en cuatro pedazos” habla tanto de la catástrofe potencial a la que se enfrenta Menelao como de la violencia con la que ha golpeado el casco de Paris.

cayó de su mano: ἔκπεσε χειρός es formulaico en final de verso para objetos que se caen de la mano, en *Iliada* en cuatro de cinco casos como resultado de una herida (4.493, 8.329, 15.421, 465; Kelly, 296-297, analiza el caso más amplio y vago δέ οἱ ἔκπεσε, que no tiene demasiado que lo unifique). El hecho de que el uso esté tan asociado a las heridas resulta muy adecuado en este pasaje, habida cuenta de la construcción de expectativas negativas para Menelao (VER la nota anterior, VER *ad* 3.364).

Verso 364

Y el Atrida gimió: Una nueva interrupción del duelo (VER *ad* 3.350), en un momento clave para maximizar el suspenso: Menelao ha quedado completamente desarmado, su plegaria inicial no ha sido respondida, y ahora pareciera estar a merced de Paris que, aunque está ya sin lanza ni escudo (VER *ad* 3.357), todavía tiene su espada (cf. 334-335). Si a esto se suma el valor simbólico de la ruptura de la espada (VER *ad* 3.363), es razonable suponer que la audiencia llega a esperar por un instante una derrota del Atrida.

mirando hacia el vasto firmamento: Una alternativa al muchísimo más común gesto de levantar las manos (VER *ad* 1.450), que se encuentra cinco veces en el poema (aquí, 7.178, 201, 19.257 y 21.272) y Pucci (en *Contexts*, 427-443) ha estudiado en detalle, llegando a la conclusión de que se utiliza cuando el personaje “está motivado por un impulso intensamente privado y emocional de atravesar a través del amplio espacio celestial buscando el contacto con lo divino, mudo y hostil, o cuando el rapsoda necesita hacer explícito que un toque e intensidad personal se imprimen en las palabras del personaje que pide un favor de lo divino.”

Verso 365

Padre Zeus: El cuarto de la secuencia de discursos de cuatro versos dirigidos a Zeus (VER *ad* 3.298), el segundo en boca de Menelao (VER *ad* 3.351), y el primero que, *pace* inexplicablemente Bas. (*ad* 364-368), no es una plegaria en ningún sentido

viabile del término. No deja de ser una curiosidad, en este sentido, que la pelea termine justo después del primer discurso que no expresa ningún pedido sobre el resultado de la pelea (¿quizás subrayando que este va en contra de la voluntad de los dioses?). La conexión entre esta intervención de Menelao y la anterior es evidente (cf. Di Benedetto, 334): si allí el Atrida pedía el triunfo sobre la base de que la justicia estaba de su lado, aquí, tras el doble fracaso, se ve obligado a reconocer que los dioses no lo apoyan. La estructura es sencilla: un verso de reproche a Zeus (365), uno para expresar las expectativas defraudadas (366), y dos resumiendo la inutilidad de las armas de Menelao (367-368). Hay varios paralelos para este tipo de queja por el fracaso; compárense en particular 12.164-172 y 21.273-283, que son los casos más cercanos a este. Merece observarse, no obstante, que cada uno de los paralelos citados por los comentaristas tiene peculiaridades propias. Más en general, la atribución a los dioses, y específicamente a Zeus, de eventos que podrían considerarse normales en la batalla, es típica, en particular en escenas en los que a un guerrero se le rompe un arma o parte de su equipamiento (cf. e.g. 8.66-79, 11.544-547, 13.224-227, 811-812, 15.461-470 y en general Bas. XVI, *ad* 16.119-122a).

ningún otro de los dioses es más destructivo que tú: La frase solo se repite en 22.15, en boca de Aquiles y dirigida a Apolo, que lo ha engañado alejándolo de Troya. Se trata de un potente reproche, en ambos casos como respuesta a una intromisión (aquí, percibida) de un dios en una acción humana cuyo destinatario entiende que podría haber realizado sin inconvenientes de no haber sido por ella. Esto no es de sorprender: los héroes homéricos no interactúan con los dioses como con seres místicos y superiores que merecen respeto absoluto en cualquier circunstancia, sino como con seres de gran poder con la capacidad de interferir en su vida para bien o para mal (cf. Jones, 1996). Más allá de esto, la acusación a Zeus está en claro contraste con su invocación en el discurso anterior como garante de la justicia (VER la nota anterior). Leer más: Jones, P. V. (1996) “[The Independent Heroes of the Iliad](#)”, *JHS* 116, 108-18.

Verso 366

estaba seguro de que haría pagar: La tercera repetición de la idea expresada por o focalizada en Menelao (VER *ad* 3.351), subrayando cuál es la motivación central del héroe. Esta expresión de fracaso es el momento culminante del proceso de identificación con el personaje, puesto que su victoria realmente parecía inminente y ahora la audiencia tiene motivos legítimos para temer que será derrotado (VER *ad* 3.364).

Verso 367

Y ahora se me rompió la espada en las manos: Nótese el orden invertido del resumen (espada primero, pica después) y el doble $\mu\omicron\iota$, que subraya el patetismo del fracaso de Menelao.

Verso 368

y no lo hirió: El uso de βάλλω ha llevado a algunos críticos antiguos y modernos a pensar que aquí hay un problema textual (VER Com. 3.368), porque la lanza de Menelao de hecho impacta en Paris; sin embargo, desde la perspectiva del Atrida, un golpe en el escudo y una lanza que con toda probabilidad pasa por el costado de Paris no es de ninguna manera un acierto, y no hay duda de que, con Paris vivo, ya sin armas y con la lanza clavada detrás de su enemigo, Menelao tendría buenas razones para decir que su tiro “no hirió” a su rival.

Verso 369

lo agarró del casco de crin de caballo: La acción es inusual e inesperada, porque este movimiento solo se aplica para la recuperación de cadáveres, no de enemigos vivos. Uno podría especular que Paris está tan aturdido por la herida de la lanza y el golpe de la espada que Menelao puede arrastrarlo como si estuviera muerto, pero la utilización de una imagen típica de la captura de enemigos caídos sugiere que el punto es señalar la victoria del griego y la completa humillación del troyano (así, Bas., *ad* 370, con referencias). Buscar objetivos ulteriores (matarlo del lado griego, sacarlo del terreno designado para el combate) parece un esfuerzo inútil. La secuencia se divide en tres partes descripción del arrastre (369-372), rotura de la correa (373-378) y rescate de Paris (379-382). Esta división es significativa: la superioridad de Menelao en este punto sugiere que puede matar a su oponente cuando lo desee, y el hecho de que decida no hacerlo linda con la *hybris*, en particular porque los dioses ya han demostrado que Paris no es tan fácil de matar como todos han pensado hasta ahora (¡incluso el propio Paris!). Que el Atrida esté desarmado no va en detrimento del punto en absoluto (las lanzas arrojadas no deben estar lejos), y el doble rescate de Afrodita lo subraya, en particular cuando se considera que los dioses ayudan solo a quien lo merece (VER *ad* 3.374). Así, esta humillante escena no es una mera exaltación del poder de Menelao, sino también una muestra de su incapacidad para actuar con la determinación que la situación requiere y su exceso de confianza.

Verso 371

y lo estrangulaba: En los dos versos anteriores, vemos a Menelao arrastrando a Paris hacia sus compañeros, como a un cadáver al que se despojará de armas (VER *ad* 3.369); en estos dos, la cámara gira hacia Paris, todavía vivo, siendo estrangulado por el mismo escudo que acaba de salvarle la vida. El cuadro, parejo en extensión pero diametralmente opuesto en el estado de situación de los combatientes, es un resumen perfecto del resultado del duelo. Neal (58-60) sugiere que este estrangulamiento de Paris funciona como parte de la caracterización negativa del personaje, porque entiende que la herida sin sangre es propia de mujeres, sobre la base de *Od.* 22.462, donde se afirma que las sirvientas traidoras deben ser estranguladas; sin embargo, creo que el caso de Héctor en 14.409-420 por lo menos arroja dudas sobre la lectura. Esto no va en detrimento del punto (algo exagerado por Pucci, 205, que considera este final del duelo propio de una “farsa”) de que la

situación de Paris es humillante, pero no deja de ser importante recordar que hay significativos *caveat* a esto (VER ad 3.371, VER ad 3.374).

la muy bordada correa: Neal (60 n. 137) asocia esta correa con el cinturón de Afrodita de 14.214 y 219 (también llamado ἰμάς), en particular por el uso de πολύκεστος en 371 y ποικίλος en 14.215. Entiendo que el vínculo es un tanto forzado, pero no puede descartarse del todo.

Verso 372

morrión: “Morrión” (*trypháleia*) es una palabra más para el casco, que literalmente podría significar “de cuatro cuernos” o, quizás, “de cuatro placas” (cf. Bas., ad 362), lo que resulta más probable porque los cascos homéricos no parecen tener cuernos (aunque hay evidencia de cascos micénicos de este tipo; cf. Mödlinger, 2017: 137-147). Leer más: Mödlinger, M. (2017) [*Protecting the Body in War and Combat. Metal Body Armour in Bronze Age Europe*](#), Vienna: Austrian Academy of Sciences Press.

Verso 373

Y entonces se lo habría llevado: Sobre los contrafácticos, VER ad 2.155. De Jong, *Narrators* (71 y 79), considera este un recurso para caracterizar a Menelao, en la medida en que subraya la victoria perdida (cf. también Nesselrath, en *Structures*, 2.569), y esto es muy coherente con la actitud del personaje en el pasaje (VER ad 3.371). Este verso completo se repite en 18.165, cuando Héctor está a punto de capturar definitivamente el cadáver de Patroclo, lo que refuerza aquí la idea de que Paris es tratado como un cuerpo muerto (VER ad 3.369). Para una amplia bibliografía sobre esta escena de intervención de Afrodita, cf. Bas. (ad 372-382).

Verso 374

si no lo hubiera visto agudamente: Como observan Kirk (ad 373-5) y CSIC (cf. también Kelly, 132-134, sobre ὄξὺ νόησε en general), un giro habitual para introducir la intervención de un dios o un mortal en ayuda de otro (cf. 5.312, 680, 8.91, 132, 20.291), en particular en el contexto de estas situaciones contrafácticas (VER ad 3.373). Es interesante que aparece también en Hes., *Th.* 838, pero con un valor diferente (Zeus interviene a tiempo para acabar con Tifón), lo que apoya la idea de que el lenguaje formulaico de los poemas homéricos es específico de una escuela, región o incluso poeta particular.

la hija de Zeus, Afrodita: “La intervención de Afrodita es parte de la preparación para su subsecuente confrontación con Helena” (así, Kirk, ad 373-5). Merece destacarse también la observación de Burkert (2011: 238) de que el rescate de Paris aquí funciona como alusión a la ayuda de Afrodita en el rapto de Helena, también una huida del troyano de Menelao. La idea se ve apoyada por el hecho de que la diosa lleva a Paris junto a Helena. Más significativo es el hecho de que Afrodita rescata a Paris dos veces en la escena, lo que demuestra el grado de protección que recibe el troyano y a su vez funciona como paralelo de los dos golpes a los que Paris sobrevive (VER ad 3.362); se trata probablemente de un caso de un dios que ayuda

a quien se ayuda a sí mismo (VER *ad* 4.249), mostrando que Paris no es irredimible (VER *ad* 3.38) y que Menelao está excediéndose en su convicción de que ha triunfado al no matarlo antes de sacarlo del campo de batalla (VER *ad* 3.371). Leer más: Burkert, W. (2011) *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart: W. Kohlhammer.

Verso 375

que le rompió la correa: La magnificencia de la intervención de la diosa contrasta con estos primerísimos planos sobre la correa (un recurso estándar en la descripción de heridas: cf. Van Wees, sec. 4, *sub* “Performing prowess: three styles of combat, i) Hit-and-run attack: destruction without display”), el casco y la mano de Menelao, cada uno con una calificación que enfatiza la importancia de la acción de Afrodita (la correa es fuerte, el morrión tenía adentro la cabeza de Paris, y la mano de Menelao era capaz de arrastrarlo). Sobre los rescates divinos en general, VER *ad* 3.380: este es único, pero recuerda la intervención de Zeus para romper el arco de Teucro en 15.461-465.

de buey muerto por violencia: Es decir, como ya señala el escolio, no de una enfermedad o vejez, lo que implica que el cuero era sano y fuerte. No es un dato menor, habida cuenta de que los bueyes eran animales de trabajo.

Verso 376

la gruesa mano: La fórmula *χειρὶ παχείῃ* ha recibido dos estudios independientes (y cf. también Kelly, 241-242), el de Eide (1980), que concluye que apunta a la mano en acción, a menudo en usos pacíficos, y el de Foley (1999: 218-221), que entiende que “lo que [sus] trece instancias (...) en la *Iliada* comparten (...) es una fuerte correlación con la acción tradicional heroica.” Ambas aproximaciones son interesantes, pero vale notar que Foley debe hacer un considerable esfuerzo por lidiar con excepciones y no toma en cuenta el resto de los epítetos para las manos, mientras que Eide (1986) amplía su análisis a estos mostrando un sistema semántico muy rico, del que la perspectiva de Foley no podría dar cuenta, puesto que es difícil imaginar en qué sentido las manos pesadas son menos heroicas que las gruesas. Leer más: Eide, T. (1980) “[A note on the Homeric *χειρὶ παχείῃ*”](#), *SO* 55, 23-26; Eide, T. (1986) “[Poetical and metrical value of Homeric Epithets: A study of the Epithets applied to *χείρ*](#)”, *SO* 61, 5-17; Foley, J. M. (1999) *Homer’s Traditional Art*, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

Verso 377

hacia los aqueos de buenas grebas: La repetición de 370 señala el paralelismo entre Paris y su casco (VER *ad* 3.378): Menelao ha intentado llevarse al primero y termina quedándose solo con el segundo.

Verso 378

lo revoleó, dándole impulso: Quizás debe entenderse con el típico movimiento circular del brazo para generar momento angular antes del lanzamiento.

y lo recogieron los leales compañeros: Ya el escoliasta bT (*ad* 375) comenta que “[Afrodita o, más probablemente, el poeta] no salva [a Paris] con el casco, para que el más bello de los despojos quede entre los guerreros,” lo que implica, desde luego, que el casco sirve como símbolo de la victoria de Menelao (cf. también Bas., *ad* 376-378, que menciona 13.578-580 y 16.793-800, pero ambos casos son muy diferentes a este). Al mismo tiempo, que un guerrero que ya ha virtualmente triunfado en el combate solo obtenga como recompensa de este el casco de su oponente señala el fracaso del Atrida y anticipa que todos los involucrados terminarán sin conseguir lo que desean (VER *ad* 3.86, VER *ad* 3.371 y VER *ad* 3.447).

Verso 379

se arrojó de vuelta: El paralelismo entre el casco y Menelao, marcado por τὴν μὲν (377) y αὐτὰρ ὃ (379) se subraya en la repetición semántica y la aliteración entre ῥῖψ' ἐπιδινήσας (378) y ἄψ ἐπόρουσε (379).

Verso 380

con la broncínea pica: La dificultad de este pasaje se ha exagerado mucho ya desde la Antigüedad; lo importante aquí no es de dónde sale esta pica, dado que tanto la de Menelao como la de Paris están en el terreno del combate (la segunda, es cierto, deformada), sino el hecho de que el aqueo se arroja a matar al troyano, lo que impulsa la intervención definitiva de Afrodita (así, Kirk, *ad* 379-80).

mas lo extrajo Afrodita: La intervención de un dios para rescatar a un mortal a punto de morir es típica (cf. 5.22-24, 5.311-317, 344-346, 20.318-327, 20.441-444, 21.595-598, a los que debe sumarse el rescate del cuerpo de Sarpedón en 16.676-683, y cf. en general Neal, 92-93, y Marks, 2010). Solo los troyanos son retirados por completo del campo de batalla, acaso enfatizando la idea de que Troya se sostiene gracias al apoyo de los dioses. También es un recurso regular la interrupción de duelos en el momento cúlmine (cf. 7.273-276, 17.530-532, 20.288-291, y en general Fenik, 182). Leer más: Marks, J. (2010) “Context as Hypertext: Divine Rescue Scenes in the *Iliad*”, *Trends in Classics* 2, 300-322.

Verso 381

muy fácilmente: Aunque no exclusivo de las acciones de los dioses, el adverbio ῥεῖα, sobre todo en ubicación inicial, es regular calificándolas (cf. 10.556, 13.90, 14.245, 15.362, etc.). Obviamente, está implicado en el uso una oposición con los seres humanos, para quienes las acciones en cuestión rara vez serían “fáciles”.

como diosa, y lo ocultó, claro, en mucha neblina: El verso se repite idéntico en 20.444, en donde Apolo rescata a Héctor de Aquiles. La idea, sin embargo (y como observa Bas., *ad* 380b-381), se replica varias veces (5.23, 5.344-345, 11.752, 20.443-444). Nótese también la leve transgresión del puente de Hermann (cf. Abritta, “Hermann”, 56), acaso subrayando lo milagroso de la intervención divina.

Verso 382

en el fragante y perfumado tálamo: “El contraste con el caluroso y polvoriento campo de batalla es sustancial; significativamente, Paris es el único héroe que es removido hacia su cuarto” (así, Bas.).

Verso 383

Ella misma fue luego: El narrador sigue a Afrodita hacia Troya, dando por terminado el relato del duelo propiamente, y pasando ahora a sus consecuencias para los involucrados. El pasaje se divide en dos grandes secciones, cada una de las cuales puede dividirse a su vez en dos: Paris y Helena (383-447), que se organiza en un encuentro entre Helena y Afrodita (383-420) y el diálogo de los amantes (421-448), y Menelao (449-462), que se organiza en la búsqueda de Paris (449-454) y la reacción de Agamenón al triunfo (455-461). Hay un cierto orden quiástico en esta secuencia, con los duelistas en el centro, pero parece más una coincidencia producto de la lógica de la narración, que sigue a Afrodita primero y luego describe la continuación natural del rescate de Paris en el campo de batalla.

a llamar a Helena: Continúa el paralelismo con el episodio del rapto de Helena (VER *ad* 3.374, VER *ad* 3.419, y cf. Bas., *ad* 383-420, y Currie, 2016: 175 con n. 168, ambos con referencias adicionales), incluyendo, en el diálogo que sigue, un intercambio que revela el conflicto emocional profundo en la mujer (VER *ad* 3.399). Hunter (2018: 71-79) ofrece un detenido análisis de la escena en relación con los *Cypria* y, sobre todo, de su influencia en la poesía erótica posterior, donde fue de considerable importancia. Más localmente, como observan Kirk (*ad* 383-4) y CSIC (*ad* 383-9), esta intervención de Afrodita es paralela a la de Iris antes de la *Teikhoskopía* (121-140), pero de sentido inverso: mientras que la diosa mensajera estimula en Helena la nostalgia por su vida anterior y su primer marido, la del amor estimulará de vuelta el deseo por su amante. Este “tironeo” divino (que de hecho se manifiesta en el espacio de la ciudad, en el contraste entre las puertas de Troya - su límite externo - y el tálamo - su espacio más interno -) es una evidente pero también contundente metáfora de la compleja posición social y emocional en la que se encuentra Helena. Leer más: Currie, B. (2016), *Homer's Allusive Art*, Oxford: Oxford University Press; Hunter, R. (2018) *The Measure of Homer. The Ancient Reception of the Iliad and the Odyssey*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verso 384

sobre la elevada torre: Nótese la conexión con la *Teikhoskopía* y con el anterior movimiento de Helena (VER *ad* 3.383).

alrededor había multitud de troyanas: De estas troyanas no se nos ha hablado antes, pero es claro, como señalaba ya el escoliasta bT, que, al igual que los ancianos (cf. 146-153), han subido a la muralla para presenciar el combate (aunque no necesariamente el duelo). Su aparición, además, sirve para anticipar a las troyanas imaginarias que reprochan a Helena en 411, y marca el comienzo y el final de toda la escena (VER *ad* 3.420).

Verso 385

y la agarró, jalándola con la mano: Un detalle sutil, que recuerda a Atenea tomando del pelo a Aquiles en 1.197; otro paralelo entre las intervenciones puede hallarse en 398. La relación no debe ser coincidencia, habida cuenta de que se trata de dos de los tres casos en donde un mortal (más específicamente, un semidiós) identifica a un dios visualmente y sin mediación (VER *ad* 3.396).

Verso 386

y le habló: Sobre este tipo de elaboraciones de un disfraz divino, VER *ad* 2.792.

con la apariencia de una anciana: Sobre estos disfraces divinos en general, VER *ad* 2.20; sobre el origen de la anciana, VER *ad* 3.387. Como Iris (cf. 121-124, y VER *ad* 3.383), Afrodita se disfraza para acercarse a Helena, pero merece señalarse el notable contraste entre esa transformación en una mujer joven, hermosa y troyana, y esta anciana espartana. Hay también cierta ironía en que la primera incite la nostalgia por Esparta, mientras que la segunda incite el amor por Paris. Acaso el disfraz está determinado solo por el espacio de Helena en el momento de la intervención divina, pero el resultado sin duda subraya el conflicto emocional del personaje, atravesado por vínculos simultáneos y contradictorios con Grecia y Troya.

Verso 387

de una cardadora: La preparación de la lana, como observa Bas. (*ad* 387-388), el trabajo más duro y físico en la fabricación de tejidos, estaba a cargo de esclavas. El resto de la obra (el hilado y el tejido propiamente) era tarea de las mujeres libres. Merece observarse aquí que Iris encuentra a Helena tejiendo, y ahora Afrodita aparece como una esclava cardadora.

que habitaba con ella en Lacedemonia: Casi con seguridad como las dos sirvientas mencionadas al comienzo de la *Teikhoskopía* (VER *ad* 3.144), lo que refuerza la idea de que la “huida” de Helena de Esparta fue en realidad un saqueo bien planeado de la casa de Menelao (fuera cual fuera el origen de los bienes - VER *ad* 3.70). No es necesario, *pace* Kirk (*ad* 385-7), ver una contradicción entre esto y las palabras de Paris en 444-445 (VER *ad* 3.444).

Verso 388

la quería muchísimo: Se suele entender que el sujeto es Helena (cf. ya el escoliasta T y Kirk), lo que, desde luego, tiene sentido en el contexto, aunque la lógica sintáctica recomienda interpretar que es la anciana, que fue el sujeto del “habitaba” de 387. Es probable que se trate de una ambigüedad productiva, con la idea de que ambas mujeres se querían mutuamente. No deja de haber cierta ironía en el hecho de que el sujeto y el objeto de este amor no sean claros, habida cuenta de que Afrodita, la “anciana”, hablará del suyo por Helena en 415.

Verso 389

le dijo: Sobre la doble introducción, VER *ad* 2.790 (y VER Com. 3.389).

la divina Afrodita: Sobre el epíteto, VER *ad* 2.820. Aunque sus afirmaciones sobre el canto en general son debatibles (VER *ad* 2.48), el análisis de Edmunds (116-118) de este pasaje demuestra convincentemente que está atravesado por una secuencia de atributos de Helena y Afrodita que destacan el carácter divino de ambas, lo que a su vez subraya el contraste entre la mujer mortal y la diosa.

Verso 390

Ven aquí: Como observa CSIC (*ad* 383-9), el mismo comienzo que en el discurso de Iris en 130-138. La breve incitación de Afrodita contiene una orden en el primer verso (390), seguida de una descripción de Paris pensada para excitar a Helena (391-394), incluyendo la peculiar idea de que parece estar yendo o recién ha llegado de una fiesta (VER *ad* 3.393). La ausencia de vocativo ha sido explicada por Bassett (1934: 144) como producto de la urgencia de la situación, pero entiendo que resulta más adecuado justificarla en la familiaridad y, acaso, desfachatez de la anciana esclava (¡y de Afrodita!), que, de la misma manera que ha agarrado el vestido de Helena para llamarle la atención (385), le habla sin formalidad alguna. Debe observarse que ni el discurso ni lo que sigue sugieren en forma alguna que Afrodita esté influyendo sobre Helena de manera mágica, y más bien lo contrario: las palabras de la diosa (aquí y en su respuesta al reproche - VER *ad* 3.414) asumen más o menos transparentemente que Helena ha sido seducida por la belleza de Paris y Afrodita ha tenido el papel de auxiliar en la relación. Esta perspectiva es de enorme importancia en la interpretación de la escena y en la caracterización de Helena en general (VER *ad* 3.401). Leer más: Bassett, S. E. (1934) “[The Omission of the Vocative in Homeric Speeches](#)”, *AJPh* 55, 140-152.

Alejandro te llama: Quizás tiene razón Kirk (*ad* 389-94) al señalar que la idea de que las órdenes del marido son la ley para la mujer es apropiada para una anciana esclava, pero la afirmación parece un tanto excesiva tanto para su caracterización en el discurso como para el verbo, que no implica necesariamente que se trate de una orden. El tono más bien parece propio de la desfachatez que la ausencia de vocativo sugiere (VER la nota anterior), y, en este sentido, resulta adecuado que Ἀλέξανδρος ocupe el lugar de νόμῳ φίλῃ en 130.

para que regreses a casa: La ironía de que Helena “regresará a casa” para estar con Alejandro es contundente en este contexto (VER *ad* 3.386), en particular porque la frase ha aparecido tres veces en el canto 2 (290, 354 y 357) referida al retorno de los aqueos de Troya.

Verso 391

Allá está aquel: Willcock destaca el valor deíctico de la frase, estudiado más en detalle por Bonifazi (2012: 36-37), que observa el contraste entre este κεῖνος y los de Helena en 408 y 411, “a través de l[os] cuales Helena parece decidida a mantenerse alejada de Alejandro, tanto física como emocionalmente.” Leer más: Bonifazi, A. (2012) [Homer's Versicolored Fabric: The Evocative Power of Ancient Greek Epic Word-making](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

en el tálamo y los decorados lechos: La imagen de Paris acostado en la cama esperando a Helena es cualquier cosa menos sutil, lo que resulta muy apropiado para la conducta de Afrodita en el resto del pasaje (VER *ad* 3.393, VER *ad* 3.413, VER *ad* 3.424).

Verso 392

y no dirías: Sobre este recurso, VER *ad* 3.220. Aquí, sin embargo, hay una obvia diferencia con la versión más estándar, porque Afrodita no está aludiendo a un receptor anónimo que no opinaría algo, sino que es Helena misma la que “no diría” que Paris viene de la guerra. El cambio es significativo (VER *ad* 3.393): para un receptor anónimo, esta imagen de Paris, que acaba de ser rescatado del duelo por Afrodita, no podría ser nunca positiva, y, en efecto, los troyanos están más inclinados a entregarlo a Menelao que a protegerlo en este punto (451-454 - recuérdese también el tema recurrente de la inutilidad de la belleza en el discurso inicial de Héctor, sobre el que VER *ad* 3.39); solo Helena, que lo percibe como amante, puede apreciar la imagen, y aun esto no es un proceso simple (VER *ad* 3.427).

Verso 393

sino que a bailar: La idea de que Paris parece estar preparado para un baile más que para el combate “tiene el toque justo de posible decadencia” (así, Kirk, *ad* 393-4). El contraste entre el combate y la danza que aparece aquí reaparecerá en 15.508, en 16.617-618 y, sobre todo, en 24.255-262, donde Príamo se queja de que los hijos que le servían para la guerra han muerto y solo le quedan los bailarines. Este contraste está aquí resignificado de forma muy efectiva, porque, en el resto de los casos, el baile es el término negativo cuando el deber es la guerra, pero aquí, en boca de la diosa del amor y el sexo, el baile es el término positivo frente a la guerra, que aleja a los hombres de los deberes maritales. Es útil recordar en este punto que al comienzo del canto el troyano también aparece mejor vestido que armado (VER *ad* 3.17), y su propia afirmación sobre los regalos de los dioses en 54.

Verso 394

tras dejar de bailar acaba de sentarse: Además de reiterar para enfatizarla la idea del baile, Kirk (*ad* 393-4) especula que la imagen del varón agitado después de bailar puede servir para volver a Paris más atractivo.

Verso 395

le conmocionó el ánimo en el pecho: Sobre la fórmula, VER *ad* 2.142. Aunque el uso formulaico sugiere que Carruesco (2017: 57) se equivoca en asumir que hay aquí una ambigüedad como ha sucedido en el caso de Iris (VER *ad* 3.139), puesto que ninguna otra persona que reacciona así lo hace ante las palabras de un dios, sí tiene razón en destacar que la emoción exacta que provoca esta conmoción es opaca, lo que abre un tema que atravesará esta escena, a saber, el de la ambigüedad de los sentimientos de Helena hacia Paris (VER *ad* 3.412). Es significativo, por eso, que

Helena es el único personaje que se conmociona por un discurso pero no actúa inmediatamente por eso. Leer más: Carruesco, J. (2017) “The Invention of Stesichorus: Hesiod, Helen, and the Muse”, en Bakker, E. J. (ed.) *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity, and Performance*, Leiden: Brill.

Verso 396

cuando entonces notó: Ya desde la Antigüedad esta identificación de Afrodita ha causado problemas, porque implica que Helena ve a través del disfraz, o que este no es demasiado bueno, algo que relativiza bastante el poder de la diosa (cf. Bas., *ad* 396-418, con bibliografía sobre el problema; la atétesis de Aristarco de 396-418 no merece más comentarios). Las explicaciones del fenómeno son diversas: primero debe notarse que los dioses a veces son reconocibles a pesar de estar disfrazados (cf. 13.65-72, 17.333-334, *Od.* 1.322-323, 3.371-379), y parece claro que se disfrazan no tanto con el objetivo de ocultarse como de influir sobre los mortales (VER *ad* 2.20); sin embargo, esta es la única instancia en donde el disfraz de un dios es denunciado por un mortal que ve a través de él antes de que se marche. Esto también arroja dudas sobre la hipótesis de Leaf de que los dioses se disfrazan para que no los reconozcan los terceros en la escena, puesto que, en primer lugar, existen otras formas en las que pueden hacer esto (VER *ad* 1.198); en segundo lugar, el disfraz es más que una estrategia de ocultamiento; y, en tercer lugar, en ningún otro lado un mortal reconoce al dios a través de su disfraz como si este no importara. Una segunda explicación, mucho más plausible, es la que ofrece Turkeltaub (65-66) en su análisis de este restringido grupo de reconocimientos visuales (VER *ad* 1.199), puesto que también Eneas en 17.333-334 reconoce a Apolo a pesar de un disfraz; dado que el héroe y Helena comparten el carácter de semidioses, no es un salto inferencial demasiado grande que esta naturaleza les otorga una mayor capacidad para distinguirlos que a los seres humanos mortales, algo que la relación de Aquiles con los dioses sugiere enfáticamente (cf. Turkeltaub, 66-74). Finalmente, Kirk (*ad* 396-8) ha comentado que “Uno no puede evitar pensar que el carácter irreal e incompleto del disfraz de Afrodita refleja la conciencia del poeta de que esta diosa en particular es una proyección de emociones personales.” El propio comentarista matiza la interpretación enseguida, pero la observación es importante para destacar la obvia función narrativa de este reconocimiento, que detiene a Helena y habilita la explicitación de su conflicto interno (VER *ad* 3.395), con el efectivo detalle de que lo hace a través de los rasgos eróticos de la diosa del amor. Hay también, en esto último, un toque cómico que atraviesa el diálogo y lo justifica como un alivio después de la inmensa tensión que se ha acumulado por lo menos desde el inicio del canto (VER *ad* 3.397); el patético rol de Helena en él refuerza esta impresión (VER *ad* 3.401, VER *ad* 3.418, VER *ad* 3.424, VER *ad* 3.447).

Verso 397

los deseables pechos y los resplandecientes ojos: El cuello, los pechos y los ojos son, por supuesto, tres rasgos físicos con una inmensa carga erótica (subrayada aquí por

los epítetos), en particular, no hay duda, en Afrodita. Helena descubre el engaño de la diosa literalmente porque ve la seducción detrás de las palabras (VER *ad* 3.396). Sin que vaya en detrimento de esto, no es difícil imaginar la secuencia como un toque de comedia (bien fácil de reforzar con gesticulación por parte del rapsoda), con la despampanante diosa del amor tratando de disimular su voluptuosidad detrás de los rasgos de una anciana. Que esta sea, junto con 21.424 (en un obvio alivio cómico), la única alusión a los pechos femeninos en *Iliada* fuera de un contexto fúnebre apoya esta interpretación.

Verso 398

se sorprendió: La misma reacción que Aquiles ante (los ojos de) Atenea en 1.199, otro punto de contacto entre las intervenciones (VER *ad* 3.385). La reacción, de todas maneras, es relativamente típica (cf. Kelly, 115-116).

y enseguida la llamó y le dijo una palabra: Sobre este uso formulaico, VER *ad* 1.561. El hecho de que Helena no toque a Afrodita señala la distancia entre ellas, pero una fórmula para relaciones de cercanía resulta muy adecuada (si algo irónica) en este contexto.

Verso 399

Condenada: Sobre la interjección, VER *ad* 1.561. Este discurso de Helena es acaso uno de los más famosos del poema (cf. Bas., *ad* 399-412, para la bibliografía). La violenta invectiva contra una divinidad es única (sin embargo, VER *ad* 3.365), y el balance entre la profunda ironía del comienzo (399-405), las brutales sugerencias en el centro (406-409) y el contundente rechazo en el final (410-412) contribuyen a delinear al personaje, a la diosa, y a la situación que están viviendo (cf. el análisis detenido de Kirk, *ad* 399-412, que merecería citarse completo). Debe notarse, además, la fluctuación en la responsabilidad de Helena implicada entre las secciones: en la primera, es solo una víctima conducida por Afrodita; en la última, expresa su capacidad de decidir lo que hará (o no). No hay contradicción en esto, y es evidente que esta fluctuación forma parte de la caracterización de la situación y el personaje (VER *ad* 3.401).

por qué anhelas embaucarme con estas cosas: La pregunta inicial responde a la reacción de Helena al descubrir el engaño de Afrodita (VER *ad* 3.398), pero ἠπεροπεύειν no puede sino conectarse con el ἠπεροπευτά de Héctor a Paris en 39, destacando el vínculo entre la seducción de la diosa y la del troyano. Es significativo también que esta reacción sugiere que Helena es capaz de superar a la diosa, pero esto se contradice enseguida (VER *ad* 3.401). Esta secuencia inicial es de enorme complejidad (VER Com. 3.400), pero su interpretación se facilita notando que se superponen tres estructuras simultáneas: una triple repetición de la pregunta por la causa de la llegada de Afrodita (399, 400-404, 405), con una elaboración en la parte central y reiteración conceptual en las versiones breves de los extremos; un esquema quiástico en 400-405, viniste a llevarme lejos (400-402), porque Menelao ganó (403-404) - por eso (405a), planeas engaños (405b); y un esquema paralelo invertido por qué me engañas (399), me vas a llevar lejos (400-402) - porque

Menelao quiere llevarme a casa (403-404), por eso me engañás (405). Como puede verse, en los tres esquemas la atención se dirige hacia la cuestión del motivo de la llegada de Afrodita, enfatizando que el problema central de Helena con la diosa es que interviene (y ha intervenido) en el momento en que el conflicto que la atraviesa podría haber concluido (VER la nota anterior).

Verso 400

Acaso a algún lado más lejos: La primera parte del discurso de Helena, después de la pregunta inicial (399), se divide en dos segmentos de tres versos (aunque VER *ad* 3.399), uno con la descripción irónica de un nuevo rapto (400-402) y otro con la justificación de este (403-405). La idea de que Afrodita volverá a remover a Helena de su hogar es, por supuesto, un absurdo, pero refuerza la idea de que está en este punto atravesada por una profunda nostalgia y arrepentimiento por haber abandonado a su familia (VER *ad* 3.383, y VER *ad* 3.412 para la contradicción del personaje en el pasaje en general).

Verso 401

me conducirás: Ante la diosa que le habla reconociendo su propia responsabilidad en la relación con Paris (VER *ad* 3.390), Helena se victimiza y se caracteriza como un mero objeto arrastrado por ella. Hay dos obvias contradicciones aquí: en primer lugar, Helena está diciendo esto mientras rechaza la invitación de Afrodita, lo que al menos pone en tela de juicio qué influencia real tiene la diosa sobre ella; en segundo lugar, esta perspectiva sobre el rapto va en contra de la que ha ofrecido en la *Teikhoskopía*, donde este se presenta como una decisión inambiguamente propia, aumentando su responsabilidad en el evento en un contexto en donde los demás han tendido a disminuirla de forma considerable (cf. Di Benedetto, 336, y VER *ad* 3.174). Carruesco (2017: 58-59) y Bas. (*ad* 399-412) ofrecen una interpretación positiva sobre esta contradicción: Helena está atrapada entre sentimientos contradictorios y el tironeo de los dioses, su amor a Paris y su amor a Menelao, la influencia de Afrodita y la nostalgia por su hogar. Esta interpretación no puede rechazarse, y es evidente en la escena que Helena, en efecto, tiene sentimientos encontrados respecto a su segundo marido (VER *ad* 3.412), pero no explica en absoluto la diferencia entre este discurso y el ofrecido arriba: ¿por qué contradecir a Príamo sobre su propia responsabilidad de manera tan contundente si Helena misma no es capaz de definir esa responsabilidad? La contradicción, más bien, apunta a la caracterización negativa de Helena en el poema como un personaje egocéntrico e incapaz de ceder su protagonismo ante otros: mientras que en la *Teikhoskopía* tiene que aumentar su propia responsabilidad para contrarrestar la disminución a la que la han sometido Príamo (y los ancianos, cuya mirada acaso ha notado), ahora, ante Afrodita, que conoce su responsabilidad, debe victimizarse para contrarrestar la acusación implícita en la invitación de la diosa a ir a acostarse con su marido en un punto tan inconveniente. Ambas conductas dirigen el foco sobre sí misma de manera por completo inadecuada a la situación e inconsecuente, porque Príamo ya ha superado la cuestión de la responsabilidad y esta no vuelve a

tocarse en la escena, y la diosa no podría jamás inmutarse ante las críticas de la mujer y no tiene que hacer esfuerzo alguno para que esta ceda ante ella. Leer más: Carruesco, J. (2017) “The Invention of Stesichorus: Hesiod, Helen, and the Muse”, en Bakker, E. J. (ed.) *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity, and Performance*, Leiden: Brill.

Frigia: VER *ad* 2.862.

la encantadora Meonia: VER *ad* 2.864. Las dos regiones mencionadas son lugares de Asia Menor más lejanos a Grecia que Troya, elaborando así la idea de que Afrodita arrastrará a Helena todavía más lejos de Esparta.

Verso 402

si alguno también allí: El verso tiene un notable *crescendo* en el tamaño de las palabras (cuatro monosílabos, dos disílabos, dos trisílabos) y un elegante quiasmo métrico, con dos espondeos, seguidos por dos dáctilos, seguidos por dos espondeos.

te es querido: Con la idea implícita, por supuesto, de que Helena no es más que un objeto que Afrodita puede regalarle a quien quiera (VER *ad* 3.401). Más allá de esto, hay una obvia conexión entre esta frase y el discurso de Paris en 59-75, donde el tema del amor de Afrodita es clave (VER *ad* 3.65). La diosa retomará la idea en su respuesta (VER *ad* 3.415).

hombres meropes: VER *ad* 1.250. La elección de palabras “crea la impresión de que casi cualquiera serviría” (Kirk).

Verso 403

Menelao: La superposición Ἀλέξανδρον Μενέλαος no podría simbolizar de forma más obvia el dilema de Helena (VER *ad* 3.412) y es interesante que ninguno de los dos vuelva a ser nombrado, a pesar de la persistencia de la idea del primero en lo que sigue (VER *ad* 3.403).

al divino Alejandro: Sobre el epíteto, VER *ad* 3.352. Bonifazi (2012: 36-37) ha estudiado la acumulación de pronombres en este discurso, notando que, después de Ἀλέξανδρον (en una ubicación métrica muy cercana al στυγερὴν del verso siguiente), cinco casi seguidos aluden a Paris: αὐτὸν en 406, κείνον en 408, ἐ en 408, ὄ en 409, y κείνου en 411. Más allá del análisis detallado de cada uno y del hecho obvio de que la acumulación subraya la centralidad del personaje en el pensamiento de Helena, la autora concluye: “La riqueza de los pronombres de tercera persona elegidos por Helena (...) para referirse a Alejandro marca una variedad de intenciones. Todas ellas están relacionadas con la actitud emocional de Helena o Afrodita hacia el referente. La complejidad de estas referencias coincide con el tono apasionado y conflictivo del discurso.” Leer más: Bonifazi, A. (2012) [*Homer's Versicolored Fabric: The Evocative Power of Ancient Greek Epic Word-making*](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Verso 404

a casa: La frase “conducir a casa” se utiliza para bienes o mujeres, legítimas o cautivas (cf. Bas., *ad* 72, con lugares paralelos). Ahora bien, en este caso en particular, hay

una marcada ambigüedad respecto al hecho de si la idea implicada es “a su casa” o “a mi casa”, que contribuye sin duda al tono de la escena (VER *ad* 3.400).

a esta abominable: Como observa Bas. (*ad* 399-412), la expresión subraya la autocrítica de Helena, que ya se ha manifestado antes (VER *ad* 3.180); sin embargo, debe notarse que aquí aparece en un punto extraño, en medio de una secuencia exculpatoria (VER *ad* 3.401). La contradicción es muy coherente en el contexto: detrás de las acusaciones superficiales a Afrodita, Helena revela que es tan culpable como la diosa, y eso se manifestará en su determinación de no obedecerla que constituye la tercera parte del discurso (VER *ad* 3.399).

Verso 405

Por eso: Sobre el rol del verso en el pasaje, VER *ad* 3.399.

Verso 406

Andá y sentate junto a él: La ironía de la primera parte se convierte ahora en una sarcástica sugerencia a la diosa para que sea ella la que se convierta en la esposa o incluso la esclava de Paris. Acaso hay también aquí, como sugiere West, *Making* (*ad* 399-412), una alusión al mito narrado en *HH* 5, en el que Afrodita es obligada por Zeus a unirse con un mortal como castigo por su excesivo poder. El recurso es doblemente efectivo, porque no solo recuerda que Afrodita fue obligada a unirse con un hombre, sino que también anticipa la soberbia de Helena en enviar a la diosa a hacerlo: solo Zeus fue capaz de someter a Afrodita.

renegá de los caminos de los dioses: El problema textual (VER Com. 3.406) ha opacado el hecho de que esta es una frase única con una idea única. No conozco un paralelo del concepto de un dios que abandone su naturaleza divina por amor a un mortal en el pensamiento griego arcaico (Bas. recuerda el caso de Deméter, en particular en *HH* 2.92, pero no juntarse con los demás dioses es muy distinto a renegar de la naturaleza divina, y todo el mito de Deméter se fundamenta en la naturaleza divina de esa diosa); que el paralelo más cercano sea el caso de Apolo y Poseidón trabajando para Laomedonte (VER *ad* 1.129) resuena bien con el subtexto mitológico del verso (VER la nota anterior).

Verso 407

con tus pies hacia el Olimpo: Con obvia ironía, porque los dioses no van caminando hacia el Olimpo.

Verso 408

sino siempre sufrí por aquel y guardalo: Algo que, después de todo, Afrodita ya está haciendo, lo que refuerza la conexión con el comienzo del canto (VER *ad* 3.402). Una vez más, la diosa retomará esta idea en su discurso (VER *ad* 3.415), denunciando que la actitud de Helena no se condice con la realidad de que ha sido beneficiada por ella.

Verso 409

hasta que: La secuencia de acentos en 409 es interesante, con una extensa sucesión de tonos altos prominentes que se corta recién en δούλην; el recurso se repite en 410, marcando, en particular en la rima δούλην - εἶη, que la conducta es indignante, y se interrumpe de forma contundente en 411.

te haga su esposa: Habida cuenta del tono sarcástico y el evidente carácter contrafáctico de estas palabras de Helena, el esfuerzo de Bas. por buscar aquí para ἄλοχον un sentido distinto del habitual de “esposa” no solo no tiene sentido, sino que se pierde todo el punto del pasaje. ¿Cómo puede ser un problema que sea “inimaginable” un matrimonio de Paris y la diosa después de que se la ha invitado a abandonar los caminos de los dioses?

o te haga su esclava: El cierre de la sección es la propuesta más aberrante de todas, puesto que Helena ya ni siquiera sugiere que Afrodita ocupe su lugar, sino que la relega a un puesto incluso inferior.

Verso 410

Allá yo no voy a ir: Comienza aquí la tercera y más breve sección del discurso (VER *ad* 3.399), donde Helena abandona su autocaracterización como juguete de Afrodita y se planta duramente ante la diosa. El estilo, como observa Kirk (*ad* 399-412), también se modifica, “y la retórica controlada y elaborada da paso a afirmaciones breves y entrecortadas, quizás casi sollozos, de rechazo, vergüenza y autocompasión.”

sería indignante: La expresión aparece tres veces en el poema (además de aquí, 14.336 y 24.463) y una en *Od.* 22.489, pero no parece indicar un “cambio en la conducta”, como sugiere Bas. (con alguna diferencia en Bas. XXIV, *ad* 24.463), sino que expresa la justificación para hacer o no algo, acaso con un dejo irónico en la expresión. Puede ser significativo que en las tres apariciones en *Iliada* por lo menos un dios está involucrado en el diálogo (como destinatario aquí, como hablante en el canto 24, y ambas cosas en el canto 14). El tema de la indignidad reaparecerá en boca de Helena de nuevo en 6.350-351, allí como acusación a Paris; en ambos casos hay una clara ironía en el hecho de que el personaje sea consciente del error que comete en unirse al troyano. Esto debe vincularse a la interpretación de Bas. (*ad* 399-412) de estas palabras a partir de la idea de que muestran, como las de 6, que la mujer es “particularmente sensible a lo que la rodea,” porque ¿quién podría ser menos sensible a lo que la rodea que Helena, que ha sido la causante de la guerra (y VER *ad* 3.401 sobre el egocentrismo del personaje)? La indignación a la que la mujer teme en 6 está exclusivamente ligada a la calidad del marido que escogió (VER *ad* 6.350), mientras que aquí no es más que una excusa para no obedecer a Afrodita, como demostrará que Helena cede ante la amenaza de la diosa de dejar de protegerla de la misma mirada que aquí afirma es la razón para no hacerle caso (416-417). La mención del enojo de las troyanas es también significativa, habida cuenta de la contradicción en la que Helena incurre al mencionarlas (VER *ad* 3.411). Edmunds (30) vincula la expresión también con un posible enojo de

Menelao y el encuentro de los esposos en la toma de Troya, pero esto parece un tanto forzado.

Verso 411

las troyanas: Estas troyanas son sin duda las que están alrededor de Helena (VER *ad* 3.384), pero también son construcciones imaginarias en su mente que explican el temor al vituperio, como Polidamante y los troyanos de Héctor en 22.100-107. Es importante notar que este temor a ser criticada se contradice con lo que la propia mujer afirma en 24.767-775, donde se sugiere que Helena ya es criticada por los troyanos, y con la postura de Antenor en la *Teikhoskopía* (VER *ad* 3.203) y en parte con la de los ancianos que recomiendan devolverla (156-160). El sentido común, si se me permite, ayuda también a detectar la contradicción en la escena: con un ejército aqueo empeñado en destruir la ciudad por causa de la mujer que ha abandonado a su marido legítimo por un príncipe troyano, ¿qué motivo adicional necesitan las troyanas para criticar a Helena? La indignación debe ser aquí poco más que una excusa para justificar la desobediencia a Afrodita (VER *ad* 3.401).

en adelante: Sobre este uso de ὀπίσσω, VER *ad* 1.343.

Verso 412

me vituperarán todas: El uso del futuro, como observa Bas. (con referencia a AH, que no dicen esto, sin embargo), ya insinúa que Helena terminará por ir con Paris, acaso en línea con la acumulación de pronombres en el discurso (VER *ad* 3.403).

tengo incontables dolores en el ánimo: “Finalmente, y sin conexión lógica obvia con lo precedente, llega su *cri de coeur*” (así, Kirk, *ad* 410-12). La ausencia de conexión lógica, sin embargo, no puede minimizarse: ¿qué dolores? El contexto sugiere que Helena está todavía afectada por la nostalgia por su hogar que ha inspirado Iris (139-140), y este dolor será el que motive su reacción ante Paris cuando lo encuentre en el tálamo (426-436 y VER *ad* 3.427). No obstante, el hecho de que esta frase se introduzca de forma tan vaga en el cierre del discurso, a pesar de lo que uno tendería a pensar sería la centralidad de esa nostalgia en el rechazo a la invitación de la “anciana” (VER *ad* 3.401), dirige la atención sobre los sentimientos encontrados y contradictorios de Helena, que sabe que no rechazará a Paris ni resistirá a Afrodita, porque no lo ha hecho antes en circunstancias mucho peores, pero al mismo tiempo es consciente de la transgresión a sus deberes que esto implica.

Verso 413

irritada: La reacción de Afrodita ante el contundente discurso de Helena es adecuada a una diosa: en pocas palabras le recuerda su poder y le demuestra lo que podría hacer si quisiera (VER *ad* 3.414). Este es acaso uno de los pasajes donde se ve con mayor claridad la diferencia y la similitud entre los dioses homéricos y los seres humanos (VER *ad* 1.536, VER *ad* 3.381, por ejemplo).

la divina Afrodita: Sobre el epíteto, VER *ad* 2.820; sobre la importancia de los epítetos en este pasaje, VER *ad* 3.389.

Verso 414

No me increpés: Un discurso simple pero contundente, con una secuencia orden (414a), amenaza (414b-415), consecuencia (416-417a), consecuencia secundaria (417b). En última instancia, el núcleo de las palabras de Afrodita es “si no me hacés caso, vas a morir”, pero el discurso subraya las razones de ese resultado, y la construcción de la secuencia hace transparente que Helena es la que ha tomado y continúa tomando las decisiones que la llevan a donde se encuentra (VER *ad* 3.417).

terca: Sobre el valor de la palabra, VER *ad* 2.112. Como observa Edmunds (32), su uso aquí es perfectamente estándar.

irritada: Nótese la repetición (parcial, en sentido estricto - VER Com. 3.414) del participio de la introducción al discurso.

Verso 415

tan por completo como hasta ahora te quise: Afrodita retoma las ideas expresadas por Helena en su discurso (VER *ad* 3.402, VER *ad* 3.408). Kirk (seguido por Bas., *ad* 413-420) sugiere, sobre la base de la repetición de la fórmula en 5.423, en el discurso en el que Atenea se burla de Afrodita después de que esta regresa al Olimpo herida por Diomedes, que la diosa está de alguna manera manipulando los hechos, porque “es *Paris* al que Afrodita realmente quiere, como Helena sabe” (cursivas del autor). Pero no hay motivo alguno para sostener eso, y más bien lo contrario: habida cuenta de su extraordinaria belleza y la forma en que la salva una y otra vez, es claro que Afrodita ha protegido a Helena toda su vida. El punto implicado es, de hecho, el opuesto al que Kirk propone: no que Helena sabe que Afrodita ha protegido a Paris y ella es nada más que un trofeo, sino que sabe que Afrodita la ha protegido a pesar de todo lo que ha hecho para merecer el odio de aqueos y troyanos (VER *ad* 3.410). Que se retomen las palabras del discurso anterior subraya el efecto, porque enfatiza el subtexto de la respuesta de la diosa: “no es solo a él al que lo quiero, así que no me desprecies”. Dicho esto, hay un tema común a ambos usos de la fórmula, a saber, que el amor de Afrodita tiene consecuencias devastadoras para todos los involucrados.

Verso 416

y en el medio de ambos bandos: Con, por supuesto, la idea de que Helena quedará literalmente atrapada en el medio de los dos bandos (VER *ad* 3.417). No deja de ser interesante destacar que este es el lugar en el que Menelao y Paris se han enfrentado por ella (cf. 69, 90, 266, 341).

conciba un ruinoso desprecio: Fränkel (1973: 67 n. 4) propone una paráfrasis interesante del presente pasaje (lo encorchetado forma parte de la cita original): “Voy a quitarte mi gracia y hacer que el respeto general, por el que tenés que agradecerme, se vuelva en odio general de ambas partes [i.e. el odio por la mujer responsable de la guerra estallará, cuando pierda la belleza que parecía justificar cualquier sacrificio - cf. 3.156-58], y estarás arruinada.” Si bien no está explicitada en el discurso, la idea de que el castigo de Afrodita será quitarle a Helena su belleza sin duda resulta

muy adecuada (de hecho, VER *ad* 3.415). Leer más: Fränkel, H. (1973) *Early Greek Poetry and Philosophy. A history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*, trad. M. Hadas y J. Willis, London: Helen and Kurt Wolff.

Verso 417

de los troyanos y los dánaos: La última instancia en el canto en que los bandos son mencionados juntos, retomando el tema de la comunidad provisoria que han formado para acabar con la guerra por partida doble (VER *ad* 3.86): por un lado, porque el odio hacia Helena los unirá como el deseo de paz los ha unido, y la muerte de la mujer es una alternativa para terminar el conflicto tan buena como la de uno de sus maridos; por el otro, porque recordar en este punto esa unión provisoria subraya la tragedia de que ya está inevitablemente rota, habida cuenta de que el duelo terminó sin la muerte de Paris (¡por culpa de Afrodita!) y Helena está siendo entregada al perdedor (VER *ad* 3.447).

y vos perezcas: La amenaza de Afrodita ha sido interpretada por, entre otros, Erbse (96-97, seguido por Bas., *ad* 413-420) como prueba de que Helena no tiene más opción que obedecer a la diosa y no es, por lo tanto, responsable de lo que sucede. Me permito, sin embargo, dudar enfáticamente de esto. Desde luego, es cierto que amenazar a Helena con la muerte es una manera de obligarla a ir con Paris, pero Afrodita tiene indudablemente el poder de hacer algo más elegante que esto, despertando en ella el amor o el deseo sexual. Helena sabe (¡cf. 125-128!) que los aqueos y los troyanos están muriendo por ella, y ha declarado su voluntad de morir para prevenirlo (173-175), pero ahora, cuando tiene la oportunidad de mostrar su preocupación real por el sacrificio que otros están haciendo, prefiere volver al tálamo a acostarse con su marido. Esto no implica que la diosa no tenga influencia sobre ella, pero sí que la forma en que la narración se desarrolla pone mucho menos énfasis en esta influencia que en la voluntad individual de Helena. En este sentido, no puede sino destacarse que, mientras que Afrodita no debe hacer más que amenazarla para convencerla, Iris debe imbuirla de nostalgia (139-140). Así, el problema de la responsabilidad de la mujer en estas circunstancias continúa siendo tan ambiguo como central en el pasaje (VER *ad* 3.128), y la marcha hacia Alejandro reproduce el conflicto original del rapto, donde es imposible determinar la culpa de los mortales y de los dioses.

con un mal destino: Bollinger (1953: 295-296) ha sugerido que la idea implícita en esta frase y “en el medio de ambos bandos” (VER *ad* 3.416) es que Helena será lapidada, y conecta esto ingeniosamente con las palabras de Héctor en 56-57 (VER *ad* 3.57). Quizás lo más interesante de esta conexión sea lo que el autor no observa: tanto Héctor como Afrodita acusan a Paris y Helena de no cumplir con los roles que les corresponden, pero las demandas son diametralmente opuestas y simétricas, es decir, Héctor pide a Paris que cumpla con su deber público para con la comunidad saliendo a la batalla, mientras que Afrodita ordena a Helena que cumpla su deber privado para con su marido yendo al tálamo. La oposición conceptual entre los movimientos tiene un sustrato de equivalencia, porque a ambos se les ordena que hagan lo que se espera de los miembros de su sexo, algo que ninguno de los dos ha

hecho bien en el pasado. Leer más: Bolinger, G. M. (1953) “[Three Puzzles in the Language of the Iliad](#)”, *Language* 29, 293-296.

Verso 418

y temió Helena, nacida de Zeus: Sobre este epíteto, VER *ad* 3.199; sobre los epítetos en este pasaje, VER *ad* 3.389. “Nacida de Zeus” es particularmente efectivo, habida cuenta del hecho de que subraya la inutilidad de esta ascendencia cuando se trata de enfrentarse con un verdadero dios. De hecho, el poeta parece casi regocijarse en estos versos en la debilidad de Helena ante Afrodita, acumulando tres epítetos diferentes para recordar su ascendencia en apenas diez versos (aquí, 423 y 425).

Verso 419

y marchó cubriéndose: Bas (con bibliografía) destaca que aquí, como en la escena anterior en la que Helena se cubre (VER *ad* 3.141), el velo cumple un conjunto de funciones: señalar su resignación a obedecer a Afrodita, ocultar la vergüenza ante el resto de las troyanas, enfatizar la belleza de Helena - habida cuenta del valor erótico de la prenda -, y construir su marcha al tálamo como la de una doncella en su boda, en donde el velo constituye un elemento clave (cf. Llewellyn-Jones, 2003: 215-248). Este último aspecto se ve reforzado por el hecho de que Helena es escoltada por una “dama de honor”. Helena velada se encuentra en varias representaciones de lo que parece ser su rapto (cf. por ejemplo [LIMC 29759](#) y [1868](#)), lo que refuerza la conexión de esta escena con aquel episodio (VER *ad* 3.383, VER *ad* 3.443). Leer más: Llewellyn-Jones, L. (2003) *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea: The Classical Press of Wales.

Verso 420

de todas las troyanas se escondió: La tercera y última aparición de las troyanas en la escena (VER *ad* 3.384), cerrándola. La interacción secreta entre Helena y Afrodita queda así enmarcada por dos recordatorios del hecho de que la primera forma parte de una sociedad que reacciona ante su conducta; acaso lo más notable del pasaje, por eso, es que estas troyanas son, por así decirlo, de cartón, y las únicas reacciones a las acciones de Helena que se les atribuyen son las que imagina la espartana (VER *ad* 3.411).

la deidad: Este es el único caso en todo el poema en donde δαίμων (VER *ad* 1.222) se utiliza para nombrar a un dios específico e identificado más allá de toda duda posible (incluyendo dudas focalizadas). Leaf observa que la idea subyacente aquí es la de destino, y Erbse (262, seguido por Bas.) destaca el contraste entre esta fuerza sobrenatural y la mucho más falible que Helena ha demostrado en su discurso (VER *ad* 3.418).

Verso 421

Cuando ellas: Como demuestra el verso siguiente, la referencia es a Helena y las criadas que la acompañan (cf. 143-144), que el poeta no necesita aclarar que siguen a su ama.

la bellísima morada de Alejandro: La que, según 6.313-317, él mismo había construido.

Verso 422

las criadas enseguida se volvieron rápidamente a sus labores: Probablemente las que acompañaron a Helena en 143-144 (así, Bas. y Kirk, ambos con referencias), pero no descartaría del todo la posibilidad de que parte del tono cómico de la escena es que todas las criadas de la casa empiezan a trabajar cuando su ama entra.

Verso 423

la divina entre las mujeres: Sobre el uso de epítetos en este pasaje, VER *ad* 3.418. La atribución a Helena de uno utilizado para Afrodita casi retuerce el cuchillo en la herida de la humillación de la mujer.

Verso 424

un taburete: El *díphros*, una palabra habitual en el sentido de “caja” del carro, se utiliza tres veces en *Iliada* (aquí, 6.354 y 24.578) referido a un tipo de asiento más simple que el “trono” que utilizan tanto dioses como héroes (1.536, 11.645, 15.124, 24.515, etc., y cf. Bas., *ad* 262), y algunas veces más en *Odisea*, donde, habida cuenta de la menor presencia de carros en ese poema, el sentido es mucho más común (cf. *Od.* 4.717, 17.330, 602, y en general Russo, Fernández-Galiano y Heubeck, *ad* 21.177). Es utilizado casi siempre por sirvientes o figuras de estatus inferior, al menos contextualmente, pero dos de los tres usos iliádicos son excepciones muy contundentes: este y el de Héctor en el canto 6 (VER *ad* 6.354). Aquí el uso es sencillo de interpretar: Helena es tratada por Afrodita como una sierva, en un acto final de humillación a la mujer por parte de la diosa.

para ella: “Para todos los presentes excepto Helena, Afrodita es todavía la vieja sirvienta (...). Para Helena, (...) el servicio que la diosa ofrece simboliza su derrota final por Afrodita, que la ha obligado a hacer lo que ella misma ha desafiado a la diosa (...) a hacer: sentarse con Paris (406)” (Bas, *ad* 423-427).

la risueña Afrodita: Sobre el problema de la violación de la economía formulaica en el par φιλομμειδής / Διὸς θυγάτηρ, cf. Kirk, que destaca que el primer epíteto se utiliza para enfatizar el aspecto de Afrodita como diosa del amor y la felicidad, y el segundo, para enfatizar sus aspectos más serios. Se trata de un caso similar a la alternancia “Hera venerable, la de ojos de buey” y “la diosa de blancos brazos Hera” (VER *ad* 1.551). Aquí, por lo demás, la sonrisa de Afrodita no puede sino verse como un símbolo de su triunfo (VER la nota anterior)

Verso 425

lo puso frente Alejandro: Para, desde luego, obligarla a que lo viera y despertar en ella el deseo sexual, como observan ya los escoliastas A y b, citando un trímetro trágico de Esténelo o Agatón, “pues del mirar surge el amar entre los hombres.” Una vez más, es importante destacar que Afrodita no utiliza ningún poder mágico (VER *ad* 3.417).

Verso 426

hija de Zeus portador de la égida: Sobre el uso de epítetos en este pasaje, VER *ad* 3.418.

Verso 427

desviando los ojos: Como observó ya Eustacio (1.679.5-21, seguido por Bas.), al mismo tiempo un gesto de revulsión hacia el varón que Helena desprecia y con el que no quiere unirse (así, entre otros, Kirk), y de temor por la atracción que no podría contener al mirar a Paris (así, entre otros, el escoliasta bT, con la notable observación “subraya la sabiduría de Helena, pues de esta manera se opone a Afrodita” - VER *ad* 3.425). Puede entenderse como una ambigüedad productiva que refuerza el conflicto emocional de Helena en el pasaje (VER *ad* 3.412, VER *ad* 3.428), pero esta dualidad es característica de, si se me permite el término, una relación tan tóxica como la de Paris y Helena.

amonestó a su esposo con estas palabras: Sobre el uso de *μύθους* para Helena, VER *ad* 3.171. La ambigüedad general del discurso (VER *ad* 3.428), el hecho de que culmina con lo que parece una preocupación real por Paris (VER *ad* 3.436) y el resultado del diálogo tienen una cierta reminiscencia de la escena típica estudiada por Swift (2015), reconocida por la misma autora (16 n. 35, 18-19), un detalle que no es menor, porque en este grupo de escenas la mujer finge indignación, miedo o enojo ante el varón, pero ya ha definido su atracción o su deseo de tener un encuentro sexual con él. El paralelismo con 14 en el discurso de Paris (VER *ad* 3.440) refuerza el efecto. Es, desde luego, puramente especulativo, pero no resulta para nada difícil imaginar un encuentro original entre los amantes en Esparta basado en este molde, y es tentadora la idea de que habría en estas líneas elementos que remitirían a la audiencia a esa escena y son irrecuperables para nosotros. La hipótesis tiene un apoyo débil en las múltiples alusiones al rapto que atraviesan el pasaje (VER *ad* 3.419, VER *ad* 3.443). Leer más: Swift, L. (2015) “[Negotiating Seduction: Archilochus’ Cologne Epode and the Transformation of Epic](#)”, *Philologus* 159, 2-28.

Verso 428

Viniste: El discurso de Helena está articulado en tres partes: deseo de muerte (428b-430) contraste con la jactancia pasada de Paris (430-431), y exhortación a un nuevo duelo hipotético entre ambos (432-436), que se divide a su vez en el desafío propiamente (432-433a) y la recomendación de evitarlo (433b-436). Hay un paralelismo en la secuencia con el discurso de Héctor al comienzo del canto (VER *ad* 3.39), dividido en tres secciones con elementos similares (deseo de muerte, contraste entre el pasado y el presente, exhortación al combate), lo que enfatiza de forma muy clara el giro que realiza Helena en la última parte (VER *ad* 3.433). En general el tono parece violentamente crítico, como en la intervención dirigida a Afrodita (VER *ad* 3.399), pero esta frase inicial deja entrever un cierto grado de ambigüedad que se hará más transparente a partir de 433 (cf. Carruesco, 2017: 57-58), puesto que este *élythes* (“viniste”) es habitual para dar la bienvenida (cf. Minchin, 2010: 391-393), aunque siempre con vocativo. La ausencia de este es un claro indicador de emoción

(cf. Bassett, 1934: 128), pero esa emoción es ambigua: ¿está Helena alegre porque Paris ha regresado (un motivo típico - VER *ad* 5.688) o le resulta despreciable que lo haya hecho? Si bien lo que sigue recomienda la segunda alternativa, la complejidad de las emociones del personaje es clave en el pasaje (VER *ad* 3.412, VER *ad* 3.433). Para un análisis detenido del discurso, cf. Bas. (*ad* 428-436, con amplia bibliografía). Leer más: Bassett, S. E. (1934) “[The Omission of the Vocative in Homeric Speeches](#)”, *AJPh* 55, 140-152; Carruesco, J. (2017) “The Invention of Stesichorus: Hesiod, Helen, and the Muse”, en Bakker, E. J. (ed.) *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity, and Performance*, Leiden: Brill; Minchin, E. (2010) “[From Gentle Teasing to Heavy Sarcasm: Instances of Rhetorical Irony in Homer’s Iliad](#)”, *Hermes* 138, 387-402.

de la guerra: Roisman (2006: 21) propone que hay sarcasmo en el contraste implícito entre el lugar del que Paris viene y la imagen que presenta, más adecuada para un baile que para el combate (cf. 392-394). Leer más: Roisman, H. M. (2006) “[Helen in the Iliad; Causa Belli and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker](#)”, *AJPh* 127, 1-36.

Verso 429

que fue mi primer esposo: Como retorciendo el puñal en la herida, Helena le recuerda a Paris no solo su inferioridad, sino también el hecho de que el hombre contra el que perdió es el legítimo esposo de la mujer que raptó. La frase “primer esposo” se encuentra también en 163, en boca de Príamo, en un contexto teñido por la visión nostálgica de Helena (VER *ad* 3.163), que sin duda subyace al presente pasaje. Obsérvese también que en los nueve versos del discurso Menelao es nombrado tres veces, en marcada contraposición al uso de pronombres en el discurso anterior (VER *ad* 3.403)

Verso 430

antes te jactabas: Es la única referencia que tenemos de esta jactancia, pero es por completo coherente con la actitud de Paris al comienzo del canto, que ha terminado contundentemente con su derrota en el duelo (VER *ad* 3.346). Como observa Bas. (*ad* 428-436), además, las jactancias del pasado son parte habitual de las exhortaciones (VER *ad* 16.201).

Menelao, caro a Ares: VER *ad* 3.21. La repetición en 432 refuerza el efecto del epíteto, subrayando la superioridad de Menelao respecto a Paris.

Verso 431

por tu fuerza y por tus manos y por tu pica: Todos los rasgos en donde Paris ha demostrado ser inferior a Menelao (vale recordar que Helena vio el duelo); la técnica es similar a la que se halla en 16.809, aunque allí en boca del narrador y sin ironía. Sobre este tipo de listas de cualidades, VER *ad* 1.115.

Verso 432

Menelao, caro a Ares: VER *ad* 3.430.

Verso 433

pero yo: No hay acuerdo entre los críticos respecto a si lo que sigue es un cambio sincero de opinión motivado por el miedo a perder a Paris (¿como si Helena finalmente lo hubiera mirado?), o la continuación del sarcasmo que atraviesa el discurso (para los argumentos y bibliografía, cf. Kirk, *ad* 430-6; Bas., *ad* 428-436; Roisman, 2006: 21-23). No debe tratarse, vale aclararlo, de una ambigüedad deliberada, porque es probable que el tono del rapsoda permitiera distinguir sin ninguna duda al auditorio si el sarcasmo continúa o se ha interrumpido (lo que invalida, *pace* Bas., la idea de una “transición abrupta”). A favor de una lectura sarcástica, además del hecho de que el propio poeta ha observado que el discurso es una amonestación, como hará también Paris (aunque VER *ad* 3.438), están los paralelos para *kélomai* (“aconsejar”) en 17.30-32 y 20.196-198 (en desafíos irónicos a un oponente) y el uso irónico de *me tákha* (“no sea que pronto”) en *Od.* 18.334. Ahora bien, aun asumiendo que esta sea una crítica abierta, el hecho de que Helena ocupe casi la mitad del discurso en recomendar a Paris que no luche denuncia el conflicto emocional en el que se encuentra (VER *ad* 3.428): burlándose de él o pidiéndoselo en serio, Helena quiere dejar lo más claro posible que una lucha con Menelao sería mortal para su nuevo esposo. El efecto es similar al que se produce en el cierre del discurso anterior (VER *ad* 3.412), porque incluso cuando en la superficie expresa una cosa, Helena revela subtextualmente lo que está pasando dentro suyo. Es significativo, en este sentido, que todo este segmento se desvíe del paralelo con el discurso de Héctor a comienzo del canto (VER *ad* 3.428), puesto que marca la obvia diferencia entre los personajes: Héctor puede desear que su hermano muera si con eso se acaba la guerra y el peligro para su familia, pero Helena ha causado la guerra para estar con Paris, y sería ridículo que deseara su muerte con sinceridad. Es posible, finalmente, sugerir que lo que comienza como sarcasmo deriva en una expresión de preocupación sincera, conforme la mujer va dándose cuenta de la consecuencia real de lo que está pidiendo (VER *ad* 3.436). Leer más: Roisman, H. M. (2006) “[Helen in the Iliad; Causa Belli and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker](#)”, *AJPh* 127, 1-36.

Verso 435

no guerrees en guerra cara a cara ni combatas: Sobre el juego etimológico, VER *ad* 2.121. Además de este, merece notarse el uso de dos formas de decir “frente a frente” en apenas tres versos, en línea con la repetición del nombre de Menelao (VER *ad* 3.429). “La razón para toda esta tortuosa expresión (...) es presumiblemente el deseo de sacar lo más posible de su reproche y desarrollarlo al máximo,” comenta Kirk (*ad* 434-5), y esto es por cierto posible, pero ἀφραδέως (VER *ad* 3.436) sugiere que hay detrás de esta insistencia una preocupación sincera de parte de Helena, haya o no sarcasmo en este pasaje (VER *ad* 3.434). El efecto sería particularmente efectivo si pudiéramos interpretar que ἀντίβιον alude a un segundo duelo y μάχεσθαι a cualquier tipo de enfrentamiento en el contexto del

combate: en ese caso, Helena estaría queriendo que Paris se mantuviera lo más lejos posible de Menelao.

Verso 436

imprudentemente: ἀφραδέως, enfatizado a comienzo de verso, es el punto donde Helena deja entrever de forma más evidente una preocupación real por Paris, haya o no sarcasmo en el pasaje (VER *ad* 3.433). El contraste con la jactancia mencionada en 430-431 refuerza el efecto, con la idea “espero que hayas aprendido la lección y te cuides en el futuro”. Se trata de un efecto muy adecuado justo antes del cierre del discurso (VER la nota siguiente).

no vaya a ser que pronto por su lanza seas doblegado: La repetición de 429 ha sido ignorada por la mayoría de los comentaristas, porque es el punto donde de manera más clara se hace obvia la contradicción interna del discurso y el hecho de que Helena tiene una preocupación real por Paris (VER *ad* 3.433), habida cuenta de la marcada oposición entre “ojalá seas doblegado” y “no sea que te doblegue”. Todo este segmento final refuerza la idea de que, aunque el discurso entero fuera pronunciado como un durísimo reproche, Helena no puede sino preocuparse sinceramente por el destino de su marido. La progresión simboliza de manera adecuada la de la escena en su conjunto, que ha iniciado con un enojo por parte de la mujer ante la diosa que quiere llevarla con su marido (390-412) y terminará con ambos teniendo relaciones sexuales (447).

Verso 438

No: Como observa Kirk (*ad* 438-46), el tono de la respuesta de Paris aquí es muy similar al que adopta al responderle a Héctor en 59-75, con un relajado rechazo de las acusaciones (438 ~ 64) y la atribución a los dioses de la culpa (439 ~ 65-66). La estructura también presenta un cierto paralelo, si se excluye la retrogresión en ese discurso (VER *ad* 3.59): aceptación de las críticas ~ rechazo a las críticas (438-440), aceptación del duelo ~ invitación al sexo (441-446); cada sección, a su vez tiene una afirmación (438, 441) seguida de una justificación (439-440, 442-446). Como puede verse, el paralelismo con el discurso de 59-75 dirige la atención a un claro contraste entre las intervenciones, puesto que Paris acepta las críticas de Héctor y adopta la conducta correcta, mientras que aquí ignora por completo todo lo que ha dicho Helena y le pide (u ordena) acostarse con él. La diferencia no es menor, en particular considerando que se trata de los dos discursos del personaje en los extremos del episodio: Héctor insta a Paris, con éxito, a cumplir su deber como guerrero, mientras que Helena le da un mensaje ambiguo (VER *ad* 3.436) y termina por hacerlo repetir el crimen que dio origen a la guerra. Para una bibliografía y análisis exhaustivo del discurso, cf. Bas. (*ad* 438-446).

mujer: Sobre el uso de este vocativo, VER *ad* 3.204. El discurso de Paris hace transparente el valor, si no despreciativo, sí al menos correctivo, en tanto que rechaza la opinión de Helena sobre la guerra y le ordena que se ocupe de la tarea que le concierne como esposa.

no me amonestes con duras injurias: Sobre la importancia de esta frase en la interpretación del discurso de Helena, VER *ad* 3.433. El apoyo a una lectura sarcástica de este es muy relativo, por supuesto, porque solo el deseo de muerte inicial bastaría para motivar esta respuesta de Paris.

Verso 439

venció con la ayuda de Atenea: Sobre este tipo de cambios entre la narración y las opiniones de los personajes respecto a la intervención de los dioses, cf. de Jong, *Narrators* (212-214), pero este es el único donde hay una clara contradicción en las interpretaciones. De todas maneras, la idea de que los dioses son los responsables de las acciones humanas es una excusa habitual en el poema (cf. 5.601-606 8.141-144, 17.175-178, 19.85-138, entre otros), pero aquí tiene un valor especial, porque Paris sin duda sabe que ha sido rescatado por Afrodita e incluso protegido dos veces por los dioses (contra la lanza y contra la espada de Menelao), mientras que los receptores saben que ni Atenea ni ninguna otra divinidad colaboró con su oponente. Como en el caso de 19, la justificación de sus falencias ofrecida por un mortal habla mucho más de ese mortal que del orden del mundo: “tales son las apologías de los que se han avergonzado a sí mismos. Dice que fue vencido por Atenea, como si no hubiera sido, por el contrario, rescatado él mismo por Afrodita,” comenta ya el escoliasta bT (*ad* 439-40a). Por lo demás, la elección de Atenea puede justificarse en su carácter de diosa guerrera, lo que refuerza la contradicción entre la versión de Paris y lo que sucedió realmente, o de diosa protectora de los aqueos, lo que, de nuevo, refuerza la contradicción en que fue el troyano el que necesitó la ayuda de un dios.

Verso 440

mas otra vez a él lo venceré yo: La ausencia de una repetición de “vencer” fue notada ya por los escoliastas (en el griego está solo en 439): la brevedad de la expresión acaso enfatiza la vacuidad de la idea, pero ciertamente subraya la poca importancia que Paris le da a la victoria o la derrota (VER *ad* 3.438). Más allá de que la jactancia es vana, porque Paris no volverá a enfrentarse con Menelao nunca, como observa Bas. (*ad* 438-446), este es el primer anticipo explícito de que el duelo ha fracasado como solución al conflicto y la guerra continuará. Que preceda inmediatamente a una unión sexual entre Paris y Helena (¡un nuevo rapto!) es sin duda muy adecuado (VER *ad* 3.447).

también junto a nosotros hay dioses: ¿Una alusión al hecho de que fue rescatado por Afrodita? Parece plausible (VER *ad* 3.439). *Pace* Paris, los dioses del bando troyano (Ares, Apolo y Afrodita, ante todo) colaboran con los suyos mucho menos que los del bando aqueo a lo largo del poema (aunque, es cierto, tienden a intervenir en momentos fundamentales - cf. e.g., además del obvio caso de Afrodita en este canto, 5.311-317, 15.220-262, 16.786-804).

Verso 441

Pero, ¡ea, vamos!: La segunda parte del discurso de Paris tiene un claro paralelo en el discurso de Zeus en 14.313-328 (cf., entre otros, CSIC, *ad* 441-6; Di Benedetto, 12-14; Pucci, 187), pero el signo de las situaciones es por completo diferente: mientras que Helena ha rechazado a Paris y termina sometiéndose a este contra su voluntad por el poder de Afrodita, Hera ha planeado seducir a Zeus y su “rechazo” es solo simulado. Subyace a ambas escenas, sin embargo, la idea de que la seducción que produce la mujer hace que el hombre abandone sus responsabilidades (aquí, Paris evita volver a la guerra hasta el canto 6; en 14, Zeus se distrae de la batalla, permitiendo el contraataque aqueo) y, acaso, un contraste entre las intenciones de la mujer y sus palabras (VER *ad* 3.427).

gocemos del amor: “Amor” es aquí y en 445 *philótes*, la palabra que en el resto del canto he traducido por “amistad” y reaparecerá enseguida en un punto clave de la escena que sigue (VER *ad* 3.453). La ironía trágica que se ha construido a través de su uso en el canto (VER *ad* 3.73) alcanza aquí un pico: la “amistad” que las tropas deseaban entre los bandos es imposible por esta que sí se produce entre Paris y Afrodita.

acostándonos ambos: Finalmente, la faceta más efectiva de Paris, anunciada desde su primera aparición con una piel de leopardo (VER *ad* 3.17) y desarrollada en el discurso de Héctor en 39-57 (VER *ad* 3.39), se manifiesta. En todo lo otro que ha intentado hacer en el canto ha fracasado, pero apenas si necesita esforzarse para convencer a su esposa de acostarse con él. Es el punto más bajo del personaje en el poema y el que establece la base a partir del cual deberá construirse su reivindicación más adelante (VER *ad* 3.447).

Verso 442

pues nunca jamás: La misma expresión que se halla en 14.315 (VER *ad* 3.441 y cf. Race, 1982: 36-37 n. 11), allí con el toque humorístico de que Zeus contrastará el deseo que siente por Hera con el que le han producido todas sus amantes (sin duda un halago peculiar); el tópico, no obstante, es el mismo. Leer más: Race, W. H. (1982) *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden: Brill.

Verso 443

cuando primero a vos desde la encantadora Lacedemonia: La mención del rapto explicita un subtexto que ha atravesado la escena (VER *ad* 3.419), y dirige la atención al hecho de que, aun a pesar del fracaso en el duelo, Paris replicará el delito original que dio origen al conflicto (VER *ad* 3.447).

Verso 444

tras raptarte navegué en las naves que surcan el mar: Bas. (con referencias) observa que esta caracterización del rapto enfatiza la heroicidad de Paris en el acto, frente a las acusaciones de Helena, pero entiendo que hay un efecto mucho más contundente en esta elección de palabras, reforzado por la repetición de la inusitada fórmula ἐν ποντοπόροισι νέεσσι del discurso de Héctor (46): mientras que la complejidad del

tema de la responsabilidad de Helena se ha manifestado en la multiplicidad de perspectivas sobre él en los discursos de los diferentes personajes que han hablado a lo largo del canto (VER *ad* 3.417, VER *ad* 3.128), la responsabilidad de Paris ha sido introducida solo dos veces, por Héctor y por él mismo, en perfecta armonía: el personaje puede haber estado actuando bajo el influjo de Afrodita, pero no se excusa en eso para explicar sus actos. Se trata de una diferencia muy marcada con la conducta de su esposa, sobre todo en este segmento del episodio (VER *ad* 3.401), y una que indica que Paris es aun redimible (VER *ad* 3.447). Por lo demás, *pace* Kirk (*ad* 443-5), no hay nada en este pasaje que sugiera que el “raptó” fue una acción rápida y desorganizada (VER *ad* 3.387). La expresión apunta más bien al carácter clandestino e ilegítimo de la unión entre los amantes, algo que se refuerza en el verso siguiente.

Verso 445

en una isla escarpada: “[Escarpada] enfatiza la intensidad del deseo de Paris en el pasado, incluso en un ambiente inhóspito, en contraste con el escenario del presente contexto (la confortable cama en el cuarto)” (Así, Bas.).

me uní a ti en amor y en la cama: Un doblete épico habitual (VER *ad* 1.57), apenas una forma más elaborada del habitual eufemismo “unirse en amor”. No implica nada respecto a una unión matrimonial (cf. e.g. 6.25, *Od.* 5.126).

Verso 446

tanto ahora te deseo y el dulce anhelo me toma: El mismo verso que cierra el discurso de Zeus en el canto 14 (VER *ad* 3.441), con un efecto similar. Sobre la importancia del deseo en el pasaje, cf. Lesser (2022: 95-96), que observa, con razón (pero una muy poco feliz elección de palabras), que el énfasis en este sentimiento explica la incapacidad de Paris para responder a las normas regulares de un hombre noble. Leer más: Lesser, R. H. (2022) *Desire in the Iliad. The Force that Moves the Epic and its Audience*, Oxford: Oxford University Press.

Verso 447

y comenzó a ir hacia el lecho, y lo siguió su esposa: El final de la escena conjuga varias problemáticas. En primer lugar, tras la extensa atención puesta sobre las objeciones de Helena y sus sentimientos, esta brevísima expresión de su sometimiento a Paris subraya el poder que él y Afrodita tienen sobre ella (VER *ad* 3.427); sin embargo, la ausencia absoluta de mención de la diosa, el verbo activo para describir la acción de Helena y el hecho de que la última palabra de la secuencia sea “esposa” indican que la mujer no es una mera víctima de las circunstancias, sino un agente en su relación con Paris (VER *ad* 3.417), reproduciendo así el juego que ha atravesado el episodio (VER *ad* 3.433). El narrador, así, da una última pincelada de su técnica ambigua para la caracterización de Helena, no haciendo más que describir sus acciones de la forma más objetiva posible, lo que deja abierta a la audiencia la interpretación sobre su conducta. Al mismo tiempo, como destaca Bas. (con referencias), que Helena vaya con el perdedor del duelo contradice el acuerdo entre

los bandos y, por supuesto, anticipa de la reanudación del conflicto (VER *ad* 3.440). En este sentido, Alden (43-44 con n. 85) ha observado que esta unión con Helena puede leerse como una victoria simbólica de Paris, puesto que consigue el premio que se ha acordado: “Menelao puede haber triunfado en el campo de batalla, pero Paris lo derrotará de nuevo en la habitación con Helena.” Este triunfo, sin embargo, es vacuo: apenas la intervención de Afrodita y un tecnicismo (VER *ad* 3.284) hacen que el conflicto no se resuelva con el duelo. No se trata de un detalle menor: cuando vuelva a aparecer en el canto 6, ya librado de la influencia inmediata de Afrodita, Paris parece mostrarse consciente del problema (VER *ad* 6.336), y no debe ser coincidencia que sea la intervención de Héctor la que lo saca del estado de parálisis que inicia en este punto (VER *ad* 3.438). El personaje es aquí caracterizado de una forma indebatiblemente negativa, pero también muestra suficientes indicios de una capacidad de redimirse como para justificar la reivindicación que realizará a lo largo del poema (VER *ad* 3.38).

Verso 448

Aquellos dos: La habitual transición homérica entre escenas con un resumen (VER *ad* 1.318). Este es uno de los muchos casos que ponen en cuestión la famosa ley de Zielinski (VER *ad* 1.313), por lo menos en su versión estricta, porque es claro que el punto de esta transición es que Menelao ha estado buscando a Paris durante toda la escena recién relatada (así, Bas., *ad* 448-449).

en el calado lecho se acostaron: Como ya observa el escoliasta T (*ad* 450), hay algo cómico en el contraste entre Menelao recorriendo como una fiera las filas troyanas y Paris relajado en su cama y haciendo el amor con su esposa.

Verso 449

y el Atrida: La última escena del canto y en buena medida del episodio (VER *ad* 3.383 sobre su estructura interna), aunque todo el comienzo del canto 4 debe incluirse también en él, habida cuenta de la dependencia del ataque de Pándaro de la situación de Menelao (VER *ad* 3.461).

iba de acá para allá en la turba: Debemos asumir que Menelao ha salido del terreno delimitado por el duelo, para terminar el trabajo. La mención anticipa también el comentario sobre el pensamiento de los troyanos (451-454).

semejante a una fiera: Es imposible no recordar el símil al comienzo del canto (cf. 23-26), cuando Menelao es comparado con un león que se alegra al encontrar un ciervo; la misma fiera hambrienta ahora está buscando ansiosa a su presa. Por lo demás, este giro se encuentra solo aquí y en el canto 11, también en un contexto en donde un aqueo mira hacia los troyanos (VER *ad* 11.546).

Verso 450

distinguía al deiforme Alejandro: Lo que indica que ni Menelao ni nadie más ha notado la intervención de Afrodita; debemos imaginar que la niebla en la que la diosa oculta a Paris (cf. 381) cubre también el rescate.

Verso 451

ninguno de los troyanos ni renombrados aliados: Incluso a pesar de la obviedad de que Paris se habría escondido entre los suyos, merece notarse la ausencia de los aqueos en el verso: el poeta no necesita aclarar que ellos lo señalarían si lo vieran, y aquí está más interesado en enfatizar el odio que el troyano ha causado en su propio bando. La mención de los aliados, conspicuamente ausentes en todo el resto del canto hasta este punto, a pesar de su protagonismo en el Catálogo Troyano del final del canto 2, refuerza el efecto: todos están buscando a Paris.

Verso 452

a Menelao, caro a Ares: VER *ad* 3.21. Como en la última instancia (VER *ad* 3.430), la reiteración del epíteto en 457 refuerza el efecto, que aquí resuena especialmente bien con el contexto de la escena (VER *ad* 3.449). Lo mismo puede decirse de la superposición con Ἀλέξανδρον, que recuerda la utilizada por Helena arriba (VER *ad* 3.403).

Verso 453

por amistad: La mención de la amistad retoma el tema recurrente durante el duelo (VER *ad* 3.73), que se continuará en el siguiente (cf. 4.16, 83). Dada la oposición en este tema entre los Atridas y las demás tropas, el hecho de que sean ellos quienes están buscando acabar con la guerra matando a Paris (Menelao) o haciendo que los troyanos acepten la derrota (Agamenón) refuerza la ironía trágica de que estos intentos están condenados a fracasar. El efecto se conecta con la última aparición del término (VER *ad* 3.441) y aumenta la crueldad implícita en él.

si alguno lo hubiera visto: La inusitada combinación de un indicativo con optativo en la subordinada (VER Com. 3.453) acaso se explica por un valor desiderativo del primero (cf. De Decker, 2022: 175, con referencias a Lange y Leaf que no he podido verificar), implicando que los troyanos y aliados querían ver a Paris tanto como Menelao. La alternativa es que el indicativo sugiere que el ocultamiento de Paris sería por completo imposible, mientras que verlo es apenas una posibilidad. En cualquier caso, la diferencia sin duda refuerza el tema del desprecio al personaje. Leer más: De Decker, F. (2022) "[The Difference between the Optative and the 'Modal' Indicative in Homeric Greek: Four Case Studies - Part 1: the Optative](#)", *Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 139, 157-197.

Verso 454

pues para todos era detestado: Aunque no es contundente en ningún sentido, hay cierta evidencia en el texto de que los troyanos sentían un considerable resquemor con Paris (cf. 6.524-525, 7.389-390 y VER *ad* 3.321). Estos dos versos contribuyen a la cuestión, pero debe señalarse que el odio que se expresa aquí puede tener un valor contextual: los troyanos querían que acabara la guerra, y la cobardía de Paris, que parece haber huido, destruye esa esperanza (VER la nota siguiente). El hecho de que en la asamblea de 7.345-389 sea la postura de Paris la que triunfa refuerza esa impresión (cf. en este mismo sentido Kelly, 369), aunque no puede dejar de notarse

que es Príamo el que la impone (VER *ad* 3.164). Sea como sea, la próxima vez que Paris aparezca en el combate será, aparentemente, bien recibido por los troyanos (cf. 4-7).

igual que la negra muerte: Una idea común (VER *ad* 1.228), pero la expresión en este verso es única y tiene un valor irónico muy claro: la ausencia de Paris implica la reanudación del combate, lo que a su vez, por supuesto, implica la muerte de muchos troyanos y aliados.

Verso 455

dijo el soberano de varones Agamenón: Mientras que Menelao intenta romper por la fuerza la situación buscando a Paris, como parecen estar haciendo también los propios troyanos y aliados (VER *ad* 3.453), Agamenón interviene para ofrecer una solución diplomática a la cuestión, afirmando que el duelo ha sido resuelto. Esto pone en foco su propio error en el juramento (VER *ad* 3.457) y su falta de competencia política (VER *ad* 3.461), pero al mismo tiempo refuerza la imposibilidad de la situación, construyendo un potente cliffhanger en el final del canto.

Verso 456

Escúchenme: Después de la invocación inicial (456), Agamenón se limita a declarar la victoria de Menelao (457) y a repetir casi sin cambios los términos del juramento en 285-287. Esto último hace mucho más contundente el hecho de que las condiciones establecidas en este no se han cumplido (VER *ad* 3.457).

troyanos y dárdanos y además los aliados: Sobre los dárdanos, VER *ad* 2.819. Es por cierto peculiar que esta fórmula sea utilizada en todos sus otros casos (7.348, 368 y 8.497) no solo exclusivamente por troyanos, sino por troyanos en el contexto de una asamblea y nunca en combate. Acaso es un guiño al hecho de que Agamenón está intentando que se respete el acuerdo y preservar la comunidad provisoria que se ha construido para realizar el duelo (VER *ad* 3.86).

Verso 457

Menelao, caro a Ares: VER *ad* 3.452.

es clara: En efecto, la victoria de Menelao es clara (aunque VER *ad* 3.447), pero en la formulación de su juramento Agamenón no ha establecido la victoria como la condición para la devolución de Helena, sino la muerte de Paris (VER *ad* 3.284). Si Agamenón es consciente de esto o no, es imposible verificarlo, pero la repetición que sigue de 285-287 (VER *ad* 3.458) dirige de forma muy contundente la atención hacia este problema (cf. de Jong, *Narrators*, 189, aunque sin mención de la cuestión de los términos), a su vez explicando por qué esta propuesta del Atrida no podría ser aceptada por los troyanos, por mucho que detesten a Paris (VER *ad* 3.461).

Verso 458

ustedes: 458-460 \approx 285-287 (VER *ad* 3.457 sobre la importancia de esto), con cambios mayormente por mor de la métrica en los primeros dos versos (VER notas *ad loci*).

la argiva Helena: Sobre el epíteto, VER *ad* 2.161. No deja de ser notable que esta es la única aparición de la fórmula en el canto, donde el problema del rapto de Helena es una constante.

Verso 460

y que también: “el verso sobre la sustancial recompensa adicional (...) tiene un tono especialmente fútil a esta altura” (así, Kirk, *ad* 458-60).

Verso 461

y lo aprobaron: Elmer (110-111) ha observado que esta es la única instancia en el poema en la que los aqueos aprueban las palabras de Agamenón, un detalle de profunda ironía, porque, primero, las palabras de Agamenón aquí son imposibles de cumplir (VER *ad* 3.457) y, segundo, ¡no están dirigidas a los aqueos! Esto hace más contundente la ausencia de respuesta de los troyanos, que es clave en el cierre del canto (VER la nota siguiente), pero también la incompetencia política de Agamenón, que solo consigue la aprobación de sus tropas en el único caso en el que lo que está pidiendo es, sin duda, lo que todos quieren, pero lo sus propios errores han hecho que sea imposible que se cumpla.

los demás aqueos: El cierre del canto con la reacción de los aqueos deja abierta la cuestión, mucho más significativa, respecto a qué harán los troyanos (cf. en este mismo sentido West, *Making*, *ad* 456-61, aunque especulando un tanto excesivamente sobre un asunto bastante más sencillo). El obvio problema aquí es que no hay reacción posible: los troyanos no pueden reconocer la victoria de Menelao, porque no se han cumplido las condiciones establecidas por el propio Agamenón (VER *ad* 3.457), pero tampoco tienen intención de reiniciar la guerra (cf., por ejemplo, 320-323), sin contar que el juramento fue lo suficientemente vago como para que semejante reinicio pudiera considerarse una transgresión de él (que es, en efecto, lo que sucederá: cf. 4.155-182, entre otros pasajes del canto que sigue). Así, el canto concluye con una parálisis militar, porque nadie se atrevería a reiniciar la guerra en este punto, y diplomática, porque las condiciones establecidas para la paz no se han cumplido. La escena en el Olimpo que inicia el canto 4 es una solución simple pero efectiva para la cuestión, porque los dioses son la excusa ideal para interrumpir esta parálisis. Nótese, en este sentido, que el cierre de este canto se encuentra en un punto ideal para dejar a la audiencia queriendo más: aunque el episodio no ha terminado en sentido estricto (el flechazo de Pándaro solo es posible porque Menelao está separado de los demás aqueos - cf. en particular 113-115), sin duda el arco argumental que lo atraviesa está concluido, y lo que resta es ver cómo se resolverá la situación que los errores de los personajes han creado.

Comentarios

v. 3, **ἤϋτε περ**: el valor de este uso único de περ en un introductor de símil (VER *ad* 3.3) es difícil de delimitar. Bas. sugiere “just”, lo que parece razonable, y hemos adoptado.

v. 4: **αἶ τ' ἐπεὶ οὖν**: lit. “las que después que por fin,” pero por mor de la extensión del verso y la eufonía he utilizado una versión abreviada. Sobre el sentido de ἐπεὶ οὖν, VER Com. 1.57.

v. 4. **ἀθέσφατον**: Bas. interpreta “rains unceasing”, lo que es perfectamente posible, pero preferimos una traducción que retenga un poco mejor el alcance de la expresión griega.

v. 5, **ᾠκεανοῖο**: VER Com. 1.423.

v. 7, **ἠέριαι**: sobre el problema de esta expresión, VER Com. 1.497. Kirk y Bas. se inclinan aquí en interpretar “desde el aire”, siguiendo a Vir., *Georg.* 1.375 (*aeriae fugere grues* [han huido las aéreas grullas]), mientras que Leaf recomienda “temprano por la mañana”. Ambos valores son igualmente admisibles, pero hemos entendido que el primero es más coherente con la lógica de la secuencia, dado que tanto en 5 como en 6 se viene hablando de que las grullas llegan volando hacia los pigmeos (pero VER *ad* 3.7).

v. 12, **ὅσον τ' ἐπὶ λαῶν ἴησιν**: lit., por supuesto, “cuanto tira una piedra”, pero la idea requiere reformulación en español. Acaso, sin embargo, sea significativo que el límite de la mirada se mida con la capacidad de la persona que está mirando (VER *ad* 3.12).

v. 13, **ἀελλής**: este hápax daba ya problemas a los antiguos, que lo interpretaban o bien como una forma vinculada a ἀολλής [todos juntos] (así, entre los modernos, AH; Risch, 83; Leaf; Kirk; y la mayoría de los traductores, entre otros), o bien como una forma vinculada a ἄελλα [remolino] (así, Bas.; West, *Studies*, con análisis del problema). No habiendo argumentos definitivos para resolver la cuestión, he traducido intentando conservar en el mayor grado posible la ambigüedad, pero inclinándome por la segunda opción, que resulta un tanto más adecuada a la frase.

v. 14, **πεδίοιο**: VER 2.785.

v. 15, **ὄτε δῆ**: VER Com. 1.432.

v. 16, **προμάχιεν**: retenemos la repetición de προ- (VER *ad* 3.16) con “(en el / de / en)frente” en 16, 19 y 22.

v. 18, **καὶ ξίφος**: Zenódoto y Aristarco tenían problemas con los versos 18-20, por las contradicciones que implican (VER *ad* 3.17 y en general *ad loci*). El segundo atetizó 19-20, para evitar que un hombre con un armamento tan extraño buscara un duelo individual, mientras que el primero atetizó 18-20, para eliminar el problema por completo. Sin embargo, y a pesar de algunos críticos recientes que ven como atractiva la corrección,

estas líneas sirven como pocas en el poema para caracterizar a Paris, y removerlas, aunque soluciona una contradicción desde el punto de vista táctico, nos priva, justo en su primera aparición, de algunos de sus rasgos psicológicos más característicos (cf. también Bas., *ad* 18-20).

v. 19, **προκαλίζετο**: VER Com. 3.16.

v. 21, **τὸν δ' ὥς οὖν**: el giro formulaico tiene un levísimo anacoluto, puesto que el pronombre que precede al subordinante siempre pertenece a la cláusula subordinada. En ediciones anteriores de los textos reproducimos el efecto (“a este, cuando entonces...”), pero Huilén Abed Moure destacó que esto puede llevar a confusiones (en 30-31, por ejemplo, “a este... se le estrujó”), por lo que hemos decidido modificar la traducción y retener el valor de establecimiento pragmático del pronombre antepuesto colocando el término español con el que lo traducimos en primer lugar en la oración subordinada.

v. 21, **ἀρηϊφίλος**: VER Com. 1.74.

v. 22, **μακρὰ βιβῶντα**: West y CSIC imprimen el minoritario βιβάντα. Aunque no hay duda de que el participio atemático βιβάς es más antiguo que las formas temáticas de βιβῶν, siendo estas las mayoritarias aquí y no habiendo razón para considerarlas espurias, no es posible sino considerarlas falsas dicotomías, en este verso y en el resto de las instancias del poema (15.307 y 686), donde la variación en las fuentes es estándar. Por lo demás, la traducción del giro formulaico en sus distintas variaciones demanda una obvia paráfrasis, habida cuenta de la dificultad de “caminando grandemente” en español.

v. 23, **ῶς**: VER Com. 2.147.

v. 24, **ἦ**: VER Com. 1.27.

v. 28, **τίσεσθαι**: VER Com. 1.42.

v. 29, **ἄλτο**: VER Com. 1.532.

v. 30, **τὸν δ' ὥς οὖν**: VER Com. 3.21.

v. 32, **ἀλεείνων**: Bas. atribuye al participio un valor conativo con matiz final, lo que puede ser correcto, pero, si el griego ἀλεείνω funcionaba como el español “evitar”, es innecesario, porque esos valores son intrínsecos a la semántica del verbo.

v. 33, **ῶς**: VER Com. 2.147.

v. 33, **παλίνορσος ἀπέστη**: lit. aprox. “retrocedió hacia atrás”, pero el aoristo y el contexto recomiendan una traducción que enfatice lo repentino del movimiento.

v. 38, **ἐπέεσσιν**: VER Com. 1.223.

v. 39, **γυναιμανές**: lit. “loco por las mujeres”, pero, como la mayoría de los traductores, entiendo que el efecto del insulto solo puede preservarse con una única palabra con un valor similar en español.

v. 40, **ἄγονός**: la palabra ha dado dolores de cabeza a los críticos aparentemente desde la Antigüedad, habida cuenta de los comentarios de los escoliastas, que parecen incompatibles, con bT hablando de un ἀδύνατον y A de la descendencia de Paris (VER *ad* 3.40). Dos problemas se superponen: primero, si tiene valor pasivo (“no nacido”) o activo (“sin descendencia”); segundo, si, en su valor activo, puede querer decir algo más que “sin hijos” o “estéril”. La inmensa mayor parte de los intérpretes y todos los traductores se inclinan por la primera opción en el primer problema, por lo que ignoran por completo el segundo. Sin embargo, no hay ningún otro pasaje conservado en donde ἄγονος quiera decir “no nacido (nunca)”; los únicos paralelos que se han ofrecido (cf. LSJ) son E., *Ph.* 1598, y Eub., fr. 107.11, y en ambos casos la palabra no significa “no nacido nunca”, sino “no nacido aun”, esto es, “nonato”, algo que además el trágico se asegura de que quede claro en el contexto. Es, desde luego, imposible que Héctor esté deseando que Paris fuera un feto, y la única manera de alcanzar el valor necesario es interpretar la palabra como “abortado”, algo que solo podría apoyarse con S., *OT* 26-27, y esto parece bastante forzado (la idea es claramente la misma que en Eurípides y Eubulo), aun cuando no pueda descartarse del todo que la palabra tuviera el valor en la época de composición de *Iliada*. Es probable, por lo tanto, que deba preferirse el sentido activo, que es abrumadoramente más habitual en el uso de la palabra en griego posterior (y no se trata de un término inusual: se registran más de setecientas instancias en el TLG). El problema es, por supuesto, que “estéril” o “sin hijos”, su sentido estándar, tampoco tiene demasiada lógica en este contexto, en la medida en que Héctor puede estar deseando que Paris no haya nacido o no se haya unido con Helena, pero su descendencia parece un tanto inconsecuente. Kirk propone que “incapaz de tener hijos” puede explicarse por “impotencia”, lo que resultaría adecuado, pero no hay ningún ejemplo registrado de ese valor para el término, algo que se hace más grave cuando se considera que Hipócrates lo utiliza en *Aēr.* 22.18, en el contexto de la discusión sobre los varones impotentes (εὐνουχίαι), pero para referirse a las venas que se cortan e impiden la producción de semen (Ἐμοὶ μὲν οὖν δοκέει ἐν ταύτῃ τῇ ἰήσει διαφθείρεσθαι ὁ γόνος· εἰσὶ γὰρ παρὰ τὰ ὦτα φλέβες, ἃς εἴαν τις ἐπιτάμη, ἄγονοι γίγνονται οἱ ἐπιτμηθέντες [Me parece que en estas curaciones <de cortes detrás de las orejas> se destruye el semen, pues hay una venas junto a las orejas, que si alguno se las corta, los que se las han cortado resultan infértiles]). No he hallado ningún pasaje donde la palabra pueda referirse a la impotencia, y confieso que me resulta casi inconcebible que, si tuviera ese valor, ningún cómico o epigramatista lo hubiera utilizado nunca, sobre todo con el antecedente de este pasaje homérico. Todo esto implica que las alternativas más viables para interpretar el deseo son 1) “ojalá hubieras sido abortado” y 2) “ojalá fueras estéril”. La primera fuerza considerablemente la semántica del término, pero es con mucho la alternativa más potente; la segunda es la mejor atestiguada y explica el uso de la coordinación, puesto que ser estéril y soltero es

la forma ideal de asegurar la eliminación de una línea en una estirpe, pero al mismo tiempo debilita bastante la expresión y hace a Héctor preocuparse de algo un tanto extraño en este punto. Dicho esto, es claro que optar por 1 es una *petitio principii*: se quiere que la frase tenga potencia, y, por lo tanto, se elige la opción más potente; es más apropiado metodológicamente respetar la evidencia lingüística y hacer un mayor esfuerzo interpretativo (VER *ad* 3.40).

v. 41, **καί κε τὸ βουλοίμην, καί κεν πολὺ κέρδιον ἦεν**: West, *Studies*, tiene razón en que este verso no es imprescindible para el discurso; ahora bien, asumir a partir de eso y de un papiro que omite la línea ([LDAB 1850](#)) que debe ser una interpolación es un evidente *non sequitur*, y, como observa Bas., no hay un solo ejemplo en Homero de ἦ(ἐ)...ἦ no precedido de algún término comparativo o con valor comparativo. Por lo demás, la omisión hace que se pierda un elemento clave del razonamiento (VER *ad* 3.41).

v. 42, **ἐπόψιον**: la lección mayoritaria, ὑπόψιον, es un casi absoluto hápax. Esta propuesta de Aristófanes de Bizancio parece más adecuada al contexto de profundo desprecio por parte de Héctor (así, Wackernagel). Sobre el sentido de la palabra aquí, cf. West (2001: 132), que repone la interpretación de Fick del primer elemento como vinculado con ἐψία y ἐψίαομαι, palabras del campo semántico de la diversión o el entretenimiento. Leer más: West, M. L. (2001) “[Some Homeric Words](#)”, *Glotta* 77, 118-135.

v. 43, **ἦ που**: VER Com. 2.136.

v. 45, **ἔπ'**: de ἔπειμι, con el curioso detalle de que se omite el dativo, presupuesto en ambos verbos de la línea.

v. 45, **ἔστυ**: VER Com. 2.811. West, quizás por error, imprime también esta forma. Nótese que el uso de un dativo posesivo es independiente del carácter existencial del verbo (el sentido es “existe para vos”), y también se utiliza en formas copulativas (cf. e.g. 1.107, 300 y un largo etc.)

v. 46, **ποντοπόροισι**: altero aquí la traducción habitual “que surcan el ponto” para mantener el juego entre ποντοπόροισι y πόντον ἐπιπλώσας.

v. 49, **νυὸν**: aunque la palabra se utiliza en el resto de los casos en hexámetro arcaico para referirse a las “nueras” de alguien, este ejemplo deja en claro que se trata de un término abarcativo para las mujeres que entran a la familia a través del matrimonio. Traduzco de forma abreviada, porque la alternativa sería una compleja paráfrasis.

v. 51, **δυσμενέσιν μὲν χάρμα**: las construcciones con χάρμα + dativo tienen en la épica homérica dos posibles valores: alguien es o se convierte en motivo de alegría para alguien (10.193, 14.325 - aunque este es un caso algo excepcional, proveniente del lenguaje himnódico -, 17.636) o bien alguien hace algo que produce alegría en alguien (23.342, *Od.* 6.185). Tres instancias de la construcción son ambiguas: esta, donde la palabra puede

referirse a Helena, Paris, o el rapto mismo; 6.82, donde puede referirse a los troyanos que huyen o al acto de huir; y 24.706, donde puede referirse a Héctor o a la llegada/presencia de Héctor en la ciudad. Resulta claro que no hay demasiada diferencia en el sentido de estos casos, puesto que persona y acción están esencialmente identificados. Traducimos, por lo tanto, con la construcción que resulta más natural en español en cada uno.

v. 52, **οὐκ ἂν δὴ μείνεις**: traduzco entendiendo con Denniston (223) un “pedido cortés” por parte de Héctor, aquí, de más está decirlo, clarísimamente irónico (cf. también Willmott, 83-85). El valor enfático de la partícula δὴ se preserva en parte en el giro perifrástico, pero he preferido sacrificarlo para mantener la intensidad emocional de la pregunta (rodearla de signos de admiración produce un efecto que entiendo no es el del griego). Añado, de todas maneras, “al menos” para preservar el sarcasmo; esto no es posible en todas las instancias del giro (cf. 5.32, 5.456), algunas solo muy levemente irónicas, y está pensado para preservar el tono del pasaje en el texto escrito.

v. 52, **ἀρηϊφίλον**: VER Com. 1.74.

v. 54, **οὐκ ἂν τοι χραΐσμη**: VER Com. 2.488. La traducción “cuando te unieras al polvo” resulta aquí demasiado violentamente agramatical en español para utilizarla, por lo que he debido omitir replicar el efecto del griego. Sobre la muy minoritaria variante χραΐσμοι, cf. De Decker (2022: 321-322); es, desde luego, innecesario adoptarla, y parece probable que sea una corrección antigua para eliminar la ruptura del periodo en μιγεΐης. Leer más: De Decker, F. (2022) “[The Difference between the Optative and the ‘Modal’ Indicative in Homeric Greek: Four Case Studies - Part 2: the Indicative and the εἰ μή-clauses](#)”, *Studia Linguistica Universitatis Jagellonicae Cracoviensis* 139, 301-328.

v. 55, **ἐν κονίησι μιγεΐης**: sobre la combinación con subjuntivo, VER Com. 3.54. La frase aparece otras dos veces (sin la preposición) en versos idénticos (10.457, *Od.* 22.329), sobre la cabeza de un guerrero muerto arrojada al suelo. En este caso, la ironía en el uso de μείγνυμι es transparente, no solo por la aparición del verbo en 48, sino por el contexto inmediato de los “regalos de Afrodita” (VER *ad* 3.55). Intento preservar el juego en la traducción.

v. 56, **δειδήμονες**: Le Feuvre (44-45) hace una convincente defensa de la variante de Zenódoto, ἐλεήμονες, que es más apropiada lingüísticamente, porque deriva del regular ἐλεέω y no de un inusitado *δειδέω, y contextualmente, porque es, sin duda, más adecuado al pasaje que Héctor afirme que los troyanos son “compasivos”. Me he sentido muy tentado a imprimirla, pero el hecho de que los escoliastas conozcan la variante transmitida indica que estaba en los manuscritos antiguos y sugiere que debe tratarse como una falsa dicotomía.

v. 56, **ἢ τέ**: la secuencia es interpretada con razón por Schwyzer (2.576 n. 4) y Denniston (532) como enfática, como la traduzco en 366. Denniston, no obstante, observa que aquí el sentido (por lo menos implícito) debe ser “otherwise”, y traduzco con la disyuntiva

para facilitar la comprensión de la frase. En general sobre esta combinación, cf. Ruijgh (795-802), que interpreta que deriva originalmente de la función coordinante de τε uniendo dos cláusulas, pero en el periodo homérico tiene valor adverbial enfático, con τε reforzando el valor conectivo del ἤ, utilizándose incluso como apodótico.

v. 57, ἔσσο: la forma pasiva de pluscuamperfecto de segunda persona ἔννομι en su construcción con doble acusativo, con el de persona en función de sujeto. Lit. “habrías sido vestido con la túnica”, con un sujeto semántico “(por) los troyanos”. Dada la complejidad y considerable cacofonía de esta traducción, y para retener el importante detalle de que son los troyanos los que vestirán a Paris, traducimos con la forma activa.

v. 59, ἐπεὶ: con vocativo y al comienzo de discurso, en uno de los contextos en donde no tiene valor subordinante en sentido estricto (o bien puede entenderse que la oración principal queda tácita por su obviedad), y tiene el mismo sentido que el más habitual γάρ en respuestas (cf. Denniston, 73-76; Tzamali, 2001: 288-390). Leer más: Tzamali, E. (2001) “[Zur Verselbständigung von Nebensätzen im Altgriechischen](#)”, *Mnemosyne* 54, 385-392.

v. 59, κατ' αἴσαν ἐνείκεσας οὐδ' ὑπὲρ αἴσαν: para retener el juego etimológico y el sentido de estas expresiones, que apuntan al hecho de que no se está cometiendo un exceso, sacrificamos la lítote de οὐδ' ὑπὲρ αἴσαν. La mayoría de los traductores favorece esta última, con alguna variación de “con razón, y no sin razón” de Crespo Güemes (que sacrifica el sentido preciso de ὑπὲρ αἴσαν) o “hasta donde es justo, y no más allá” de CSIC (que sacrifica el juego etimológico).

v. 60, κραδίη πέλεκυς ὥς ἐστιν ἀτειρήs: ἀτειρήs puede entenderse como atributivo de κραδίη o de πέλεκυς, aunque la idea sea, por supuesto, que ambas cosas son iguales. A los fines de la traducción hemos optado por la expresión más sencilla en español, contra el “tenés el corazón como un hacha, inflexible”, que utilicé en la primera edición del canto y he hallado a la distancia no solo que es intolerablemente cacofónico, sino también que dificulta la comprensión de la relativa en el verso que sigue.

v. 61, ὑπ' ἀνέρος, ὃς ῥά τε: sobre la construcción de ὑπό + genitivo, VER Com. 1.242. El uso de ἄρα en la subordinada supone un conocimiento por parte del auditorio de quién es este varón, que entendemos implica la obviedad de que se trata de un carpintero que obtiene el material que necesita para su trabajo. Para retener el efecto utilizamos artículo definido en el sintagma preposicional y no colocamos coma antes de la relativa, de modo que “el varón que...” constituye un único referente que se da como conocido por el receptor.

v. 62, ἐκτάμνησιν: VER Com. 1.324.

v. 65, **τοι**: Bas. sugiere la posibilidad de entenderlo como un σοι, pero el carácter gnómico de la oración recomienda que se trata de la partícula enfática (derivada, es cierto, del pronombre dativo), muy usual en este tipo de sentencias (cf. Denniston, 542-543).

v. 65, **ἀπόβλητ' ἐστὶ**: traduzco reteniendo el valor de la expresión gnómica, que es evidente a partir de 66 y del lugar paralelo de 2.361, donde el punto es claramente que Agamenón no puede o no debería ignorar los consejos de Néstor (VER *ad* 3.65).

v. 68, **κάθισον**: dada la uniformidad de los manuscritos (no solo homéricos; cf. LSJ) en la transmisión de esta forma y muchas otras del verbo καθίζω, las buenas razones que pueda haber para la reposición a κάθεσον que imprime West no parecen suficientes para sostener la enmienda.

v. 69, **ἀρηϊφίλον**: VER Com. 1.74.

v. 71, **κρέσσων**: VER Com. 1.80.

v. 72, **εὔ**: sigo como CSIC a Crespo Güemes en la traducción del adverbio aquí con una frase española que expresa la misma idea en este contexto.

v. 73, **οἱ δ' ἄλλοι**: VER Com. 1.33. Aquí οἱ es, sin embargo, muy posible, y quizás lo recomienda la ubicación del coordinante.

v. 73, **φιλότητα καὶ ὄρκια πιστὰ ταμόντες**: la versión expandida de la fórmula ὄρκια πιστὰ ταμόντες presenta un desafío adicional de traducción, porque añade el plenamente abstracto φιλότης al metafórico ὄρκια. Para no sacrificar por completo el juego y retener la traducción que utilizamos en los casos básicos de la fórmula (VER Com. 2.124), traducimos φιλότης como un atributo de los juramentos a los que se está aludiendo, incluso en los casos (cf. 3.323) donde retenemos solo el valor abstracto.

v. 74, **ναίοιτε**: el optativo tiene un matiz desiderativo en contraposición a los imperativos que lo rodean, aunque parece probable que la diferencia sea en griego mucho menos marcada que en español, puesto que ναίοιτε puede tomarse como una forma de cortesía más que como una expresión literal de deseo. Conservo, sin embargo, la oposición.

v. 76, **δ' αὖτ'**: un caso de αὐτ(ε) con valor continuativo apenas enfático (cf. Klein, 258-260), que no tiene equivalente preciso en español, y por eso no se conserva en la traducción.

v. 78, **μέσσου δουρὸς ἐλών· τοὶ δ' ἰδρύνθησαν ἅπαντες**: varios autores (entre ellos, Leaf y West, *Studies*) sospechan que este verso es una interpolación por concordancia de 7.54-56 (VER *ad* 3.76); la principal razón para esto es que ἰδρύνθησαν, que significa en sentido literal “se sentaron”, no tiene, a pesar de algunos traductores, ninguna lógica en este punto, no solo porque ninguna persona sensata se sentaría mientras el ejército rival sigue

arrojando proyectiles, sino sobre todo porque ambos bandos deben sentarse recién en 111-115. En realidad, la solución es tan sencilla como asumir un valor metafórico para la palabra, que es el que traduzco, siguiendo a AH y Bas., entre otros. La validez de esto se ve reforzada por el caso paralelo de 2.255, donde la idea de “estar sentado” también se utiliza metafóricamente (VER Com. 2.255 y cf. también 4.412). Por otro lado, con respecto a la ortografía, sigo (como West) a Chant. 1.404 en entender que la variante ἰδρύνθησαν es un error por analogía con ἰθύνω y otras formas en υνω e ινω; el verbo ἰδρύω no tiene una ν̄ en ningún lado.

v. 83, **κορυθαιόλος**: VER Com. 2.816.

v. 84, **ἄνεώ**: VER Com. 2.323.

v. 85, **ἀμφοτέροισιν**: ἀμφοτέροι suele utilizarse sin especificación de a qué dos grupos o personas se está refiriendo, que puede extraerse fácilmente del contexto. En la mayor parte de los casos son los dos bandos enfrentados, por lo que solemos reponer esa palabra para hacer gramatical la expresión española.

v. 86, **κέκλυτέ μευ**: sobre la forma del pronombre, VER Com. 1.88. Traduzco con su valor habitual esta fórmula común de inicio de discurso, aunque un complemento objetivo del verbo aparezca en el verso siguiente. La idea de la expresión griega es “escuchen de mí”, pero lo es siempre en el caso de los verbos de percepción con genitivo, y no veo motivo para alterar el hábito de transferir el pronombre en acusativo, como corresponde al uso español. Entiendo que el doble objeto con “escuchar” resultante es perfectamente comprensible y, en todo caso, su aparición es extraña en ambos idiomas. La alteración de van Leeuwen adoptada por West del texto transmitido (μοι por μευ) es por completo innecesaria.

v. 86, **Τρῶες καὶ ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί**: al menos cuatro manuscritos transmiten aquí un verso adicional, ὄφρ' εἶπω τά με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι κελεύει [para que les diga lo que me ordena el ánimo en el pecho], de carácter formulaico (cf. 7.68, 349, 369, 8.6, *Od.* 7.187, 8.27, 17.469, 18.352, 21.276 y Hes., *Th.* 645). No es la única vez en la que este verso aparece en algunas fuentes donde no se encuentra en la Vulgata, y Kelly (385-386) discute la conveniencia de su inclusión en cada caso, aunque el resultado es una obvia *petitio* (donde el uso se ajusta al análisis del autor, el verso corresponde; donde no, el verso es un añadido). Naturalmente, es una falsa dicotomía, aunque resulta interesante que el uso de una variante del verso en 304a refuerza la conexión entre este discurso y aquel (VER *ad* 3.304). Sobre el problema de incluirlo en el texto editado, VER [El texto griego](#).

v. 90, **ἀρηϊφίλον**: VER Com. 1.74.

v. 92, **κρέσσων**: VER Com. 1.80.

v. 93, **εὔ**: VER Com. 3.72.

v. 94, **φιλότητα καὶ ὄρκια πιστὰ τάμωμεν**: VER Com. 3.73.

v. 97, **μάλιστα**: la ubicación del adverbio sugiere que está enfatizando el sufrimiento de Menelao, de donde la traducción, pero no descartaría que se trate de un uso similar al de 1.16. 175 y etc., implicando que es especialmente Menelao el que está sufriendo (i.e. frente a los demás).

v. 98, **φρονέω δὲ διακρινθήμεναι**: existen dos interpretaciones posibles: o bien “pienso que deben/van a separarse”, o bien “pienso que ya se separaron”, pero el consenso casi unánime desde AH y Leaf es que lo segundo es correcto, con el aoristo indicando un hecho puntual del futuro (cf. Chant. 2.309-311) y ἐπεὶ justificando esta propuesta de Menelao. Es posible, de todas maneras, que el auditorio percibiera cierta ambigüedad en la frase.

v. 100, **Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης**: los contundentes argumentos de CSIC (I, pp. 137-138 - cf. también Le Feuvre, 61-62) a favor de esta variante frente a la unánime de los manuscritos en este verso (ἀρχῆς) me llevan a imprimirla. Destaco entre ellos el hecho de que ἄτης es la lectura mayoritaria en las otras dos instancias de la fórmula (6.356 y 24.28, Kirk también observa esto en su defensa de ἄτης), que la variante ἀρχῆς puede explicarse como una intervención de Aristarco basada en un prejuicio sobre la atribución de culpa a Paris, y que la expresión lingüística resultante de esta variante es extrañísima e inusitada en Homero (sintáctica y semánticamente), un dato que reduce sustancialmente la posibilidad de interpretarla como una falsa dicotomía. Cf. el texto citado para el detalle de los editores que imprimen cada una; West y Van Thiel prefieren ἀρχῆς.

v. 104, **Γῆ τε καὶ Ἥελίῳ**: VER Com. 1.475.

v. 105, **ἄξετε**: para evitar la falsa repetición con los verbos de 103-104, traducimos “haced venir”, que refuerza el contraste entre Príamo y los corderos. Esto representa un cambio respecto a la primera edición, donde seguí a otros traductores (Martínez García, Pérez) en utilizar “conducid aquí”, reponiendo un locativo para facilitar la comprensión de la frase en español; además del refuerzo ya mencionado, el cambio evita la necesidad de la reposición.

v. 105, **ὄρκια τάμνη**: VER Com. 2.124. Este caso presenta el problema especial de que ὄρκια se repite enseguida en 107 en un uso que está, por supuesto, intensamente relacionado con este. Traducimos en ambas instancias “ofrendas”, utilizando “mancillar” en 107 para transmitir el sentido implicado de “cometer alguna deslealtad”.

v. 109, **οἷς δ' ὁ γέρον μετέησιν**: sobre ὁ γέρον, VER Com. 1.33. Bas. afirma que aquí οἷς = ἐάν τισιν, pero no hay un solo caso en el poema donde este uso sea necesario: definitivamente no lo es en 1.549-550, donde la relativa es un simple objeto directo, y en los casos de 19.235-236 y 14.81 (el segundo mencionado por Kühner y Gerth, 1904: 441)

la relativa no es condicional, sino que cumple la función de un dativo. El problema aquí es la relación estrecha entre la relativa y la principal, puesto que ὁ γέρων es el sujeto de ambas y οἷς tiene su propia función interna, pero también subsume la de la relativa en su conjunto, que actúa como dativo locativo. El sentido desplegado sería aprox. “entre los que hay un anciano, entre estos el anciano mira...”. La expresión apocopada parece típica de la coloquialidad, y retenemos el efecto en la traducción. Leer más: Kühner, R., y Gerth, B. (1904) *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, tomo 2, parte 2, Hannover: Hahnsche Buchhandlung.

v. 110, **ἀμφοτέροισι**: VER Com. 3.85.

v. 115, **πλησίον ἀλλήλων, ὀλίγη δ' ἦν ἀμφὶς ἄρουρα**: un verso doblemente ambiguo, puesto que ambos hemistiquios pueden aludir o bien a cada combatiente o conjunto de armas de un ejército entre sí, o bien a los combatientes y armas de los ejércitos enemigos. Para el análisis del problema, VER *ad* 3.115. A los fines de la traducción, sin embargo, la cuestión no es demasiado significativa, porque la ambigüedad se reproduce sin inconvenientes en español, provisto que se elijan términos que la retengan.

v. 125, **εὔρ'**: VER Com. 1.329.

v. 126, **πορφυρέην**: la alternancia entre πορφυρέην y μαρμαρέην en este verso es un problema de cierta complejidad. Es, por supuesto, una falsa dicotomía, puesto que ambas palabras son homéricas (cf. 1.482, 5.83, 14.273, 17.594, etc.) y ambas aparecen en esta ubicación en una expresión formulaica para caracterizar una tela (δίπλακα πορφυρέην, en 22.441, y τρίπλακα μαρμαρέην en 18.480, en el primer caso como variante mayoritaria, en el segundo caso como variante única). Si ese fuera el final del problema, correspondería aquí imprimir el muy mayoritario μαρμαρέην; sin embargo, los escolios complican la cuestión, porque informan que Zenódoto, Aristarco, Aristófanes (escolio A) y “todos” (escolio T) traían πορφυρέην, lo que sugiere que en las fuentes antiguas esta versión era mayoritaria (sobre estas situaciones, VER “[Apéndice: el problema de la contradicción entre las fuentes antiguas y modernas](#)” en [En debate – El concepto de falsa dicotomía](#)). No hay demasiados argumentos para definirse por una alternativa (Bas. afirma que μαρμαρέην es la *lectio difficilior*, pero, si lo es, es por un margen despreciable), y he preferido (como CSIC, entre otros) imprimir la frase que se encuentra en el poema a la frase que solo cuenta con una fórmula muy similar, reconociendo que se trata de un criterio muy débil para definirse por una variante.

v. 128, **ὕπ' Ἄρηος παλαμάων**: VER Com. 1.242, aunque aquí bien podría tratarse de una metáfora (las palmas de Ares cubrían la batalla).

v. 130, **νόμφα φίλη**: en la primera edición del texto traduje, con la mayoría, “querida novia”, pero Ivana Chialva nos hizo notar en la revisión que esto se contradice, en la interpretación estándar que tendría la frase en español, con 40, porque Helena no es una “novia”, sino la esposa de Paris, y eso es importante en la secuencia. Ante la imposibilidad

absoluta de encontrar una forma de retener el sentido exacto del vocativo (VER *ad* 3.130), nos inclinamos por utilizar el sentido estándar de la palabra en griego moderno, lo que genera una falsa repetición de 122, pero una bastante inocua.

v. 132, ἄρηα: VER Com. 2.381.

v. 134, πόλεμος δὲ πέπauται: la frase es obviamente parentética (dicho sea de paso, sería útil contar con un estudio detenido de este “δέ parentético” en Homero, si no en griego antiguo), con un leve valor causal, explicando por qué ἔαται σγῆ. El español a duras penas admite retener el efecto, a pesar de mi intento de hacerlo en la primera edición de la traducción (“ellos ahora están callados, y la guerra ha cesado, apoyados en sus escudos”). Hemos optado por evitar convertirla en una subordinada (cf. Martínez García: “pues la guerra ha cesado”) moviéndola al comienzo del verso, con las ventajas de que el quiasmo “la guerra”, “ellos en silencio” - “ellos apoyados”, “las picas” recupera parte del efecto del esquema paralelo del griego (VER *ad* 3.134) y de que el paralelo resultante “están en silencio” - “están clavadas” replica el producido por la aliteración πέπauται - πέπηγεν.

v. 136, ἀρηϊφίλος: VER Com. 1.74.

v. 138, κε νικήσαντι: VER Com. 1.139.

v. 138, κεκλήση: VER Com. 1.160.

v. 140, προτέρου: siendo esta la lección mayoritaria y la que evita el hiato en καὶ ἄστεος, imprimir προτέρου, como hacen CSIC y otros editores modernos, parece completamente injustificado. Se trata, de todas maneras, de una falsa dicotomía.

v. 141, καλυψαμένη ὀθόνησιν: las ὀθόνηαι deben ser algún tipo de tela fina de lino utilizada por las mujeres, quizás a partir de una palabra semítica (cf. Bas., con referencias). καλύπτω aquí casi garantiza el sentido “velo”, que es también aceptable en 18.595, aunque no en *Od.* 7.107.

v. 143, οὐκ οἶη: VER Com. 2.745.

v. 144, Αἴθρη Πιτθῆος θυγάτηρ, Κλυμένη τε βοῶπις: hay acuerdo mayoritario en que este verso ha sido interpolado por una fuente (ζῳτική?) del s. V, para incluir a la madre de Teseo en la historia de Troya. Sin embargo, el argumento respecto a la edad de los personajes que ofrece el escolio A es ocioso en el contexto de la mitología, como señala Leaf, y la observación de Kirk de que es sospechoso que en ninguna de las dos iteraciones de 143 (*Od.* 1.331 y 18.207) se incluya un verso adicional con los nombres de las criadas no implica nada respecto a este verso, donde esos nombres cumplen una función literaria (VER *ad* 3.144). La justificación central para el consenso mayoritario es la usual prisa con la que los intérpretes modernos y antiguos desechan cualquier referencia a la

mitología ateniense en el texto homérico (VER Com. 1.265), pero el hecho de que ha sido transmitido unánimemente por todas las fuentes casi garantiza que no puede considerarse interpolado.

v. 149, **εἶατο**: como West y Van Thiel, entre otros editores, repongo la forma estándar del verbo, que se encuentra en el escolio, frente al ἦατο de los manuscritos.

v. 150, **γήραι δὴ πολέμοιο πεπαυμένοι**: hemos revisado la traducción de la frase de la primera edición “que por ser ancianos habían terminado con la guerra”, apocopándola considerablemente. El sacrificio del δὴ continúa siendo un problema, pero su función central, señalar la obviedad de la aclaración (no el énfasis que mencioné en la primera edición) se retiene en parte en el breve “por ancianos”, que supone que cualquier receptor entiende los límites que implica la vejez. Por lo demás, el cambio más significativo es el “retirados” para transferir el valor de πεπαυμένοι, más preciso para este pasaje en detrimento de la coherencia con otros, pero el sentido del verbo aquí es tan puntual que esto parece bastante justificado.

v. 152, **δενδρέω ἐφεζόμενοι**: Le Feuvre (82-103, 122 y resumen en 276) defiende convincentemente la lectura de Zenódoto transmitida por el escoliasta A, demostrando que δένδρει es la forma más antigua de la palabra, puesto que la raíz es originalmente atemática y solo luego de la caída de la digamma comienza a adoptar formas temáticas por homofonía y reanálisis. Sin embargo, dado que este reanálisis debe haber sido ya realizado por los rapsodas y el uso de la misma fórmula en Hes., *Erga* 583, es claro que estamos ante una falsa dicotomía.

v. 152, **ὄπα λειριόεσσαν**: no hay acuerdo alguno entre los intérpretes respecto al significado de la palabra ni sobre su etimología (cf. sobre todo Bas., para la discusión y la bibliografía); sigo la postura mayoritaria, ofrecida ya por el escoliasta bT, de que proviene de λείριον [lirio] y funciona como una sinestesia (VER *ad* 3.152), pero debe notarse que incluso esta asociación entre λείριον y el lirio es problemática.

v. 153, **τοῖτοι ἄρα**: como señala Bas., la frase es predicativa y sirve de cierre del símil, de donde la traducción ofrecida.

v. 153, **Τρώων ἡγήτορες**: VER Com. 2.558.

v. 154, **οἱ δ' ὥς οὖν**: VER Com. 3.21.

v. 156, **οὐ νέμεσις**: como ya observó Leaf, no quiere decir (como entienden varios intérpretes) “no es sorprendente”, sino “no es indignante”, esto es, “no hay razón para reprocharlo”. El paralelo parcial de *Od.* 1.350 garantiza esta interpretación.

v. 158, **αἰνῶς**: es contundente la evidencia que ofrece Kirk respecto al valor negativo de este adverbio en *Iliada*, que en 17 de sus 20 apariciones está acompañado con un verbo

de temor, vergüenza o cansancio. Lejos de implicar, como sugiere el comentarista, que el presente verso es de carácter “odiseico” (dado que, en *Odisea*, el número es de 6 en 13) y en él el adverbio tiene sentido positivo, es plausible asumir que aquí hay algo fuertemente negativo en la forma en que Helena se asemeja a las diosas (VER *ad* 3.158), y así lo he traducido. Me parece probable que los valores neutrales de la palabra hayan evolucionado a partir de este tipo de usos ambiguos.

v. 161, **φωνῆ**: como la mayoría de los traductores y Bas., entiendo que la palabra contrasta con el ἦκα de 155. Kirk observa, con razón, que también es posible entenderlo como un complemento interno sin valor especial. El escoliasta bT explica ἐφώνησεν, ἀλλ' οὐ δι' ἀγγέλου ἐκάλεσε [habló (fuerte?), pero (en lugar de?) no la llamó a través de un mensajero].

v. 163, **ἴδης**: VER Com. 1.203.

v. 164, **θεοὶ νύ μοι αἴτιοί εἰσιν**: el énfasis provisto por el νύ debe tener un valor contrastivo (cf. Bas., con referencias), que retengo aquí en los dos puntos.

v. 168, **ἦτοι μὲν**: VER Com. 1.68. La forma compuesta con μὲν es probablemente solo enfática por mor del metro (cf. Ruijgh, 1981: 276-279), pero casi garantiza el valor correlativo de la secuencia. En este caso y en otros (incluyendo algunos de ἦτοι sin μὲν), este se preserva a través de un conector adversativo en los versos siguientes (aquí, el “pero” que traduce al δέ de 169). Leer más: Ruijgh, C. J. (1981) “[L'emploi de ἦτοι chez Homère et Hésiode](#)”, *Mnemosyne* 34, 272-287.

v. 168, **κεφαλή**: varios comentaristas entienden que la palabra tiene un valor de “dativo de relación”, lo que no me resulta demasiado convincente, pero resulta coherente con el uso regular de κεφαλή para referirse a la altura (cf. 193, 227 y VER *ad* 2.478). La evidencia es escasa en el mejor de los casos, y el argumento de Kirk de que, si se interpreta aquí “por una cabeza”, Odiseo sería casi un enano (dos cabezas por debajo de varios héroes) me parece absurdo en un contexto mitológico donde algunos personajes revolean piedras que ni siquiera diez hombres “actuales” podrían mover. Sin embargo, ante lo que hoy parece ser el acuerdo mayoritario y habida cuenta de que el sentido no se altera demasiado, he preferido la traducción ofrecida.

v. 168, **μέζονες**: VER Com. 1.80.

v. 173, **ὥς ὄφελεν**: cf. Chant. 2.228, que observa el valor enfático de ὥς en este tipo de frases. Traduzco el énfasis utilizando signos de admiración.

v. 175, **τηλυγέτην**: el sentido del término es desconocido, y las sugerencias de, entre otros, Leaf (“adolescente”), Kirk (“nacida tarde”) y Bas. (“cariñosamente amada”) son todas igual de aceptables; me inclino, como todos los traductores recientes, por una variación de la última, que parece la más inocua en una palabra tan difícil.

v. 176, **τά γ' οὐκ ἐγένοντο**: el énfasis en la pluralidad en la frase es notable, no solo por el **τά** sino por el **ἐγένοντο**. Los traductores utilizan en general el singular, pero esto no parece recomendable, aun si uno asumiera que el **ἐγένοντο** es una conveniencia métrica. Hay algo melodramático en retomar el deseo de muerte como una serie de hechos que no se dieron que se ajusta bien al discurso de Helena (VER *ad* 3.176).

v. 176, **τὸ καί**: **τό** (= **διά τοῦτο**) es adverbial y **καί** puede, como señala Bas., tener alcance oracional o bien referirse al **τό** (VER *ad* 3.176); no es, como inexplicablemente parecen entender los traductores, un coordinante.

v. 178, **Ἀτρεΐδης**: VER Com. 1.7.

v. 180, **εἴ ποτ' ἔην γε**: después de extensas discusiones sobre la forma más adecuada de traducir esta frase hecha, sobre la que VER *ad* 3.180, hemos reconocido el acierto de Segalá al utilizar “si todo no ha sido un sueño”, una expresión en español que transmite la idea de manera más apropiada e inmediata que los literales “si alguna vez sucedió”, “si alguna vez existió” o “si alguna vez fue así”, que no tienen el mismo sentido que el giro griego. Todos estos intentos son buenos ejemplos de traducciones que son menos fieles por ser literales, en la medida en que la fórmula es mucho más que una expresión de duda. Por lo tanto, adoptamos una expresión similar a la propuesta por Segalá, algo más acotada para ajustarla al largo de nuestras líneas.

v. 185, **αιολοπόλους**: hay consenso general en que la primera parte del compuesto aquí tiene su valor de “veloz” (cf. 19.404, **πόδας αἰόλος ἵππος**), y no el más habitual en este tipo de construcciones de “brillante”.

v. 188, **ἐλέχθην**: dada la unanimidad absoluta de los manuscritos y papiros, es metodológicamente inadmisibile la incorporación de West en el texto (cf. también *Studies*) de la variante transmitida solo por Estrabón 12.3.24, **ἐλέγμην**, que además es una contundente *lectio faciliior*. El sentido del término aquí no es seguro, dado que puede ser una forma de **λέχομαι** (así, Bas.) o de **λέγομαι** (así, AH, Kirk). Habida cuenta de que es claro que Príamo está señalando que estaba con los frigios, traduzco conservando ese significado.

v. 189, **ἀντιάνειραι**: aunque el escoliasta bT registra dos posibles interpretaciones, ἴσαι ἢ ἐναντία τοῖς ἀνδράσιν [iguales o contrarias a varones], el consenso actual es que la preposición tiene el valor que posee en **ἀντίθεος**, que es mucho más adecuado como descripción de las amazonas. Es curioso, en este sentido, que ese epíteto inambiguo haya aparecido hace apenas tres versos, casi recordando el uso de **ἀντί** necesario para interpretar este.

v. 191, **Δεύτερον αὐτ'**: sobre αὐτ[ε] aquí y αὐ̃ en 200, cf. Klein (252-254). El autor observa que la partícula cumple el rol de indicar la introducción de elementos en enumeraciones.

v. 193, **κεφαλῆ**: VER Com. 3.168.

v. 197, **ἐγὼ γε**: dado que, como la mayoría de los críticos, interpreto la partícula con valor restrictivo, no con el más habitual enfático, la imprimo, como AH, Leaf y West, separada del pronombre. Habida cuenta de la incertidumbre respecto al acento de la forma compuesta (VER Com. 1.173), sin embargo, esto no debe entenderse más que como una conveniencia gráfica, en particular porque no son pocos los casos en donde los valores son indiscernibles (enfaticar la primera persona es también contrastarla con todos los otros).

v. 198, **οἴων**: sobre la forma correcta de esta palabra ya había discusiones en la Antigüedad. Sigo, como Van Thiel, la que el escoliasta atribuye a Aristarco, dado que hay casos indiscutibles de esta silabificación en el poema (e.g. 11.678, 12.451), pero, por supuesto, ninguno garantizado de la forma trisilábica οῖος. Bien podría tratarse de una falsa dicotomía, sin embargo.

v. 200, **οὗτος δ' αὐ̃**: VER Com. 3.191.

v. 201, **τράφη**: VER Com. 1.251.

v. 202, **πυκνά**: aunque se pierde parte del valor metafórico que conservan otros, prefiero la traducción más literal, que permite ligar este uso del adjetivo con otros en el poema, a otros más interpretativos como “sagaz” o “sutil”, que no son más que explicitaciones de la metáfora del griego.

v. 204, **ἦ μάλα**: VER Com. 1.156.

v. 206, **σεῦ ἔνεκ' ἀγγελίης**: un pasaje discutidísimo ya en la Antigüedad, pero el consenso actual es que el sustantivo debe entenderse como un genitivo dependiendo del adverbio, no como un nominativo masculino (cf. Bas.), lo que a su vez explicaría la lectura σῆς de Zenódoto, adoptada por West. Sin embargo, ya el análisis de Erbse (1975) demuestra el camino posible para la derivación de ἀγγελίης como sustantivo masculino, y el principal y más sistemático argumento en su contra es su carácter inusitado, lo que no se sostiene si se considera que aparece potencialmente en cinco pasajes de *Iliada* en contextos muy similares (aquí y en 4.384, 11.140, 13.252, 15.640). No es posible resolver la cuestión, y en la mayor parte de estas instancias la interpretación como forma de ἀγγελίη es factible, pero la muy marcada excepción de 15 (cf. CSIC III, ad 15.639-40 - ya el escoliasta A aclara ἀντὶ τοῦ ἄγγελος) hace difícil sostener que la audiencia no sería capaz de reconocer ἀγγελίης como nominativo masculino. Leer más: Erbse, H. (1975) “Homerisches ἀγγελίης”, en Bingen, J., Cambier, G., y Nachtergaeel, G. (eds.) [Le Monde grec: pensée](#),

[littérature, histoire, documents. Hommages à Claire Préaux](#), Bruxelles: Éditions de L'Université de Bruxelles.

v. 206, **ἀρηϊφίλω**: VER Com. 1.74.

v. 211, **ἄμφω δ' ἐζομένω**: sobre la variante ἄμφω δ' ἐζομένων de Zenódoto, cf. Le Feuvre (267-268), que sugiere que podría ser una adaptación de una original ἀμφοῖν δ' ἐζομένωιν, con transformación del participio dual en plural y el uso de un ἄμφω indeclinable. Los argumentos son plausibles pero, por supuesto, no bastan para modificar la lección transmitida, aun debiendo sufrir este extraño “nominativo absoluto”.

v. 212, **ὔφαινον**: son atendibles los argumentos de West, *Studies*, y Bas. a favor de la muy minoritaria lectura ἔφαινον. Sin embargo, aunque no hay ejemplos de ὑφαίνω con μήδεα, tampoco los hay de φαίνω; hace apenas unas líneas δόλος, que sí aparece con ὑφαίνω, ha aparecido como doblete de μήδεα; y, como señala Leaf, es sencillísimo el procedimiento metafórico que lleva a la frase que se encuentra en este verso. Habida cuenta de que ambas lecturas son plausibles, se trata de una falsa dicotomía.

v. 213, **ἦτοι μὲν**: VER Com. 3.168.

v. 214, **παῦρα μὲν, ἀλλὰ μάλα λιγέως**: en la primera edición del texto, tomé μὲν como enfático, de donde “parca, sí, pero”. No se trata de una interpretación inadmisibles, pero entiendo hoy que una simple correlación μὲν - ἀλλὰ resulta más adecuada a la secuencia.

v. 215, **εἰ καὶ**: como CSIC y Van Thiel, entre otros, prefiero esta bien atestiguada variante a ἦ, que aquí requeriría un inusual (pero no inusitado, cf. 7.393) e inexplicablemente enfático sentido concesivo.

v. 215, **γένει ὕστερος**: lit. (acaso) “el último en la estirpe”, pero debe tratarse de una adaptación a γένος de un uso habitual de γενεά (i.e. γενεῆ) para indicar la edad (VER Com. 2.707).

v. 222, **νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερήσιον**: podría leerse un paralelismo sintáctico entre ἐκ στήθεος en 221 y νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερήσιον, tomando el segundo como complemento predicativo. Hay una inevitable ambigüedad en la construcción de este verso, sin embargo, y prefiero no añadir la coma en español para al menos retener una parte de ella, aunque esto favorezca casi por completo la lectura del participio como atributivo. En todo caso, no parece equivocado asumir que esta semejanza con las nevadas es una característica esencial de las palabras de Odiseo.

v. 223, **ἐρίσσειε**: traducimos con una paráfrasis de “poder” para retener el punto, a saber, que Odiseo era inigualable. El “disputaría” que utilicé en la primera edición resulta un tanto opaco en este sentido.

v. 224, οὐ τότε γ' ὦδ' Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες: el verso es una evidente *crux* interpretativa (VER *ad* 3.224). He intentado ser lo más literal posible para no restringir demasiado los posibles sentidos en español, pero alguna adaptación era necesaria. En la primera edición de este volumen opté por “ni *entonces* nos admirábamos así viendo el aspecto de Odiseo”, añadiendo un coordinante implícito; sin embargo, esto me resulta hoy intolerablemente cacofónico y apenas comprensible. Hemos optado ahora por explicitar lo implícito en el ὦδε de una manera vaga con “tanto”, y entiendo que el resultado retiene bastante del efecto del griego, porque el “*entonces*” es tan ambiguo en nuestro idioma como en el original y el “tanto” se aplica tanto para el momento precedente a las palabras de Odiseo como para el presente narrativo.

v. 225, ὁ γεραιός: VER Com. 1.33.

v. 226, ταρ: VER Com. 1.8.

v. 230, ἐνὶ Κρήτεσσι: por supuesto, la expresión puede entenderse como aposición de ἐτέρωθεν o como complemento de θεὸς ὧς, un efecto imposible de conservar en la traducción, donde prefiero la segunda alternativa (aunque respeto el orden de palabras, a fin de que en una lectura en voz alta la ambigüedad se retenga).

v. 230, θεὸς ὧς: para evitar el análisis “parado como un dios”, que casi con certeza no es lo que implica la frase, traducimos aquí ὧς por “igual que”, que transmite mejor el valor de la frase (VER *ad* 3.230).

v. 232, ἀρηϊφίλος: VER Com. 1.74.

v. 235, ἔϋ: VER Com. 1.73.

v. 239, ἐσπέσθην: como otros traductores, repongo el objeto tácito que en español debe estar expreso aquí y en el verso que sigue.

v. 240, νέεσσ' ἐνὶ ποντοπόροισι: VER Com. 1.350.

v. 243, φυσίζοος: sigo a Kirk en traducir no adoptando la probable etimología a partir de ζειά (cf. LSJ y Chant., *Dict.*, s.v.), como hace la mayoría, sino tomando la etimología popular a partir de ζωός que parece subyacer a los usos homéricos (cf. 21.63 y esp. *Od.* 11.301; VER *ad* 3.243) y resulta muchísimo más adecuada para este pasaje.

v. 244, ἐῆ ἐν πατρίδι γαίῃ: un interesantísimo caso de falsa dicotomía. Nuestros manuscritos traen unánimemente la habitual fórmula φίλη ἐν πατρίδι γαίῃ, que se ajusta al pasaje sin mayor inconveniente. Por otro lado, el escoliasta A informa que Zenódoto editaba ἐῆ ἐν πατρίδι γαίῃ, una fórmula registrada en 22.404, y explica por qué esto es inadmisibles, a saber, que ἐῆ es singular y los Dioscuros son dos. Sin embargo, Le Feuvre (47-48) ha observado que esto es un error producto del desconocimiento de que en el

periodo homérico todavía se conservarían rastros del antiguo reflexivo sin número, que es regular en la mayor parte de los lenguajes indoeuropeos. Hasta ese punto, se trataría de una sencilla falsa dicotomía, pero la situación se complica cuando se observa que Apolonio Díscolo atribuye a “la mayoría” (*De cons.* 2.2.215) o “a todas” (*De pron.* 2.1.48.7-11) las ediciones antiguas la lección de Zenódoto, e observa que incluso Aristarco adoptó la lección a partir del texto de Dicearco. Asumiendo que este testimonio sea correcto, el apoyo al uso del reflexivo en la Antigüedad habría sido contundente, lo que convierte esta falsa dicotomía en una instancia de contradicción entre las fuentes (VER “[Apéndice: el problema de la contradicción entre las fuentes antiguas y modernas](#)” en [En debate – El concepto de falsa dicotomía](#)). He optado por imprimir la lección antigua por dos razones: primero, es una obvia *lectio difficilior*, con la explicación del escoliasta A justificando cómo φίλη llegó a dominar la tradición; segundo, ἐῖ me parece mucho más apropiado en un pasaje basado en el contraste entre la opinión de Helena sobre la ubicación de sus hermanos y la corrección del narrador, amén de que es un cierre más potente para la triple secuencia de locativos de este verso.

v. 245, ὄρκια πιστά: VER Com. 2.124. Aunque τέμνω no se utiliza en la frase, el valor físico de los ὄρκια en la oración es evidente.

v. 248, κῆρυξ: VER Com. 2.184.

v. 252, ὄρκια πιστὰ τάμητε: VER Com. 2.124.

v. 253, ἀρηΐφιλος: VER Com. 1.74.

v. 255, κε νικήσαντι γυνή καὶ κτήμαθ' ἔποιτο: la peculiaridad del potencial sugiere que acaso debamos tomar κε con el participio, quizás como un reflejo formulaico de la repetición de 138. Sin embargo, ambas posibilidades son demasiado remotas como para preferirlas al valor más sencillo, y parece difícil imaginar a los receptores antiguos interpretando algo distinto a κε + ἔποιτο.

v. 256, φιλότητα καὶ ὄρκια πιστὰ ταμόντες: VER Com. 3.73.

v. 257, ναίοιμεν: puede interpretarse como potencial, como hacen AH y Willcock, entre otros, o como desiderativo, como hace Bas. Lo segundo está en línea con el valor desiderativo del paralelo en 74, mientras que lo primero es más coherente con el contexto de ἔποιτο en 255 y νέονται en la oración que sigue. La cuestión no tiene solución, porque el griego admite ambas interpretaciones y la audiencia podría tomar cualquiera. He preferido privilegiar la adecuación contextual, que permite una traducción más fluida.

v. 259, ὁ γέρων: VER Com. 1.33.

v. 259, ἑταίρους: aunque me incliné por imprimir el minoritario dativo ἑταίροις en la primera edición del texto, interpretando, con Bas., West y CSIC, que el acusativo era la

lectio faciliior, en la reconsideración del problema entiendo que se trata de una falsa dicotomía. El paralelo de ἐκέλευσεν ἑταίρω en 23.533, aun en la misma ubicación del verso, no afecta el hecho de que κελεύω admite sin diferencia acusativo y dativo en el poema.

v. 263, **Σκαιῶν**: el único uso del término sustantivado (i.e. sin πυλάων) y contraído, pero tiene razón Kirk en que esto debe ser un mero accidente de las circunstancias, y no implica nada sobre la antigüedad del verso.

v. 268, **ἄν**: la forma apocopada de la preposición ἀνά, no la partícula modal. Aunque el contexto sugiere que funciona como una forma abreviada de ἀνώρνυτο, otros casos a lo largo del poema (7.168, 23.709, 755, 812, 837, 838, etc.) permiten entender que, cuando se enumeran personas que se levantan, tiene una función continuativa o adverbial, “además”, que en ocasiones resulta más adecuada en la traducción. Por supuesto, esto no es más que una aplicación de su uso como forma verbal apocopada (cf. Chant. 2.90), pero los contextos en cuestión sugieren una incipiente lexicalización del uso.

v. 269, **ὄρκια πιστά**: VER Com. 2.124 (y VER Com. 3.245).

v. 278, **οἱ**: el τίνυσθον del verso siguiente es un dual, por lo que este plural se refiere a “los dos que castigáis”, y así lo traduzco. La alternativa sería poner el “los dos” en 279, pero esto implicaría agregar allí una aposición del sujeto que no está en el griego y que, por lo demás, alargaría el verso innecesariamente.

v. 280, **ὕμεις μάρτυροι ἔστε**: en este punto comienza uno de los pocos fragmentos (apenas) legibles de [LDAB 2343](https://unipub.uni-graz.at/obvugrpapyri/content/titleinfo/7951230) (imágenes en <https://unipub.uni-graz.at/obvugrpapyri/content/titleinfo/7951230>), sobre el que cf. West (1967: 40-58) y el análisis de Ready (2019: 252-254). El papiro trae una pequeña falsa dicotomía en esta sección (VER Com. 3.283). Leer más: Ready, J. L. (2019) *Orality, Textuality, and the Homeric Epics: An Interdisciplinary Study of Oral Texts, Dictated Texts, and Wild Texts*, Oxford: Oxford University Press; West, S. (1967) *The Ptolemaic Papyri of Homer*, Wiesbaden: Springer.

v. 280, **ὄρκια πιστά**: VER Com. 2.124.

v. 283, **ἐν νήεσσι νεώμεθα ποντοπόροισιν**: [LDAB 2343](https://unipub.uni-graz.at/obvugrpapyri/content/titleinfo/7951230) (VER Com. 3.280) trae aquí una variante alternativa con un verso adicional: [ἡμεῖς δ' ἐν νή]εσσι νεώμεθα κοῦροι Ἀχαιῶ[ν | [Ἄργος ἐς ἰππόβοτον κ]αὶ Ἀχαιῖδα καλλιγύ[ναικα· | [εἰ δέ κέ τοι Μενέλαος Ἀ]λέξανδρον κατ[ἀπέφνηι [(nosotros en las na)ves regresemos, los hijos de los aqueo(s), (a Argos criadora de caballos) y a Acaya de bellas mu(jeres), (y si, por cierto, Menelao a A)lejandro as(esina)]. Se trata de una curiosa falsa dicotomía, que presenta un juego de repeticiones diferentes a las conservadas en el texto mayoritario, con una adaptación diferente de 72-75, incluyendo la preservación del verso final de esa secuencia. Al mismo

tiempo, nótese que el paralelismo entre las posibilidades se enfatiza replicando la estructura sintáctica.

v. 287, **πέληται**: siendo transparente el sentido de esta frase en griego, hemos preferido una traducción que lo retenga mejor en español que el algo más oscuro “permanezca” de la primera edición.

v. 290, **εἴνεκα ποινῆς**: lit. “a causa del pago”, pero ποινή es muy probablemente más amplio que el τιμή de arriba (VER *ad* 3.290) y hemos preferido traducir con un giro en español que retenga mejor la idea de la frase.

v. 291, **εἴως**: por razones que me resultan inexplicables, ninguno de los editores que he consultado declara qué forma del subordinante hay en los manuscritos en este verso, εἴως (como imprimen AH, Leaf, Van Thiel y West) o ἕως (como imprimen Allen y CSIC). Siendo formas equivalentes, he optado por imprimir la que se halla en el [Venetus A](#), sin certeza alguna.

v. 297, **τις**: VER Com. 2.355.

v. 299, **ὀπότεροι**: habiendo encontrado el “los que de los dos” de la primera edición casi impronunciable en la relectura del texto, hemos adoptado la misma estrategia para este ὀπότεροι que para ἀμότεροι (VER Com. 3.85), reteniendo los plurales de los versos que siguen; esto último es importante, puesto que el pedido de castigo es al colectivo de los transgresores, no al individuo específico que cometa el acto (VER *ad* 3.299).

v. 301, **αὐτῶν καὶ τεκέων**: lit “el/los de ellos mismos y el/los de sus hijos”, pero, además de que esta expresión alarga considerablemente el verso (por esto también omito el “mismos” en la traducción), el punto y la violencia de la imagen quedan mejor expresados en español con el dativo de interés.

v. 302, **ᾠς ἔφαν**: en este punto, [LDAB 2343](#) (VER Com. 3.280) inserta cuatro versos con una versión alternativa en la que Zeus truena desde el Ida, anunciando el sufrimiento de los troyanos y dánaos: ...φων ἐπὶ δὲ στεροπὴν ἐφέηκεν· | [θησέμεναι γὰρ ἔμελλεν ἔτ' ἄλγεά τε στοναχάς τε | [Τροσί τε καὶ] Δαναοῖ[σι] διὰ κρατερὰς ὑσ[μί]νας. | [αὐτὰρ ἔπει ῥ' ὄ]μοσέν τε τελεύτησέν [τε] τὸν ὄρκον [lanzó sobre (ellos?) un rayo, | (p)ues iba a (imponerles) todavía dolores y lamentos | (a los troyanos y) a los aqueo(s) en fuertes ba(ta)llas. | (Pero una vez que j)uraron y completaron el juramento]. Kirk, con razón, critica el pasaje por razones lingüísticas y estilísticas. Si se trata de una interpolación en una copia o de una variante rapsódica, es, como en la mayor parte de los casos, imposible saberlo; me atrevería a decir, sin embargo, que es difícil incluirlo en el grupo de las falsas dicotomías.

v. 302, **οὐδ' ἄρα πῶ**: no hay acuerdo entre los críticos (cf. Kirk, *ad* 306-7; Bas.) respecto al valor del πῶ en esta línea, puesto que puede ser modal, como traduzco, o temporal

(“todavía no”). Además de razones bastante obvias de contenido que por alguna razón los críticos no atienden, a saber, que los que están suplicando son tanto aqueos como troyanos (por lo que el cumplimiento del pedido no se referiría solo a Troya), el lugar paralelo de 2.419, donde un cumplimiento retrasado es imposible (el pedido incluye la referencia temporal “antes de que se ponga el sol”), sugiere enfáticamente que la interpretación ofrecida en la traducción es la correcta.

v. 304, **κέκλυτέ μεν, Τρῶες**: sobre la fórmula de inicio de discurso y su traducción, VER Com. 3.86. [LDAB 2343](#) (VER Com. 3.280) tiene después de esta frase καὶ Δάρδανοι ἠδ' ἐπίκουροι | [ὄφρ' εἶπω] τά με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσιν ἄνωγε[v] [y Dárdanos y aliados, para que les diga lo que me manda el ánimo en el pecho]. Ambas modificaciones tienen base en el texto: la variante en 304 se encuentra en 456 y 304a es una variación de una fórmula habitual que también se añade en otros lugares (VER Com. 3.86). Es probable que estemos ante una verdadera variación rapsódica. Sin embargo, tiene razón Kirk en que la versión del papiro debilita la apelación de Príamo a troyanos y aqueos, que resulta más adecuada al contexto (VER *ad* 3.304). En cualquier caso, no hay razón para no considerarla una falsa dicotomía. Sobre la cuestión de incorporar el texto adicional a la edición, VER [El texto griego](#).

v. 305, **ἦτοι ἐγὼν**: VER Com. 1.68. Como observa Bas., la idea es “yo me voy, [mientras ustedes se quedan]”, lo que resulta extremadamente difícil de preservar en la traducción. Con poco convencimiento hemos utilizado las cursivas en *yo*, lo que parece retener algo del efecto.

v. 307, **ἀρηϊφίλω**: VER Com. 1.74.

v. 308, **Ζεὺς μὲν**: interpreto el μὲν con valor enfático (Cf. Denniston, 360), pero acaso pueda estar funcionando como el ἦτοι de 305, con un “pero nosotros no podemos saberlo” implicado después de la frase. En todo caso, la traducción es la misma (VER Com. 3.305).

v. 309, **θανάτοιο τέλος**: lit. “el fin de la muerte”, i.e., “el fin constituido por la muerte”, pero traduzco con una frase más comprensible en español en este contexto (aunque hemos utilizado “el final de la muerte” en 16.502 y 855).

v. 310, **ισόθεος φῶς**: para facilitar la comprensión de la frase trasladamos el epíteto al comienzo del verso, aunque esto implica asociarlo al ἦH.

v. 313, **προτί**: por razones obvias, los manuscritos y papiros suelen fluctuar entre προτί y ποτί, una variación que trato como una falsa dicotomía (cf. Monro, 184; Chant. 2.131), pero que acaso tiene una motivación métrica, con la forma en πρ-, al menos originalmente, utilizada para alargar vocales precedentes o viceversa. Por supuesto, cuando la sílaba anterior a la preposición debe ser larga, no hay alternativa posible para προτί (cf., sin ir más lejos, 305).

v. 316, **πάλλον**: es lamentable que Bas. insista en defender la absolutamente ociosa conjetura βάλλον en este verso. La viabilidad de πάλλον está garantizada por los lugares paralelos de 23.861 y *Od.* 10.206, y el único argumento en su contra es que implica que Odiseo y Héctor han estado sacudiendo las suertes durante toda la plegaria, que es exactamente lo que ha pasado (VER *ad* 3.324). El muy minoritario βάλλον [arrojaron], solo transmitido por Apolonio Sofista, según West (aunque no he hallado el pasaje), es una falsa dicotomía, pero una que debería haber pasado al olvido hace tiempo: ninguno de los tres editores contemporáneos la imprime (ni siquiera West - cf. también *Studies* -, dado como es a modificar el texto para ajustarlo a su criterio de lo que es adecuado) y, de hecho, ni CSIC ni Van Thiel siquiera la mencionan.

v. 317, **ὀπότερος**: entiendo, como interpreto que hacen también Pérez y CA, que la subordinada de este verso es el objeto del ἔλοντες del anterior, si bien tengo serias dudas respecto a si el verbo habilita esto, y ni en los comentarios ni en las gramáticas he hallado nada sobre el problema.

v. 319, **τις**: VER Com. 2.355.

v. 321, **ἀμφοτέροισιν**: VER Com. 3.85.

v. 323, **ἡμῖν δ' αὖ**: Klein (257) enumera este verso dentro de los usos muy debilitados de αὖ adversativo, en este caso contrastando el τὸν del verso anterior con el ἡμῖν de este. Dado que la oposición se preserva, sin necesidad de traducir la partícula, tomando ἡμῖν con δός (frente al “entre nosotros” de varios traductores), y que hacerlo implica alargar el verso de forma considerable, no la retengo en el español.

v. 323, **φιλότητα καὶ ὄρκια πιστὰ**: VER Com. 3.73.

v. 324, **κορυθαιόλος**: VER Com. 2.816.

v. 326, **ἐκάστῳ**: sigo a Leaf y Kirk (*ad* 326-7) en reponer ἦσαν en la oración de ἵπποι y en entender que ἔκειτο solo alcanza a τεύχεα.

v. 327, **ποικίλα**: en 16.134 tradujimos el adjetivo por “intrincadamente labrada”, una versión más literal que la que elijo aquí por mor de la extensión del verso.

v. 327, **τεύχε' ἔκειτο**: VER *ad* 1.10.

v. 336, **κρατὶ δ' ἔπ' ἰφθίμῳ**: VER Com. 1.350.

v. 339, **ὥς δ' αὐτῷς Μενέλαος Ἀρήϊος ἔντε' ἔδυνεν**: sobre la mayúscula en Ἀρήϊος, VER Com. 2.698. [LDAB 2343](#) (VER Com. 3.280) conserva tres versos en este pasaje detallando el armado de Menelao: ἀσπίδα κ[αὶ πῆλη]κα φαεινῆ[ν καὶ δύο δοῦρε] | καὶ καλὰ[ς κνη]μῖδας ἐπισφ[υρίοις ἀραρυίας,] | ἀμφὶ δ' ἄ[ρ' ὄμοισι]ν βάλετο ξί[φος

ἀργυρόηλον] [el escudo y el casco reluciente y dos lanzas | y las bellas grebas, ajustadas con tobilleras, | y en los hombros, claro, se colgó la espada con clavos de plata]. El lenguaje es en parte formulaico (339b = 18.459, 339c = 2.45 y etc.), pero el orden de los elementos es equivocado e imposible (escudo - coraza - ¿lanzas? - grebas - espada; VER *ad* 3.330). Acaso sea una intervención de un rapsoda poco habilidoso, pero es imposible saberlo, y creo que 339a recomienda no considerarlo una falsa dicotomía, habida cuenta de que transgrede la lógica del tema tradicional de la colocación de las armas. Los versos parecen un pastiche para compensar la ausencia de una por completo innecesaria descripción del armado de Menelao.

v. 340, οἱ δ' ἐπεὶ οὖν: VER Com. 3.4.

v. 347, πάντοσ' ἕϊσιν: los manuscritos fluctúan considerablemente en la grafía de la fórmula, con πάντοσε ἴσιν como variante mayoritaria en algunos casos, y πάντοσ' ἕϊσιν como variante mayoritaria o única en otros. Es, desde luego, una falsa dicotomía de carácter ortográfico (las frases son idénticas desde el punto de vista fonético: *pán-to-se-í-sēn*), y podría imprimirse la variante mayoritaria en cada caso; prefiero, sin embargo, unificar con la más frecuente en el agregado. Debe notarse que CSIC III (*ad* 11.61), contradiciendo su práctica en otros pasajes, recomienda imprimir πάντοσε ἴσιν porque “respetar las huellas de la digamma inicial”. Por lo demás, hemos decidido modificar nuestra traducción “bien balanceado” de versiones anteriores por el más simple “redondo”, que, aunque menos elaborado, transmite mejor la idea de “igual hacia todos lados” de la expresión y su punto (i.e. que los escudos son redondos). La fórmula, de hecho, debe ser sinónima de ἀσπίδος/ας εὐκύκλου(ς).

v. 348, χαλκός: solo Van Thiel entre los editores contemporáneos adopta la variante minoritaria χαλκόν, que, como ya observaba Leaf, debe ser rechazada porque la palabra jamás hace referencia a un escudo, y sí, muchas veces (en el próximo verso, por ejemplo), a las lanzas.

v. 349, ἀσπίδ' ἔνι κρατερῇ: VER Com. 1.350.

v. 353, τις: VER Com. 2.355. Aquí es posible interpretar el simple valor indefinido (“alguien, alguno”), pero “todos” resulta mucho más adecuado para el tono del pedido de Menelao.

v. 354, ξεινοδόκον κακὰ ῥέξαι: las traducciones más o menos literales de la frase (cf. e.g. Crespo Güemes, “se estremezcan | de hacer mal”) deben caer en algún tipo de agramaticalidad en español, puesto que nuestro idioma no admite un complemento infinitivo para palabras que retengan la semántica de ῥιγέω, amén de que en algunos casos producen la obviamente equivocada impresión de que Menelao está pidiendo que todos tengan miedo después de hacer mal a alguien (cf. e.g. Pérez, “tiemble cualquiera | que ofenda a un huésped”). Una pequeña adaptación a nuestras expresiones facilita mucho la

comprensión y la fluidez del pasaje, de donde que incorporemos “(ante) la idea de” en la traducción.

v. 356, **πάντος' εἴσην**: VER Com. 3.347.

v. 357, **διὰ**: sobre la peculiar posición de la preposición, cf. Leaf, app. D (esp. 595-596), y Wyatt (1969: 215-217). Es altísimamente probable, como señala el segundo, que la iota se pronunciara alargada; la explicación “retórica” del fenómeno (hacer corresponder el διὰ de este verso con el del siguiente) es mucho menos convincente, dado que el poeta tenía otros medios para lograrla sin la violación métrica. Me inclinaría a pensar que se trata más bien de un efecto onomatopéyico, reflejando el sonido de la lanza al atravesar el escudo. Leer más: Wyatt, W. F. (1969) *Metrical Lengthening in Homer*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

v. 362, **κόρυθος φάλον**: ya en la Antigüedad no era claro qué era el φάλον del casco. Hay dos interpretaciones posibles (cf. Everton, 2004: 31-32): o bien se trata de placas de bronce que se adosan al casco (posiblemente al casco de colmillos de jabalí) para reforzarlo, o bien se trata de cuernos decorativos o de refuerzo. Es claro, en cualquier caso, que es la parte más resistente de la pieza (VER *ad* 3.362), y por eso mantengo la traducción “cimera”, que es la que mejor se aproxima a los dos sentidos (sin, por supuesto, corresponder a ninguno). Leer más: Everson, T. (2004) *Warfare in Ancient Greece. Arms and armour from the heroes of Homer to Alexander the Great*, Stroud: The History Press.

v. 362, **αὐτῆ**: nuestras fuentes traen casi exclusivamente αὐτῶ, pero el escoliasta T observa que αἱ χαριέστεραι καὶ πλείονες θηλυκῶς ἔχουσιν [los mejores y más numerosos (manuscritos) tienen el femenino], una lectura que también traía la edición de Aristarco según el escoliasta Aim. Habida cuenta de que ambas formas son aceptables, es una falsa dicotomía del grupo en el que las fuentes antiguas y modernas se contradicen (VER “[Apéndice: el problema de la contradicción entre las fuentes antiguas y modernas](#)” en [En debate – El concepto de falsa dicotomía](#)). Como Leaf, West y CSIC, sigo la lectura antigua, asumiendo que el masculino es la *lectio facilior* por la proximidad de φάλον.

v. 364, **ιδὼν εἰς οὐρανὸν εὐρύν**: sobre la variante ιδὼν εἰς οὐρανὸν αἰπὸν de Zenódoto, que los escoliastas transmiten aquí y en 15.192, cf. Noussia (2002). La autora argumenta convincentemente que no es una mera conjetura, por lo que debe considerarse una falsa dicotomía. Leer más: Noussia, M. (2002) “Olympus, the Sky, and the History of the Text of Homer”, en Montanari, F. (ed.), Ascheri, P. (col.) *Omero. Tremila anni dopo*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

v. 366, **ἦ τ'**: VER Com. 3.56.

v. 366, **τίσασθαι**: VER Com. 1.42. Podría ser también el futuro τ(ε)ίσεσθαι, con una ligerísima diferencia de matiz, pero sin cambio real en el significado.

v. 367, **μου**: más posiblemente un dativo ético o de interés que un posesivo, pero esto último resulta más elegante a los fines de la traducción.

v. 368, **οὐδ' ἔβαλόν μιν**: según el escoliasta A, Amonio proponía aquí la lectura οὐδ' ἐδάμασσα, porque Menelao había pedido antes (352) ὑπὸ χειρὶ δάμασσον, y acaso porque de hecho el tiro acierta. West y CSIC admiten la lectura, pero en realidad se trata de un error de comprensión de la situación: la lanza de Menelao golpea el escudo de Paris, pero no a Paris (VER *ad* 3.368), y el sentido habitual de βάλλω de “impactar y herir” aquí tiene una validez especial, justamente para enfatizar el hecho de que el tiro resultó infructuoso. Por lo demás, es claro que las quejas de Menelao son por la inutilidad de sus armas, de modo que la lectura mayoritaria es mucho más coherente con el contexto.

v. 372, **τροφαλείης**: VER Com. 16.795. Lo mismo vale para el caso de 376.

v. 373, **καί νύ κεν**: νυ con el valor de νῦν, para indicar el presente narrativo.

v. 373, **ἦρατο**: hay acuerdo generalizado en que se trata de una forma por analogía con αἶρω, dado que todo el resto de la conjugación de ἄρνωμαι es temática; sin embargo, aplicar la corrección ἦρετο, como hace West, es por lo menos apresurado, dado que no es posible saber si la analogía no era realizada por los propios rapsodas.

v. 374, **εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε**: Bas. (con bibliografía) entiende que ἄρα aquí refuerza la sorpresa de la intervención de la divinidad o el héroe en cuestión (VER *ad* 3.374). Sin embargo, además del hecho de que la idea de que ἄρα señala sorpresa ha sido superada (cf. G.P. §§II.4.3.2.39, II.4.4.1.50-53, etc.), no hay razón aquí ni en ningún otro lado para pensar que los receptores se “sorprenderían” de la intervención; de hecho, lo contrario es verdadero, sobre todo porque el verso anterior la anticipa de forma muy clara. La partícula debe estar subrayando el carácter contrafáctico de lo precedente: “entonces se lo habría llevado Menelao, pero esto, como todos sabemos, no pasó, porque lo vio etc.” El efecto es intraducible (o al menos no he hallado manera de traducirlo sin una extensa y cacofónica perífrasis).

v. 380, **ἔγχεϊ χαλκείῳ**: desde luego, en ἀπὸ κοινοῦ con ἐπόρουσε y κατακτάμεναι.

v. 381, **ἐκάλυψε δ' ἄρ' ἠέρι**: difícilmente pueda considerarse una transgresión grave del puente de Hermann, pero el ἄρ' elidido genera ciertas dudas (cf. Abritta, “Hermann”, 56-57).

v. 384, **πύργῳ ἔφ' ὑψηλῷ**: VER Com. 1.350.

v. 385, **νεκταρέου**: sobre el problema del sentido exacto de este adjetivo, cf. Bas., con referencias. Adopto la postura de Leaf (interpretarlo como “fragrante”), que entiendo es la mayoritaria, pero tratando de mantener la conexión con el “néctar”.

v. 386, **εἰκυῖα**: algunos editores imprimen εἰκυῖα, entiendo que por mor de la métrica, pero esto no es lo que aparece en por lo menos el [Venetus A](#).

v. 387, **ναιεταῶση**: VER Com. 2.648.

v. 389, **τῇ μιν ἐεισαμένη προσεφώνεε δῖ' Ἀφροδίτη**: el verso falta en algunos papiros, y es atetizado por West por esto, pero la doble introducción a un discurso no es única (cf. e.g. 2.790-795, un caso casi idéntico a este del que no hay dudas), y de hecho parece preferible en el estilo oral al paso no señalado de la descripción de la apariencia de Afrodita a sus palabras. Una omisión por sobrecorrección de algún crítico antiguo me resulta más plausible que una transición abrupta entre 388 y 390 y, en el peor de los casos, estamos ante una falsa dicotomía.

v. 391, **κεῖνος ὃ γ'**: “como apuntando a él”, señala, con razón, Leaf. El demostrativo tiene aquí un valor locativo, como observa Schwyzer (2.210-211), de donde la traducción “Allá está aquel”.

v. 391, **δινωτοῖσι**: no hay acuerdo respecto al significado de este término, por lo que traduzco de la forma más genérica posible. Puede tratarse de un rasgo decorativo en la forma de elaboración de la cama, o de algún tipo de decoración que se le agregara aparte. Además de los comentarios de Leaf, Kirk y Bas., cf. García Ramón (1999). Leer más: García-Ramón, J. L. (1999) “Mykenisch *qe-qi-no-me-no*, homerisch δινωτός und der PN *di-nu-wa-ta*”, en Deger-Jalkotzy, S., Hiller, M., y Panagl, O. (eds.) *Florent Studia Mycenaea*, vol. 1, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

v. 393, **ἐλθεῖν**: parece algo presurosa la decisión de West de imprimir ἐλθέμεν a partir del testimonio de un único y apenas legible papiro que trae la forma ([LDAB 1832](#)). Es, es cierto, la *lectio difficilior*, pero una harto sencilla de explicar como una sobrecorrección de un crítico antiguo. Las dos formas del infinitivo son habituales en los poemas, y la única política razonable (*pace* West, XXX-XXXI) es tratar cualquier variación entre ellas como una falsa dicotomía.

v. 393, **χορόνδε**: para retener el juego con el verso siguiente, traducimos χορόνδε con una forma verbal (VER Com. 3.393).

v. 394, **χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν**: una versión literal es no solo difícil, sino que a duras penas retiene el punto de que Paris está radiante después de estar bailando (cf. CSIC, “del coro recién acabando reposa”). La semántica de λήγω demanda una forma verbal en español, que es lo que utilizamos, y una perífrasis con “acabar de” resulta una manera adecuada de transmitir el punto del νέον.

v. 400, **ῆ**: El sentido de la secuencia que sigue es relativamente claro: Helena acusa a Afrodita de estar pensando en llevarla a algún otro lado de Anatolia (i.e., el mundo oriental para los griegos; sobre el valor de ῆ para señalar las intenciones de otros, cf.

Scodel, 2012), para evitar que Menelao consiga el premio que ha ganado, y por eso busca engañarla. Sin embargo, hay un largo y complejo debate crítico, ya desde la Antigüedad (cf. escolio Aim, *ad* 402; escolio A, *ad* 403-5; escolio T, *ad* 405), respecto a si la primera frase es una pregunta, si hay correlación entre οὔνεκα y τοὔνεκα, y en general sobre la puntuación de toda la secuencia. Esto último es determinante, y puede dividirse en dos cuestiones: primero, si poner puntuación fuerte en 402 o en 404, y, segundo, si colocar signo de pregunta en donde sea que termine la primera oración o un simple punto. El segundo es el menor de los problemas; como observa Bas. (*ad* 400-405, con bibliografía), una pregunta sincera respecto a si Afrodita viene a llevarse a Helena aquí es absurda, de modo que estamos ante una afirmación irónica o una pregunta retórica, y esto último es lo que se encuentra en los manuscritos que he podido consultar en [Homer Multitext](#). La primera cuestión es más compleja, pero entiendo que hay aquí más confusión de los críticos que una dificultad real: si bien la conexión entre οὔνεκα y τοὔνεκα está garantizada por la repetición, el engaño de Afrodita al que 405 alude es el que acaba de describirse en 400-402, por lo que la oración causal de 403-404 explica tanto lo precedente como lo que sigue. Dónde se coloque la puntuación solo produce una diferencia sutil que no afecta demasiado el punto, pero puede llevar a confusiones, sobre todo en el español: si se introduce una pausa fuerte en 402 y una débil en 404, entonces se genera la interpretación posible “viniste a llevarme a otro lado y viniste a llevarme a otro lado porque...”, como si fueran dos cuestiones separadas, y Helena estuviera o realmente preocupada sobre la posibilidad de que Afrodita la traslade o ironizando sobre ese traslado primero y luego explicándolo en una segunda oración; esta interpretación es imposible si se coloca un único corte en 404, porque 405 se convierte en una simple aposición de lo anterior. Los esquemas superpuestos de esta sección del discurso apoyan esto (VER *ad* 3.399), porque demuestran que el foco no está puesto sobre la posibilidad del traslado de Helena, sino sobre el motivo de la llegada de la diosa. Leer más: Scodel, R. (2012) “[ἦ and Theory of Mind in the Iliad](#)”, en Meier-Brügger, M. (ed) *Homer, gedeutet durch ein großes Lexikon*, Berlin: De Gruyter.

v. 402, **μερόπων ἀνθρώπων**: VER Com. 1.250.

v. 405, **τοὔνεκα**: VER Com. 1.96.

v. 406, **ιοῦσα**: VER Com. 1.85.

v. 406, **ἀπόειπε κελεύθους**: sobre la variante de Aristarco, ἀπόεικε κελεύθου, transmitida en el escolio A y aceptada por Willcock, entre otros, cf. Leaf, que sugiere que se trata de una conjetura innecesaria para resolver el problema, muy menor, de que ἀπόειπε en el resto de los casos se utiliza de una renuncia con palabras, no con actos, y que el plural habitual de κέλευθος es en general κέλευθα, aunque hay paralelos de la forma masculina (cf. 10.66, 13.335, *Od.* 5.383, 10.86). Dada la debilidad de las objeciones y la ausencia de motivos más claros para la propuesta, lo más que podría decirse a favor de la variante de Aristarco es que podría considerarse una falsa dicotomía.

v. 409, ἢ ὄ γε δούλην: para conservar la repetición de ὄ y el énfasis provisto por el ὄ γε, evitando los cacofónicos “hasta que te haga su esposa o hasta su esclava” y “hasta que te haga su esposa o él [te haga] su esclava”, repito la forma verbal y el pronombre de segunda persona, que proveen un énfasis similar en español, pero son mucho más tolerables al oído.

v. 410, νεμεσσητὸν δέ κεν εἶη: no todos los editores marcan la parentética, pero está garantizada por el cambio de sujeto entre εἶμι, εἶη y πορσανέουσα.

v. 414, χωσαμένη: un interesante ejemplo de cómo las estrategias de traducción pueden teñir el tono del poema. Es evidente que χολωσαμένη y χωσαμένη son variantes métricas, no palabras diferentes (todas sus formas tienen formas métricas distintas - incluyendo la alternancia de comienzos vocálicos y consonánticos); aun admitiendo la ligerísima diferencia de matiz que observa Cairns (2003: 29-30), es decir, que χῶομαι “es usado para la frustración o molestia de un agente por sus propios errores o fallas,” ese matiz no está presente en este pasaje. A pesar de esto, ninguno de los traductores contemporáneos utiliza para transferirlas aquí formas de la misma familia de palabras. Leer más: Cairns, D. L. (2003) “Ethics, ethology, terminology: Iliadic anger and the cross-cultural study of emotion”, en Braund, M., y Most, G. W. (eds.) *Ancient anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge: Cambridge University Press.

v. 415, ὥς νῦν: Bas. recomienda la traducción “hasta ahora”, y esto se condice con el uso del aoristo en la subordinada.

v. 415, ἔκπαγλ': la traducción demanda colocarlo en la principal o usar un giro difícil y antinatural como al que apela Bonifaz Nuño (“te odie tanto cuanto hasta hoy intensamente te he amado”), de donde el cambio de sintaxis en el español.

v. 416, ἀμφοτέρων: VER Com. 3.85.

v. 418, ἔδδεισεν: VER Com. 1.33.

v. 423, ἢ δ' εἰς ὑπόροφον θάλαμον κίε διὰ γυναικῶν: 423-426 daban problemas a los críticos antiguos, con Zenódoto habiéndolos reemplazado por una única línea, αὐτὴ δ' ἀντίον ἴζεν Ἀλεξάνδροιο ἄνακτος [y ella misma se sentó frente al soberano Alejandro]. Es difícil ver en esto más que una sobrecorrección producto del prurito ante el hecho de que la diosa está actuando como servidora de Helena, algo que el escoliasta A llama ἀπρεπές [inapropiado].

v. 425, φέρουσα: VER Com. 1.85.

v. 427, πάλιν κλίνασα: lit. “inclinando hacia atrás”, pero la idea se transmite mejor en español con la frase que utilizamos.

v. 430, ἀρηϊφίλου: VER Com. 1.74. Lo mismo vale para el caso de 432.

v. 433, ἔγωγε: VER Com. 1.173.

v. 436, μή πως: para transmitir el matiz de incertidumbre que πως la da a la frase, traduzco con el giro “no vaya a ser” siempre que lo permita la extensión del verso.

v. 436, ὕπ' αὐτοῦ δουρὶ δαμῆης: la sintaxis de la expresión es algo compleja, puesto que el término de la preposición puede ser el dativo o el genitivo (cf. George, 65), en cuyo caso δουρὶ funcionaría como instrumental (“por él con la lanza”). Es imposible saber qué percibiría un oyente contemporáneo al poeta en esta frase, aunque hay pocas dudas de que un griego posterior tomaría el αὐτοῦ como posesivo. Por lo demás, a los fines de la traducción esto resulta mucho más eufónico.

v. 438, μή με, γύναι: para mantener el tono de este primer verso, y lo más posible la posición de las palabras, repito la negación en la traducción.

v. 438, θυμὸν ἔνιπτε: no suele haber inconvenientes para la traducción con este tipo de acusativos de parte, pero aquí “no me amonestes el ánimo” resulta casi incomprensible, por lo que hemos optado por omitirlo.

v. 439, νῦν μὲν: traduzco conservando el juego entre νῦν μὲν y δ' αὖτις.

v. 440, κείνον δ' αὖτις ἐγώ: la ausencia de verbo en la segunda cláusula es muchísimo más tolerable en griego que en español. La estrategia de Martínez García para evitar una falsa repetición del verbo “vencer”, “en otra ocasión lo haré yo”, es interesante, pero implica la pérdida de la estructura paralela; esta podría conservarse traduciendo “contra aquel”, pero, además de que el verso se alargaría considerablemente, esa estructura no es adecuada para el acusativo en griego. Preferí, por lo tanto, seguir a la mayoría de los traductores y repetir “vencer”.

v. 441, ἀλλ' ἄγε δῆ: VER Com. 1.62.

v. 445, κραναῆ: ya los escolios debaten si la palabra alude a una isla de nombre Cránae o si no es más que un epíteto de una isla innominada. Sigo aquí la postura, recuperada en el s. XX por Van der Valk (1964: 2.233-234) y seguida por Kirk (*ad* 443-5), Bas. y West, de que no se está mencionando una isla específica, sino un lugar genérico donde se produjo el primer encuentro; además del argumento ofrecido por Bas. (VER *ad* 3.445), el lugar paralelo de *Od.* 3.270 apoya esta decisión. Leer más: Van der Valk, M. (1964) [*Researches on the Texts and the Scholia of the Iliad*](#), 2 vols., Leiden: Brill.

v. 446, ὥς: referido, por supuesto, al ὃδέ γ' de 442. Traduzco “tanto” para evitar la asociación de un “así” con lo inmediatamente precedente (i.e., la unión en la isla), que no es lo que requiere la frase.

v. 448, **τρητοῖσι**: la postura mayoritaria hoy es entender que significa “agujereado”, sin duda para colocar algún tipo de decoración o la propia estructura de la cama (cf. Leaf para la discusión). Como el resto de los traductores, evito la traducción literal, que sugiere lo contrario a lo que el epíteto implica (i.e. que estaba en malas condiciones, no que estaba bien elaborado).

v. 452, **ἀρηϊφίλω**: VER Com. 1.74. Lo mismo vale para el caso de 457.

v. 453, **ἐκεύθανον εἴ τις ἴδοιτο**: sobre esta compleja frase, cf. de Decker (2022: 1.174-175), que revisa la discusión y recomienda interpretar la combinación de indicativo de pasado y optativo como un periodo irreal de pasado, que es lo que parece demandar la secuencia. El autor retoma también la sugerencia de Lange de interpretar un valor desiderativo en la condicional; esto es adecuado al contexto, pero en la traducción no puede retenerse más que subtextualmente. Leer más: De Decker, F. (2022) “[The Difference between the Optative and the ‘Modal’ Indicative in Homeric Greek: Four Case Studies - Part 1: the Optative](#)”, *Studia Linguistica Universitatis Jagellonicae Cracoviensis* 139, 157-197.