

W. B. Stanford

El tema de Ulises



**Edición de
Alfonso Silván**

**Traducción de
B. Afton Beattie y Alfonso Silván**



CLÁSICOS DYKINSON

El tema de Ulises

COLECCIÓN
CLÁSICOS DYKINSON

Serie: Monografías

Director de la Colección:
ALFONSO SILVÁN RODRÍGUEZ

W. B. Stanford

El tema de Ulises

Edición de
Alfonso Silván

Traducción de
B. Afton Beattie y Alfonso Silván

Madrid
2013

- © W. B. Stanford
- © Alfonso Silván (Editor)
- © B. Afton Beattie y Alfonso Silván (Traducción)
Madrid

Imagen de cubierta: Bonaventura Genelli
Umriss zum Homer. Mit Erläuterungen von Dr. Ernst Förster
Stuttgart, Cotta 1866 (1. Aufl. 1844)

Edición original: *The Ulysses Theme*
by W. B. Stanford
Spring Publications, INC., 1992

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>
Consejo Editorial véase www.dykinson.com/quienessomos

ISBN: 978-84-9031-305-3

Preimpresión por:
Besing Servicios Gráficos S.L.
besing@terra.es

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ÍNDICE

Nota a la presente edición.....	13
Prefacio a la primera edición.....	17
Prefacio a la segunda edición.....	19

Cap.I. LA ADAPTABILIDAD DE LAS FIGURAS MÍTICAS	21
--	----

Distintos puntos de vista sobre cómo volver a tratar las figuras heroicas – Causas de la variación en los tipos clásicos – Divergencias respecto de los mitos tradicionales – Factores lingüísticos – Asimilación histórica – Cambios en las pautas morales – Adaptaciones a géneros diversos – Distorsiones propagandísticas – Alteraciones debidas a la personalidad del autor – Razones de la adaptabilidad excepcional de Ulises – La complejidad de su carácter y de sus hazañas en los poemas homéricos – La ambigüedad de la inteligencia uliseica.

ULISES COMO HÉROE ÉPICO

Cap.II. EL NIETO DE AUTÓLICO.....	29
-----------------------------------	----

Prueba de la existencia de una figura de Ulises antes de los poemas homéricos – Teorías sobre el Ulises prehomérico – La verosimilitud de un origen folclórico – El nombre que Autólico le puso a Odiseo con el significado de ‘hombre odioso’ – El significado de Autólico – La astucia heredada de Odiseo – Su repercusión en su conducta y su reputación en la *Ilíada* – Los esfuerzos de Odiseo por evitar el odio – Advertencias reveladoras de Agamenón y de Aquiles – La actitud arcaica hacia las mentiras y las trampas – Los engaños de Odiseo en la *Odisea* y sus consecuencias – El elemento autolicano.

Cap. III. EL FAVORITO DE ATENEA.....	49
--------------------------------------	----

Relaciones de Atenea con Odiseo en la *Ilíada*. El incidente con Tersites – La muerte de Dolón – La intervención de Atenea a favor de Odiseo en los juegos funerarios – Sus relaciones con él en la *Odisea* – Sus razones declaradas para protegerle – Análisis de los términos usados por ella para describir a Odiseo – Ejemplos de dominio de sí mismo – Observaciones sobre la actitud

de Homero hacia la relación entre Atenea y Odiseo – Interpretaciones alegoristas – Interpretaciones moralistas, religiosas y literarias – Odiseo como un modelo del humanismo de Homero – Atenea, a pesar de rasgos arcaicos, como símbolo de una civilización emergente.

Cap. IV. RELACIONES PERSONALES 69

Odiseo como figura solitaria en la *Iliada* – Sus relaciones con Circe, Calipso y con su familia – Una contradicción aparente entre el amor a su casa y sus relaciones lejos de ella – La actitud arcaica hacia el concubinato – Circe – Calipso – Nausícaa – Penélope – Actitud de Odiseo para con su padre, su hijo y su madre – Sus conversaciones con Alcínoo y Arete – Su visita a Helena – Razones de su popularidad entre las mujeres.

Cap. V. EL HÉROE ATÍPICO..... 93

Odiseo no es una figura extravagante en los poemas homéricos – pero sí diferenciada de los otros héroes – en su físico – en su actitud hacia la comida – en su habilidad como arquero – en el estilo de su oratoria – en su prudencia – lo que conduce a acusaciones de cobardía – Diferente también de otros héroes en su capacidad de resistencia – en su deseo de conocimiento – como se demuestra en los incidentes del Cíclope y de las sirenas – Odiseo no es, sin embargo, en los poemas homéricos, una víctima de conflictos psicológicos – sino una personalidad bien equilibrada – con muchas cualidades ambivalentes – que escritores posteriores explotan y distorsionan.

Cap. VI. DESARROLLOS EN EL CICLO ÉPICO 111

La naturaleza del ciclo épico – Incertidumbres sobre su *ethos* y contenidos – Intento de Odiseo de eludir la guerra de Troya (según los *Cantos ciprios*) – la figura confusa de Palamedes y sus relaciones con Odiseo – Incidentes en el ciclo mencionados por Homero – Otros que no se encuentran en los poemas homéricos – La actitud de los escritores cíclicos hacia Odiseo – La *Telegonía* y su versión de la muerte de Odiseo – Ambigüedades en el relato odiseico – Especulaciones sobre los últimos días de Odiseo – El sentido centrífugo y el sentido centrípeto del héroe.

ULISES COMO FIGURA CONTROVERTIDA

Cap. VII. CRECIENTE HOSTILIDAD 123

Referencias a Odiseo en la poesía lírica y elegíaca griega – La actitud de Arquíloco – El consejo de Teognis – El ataque de Píndaro a Odiseo – Su preferencia por Áyax – La contienda por las armas de Aquiles – Posibles causas del prejuicio de Píndaro contra Odiseo – Críticas tempranas hacia Homero – Las opiniones de los sofistas sobre Odiseo – Gorgias, Alcídamente, Antístenes, Sócrates – La importancia de la concepción que Antístenes tiene de Odiseo como protocínico – El significado de *polýtropos* – Razones históricas de la creciente malquerencia ateniense hacia Odiseo.

Cap. VIII. EL VILLANO EN LA ESCENA.....	137
Elementos restrictivos en la técnica dramática – Referencias a Odiseo en Esquilo – Odiseo como el héroe del <i>Áyax</i> de Sófocles y el villano de su <i>Filoctetes</i> – Posibles razones de esa degradación – Odiseo en <i>Hécuba</i> , las <i>Troyanas</i> , <i>Ifigenia en Aulide</i> y <i>Filoctetes</i> de Eurípides – Actitud personal de Eurípides hacia Odiseo – La elección de Odiseo en la visión de Er.	
Cap. IX. ULISES ENTRE LOS ALEJANDRINOS Y LOS ESTOICOS	157
Los autores clásicos tardíos adoptan una visión menos imaginativa de las figuras arcaicas – Odiseo tiende a convertirse en instrumento de política o de propaganda – La etiqueta de corte de los Ptolomeos afecta a la valoración de Homero – Odiseo es censurado por indelicadezas – Los estoicos lo adoptan como figura ejemplar – Los estoicos romanos ven un defecto en su propensión al llanto – Horacio lo elogia – Cicerón y Séneca tratan de sus méritos – Las interpretaciones alegoristas se extienden bajo la influencia estoica – Heráclito añade sutilezas al método alegorista – Lo cual influyó poderosamente a los escritores postclásicos que trataron el tema de Ulises.	
Cap. X. EL ULISES DE VIRGILIO.....	169
Genealogías tempranas que conectan el Lacio y Roma con Ulises – Referencias posteriores a una ascendencia troyana – Diferencias temperamentales entre griegos y romanos – El sesgo prorromano de Licofrón contra Ulises – Incertidumbre en cuanto a la interpretación de la actitud personal de Virgilio hacia Ulises, en tanto que diferente de las actitudes explícitas de Eneas y de Sinón en la <i>Eneida</i> – Virgilio y Homero – Eneas y Ulises – Contribución de Virgilio a la denigración de Ulises.	
Cap. XI. RASGOS TRADICIONALES EN OVIDIO, SÉNECA Y ESTACIO ...	179
Referencias convencionales a Ulises en la poesía latina – La influencia especial de Ovidio, Séneca y Estacio en la tradición heroica postclásica – La afinidad natural de Ovidio con Ulises – Su versión de la contienda para la adjudicación de las armas de Aquiles – La identificación de su propia suerte con la de Ulises – Su énfasis en las relaciones de Ulises con las mujeres – Retrato de Ulises por Estacio en la <i>Aquileida</i> – Ulises en las <i>Troyanas</i> de Séneca– Influencia en el drama renacentista.	
Cap. XII. ULISES Y EL DESCRÉDITO DE HOMERO.....	187
Críticas tempranas censuran los poemas homéricos sobre bases teológicas y científicas – Escritores tardíos menosprecian a Homero en interés propio – Ulises se ve envuelto en esa campaña de descrédito – Dion Crisóstomo prueba que los griegos perdieron la guerra de Troya – Filóstrato escribe su antiuliseico Heroico – El prestigio de Homero declina en el período clásico tardío – Dictis de Creta envilece a Ulises y ofrece una singular versión de las aventuras de Ulises y de su muerte – Dares de Frigia reduce la Leyenda	

de Troya a una breve recopilación – Estas versiones antihoméricas tienen un efecto desfavorable en la reputación de Ulises – Pero la tradición homérica sobrevive hasta cierto punto.

VARIACIONES MODERNAS SOBRE LOS TEMAS CLÁSICOS

- Cap. XIII. EL HOMBRE POLÍTICO..... 201
- Las vicisitudes de la reputación de Ulises en la tradición vernácula – La devaluación en la Leyenda de Troya – Su recuperación del favor tras el resurgimiento del aprendizaje del griego – Multiplicidad de puntos de vista en el siglo XVII – La actitud augusta – El efecto del helenismo romántico en la tradición – Ulises como *politique*: – en la Leyenda de Troya – en el *Troilo y Crésida* de Sakespeare – en el drama neoclásico francés – en el *Palamedes* de Vondel – en los siglos XVIII y XIX – en *La guerra de Toya no tendrá lugar* de Giraudoux.
- Cap. XIV. EL VIAJERO ERRANTE..... 219
- Cuatro fases en las aventuras postiliádicas de Odiseo – Ulises como el exiliado añorante en los poemas de du Bellay y de Seferis – La concepción que Dante tiene de Ulises como el viajero errante centrífugo – Ulises como un hombre docto fáustico – El elogio de Ulises por Ascham y Chapman – Las interpretaciones científicas de Vico del mito de Ulises – El retorno de Charles Lamb a la antigua tradición alegórica – Los dramas alegóricos de Calderón – La obra inacabada de Goethe sobre Ulises y Nausícaa – Versiones modernas del regreso de Ulises – Alegorizaciones religiosas – Piezas teatrales de Nicholas Rowe, Bilderdyk, Bridges y Phillips – Problemas en El arco de Odiseo, de Hauptmann – Novelas sobre el retorno de Ulises, de Jean Giono y de Eyvind Jonson – Las últimas andanzas de Ulises – La escuela de Dante: Tennyson, Pascoli, D'Annunzio – Otras versiones de las últimas aventuras de Ulises.
- Cap. XV. EL HÉROE REINTEGRADO..... 257
- Salvo en Homero, los retratos de Ulises hasta el siglo XX son limitados – La amplitud de las versiones de Joyce y de Kazantzakis – Distintos niveles de significación en el *Ulises* de Joyce – Leopold Bloom como Ulises – Elementos autobiográficos – Cualidades tradicionales y desarrollos modernos – Bloom como errante centrípeto – Similitudes y diferencias entre las obras de Joyce y de Kazantzakis – Un resumen de la acción de la *Odisea* de Kazantzakis – Aspectos de su héroe – Libertad y soledad – La visión que el autor tiene de su Odiseo – Lugar de Kazantzakis en la tradición.
- Cap. XVI. EPÍLOGO..... 287
- Influencias externas sobre la evolución del mito – El efecto de los sentimientos personales del autor – Dos explicaciones del papel destacado de Ulises en la mitología europea – El poder oracular de los héroes antiguos.

APÉNDICE A:	Nota sobre Ulises en la literatura eclesiástica temprana y medieval.....	295
APÉNDICE B:	Ulises en la Leyenda de Troya medieval.....	297
APÉNDICE C:	Ulises restituido a la popularidad en la Inglaterra del siglo XVI.....	309
APÉNDICE D:	Actitudes hacia Ulises en la literatura francesa desde Du Bellay a Fénelon.....	317
APÉNDICE E:	Corrientes entrecruzadas en la tradición del siglo XVII.....	325
APÉNDICE F:	Una nota sobre las representaciones de Ulises en las artes visuales.....	337
Bibliografía		341
Bibliografía adicional.....		345
Actualización bibliográfica.....		347
Índice general.....		363
Índice de términos griegos y latinos.....		371

NOTA A LA PRESENTE EDICIÓN

La elección de *El tema de Ulises* como uno de los títulos inauguradores de la nueva serie Monografías, en la colección Clásicos Dykinson, que se propone mantener como una de sus líneas más definidas el tratamiento de aspectos fundamentales de teoría y de instrumentación de la Literatura comparada, no ha sido difícil. Apenas existe un repertorio bibliográfico sobre el personaje de ficción más versátil y, probablemente por ello, más fértil a lo largo de toda la literatura occidental en la que no aparezca como referencia inexcusable este trabajo de William Bedell Stanford (1910-1984), profesor del Trinity College de Dublín y editor de la *Odisea* homérica. No tenemos noticia de que esté traducida a otras lenguas la obra que ahora ofrecemos, cuya primera edición data de 1954 y de 1968 la reimpresión revisada de la segunda (1963), y tampoco conocemos las razones concretas que expliquen la tardanza en aparecer en la nuestra, pero quizás sea la gran variedad de registros lingüísticos y la abundancia de citas, no siempre de fácil localización, procedentes de las diversas lenguas en las que reaparece el tema de Ulises, lo que ha disuadido al traductor a la hora de emprender su complicada labor, si quería tener siempre en cuenta el original y no sólo el inglés cuando se ofrece como mediador, como lógicamente sucede en el trabajo del profesor Stanford. En él se refleja y se estudia una tradición que abarca desde el griego antiguo (Homero) al moderno (Kazantzakis), desde el latín (Virgilio) a la mayoría de las lenguas romances (Dante, Calderón, Giraudoux), del inglés medieval al más atrevido del siglo XX (Joyce), y con representaciones nada desdeñables en alemán. Aunque podríamos haber ofrecido la traducción directa de los pasajes colacionados, nuestra opción ha consistido en elegir prioritariamente la traducción de la mayoría de los mismos entre las más acreditadas existentes en español, con un doble fin: facilitar su identificación y localización (en los casos de Joyce y Kazantzakis, p. ej., consignamos el número de página en la edición española elegida o de los versos sin que se ofrezca ninguna indicación semejante en el original del estudio) e invitar con ello al lector a la posible ampliación del contexto, dado que el estímulo a la profundización en la lectura y al ejercicio de la comparación es una de las principales virtudes de este libro. Ésta ha sido la mejor forma de integrarlo en nuestra tradición culta que se nos ha ocurrido. En estos casos la autoría de la traducción queda oportunamente señalada mediante una llamada con asterisco, que tendrá el valor, siempre que aparezca, de una nota del traductor o del editor.

En caso de no disponer de traducción en español, o de no considerarse la ampliación del contexto tan útil, la traducción de la cita siempre se ha realizado a partir de la lengua original de la fuente, aunque en nuestro libro apareciera sólo en su traducción al inglés. Un ejemplo aclaratorio puede ser el que se refiere al autor griego Nikos Kazantzakis. Para el comentario de su monumental *Odisea* recurre Stanford (vid. n. 19 del cap. XV), ya se trate de versos o de resúmenes, ya de algunos comentarios del escritor cretense, a la ayuda de R. Levesque, G. Savidis y otros que contribuyeron a la recepción muy favorable de la obra moderna griega en el ámbito anglosajón, cuyo punto culminante fue la publicación en 1958 de la traducción del poema al inglés por K. Friar, reseñada por el propio Stanford (vid. nuestra Actualización bibliográfica) y que sin duda se tuvo en cuenta en la revisión del estudio incluido en el capítulo XV para la segunda edición en 1963 de este libro. Nosotros hemos utilizado la traducción del poema épico kazantzakiano al español del gran neohelenista chileno Miguel Castillo Didier, recordando también sus palabras en los resúmenes, mientras que los relativamente amplios comentarios del propio poeta sobre su obra, recogidos, por lo pronto, en griego moderno en una conocida revista, los hemos traducido directamente de esta lengua.

Sí hemos respetado el criterio de dejar sin traducir los textos breves en lenguas familiares como el latín, el francés y el italiano, en los casos en que tampoco se hacía al inglés, aunque nos hemos decidido a hacerlo a pie de página cuando se trataba de textos más extensos o del alemán, una lengua más distante para nosotros que para los anglosajones, siendo que además no hemos encontrado traducción aceptable en español de las obras concretas de Goethe y de Hauptmann de las que proceden los pasajes elegidos.

La edición de la que hemos partido para traducir y llevar a cabo la nuestra es la segunda, con los apéndices añadidos (Oxford, Basil Blackwell, 1963 [1954]), revisada por última vez y reimpressa en 1968 (Ann Arbor, Michigan University Press) y finalmente reeditada por Spring Publications (Dallas) en 1992; este último libro es el que hemos manejado, aunque hemos prescindido del prólogo introducido por un crítico de última hora (obviamente sin aprobación ni opción a réplica por parte del autor, desaparecido unos pocos años antes) al no considerarlo pertinente en nuestra edición en español. El lector encontrará la referencia en la Actualización bibliográfica que hemos añadido. Pero si se decide a leer el prólogo de Ch. Boer al que aludimos es recomendable que al menos lea, entre otras muchas posibilidades, los planteamientos serenos y bien fundamentados, sin sectarismo, por tener en cuenta muchas y variadas opiniones, de R. Friedrich (2011) y de S. Montiglio (2012) en lo que se refiere a la polaridad héroe / villano en la caracterización temprana de Odiseo; o la reflexión más amplia sobre el mito, por atender como el de Stanford a su evolución a lo largo de la literatura occidental, de B. Seidensticker (2001) o de P. Boitani (1992), que cuenta con edición en español (2001). En todas ellas hay referencias al libro del profesor irlandés.

En el breve prefacio de 1968, como puede comprobarse, W. B. Stanford mencionaba la ampliación de la bibliografía adicional que había llevado a cabo, algo que nosotros hemos interpretado como un encargo para posteriores ediciones de su obra. Por ello nos hemos decidido también a añadir en la nuestra una Actualización bibliográfica con la intención de invitar al lector que lo desee a descubrir otras líneas de orientación, compatibles en todo caso con las abiertas en este libro siempre excitante en una aventura refractaria por naturaleza a su conclusión.

Resta decir que compartir la tarea de traducción en un libro de este tenor con la compañera de una vida, Afton Beattie, a quien le tocó entendérselas con lo fundamental del inglés por ser su lengua materna, llevaba consigo cierta dosis de ironía, que se ha visto superada con creces, a lo largo de la experiencia, por la de hermosura.

Agradecemos la ayuda prestada en la revisión de nuestro texto a José Manuel García Lamas, Daniel López- Cañete y Manuel Pérez López.

Alfonso Silván
Almorox, 1 de enero de 2013

PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN

La curiosidad de saber por qué difieren tanto de los prototipos clásicos algunas variaciones modernas sobre el tema de Ulises –la de Dante, Tennyson y Joyce, por ejemplo– me llevó a buscar algún estudio que abarcara el conjunto de la tradición, y no lo encontré. Los períodos griego y romano habían sido tratados en dos enciclopedias alemanas y en una serie de artículos de un estudioso italiano. Había muchos ensayos dispersos y monografías sobre fases específicas de las tradiciones clásica y vernácula. Pero ninguno, al parecer, había intentado rastrear el desarrollo del tema en continuidad desde los tiempos antiguos hasta los modernos. De modo que, como sucesión de la edición de la *Odisea* de Homero, parecía que merecía la pena emprender este estudio de las extraordinariamente variadas andanzas de Ulises a través de la literatura europea.

Se hacen necesarias algunas aclaraciones. Los lectores interesados primordialmente en el período clásico han de tener en cuenta que mi interpretación del Ulises de Homero parte de la creencia en la unidad artística de la *Iliada* y de la *Odisea* tal como ahora las conocemos. Esta hipótesis, como es lógico, suscita una cuestión de importancia mayor. Pero, a pesar de lo que pueda decirse en su contra desde bases científicas, tiene el refrendo de casi todos los creadores que han escrito sobre el tema de Ulises; y no encontré nada en mis estudios subsiguientes de la caracterización homérica que me haga dudar de ella: por el contrario, la semblanza de Ulises en ambos poemas parecía ir revelando cada vez más una unidad de concepción. Queda abierta para otro la posibilidad de escribir un libro diferente basado en la asunción de la existencia de varios Homeros y de más de un Ulises ‘homérico’.

A los lectores más interesados en la tradición moderna les debo disculpas por la relativa brevedad de los últimos capítulos. Había planeado en principio dedicar un segundo volumen para el período postclásico, pero en su momento no me decidí por ello (‘zapatero a tus zapatos’). Por tanto, en lugar de cubrir el campo moderno de manera tan cumplida como el antiguo, he ofrecido un esbozo de lo que parecían ser los desarrollos más característicos de las tradiciones occidentales. Algunos detalles se habían publicado en artículos anteriores, como se cita ulteriormente. Si por ignorancia o error de apreciación he omitido alguna variación moderna de importancia sobre temas clásicos, lo único que puedo hacer es pedir disculpas, recordándole al lector que mi conocimiento del período postclásico es más bien el de un aficionado lleno de curiosidad.

Les estoy muy agradecido a muchos amigos por la ayuda prestada en la reunión de material y en la preparación de la obra para su publicación. La mayoría de ellos se nombran en las notas. Debo expresar mi especial agradecimiento a las siguientes personas: Dr. M. H. A. L. H. van der Valk, que sugirió mejoras en los capítulos que tratan de la épica griega y en otros lugares; Sr. George Savidis, a quien debo la mayor parte de mi información acerca de la contribución en griego moderno a la tradición; Sr. y Sra. J. V. Luce, que hicieron muchas observaciones útiles en los primeros esbozos; Dr. W. H. Porter, cuyo sentido del discernimiento en lo referente al estilo y propiedad ha evitado muchos deslices; el Rev. C. W. C. Quin, que ayudó con espíritu crítico y con su estímulo; y especialmente a mi mujer, que no ahorró esfuerzos en corregir y en comprobar cada página en las sucesivas copias mecanografiadas y pruebas de imprenta. Finalmente, debo igualmente agradecer al Sr. Basil Blackwell hacerse cargo de la publicación de este libro de carácter más bien experimental.

W. B. Stanford
Julio de 1954

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Les estoy agradecido a muchos de quienes han publicado reseñas de *El tema de Ulises* o me han enviado cartas por las mejoras que de ello se han derivado para realizar esta nueva edición. Aparte de correcciones y breves añadidos al texto de la primera edición – en la medida en que la reproducción fotomecánica lo ha permitido – se han añadido cinco nuevos apéndices, cuatro procedentes de artículos que habían aparecido previamente en revistas, más una nueva contribución. En los primeros cuatro he conservado algunos tratamientos de asuntos ya considerados en el texto principal, en aras de la continuidad. Espero que estos estudios más detallados de fases específicas de la tradición postclásica de Ulises sean dignos de ser rescatados del olvido.

Le doy las gracias al Prof. P. W. Edwards por su ayuda en los Apéndices B y D, y al Sr. M. J. O'Regan en el C.; también a las personas nombradas en las notas del Apéndice F; y especialmente a mi mujer por haber revisado tan cuidadosamente todas las pruebas, así como al Sr. Basil Blackwell por el continuo interés mostrado y por sus muestras de aliento.

W. B. Stanford
Junio de 1962

En esta reimpresión se han llevado a cabo algunos cambios y añadidos en el texto, y se ha ampliado la bibliografía adicional.

W. B. S.
Junio de 1968.

CAPÍTULO I

LA ADAPTABILIDAD DE LAS FIGURAS MÍTICAS

“Nos hemos familiarizado demasiado pronto con los héroes poéticos como para esperar que volver a tratarlos produzca algún tipo de agrado; mostrarlos como ya han sido mostrados es provocar rechazo por repetición, atribuirles nuevas cualidades o nuevas aventuras es motivo de agravio por quebranto de las concepciones tradicionales”. Así escribía Samuel Johnson en una crítica de una obra teatral contemporánea sobre Ulises¹. Se hacía eco del punto de vista predominante a comienzos del siglo XVIII en Inglaterra. Pero la teoría y la práctica literaria de otras épocas han ido generalmente en contra de su opinión en este asunto. Parece más acertada para la mayoría de los autores y lectores, antiguos y modernos, la afirmación de Keats cuando, como salutación de la aportación de Dante al mito de Ulises, comentó: “Deberíamos alegrarnos de recibir más noticias de Ulises de las que esperábamos”².

Es sorprendente que un crítico de tantas lecturas como Johnson hiciera caso omiso de la lección obvia que brinda la tradición literaria europea: que los autores –y a menudo los autores de más imaginación– han aprovechado de forma constante las leyendas clásicas y a los “héroes poéticos” como bases de su trabajo. Si se hubiera parado a verificar con calma su comentario podría haber recordado que Sófocles y Eurípides, Ovidio y Séneca, Lydgate y Caxton, Shakespeare y Racine, Calderón y Metastasio, por nombrar sólo a unos pocos, pensaron que sí valía la pena intentar nuevos retratos de Ulises. Al parecer, la veneración de Johnson por Homero –en combinación quizás con el clasicismo demasiado riguroso imperante en la Inglaterra de la época augusta– le llevó por el camino equivocado en este asunto.

¹ Samuel Johnson, *Lives of the English poets*, Nicholas Rowe, ed. G.B. Hill, Oxford, 1935, II, 68.

² Así recoge Leigh Hunt, en *The Indicator* del 8 de diciembre de 1819, el pensamiento de Keats: “En conversación con un amigo sobre Dante, observó que cuando un poeta tan grande nos contaba algo en añadidura o como continuación de una historia antigua tenía el derecho de ser considerado como una autoridad en los clásicos. Por ejemplo, comentó, cuando Dante nos cuenta esta muerte peculiar de Ulises en uno de los cantos de su *Infierno*, deberíamos recibir esta información como auténtica y alegrarnos de recibir más noticias de Ulises de las que esperábamos”. Para más información, vid. Douglas Bush, *Mythology and the romantic tradition*, Cambridge, Mass., 1939, p.118, a quien debo esta cita.

No obstante, el aforismo de Johnson, aunque su presupuesto básico no era universalmente cierto, sí indicaba un dilema que afronta todo autor creativo —como distinto del historiador o del crítico interpretativo— que opta por volver a tratar alguna figura mítica, como Edipo, Agamenón o Ulises, en una obra de ficción imaginativa. Por una parte, el público y los lectores exigen alguna novedad de estilo o invención; y un escritor creativo, por su propia naturaleza, será refractario a la mera repetición. Por la otra, si un adaptador de la leyenda familiar va demasiado lejos en la invención de nuevas cualidades o de nuevas aventuras para atribuírselas a los héroes poéticos, o si los presenta en un estilo demasiado revolucionario, corre el riesgo de agravar a su público. Esto se verá ilustrado en muchas controversias sobre nuevas versiones del tema de Ulises que se comentarán en los próximos capítulos. El escándalo causado por los elementos nada tradicionales en el *Ulises* de Joyce era propio de su naturaleza. Johnson percibió correctamente que la mera repetición o la innovación extrema sería la causa de que cualquier nuevo desarrollo de las leyendas antiguas no obtuviera el refrendo popular. Pero no vio que entre aquellos extremos se extiende un amplio campo de maniobras literarias. Tampoco vio que algunas versiones de la mitología antigua podrían escandalizar a los contemporáneos por “quebranto de las concepciones tradicionales”, y sin embargo encontrar una buena acogida por parte de las generaciones posteriores.

Ulises no ha sido, desde luego, la única figura mítica objeto con frecuencia de nuevos tratamientos literarios. La mayor parte de los héroes célebres de la mitología griega se han presentado de vez en cuando revestidos de ropaje moderno. Algunos han seguido siendo populares principalmente como tipos, Aquiles como el guerrero vigoroso, Agamenón como el rey altivo, Néstor como el consejero de barba venerable. Otros han servido como símbolos en períodos especiales de la historia europea. Prometeo fue especialmente atractivo en la época de la revolución, como lo atestiguan las obras de Byron, Shelley y Beethoven. Edipo tiene un significado contemporáneo para los escritores psicológicos. Un tercer grupo de héroes míticos ha quedado fosilizado en proverbios o simples fábulas, como Hércules y Tántalo, por ejemplo. Pero sea con significado proverbial, simbólico o personal, los héroes tempranos de Grecia siempre han formado parte integrante de la población viva permanente de la literatura europea. Y algunas figuras más recientes, entre las que cabe destacar a Fausto y a Don Juan³, se les han unido como personajes-imagen susceptibles de reinención y de reinterpretación constantes.

Antes de detenernos en las cualidades especiales de Ulises como héroe tradicional puede ser interesante dirigir la mirada a las causas normales de variación en el desarrollo de un tema heroico. Tanto la exigencia del público como el deseo de los autores en lo referente a la originalidad son el motivo principal de la introducción de rasgos novedosos. Pero otros factores se muestran tendentes a influir en todo escritor que emprende la creación de un nuevo retrato de un bien conocido héroe mítico. Ahora los vamos a tomar brevemente en consideración.

³ Vid. E. M. Butler, *The fortunes of Faust*, Cambridge, 1952, y John Austen, *The Story of Don Juan*, Londres, 1939.

Para empezar, cuando un autor decide manipular de nuevo material tradicional, evidentemente tiene que adquirir alguna información básica sobre la tradición. Pero puede acercarse a ella de distintas maneras y con distintas habilidades. Puede, como Keats, conformarse con la ayuda de alguna guía mitológica; o, como James Joyce, puede intentar estudiar todo el desarrollo de la leyenda. Aquí, si el autor es demasiado escrupuloso, se va a encontrar a menudo con contradicciones que le dejarán perplejo, como lo demuestra plenamente la tradición de Ulises. ¿Quién era el padre de Ulises, Laertes o Sísifo? ¿Le fue fiel a Penélope después de su vuelta a Ítaca? ¿Dónde y cómo murió? La tradición habla con voces contradictorias sobre algunos elementos básicos de este tipo. ¿Ha de fiarse uno de Homero o de Dictis, de Filóstrato o de Dares? Todo escritor que ahonda en el desarrollo de prácticamente cualquier mito complejo se va a encontrar con contradicciones y aspectos confusos de esta clase.

Afortunadamente, sin embargo, para la literatura creativa, un escritor profesional raras veces tiene ni el tiempo ni la paciencia suficientes para examinar minuciosamente una tradición compleja en su totalidad. Normalmente se apoya en una información fragmentaria, y luego inventa lo demás. En este caso, el azar puede causar una revolución. Si Dante hubiera conocido la *Odisea* quizás no hubiera concebido su retrato de época de Ulises en el *Infierno*. Si James Joyce no hubiera encontrado primero a Ulises en las *Adventures of Ulysses* de Charles Lamb*, quizás nunca se hubiera percatado de los simbolismos modernos en él existentes. No puede haber equivalencia entre el conocimiento particular de un mito por parte de un autor y el volumen de la información disponible, y no se puede dar por sentado que el método de recopilar y ordenar materiales en la mente de un autor creativo deba ser el mismo que el de un académico. Accidente, ignorancia, malentendidos o descuido –fallos nefastos en una obra de carácter académico– pueden conducir a un autor a nuevas y válidas concepciones de los mitos tradicionales.

Otra fuente de variación en la tradición surge cuando un mito adquiere popularidad internacional. Entonces los factores lingüísticos empiezan a afectarlo. Un escritor moderno que escribe sobre Ulises o de cualquier héroe de la Grecia antigua tiene que contar con un cuerpo de mito que se extiende por todas las lenguas vernáculas de Europa. Aun si aprendiera todas estas lenguas, cuando llegue el momento de presentar su propio retrato del héroe se encontrará a veces con matices de pensamiento que no se pueden plasmar con precisión en el idioma que se propone utilizar. Se dice que San Basilio de Capadocia se alegraba porque su propia lengua de Capadocia era demasiado ruda para expresar algunas de las herejías más abstrusas de los griegos. Pero los intérpretes de los mitos clásicos de Ulises tienen a menudo especiales motivos para lamentar que tantos matices del personaje de Ulises no se puedan traducir satisfactoriamente. ¿Qué palabra fuera del griego puede expresar las sutilezas de *polýtropos*, o de *sophós*, por ejemplo?⁴ Hasta los griegos mismos discutieron sobre ello. El hecho de que Ulises fuera uno de los más tí-

* *Las aventuras de Ulises*, es el título de la edición en español, con introducción y traducción de A. Kovacsis, de esta adaptación “casi infantil” (vid. *infra* p. 231) publicada en la editorial Alba, Barcelona, 2001.

⁴ Vid. el Índice para otras referencias a estos términos controvertidos.

picos griegos entre los griegos hizo que el vínculo entre su naturaleza y su lengua nativa fuese a veces poco menos que insoluble.

Sin embargo, tampoco en este aspecto las limitaciones y perplejidades que han sido causa de desesperanza en los académicos han disuadido a los escritores creativos. A veces la ignorancia ha ayudado más que entorpecido al genio mitopoético. Si Shakespeare hubiera sabido más latín y griego podría haber producido algo como el esmerado *Ulysses redux* de William Gager en lugar de su magnífico *Troilo y Crésida*. Si Garnier y Racine hubiesen sabido menos sobre Eurípides y Séneca, sus retratos de Ulises podían haber sido más vívidos. La ignorancia, de hecho, es a menudo la madre de la imaginación.

Otra fuente de variación de un mito es la tendencia natural de los autores a asimilar material antiguo a las modas y costumbres contemporáneas. De la misma manera que los pintores de temas bíblicos en épocas más liberales del arte europeo generalmente presentaron a sus patriarcas y apóstoles con atuendo moderno, los escritores sucesivos han ataviado a Ulises como un guerrero aqueo, un legado romano, un caballero en armas medieval, un consejero isabelino, un hidalgo español y así sucesivamente hasta el dublinés eduardiano del *Ulises* de Joyce. Muchos otros héroes míticos han experimentado lo mismo.

Tales cambios de vestimenta no merecen apenas más atención aquí. Pero la asimilación histórica puede ir mucho más allá de esto. Adaptando no sólo el aspecto exterior, sino también los modales y las cualidades interiores de su héroe a los modelos contemporáneos, un autor puede alterar la naturaleza de su héroe de forma radical. Un Ulises ubicado en un entorno de intriga contrarreformista o de erotismo del siglo XX necesariamente se va a comportar de una manera diferente que un Ulises en la Grecia arcaica o en la Roma imperial, simplemente de acuerdo con el principio de *autres temps autres manières*. Los capítulos siguientes mostrarán muchos ejemplos de esta asimilación ética a condiciones contemporáneas. En cada uno de sus avatares, este «hombre de muchas vueltas» como Homero le llama en el primer verso de la *Odisea* se presentará como un oportunista del siglo VI, un sofista o un demagogo del siglo V, un estoico del siglo IV. En la Edad Media se convertirá en un barón apuesto o en un docto hombre de letras o en un explorador precolombino, en el siglo XVII será un príncipe o un político, en el XVIII un *philosophe* o un Hombre primitivo, en el XIX un errante byroniano o un esteta desilusionado, en el XX un profascista o un humilde ciudadano de una megalópolis moderna. Algunas de estas metamorfosis—hubo muchas más—no tuvieron un efecto permanente en la tradición principal, pero otras, como se verá, han significado una aportación duradera al mito.

Problemas de moralidad también tienen que surgir en el desarrollo de un mito a lo largo de los siglos; y la moral tradicional de una figura heroica es probable que reciba distintas hechuras de la mano de los respectivos escritores moralistas. Así, Fénelon presentará la actitud notablemente flexible hacia la verdad de Ulises como una forma de prudencia adecuada para los monarcas franceses; pero Benoît de Sain-

te Maure y los otros escritores del Romance de Troya lo caracterizan directamente como un mentiroso sin par. Teognis recomienda el sagaz oportunismo y la adaptabilidad moral de Ulises; Píndaro lo denuncia. Homero admira la astucia de Ulises; Virgilio parece detestarlo. Rapin lo encuentra un personaje totalmente despreciable; Ascham, siguiendo la pauta de Horacio y de los estoicos, lo considera un ejemplo noble de virtud masculina. A veces estas divergencias vienen causadas por motivos propagandísticos; otras veces tienen su origen en sentimientos personales muy arraigados. Pero sea cual sea su causa, uno tiene que estar preparado de antemano para algunas diferencias notables de opinión que hallará acerca del valor moral de Ulises. Ningún otro héroe clásico ha sido objeto de tanta controversia de índole moralista.

Una causa más sencilla del cambio operado en el material tradicional reside en las intenciones técnicas del escritor. El cambio resultará más o menos acusado según el valor que el escritor conceda a los aspectos formales de su trabajo. Pero cada escritor tiene que amoldar en cierta medida su material tradicional a las convenciones y exigencias del género que haya elegido como medio de expresión de su obra, sea heroico, trágico, idílico, de caballerías, satírico o cualquiera de que se trate. Si está escribiendo una comedia, tendrá tendencia a exagerar el apetito vigoroso de Ulises transformándolo en glotonería, o se centrará en los aspectos grotescos de su escondite en el caballo de madera o de colgarse debajo del carnero de Polifemo. El melodrama exige un villano, el verso lírico un hombre de sentimiento, lo burlesco un cobarde. Los escritores románticos han enfatizado el elemento donjuanesco en el trato de Ulises con Circe, Calipso y Nausícaa. Los escritores trágicos han rechazado el final feliz de su vida tal como va implícito en Homero en favor de versiones posteriores que presentan el parricidio o el envenenamiento.

Del mismo modo, si un escritor está interesado principalmente en Ulises, o en cualquier otro héroe tradicional, como medio de propaganda, estudiará la tradición cual si de un abogado se tratara para localizar los motivos que hagan posible justificar o desacreditar tanto al héroe como la causa que defiende. Esta es la razón por la que Ulises aparece en el siglo XVI como un modelo para protestantes ingleses; en el siglo XVII primero como una especie de malevolencia calvinista y luego como un referente para los galanes españoles de la Contrarreforma; en el siglo XX como el prototipo de un primer ministro inglés muy malicioso. Desde el siglo VI a. d. C. en adelante, la tradición de Ulises está condenada ininterrumpidamente endemoniada por intereses propagandísticos de este tipo.

Sobre otra fuente de variación en la tradición, por ahora sólo se hace preciso un comentario de paso aquí, pues se estudiará de manera más completa en un capítulo conclusivo. Dicha fuente consiste en la reacción personal de cada escritor creativo frente a la personalidad tradicional de un héroe mítico, el trato de ida y vuelta entre su propio temperamento y la figura que haya descubierto en la tradición precedente. A veces esta simpatía o antipatía ha sido el factor dominante en la producción de nuevos retratos de Ulises. Se ve claramente aplicado, y confesado, en el caso de

Goethe, Tennyson y d'Annunzio. Su reacción ante el personaje-imagen de Ulises llegó mucho más allá de un simple interés. Se convirtió en un asunto de autoidentificación, hasta el punto de que por un tiempo cada uno se vio a sí mismo como Ulises y a Ulises como a sí mismo. En esta experiencia intensamente personal, tanto el propio escritor como el héroe-símbolo elegido, pueden cambiar drásticamente. Para el escritor puede ser un medio de autodescubrimiento, de autoestímulo y autorrealización. Para el héroe mítico, que es la pareja de esta empatía imaginaria, el efecto puede ser el de una mutación totalmente nueva en su evolución. Cuando los pensamientos y sentimientos de un autor se fusionan con el símbolo tradicional, su imaginación puede dar un salto repentino mitopoético más allá de la marea lenta del normal desarrollo literario; entonces, de forma totalmente impredecible, una nueva concepción de un héroe antiguo, una nueva figura importante en los anales de la literatura europea puede surgir llena de vida.

Así pues, los factores que afectarán en mayor o menor medida a todo escritor creativo cuando comienza a componer un nuevo retrato de un héroe tradicional son éstos: el efecto de la tradición, los problemas de traducción, la tendencia a la asimilación histórica, la variación en los referentes morales, las exigencias del género elegido y la reacción personal de cada autor frente a la personalidad de la figura mítica. Se podrían añadir otras, pero éstas parecen ser las influencias principales. Explican la mayor parte de las vicisitudes en la evolución literaria de cada héroe popular, tanto las del Rey Arturo y Don Juan, como las de Jasón y Orfeo. Pero entonces ¿por qué ha tenido Ulises una carrera mucho más variada que cualquier otro héroe mítico, antiguo o moderno, si su personaje ha respondido sencillamente a influencias modeladoras similares? Una respuesta detallada a esta pregunta se ofrecerá a lo largo de este libro. Pero puede ser interesante perfilar una distinción fundamental por adelantado.

A pesar de los muchos factores que tienden a alterar o a acrecentar las cualidades y aventuras de un héroe mítico, su evolución depende principalmente de su naturaleza arquetípica, es decir de la naturaleza de su primer retrato definidor. Si el héroe arquetípico es del tipo más simple y directo como Áyax, Agamenón o Jasón, o si sus hazañas están limitadas en alcance y naturaleza, evidentemente ofrece un arco menor de posibilidades de adaptación que un héroe más complejo y extensivo. De los héroes homéricos, y, de hecho, de todos los héroes de la mitología griega y romana, Ulises es con mucho el más complejo en carácter y en hazañas. Sus aventuras en la *Odisea* le llevaron más allá de los límites del mundo conocido para entrar en regiones inexploradas de misterio y magia. Su personaje era a la vez más variado y más ambiguo que el personaje de cualquier figura de la mitología o de la historia griegas hasta Arquíloco. Lo más significativo de todo para las posibilidades de adaptaciones posteriores de su mito, y una de sus cualidades más importantes, tal como le caracterizó Homero, era su adaptabilidad.

En concreto, uno de los rasgos de la personalidad de Ulises en los poemas homéricos precisa de una especial atención. Se trata de la ambigüedad moral inherente a la

característica que lo distingue entre los héroes homéricos, que es la inteligencia. La inteligencia, como indica Homero, es una cualidad neutra. Puede manifestarse como astucia baja y egoísta o como sabiduría excelsa y altruista. Entre estos dos polos, firmemente establecidos en el mito homérico arquetípico, el carácter de Ulises ha oscilado a lo largo de toda la tradición.

La inteligencia puede también manifestarse de otra manera, que implica a su vez una ambigüedad moral. El complemento de la aplicación práctica de la inteligencia es la curiosidad intelectual, el deseo de más conocimiento, sin el cual la mente activa se vuelve estéril. Pero este deseo de conocimiento puede llegar a convertirse en una obsesión peligrosa, pasando por encima de consideraciones de prudencia y de seguridad. Dante fue el primero en subrayar la cualidad peligrosa del ansia de Ulises por nuevos descubrimientos y experiencias palpitantes. Pero Homero, quien con tanta frecuencia plantaba ideas seminales en sus poemas sin llegar a cultivarlas en lo sucesivo, ya había sugerido esta segunda dimensión de ambigüedad en el tipo de inteligencia de Ulises.

El Ulises arquetípico ofrecía entonces una base más amplia para el futuro desarrollo que cualquier otra figura de la mitología griega, gracias al amplio alcance de la concepción homérica de su carácter y sus hazañas. Casi todo el mito posterior fue construido directamente sobre esta base. Durante un tiempo, es cierto, el relato homérico de Ulises estuvo desacreditado por ciertas imposturas que gozaron de beneplácito, como se explicará más adelante. Pero estas imposturas eran en sí mismas el resultado de una reacción violenta frente a la tradición fundamentalmente homérica; y han tenido poca influencia en el mito moderno. Se puede afirmar sin temor que toda contribución importante al tema de Ulises en los últimos cuatrocientos años ha sido consecuencia directa o indirecta de la *Iliada* y de la *Odisea*. Puede ser oportuno entonces, como introducción, tanto a las versiones recientes de la tradición como a las antiguas, detenerse unos momentos en la consideración de la compleja naturaleza del héroe homérico más versátil y más adaptable.

CAPÍTULO II

EL NIETO DE AUTÓLICO

Hasta donde se remonta la literatura de que disponemos, la historia de Ulises comienza en la *Iliada* y la *Odisea*. Los testimonios anteriores a estos dos poemas no han revelado por ahora ninguna referencia definitiva¹. Pero, al parecer, Ulises no era invención propia de Homero, y Homero nunca lo sugirió. Por el contrario, deja claro, aunque de manera implícita, que Ulises era ya una figura familiar cuando empezó a escribir sobre él. Ulises aparece en ambos poemas sin presentación preliminar alguna; se hacen alusiones ocasionales a los incidentes de su trayectoria que quedan fuera de la historia principal de la *Iliada* y de la *Odisea* como dando por supuesto que todo el mundo conocía sus principales rasgos; y el repertorio de epítetos acumulado² por Ulises indican que por lo menos algunas de sus características eran ya proverbiales antes de que Homero lo adoptara como su héroe principal.

La colección más completa de referencias a Ulises en todas las épocas del periodo clásico se encuentran en Wüst y Schmidt: ver también Cesareo. Los títulos de las obras citadas por los nombres de los autores se encuentran en la Bibliografía ofrecida al final del libro. Cuando no se especifica el nombre de un autor, el artículo ha sido escrito por el autor del presente trabajo.

¹ Los documentos descifrados de época minoica y micénica no han sugerido aún ninguna referencia a Ulises. Dudosos paralelos egipcios (sobre todo en la historia de Wen Amun) se comentan por Vikentiev, hititas por Lesky, semíticos por Bérard, indios por Carnoy y Fries, babilonios por H. Muchau (*Bursian's Jahresbericht* 182 [1920] 251-4 y 256-64) y también por A. Ungnad, *Gilgamesch-Epos und Odyssee*, Breslau, 1923. (Pero sobre esta última posibilidad, G.R. Levy, pp.143-4 ha comentado: "El personaje de Odiseo es la antítesis misma del de Gilgamés, cuya contrafigura homérica es Aquiles..."), aunque ambos se presentan en las primeras líneas de sus respectivas epopeyas como héroes de poderes mentales excepcionales). La elaborada teoría de Patroni de las fuentes 'mediterráneas' para las características de Ulises se basa en fundamentos más endeblés, cf. *Journal of Hellenic Studies* 72 (1952) 129. Para las comparaciones entre Ulises y figuras del Antiguo Testamento (un estudio predilecto de los siglos XVII y XVIII) vid. Fabricius, *Bibliotheca Graeca* 1, Hamburgo, 1790⁴, p. 533.

² Para un listado de epítetos de Odiseo en los poemas homéricos, vid. R. J. Cunliffe, *Homeric proper and place names*, Londres, 1931, p. 29. Los que hacen referencia a Odiseo sólo y no son compartidos con otro héroe se refieren a sus virtudes para concebir y proporcionar consejo, a su amplia experiencia, su astucia, sus recursos y resistencia. Un rasgo notable es su monopolio virtual de los epítetos en πολλο- entre las figuras masculinas homéricas (vid. nota en *Classical Philology* 45 (1950) 108-10) mediante el cual Homero indica la riqueza única y la complejidad de su personalidad. Sheppard ha comentado algunos tratamientos significativos de sus epítetos; vid. tb. Osterwald y Kretschmar. R. von Scheliha ha criticado el enfoque de que algunos de los epítetos de Odiseo en la *Iliada* demuestran la existencia de una leyenda anterior (como, p. ej. argumenta Roberto, p. 55) pero reconoce que tenía que haber alguna tradición prehomérica de Odiseo.

Esta no es prueba concluyente. Cuando un escritor sofisticado como Homero dota a uno de sus personajes de un trasfondo tradicional no se puede estar seguro del todo de que no sea sencillamente una estratagema para aumentar el prestigio del recién llegado. Hay, sin embargo, otros indicios de que Ulises no era invención propia de Homero. En primer lugar, existe la extraordinaria variedad en la manera de escribir su nombre³. Sólo en griego existen doce variantes, desde *Odiseo* a *Oulixes*. No hay ningún nombre mitológico que muestre algo parecido en lo que a variación se refiere. Si estas mutaciones han de ser explicadas en términos de procesos lingüísticos normales, las variantes principales tenían que haber surgido mucho antes de los tiempos de Homero. Por otro lado, puede haber habido originalmente dos figuras independientes, una llamada algo así como *Odiseo* y otra algo así como *Ulises*, que posteriormente fueron combinadas en una personalidad compleja⁴. Pero esto supone siempre la existencia de una figura de Ulises antes de Homero, porque es poco probable que los escritores posthoméricos hubiesen introducido el nombre Ulises y sus afines para describir un héroe inventado y nombrado originariamente Odiseo por Homero. Las creaciones puramente literarias como Falstaff, Don Quijote y Pickwick, generalmente retienen más o menos los nombres que sus creadores les han dado por muy lejos que viaje su leyenda. Parece, entonces, que tanto si la causa de las variaciones obedece a razones, ya de mutación lingüística, ya de sincretismo religioso, la figura de Ulises-Odiseo era más antigua que Homero.

En segundo lugar, por lo menos algunos de los temas en el relato de Ulises parecen haber sido tomados de fuentes más antiguas. Para mencionar sólo el ejemplo más notable: por encima de doscientas veinte versiones del incidente del Cíclope han sido recopiladas de fuentes que se extienden desde la India a Irlanda⁵. Muchas

³ Para consideraciones (hasta 1937) sobre la variación en la manera de escribir el nombre de Ulises en griego, vid. Wüst, y a partir de entonces especialmente Kretschmer, en *Glotta* 28 (1940) 253-4, y en *Anzeiger Akad. Wissen. Wien, phil-Hist. Kl.* 82 (1945) 90-3. Para variantes etruscas (también casos únicos) vid. E. Fiesel, *Namen des griech. Mythos im Etruskischen*, Göttingen, 1928, p. 28; y también s.v. *Utuse* en Roscher. Se han sugerido orígenes ilirios o anatólios para la forma de *Oulixes*. La variación entre -d- y -l-, si se acepta como una mutación lingüística normal, tiene que pertenecer al griego. Sobre las conexiones sugeridas entre *Odiseo*, *Outis* (su pseudónimo para los Cíclopes) y el *Utuse* etrusco vid. K. Ziegler, *Gymnasium* 69 (1962) 396-8.

⁴ Para una sugerencia prudente de que *Ulises* y *Odiseo* fuesen originalmente nombres bastante diferentes, vid. van Leeuwen en comentario sobre *Od.* XIX, 407-9. Sería conveniente identificar los elementos picarescos en el carácter de Ulises con un proto-Ulixes y los elementos heroicos con un proto-Odiseo, pero no existe en absoluto prueba alguna para una dicotomía de este estilo. Homero puede haber adoptado la forma en -d- para adaptarla a una etimología: vid. *infra* n. 11.

⁵ Para 221 versiones de la leyenda del Cíclope vid. *Apollodorus* de Frazer, Apéndice XIII, con referencias a comentarios más completos; también A. B. Cook, *Zeus*, II, 988 y ss. Pueden encontrarse algunas aportaciones en Warburg, *Bibliography of the survival of the classics* 1, Londres, 1934, pp. 14 y 18. Paralelos folclóricos de otros episodios odiseicos se mencionan en Tolstoi (con citas de muchos estudios previos), Crooke, Lang y Stith-Thompson, *Motif-index of folk-literatur*, Bloomington, Indiana, 1932-5. Estos paralelos son generalmente mucho más cercanos que los citados por los autores mencionados en n. 1. Para Ulises en cuentos de hadas más recientes vid. M.H. Eastman, *Index to fairy tales, myths and legends*, Boston, 1926, 1937. Vid. Roehrich en la Bibliografía Adicional.

de ellas probablemente tienen su origen directa o indirectamente en el relato de Homero. Pero algunas parecen incorporar elementos más antiguos, y algunas se han encontrado en regiones donde la influencia homérica es improbable. La probabilidad es que por lo menos esta parte de la *Odisea* se remonte a una fuente prehomérica, aunque queda como una cuestión abierta la de si el héroe original tenía un nombre parecido a Ulises o a Odiseo.

Estos indicios internos y externos de orígenes anteriores han llevado a la formulación de muchas teorías sobre la naturaleza del Ulises prehomérico. Son principalmente de tipo histórico, religioso o antropológico. Evidentemente el Ulises primitivo puede haber sido una persona histórica, un príncipe de Ítaca, dotado de una habilidad mental poco común y renombrado por viajes marítimos azarosos, como afirma Homero; o tal vez un comerciante egipcio, o un capitán de alguna flota minoica⁶. O quizás, como sugieren otros estudiosos, puede haber sido un dios marítimo pregriego (de ahí la enemistad de su sucesor, Poseidón) o una divinidad solar, o un daimon anual. Los antropólogos han acentuado ciertos aspectos de apariencia primitiva en su mito, encontrando huellas de un oso o de un caballo fetiche, o de un Wolf Dietrich (dios lobo), en su semblanza⁷. Estas teorías, que van tan lejos, no cabe duda de que explican algunos detalles en el relato de Homero, y puede ser que en una fase temprana de la evolución del mito del Ulises prehomérico se incorporaran elementos de este tipo. Pero desde el momento en que la personalidad totalmente desarrollada, tal como es la descrita por Homero, parece deber poco a remotos orígenes animales o divinos, no prestaremos a ello más atención en este estudio. Las explicaciones históricas podrían, por otra parte, ayudar más en la explicación del estatus de Ulises en Homero. Pero, de hecho, fuera de Homero no existe prueba documental específica que se corresponda con el prototipo de Ulises. Hasta que la haya, seguirá siendo imposible determinar con precisión lo que son hechos y lo que es ficción en los poemas homéricos⁸.

Tampoco los arqueólogos, que tanto han hecho para iluminar los fundamentos materiales de la vida en la Grecia arcaica, pueden aportar mucho en el presente estu-

⁶ Para Ulises como figura histórica, vid. Croiset, y contrastar con M.P. Nilsson, *The Mycenaean origin of Greek mythology*, Cambridge, 1932, pp. 95-100. W. Aly, *Homer*, Frankfurt, 1937, p. 59, piensa que originalmente era un marinero cretense. Para Ulises como dios marítimo prehistórico vid. Mayer; como dios solar, o daimon anual, Menrad (criticado por J. A. Scott en *Classical Philology* 12 [1917] 244-52) Seeck, Murray y Thomson. L.R. Farnell, en *Greek heroic cults*, Oxford, 1921, p. 326, menciona cultos a Odiseo en Laconia, Etolia y Libia, pero previene en contra de interpretarlos como testimonio de alguna divinidad aborigen. Carnoy sugiere que Ulises era originalmente un dios del fuego como el Mātariçvan de los himnos védicos, comparándolo con el Loki alemán y el céltico Lugh, y postulando la raíz del latín *lux* 'light' en el nombre Ὀλύξης. Para la opinión de que Odiseo era originariamente un dios ctónico, con elementos combinados de los prototipos de Hermes y Poseidón, vid. Mario Untersteiner, *Odisea Libro XI*, Florencia, 1948, pp. 37-42.

⁷ Ulises como un tipo de Wolf Dietrich (dios lobo) se comenta en Radermacher y Thomson; como un oso hibernando, en Carpenter y Thomson. Su conexión con cultos del caballo se comenta con serias reservas por Thomson. Existen pocos o ningún fundamento claro que dé pie a estas especulaciones.

⁸ Para problemas de hechos y de ficción en Homero vid. espec. Carpenter.

dio, salvo que llegasen a desenterrar algún testimonio literario de la época prehomérica sobre Ulises. Si fueron capaces incluso de reconstruir enteramente los edificios, muebles, barcos y armas de la época de la Ítaca micénica y de Troya, no llegarían muy lejos a la hora de explicar el carácter de un héroe, particularmente célebre por su capacidad de estar por encima de su entorno. Las explicaciones del carácter basadas en referentes materiales son apenas aplicables a una personalidad con tantos recursos y tan poco convencional, quien además pasó nueve años de su vida en regiones fabulosas más allá del alcance de planos, picos o palas.

Otra manera de acercarse al problema de los orígenes de Ulises se basa más directamente en sus complejidades psicológicas. Los estudiosos del folclore han apuntado al hecho de que prácticamente todos los ciclos de relatos folclóricos contienen una figura de notable agudeza, un Botitas ingenioso, un Jovencito astuto⁹, cuyas hábiles trapacerías deleitan al público y enfurecen a sus víctimas, como el Tyl Eulenspiegel alemán, el Manannan Mac Lir irlandés, y el polinesio Maui el de los mil trucos¹⁰. Si se pudiera establecer que el Odiseo de Homero se derivara en parte de una figura de este tipo se explicarían muchos rasgos excepcionales tanto en la versión de Homero como en la tradición posterior. Así ocurriría, sin duda, con algunos de los ardidés de Odiseo, especialmente los descritos en la *Odisea* y en el ciclo épico, que se desvían de las convenciones normales del comportamiento heroico, y que sugieren antes que nada el ambiente más plebeyo de los cuentos folclóricos. A veces también, en cuanto a la caracterización del Odiseo de Homero, sobre todo en la *Iliada*, uno encuentra huellas de algo parecido a un conflicto entre los géneros diversos que son la poesía épica y el relato folclórico.

Una opinión general sustenta el punto de vista de que el origen de Ulises estuvo en los relatos folclóricos. Como se ha indicado, se espera encontrar un Jovencito astuto en cada ciclo elaborado de leyendas primitivas. La mitología griega no ofrece ninguna alternativa de peso a Ulises para ese papel. Sísifo y Palamedes son figuras desdibujadas en comparación. Posiblemente algunas figuras folclóricas de este tipo fueron eclipsadas por el héroe extremadamente astuto de Homero y así se perdieron para la memoria posterior. Pero parece más probable que Homero llevó el desarrollo del Jovencito astuto predominante hasta el personaje más sofisticado de su Odiseo. Si esto es lo que hizo Homero, no se puede esperar que un artista sea tan reticente a declarar de forma explícita su deuda con la tradición. Sí se puede esperar, sin embargo, que deje alguna pista sobre los orígenes de su héroe: y así lo hace.

⁹ El elemento autolítico o del Jovencito taimado en el carácter de Odiseo fue subrayado por Andrew Lang in *Anthropology and the classics*, Oxford, 1908, p. 60; cf. Thomson, pp. 14-17, y Philipsson (quien lo explica como una característica 'ctónica' derivada de Hermes). W. Croke, en *Folklore* 9 (1898) 100 y 114, había apuntado que Sísifo (el padre de Odiseo según una tradición no homérica) pertenecía al "Ciclo de maestros ladrones".

¹⁰ Vid. K. Luomala, "Maui-of-a-thousand-tricks: his Oceanic and European biographies", *Berenice P. Bishop Museum Bulletin* 198 (Honolulu, 1949). Algunos de los parecidos con Ulises son notables.

Bastante avanzada la *Odisea* (XIX, 393 y ss.) Homero encuentra que es necesario explicar de qué modo se le produjo a Odiseo la cicatriz identificadora en su pierna. Homero relata cómo se había lesionado durante una cacería de jabalí mientras disfrutaba de unas vacaciones con su abuelo Autólico. La referencia a Autólico conduce a un breve relato de un incidente anterior. Autólico había llegado a Ítaca justo después del nacimiento de Odiseo. La nodriza a cargo del recién nacido esperó discretamente a que el viejo hubiera terminado de cenar. Luego, colocando al bebé sobre sus rodillas, le pidió que le diera nombre, e insinuó que para el primer varón nacido sería adecuado algún nombre con significado de ‘por el que se ha rogado mucho’. Autólico, al parecer, estaba de un humor sardónico. Haciendo caso omiso de la insinuación de la nodriza, decidió darle al niño un nombre que celebrara su propia experiencia en la vida. “Como yo he suscitado el odio de muchos...”, dijo, “que su nombre sea, para recordarlo, Odiseo”¹¹. El juego de palabras, como se ha demostrado con el tiempo, era tan profético como conmemorativo. Odiseo habría de sufrir mucho por la reprobación de los dioses, de los hombres y de los moralistas, tanto en su carrera homérica como en la tradición posterior.

Homero explica el motivo de la falta de aprecio popular hacia Autólico: sobrepasó a todos los hombres en ingenio para hacerse con lo que no era suyo y en juramentos falsos. Este dudoso talento le había sido otorgado por el dios Hermes, cuyo favor Autólico se había ganado con más que aceptables ofrendas. La referencia a Hermes como patrón de un tramposo es significativa¹². En ninguna otra parte Homero subraya este aspecto de su divinidad. Pero el poema posthomérico *Himno a Hermes* se centra en el aspecto villanesco con toda la delectación de un relato folclórico, y se entiende generalmente que se trata de un rasgo primitivo. Si es así, la referencia de Homero puede entenderse como otro indicio de la influencia folclórica en la historia de Odiseo¹³.

¹¹ Los problemas de la etimología del nombre de Odiseo se tratan en *Classical Philology* 47 (1952) 209-13, con referencias a estudios anteriores. Homero lo conecta con formas de * ὀδύσσομαι, que indican enfado, disgusto, desagrado. Esto puede haber sido fruto de su propia imaginación o quizás proveniente de una etimología que se remonta al folclore. Por otra parte, algunos filólogos modernos conceden que podría ser la explicación genuina del nombre. Otros prefieren conectar *Odiseo* con *duk-* ‘un líder’. Wüst menciona una conexión sugerida de la forma *Ulixes* con el *Lixovius* (de donde *Lisieux*) celta, y Thomson (pp.17-18) lo hace derivar de *luk-* ‘un lobo’.

¹² Según la tradición posthomérica, Hermes era el padre de Autólico, pero Homero no lo insinúa. Vid. *Il.* V, 390 y XXIV, 24 para las referencias a sus dotes de ladrón. Philippson se ocupa del componente de Hermes en el carácter de Odiseo, y expone su polaridad con el componente de Atenea, como se comentará en el capítulo III. Hace hincapié en las intervenciones directas de Hermes en las aventuras de Odiseo en aquella parte de la *Odisea* cuando Atenea está ausente (*Od.* V, 43 y ss.; X, 275 y ss.); pero ¿es allí algo más que el mensajero de los dioses (aunque no ha recibido instrucciones expresas de parte de ellos en el segundo caso)? Para una interpretación anterior vid. Osterwald, quien identifica a Odiseo con Hermes (p.147). A Hermes se le caracteriza como πολύτροπος (el epíteto específico de Odiseo en Homero) en el *Himno a Hermes*, 13.

¹³ Wüst. Vid. Wüst y Roscher sv. *Autolykos*, y Philippson, para rasgos folclóricos en las referencias tempranas a él. El hecho de que Homero describe a los hijos de Autólico recurriendo a encantamientos mágicos para curar la herida de Odiseo en la cacería del jabalí (*Od.* XIX, 457-8) sugiere también fuentes folclóricas. M. Millar, en *Journal of Hellenic Studies* 73 (1953) 46-52, encuentra varios otros Autólicos entre los antepasados de Odiseo: pero no encuentro crédito suficiente en ninguno de ellos.

Homero menciona una vez más la habilidad de Autólico como ‘ratero’ en la introducción del relato del engaño de Dolón por Odiseo en el canto X de la *Iliada*. En este caso, de forma casual, Homero comenta que el casco de fieltro con el diseño curioso, ornamentado de filas de comillos de jabalí, que se pone Odiseo para sus asaltos nocturnos había sido robado una vez por Autólico. Surge una dificultad en el hecho de que Homero no alude nunca a relación alguna entre Odiseo y Autólico. Por tanto algunos han argumentado que el autor de la *Iliada* (o de la Dolonía en particular) no conocía o no aceptaba la tradición de que Autólico fuese el abuelo de Odiseo. Pero hay otras dos explicaciones posibles. Quizás Homero no se haya molestado en conceder mayor relieve a un hecho conocido universalmente: si un historiador inglés tuviera que documentar que Enrique VIII llevaba un yelmo que había confiscado una vez Enrique VII, no tendría que recordar a sus lectores que se trataba de padre e hijo. O tal vez un motivo más sutil haya podido influir en Homero; puede haber evitado intencionalmente cualquier referencia a los antepasados de Odiseo por parte materna porque menoscabaría su prestigio en el ambiente convencionalmente heroico de la *Iliada*.

El hecho es que haber tenido un abuelo que se enriquecía por medio de engaños, pequeños perjurios y hurtos, sería una desventaja grave para un héroe emprendedor en una comunidad tan aristocrática y convencional como la del alto mando aqueo en Troya. La etiqueta heroica permitía la piratería y el saqueo de las ciudades, e incluso se podría robar ganado en un combate abierto. Pero la trapacería que practicaba Autólico estaba vedada. En un entorno estrictamente heroico, un hombre sensato hablaría lo menos posible sobre un antepasado de este tipo. Si fuera ya conocido su antepasado, haría todo lo que estuviera en su mano para probar que no había heredado ninguna de estas propensiones picarescas.

Por el contrario, el antepasado paterno de Odiseo era respetable y discreto. Laertes, el conquistador de Ítaca, era el hijo de Arcisio¹⁴, quien a su vez era hijo de Zeus. No había nada aquí que avergonzara ni que ennobleciera a un héroe convencional. Todas las irregularidades venían por parte de su madre. De algún modo era como un mestizo, no en el sentido racial ni social, como el poeta Arquíloco, sino como el nieto de un noble por una línea y de un tramposo de profesión por la otra. Así como los niños a veces heredan ciertos rasgos más marcadamente de sus abuelos que de sus padres, no es de sorprender que este nieto tuviera una personalidad compleja poco común.

Si esta interpretación de la genealogía de Odiseo es correcta, el relato de Homero sobre el papel que desempeñó Autólico a la hora de darle el nombre a Odiseo no es una anécdota meramente pintoresca. Desde la perspectiva de la tradición

¹⁴ La madre de Arcisio era una osa según una tradición posterior, documentada por primera vez en la *Constitución de los itacenes* de Aristóteles, lo que presumiblemente es una frivolidad etimológica, pero Carpenter, pp. 128 y ss., lo toma como tradición folclórica auténtica. Como apunta Croiset, el nombre puede haberse derivado con la misma probabilidad de ἀρκεῖν ‘defender’.

literaria reconoce de forma indirecta una deuda con las fuentes folclóricas. Desde la perspectiva de la caracterización de Odiseo, indica que, para decirlo de alguna manera, no era un taimado por mérito propio: todo lo contrario, la solercia estaba en su sangre: estaba condenado a ella desde su nacimiento. Además, desde la perspectiva de su destino, el nombre Odiseo, que Autólico quería principalmente como memoria de su propia impopularidad, tuvo importancia durante toda la trayectoria literaria de su nieto, no sólo en los poemas homéricos, sino a lo largo de toda la tradición clásica. En cada capítulo siguiente del presente libro, el mote “Hombre que despierta Odio” –sea que se gane merecidamente o no la odiosidad– sigue siendo admisible. Al cabo de tres o cuatro siglos a partir de la época de Homero, a finales del siglo V a. d. C. Odiseo tendrá buenos motivos para acordarse de la etimología de su nombre. En una obra teatral de Sófocles exclamará amargamente “con razón me llamo Odiseo, un nombre preñado de daño: porque muchos enemigos me han encontrado odioso”¹⁵.

Cuando se estudia el comportamiento y la reputación de Odiseo en los poemas homéricos a la luz de Autólico como antepasado, algunas incongruencias surgen de inmediato. Cualquiera que espere encontrar en la *Iliada* un alarde de la proverbial astucia quedará desilusionado. Salvo el engaño de Dolón mediante un típico recurso autolicano a la equivoicidad, y un hábil, pero aparentemente legítimo truco en su competición de lucha cuerpo a cuerpo con Áyax, nunca utiliza ni una sola trampa ni engaño en la *Iliada*. Al contrario, su comportamiento es escrupulosamente honesto y sus palabras son cuidadosamente cándidas. Si la *Iliada* fuera el único documento temprano de la trayectoria de Odiseo, sería difícil entender de qué modo había conseguido esa notoriedad como un hombre de una astucia extrema. Como contraste, la *Odisea* es un compendio de las argucias de Odiseo y de Autólico. Los engaños famosos de Odiseo al Cíclope y a los pretendientes, sus relatos astutos y maniobras habilidosas mientras continuaba con el disfraz de mendigo en Ítaca, su estratagema maestra del caballo de Troya (como aparece contada de paso por Helena y Demódoco), lo singularizó para la posteridad como el hombre supremo en cuanto a astucia de la mitología clásica.

¿Por qué esta disparidad entre los dos poemas? Algunos lo entienden como una muestra de la distinta autoría, explicando la astucia de Odiseo en la Dolonía como una adición ‘odiseica’ a la *Iliada* original¹⁶. Pero, entre otras objeciones, este punto de vista segregacionista no da cuenta de la coherencia de la reputación de Odiseo (como distinta de su comportamiento) entre ambos poemas. No se hace ningún es-

¹⁵ Sófocles, frag. incierto 880 (Nauck): ὀρθῶς δ’ Ὀδυσσεύς εἰμ’ ἐπόνυμος κακοῖς πολλοὶ γὰρ ὠδύσαντο δυσσεβεῖς ἐμοί.

¹⁶ Geddes basa su teoría sobre la autoría de los poemas homéricos en una distinción entre un escritor ‘uliseico’ (autor de la *Odisea* y de *Il.* II-VII, IX, X, XXIII, XXIV) y el autor de la ‘Aquileida’ (como lo determinó Grote). Su teoría ha sido refutada por Shewan y otros, pero debo muchas observaciones útiles sobre el carácter de Odiseo a su estudio.

fuerzo en la *Iliada* por esconder la fama de Odiseo en el dominio de artimañas ingeniosas. Helena lo describe (*Il.* III, 202) como “experto en toda clase de engaños y sagaces artimañas”. El troyano Soco se dirigía a él (*Il.* XI, 430) como “insaciable de engaños y fatigas”. Estos términos expresan con precisión la misma actitud hacia la agudeza de Odiseo que se encuentra en la *Odisea*: y así Néstor comenta a Telémaco (*Od.* III, 121-2) “pues en gran trecho los aventajaba el divino Odiseo en trucos de todo tipo” y Odiseo se describe a sí mismo ante los feacios (*Od.* IX, 19-20) como “entre todos los humanos destaco por mis tretas, y mi fama alcanza hasta el cielo”^{**}. En cada caso, el tono en el que habla no es despectivo, pues la palabra utilizada para “artimañas”, “trucos” o “tretas”, *doloi*, es neutra en tenor. Para que sea despectiva necesita un epíteto peyorativo¹⁷. El hecho significativo es que la astucia de Odiseo se reconoce, aunque no se ilustre, tan libremente en la *Iliada* como en la *Odisea*.

A la vista de esta coherencia en la reputación de Odiseo en los dos poemas, las teorías de diferente autoría no simplificarán las cosas en lo que respecta a la tradición de Ulises. Habrá que encontrar alguna otra explicación para las diferencias entre el comportamiento de Odiseo en un poema y en otro. Lo más fácil es decir que la disparidad se debe por entero a los cambios en su entorno. En la *Iliada* Odiseo vive abiertamente entre amigos y enemigos. Todos son a la vez héroes, hombres honorables y aristócratas, formados por un código definido de etiqueta en la guerra y en la paz. Por el contrario, en la mayor parte de la *Odisea*, Odiseo normalmente está solo o acompañado por algunos seguidores alarmistas, y se mueve entre monstruos, magos y usurpadores. No hay ni etiqueta ni convención que prescriba reglas fijas de conducta en tales circunstancias. Odiseo necesita cada átomo de la astucia heredada solamente para sobrevivir. O puede ponerse esta disparidad de entorno en otros términos: el género de la *Odisea* está mucho más próximo al folclore y a los *Märchen* que a la épica heroica, y proporciona un ambiente más acorde con los talentos del tipo de Autólico y de Odiseo.

Esta es la explicación más simple para el contraste entre la sinceridad de Odiseo en la *Iliada* y la falsedad en la *Odisea*. Dando por descontado que Odiseo era propenso a la arteria, Homero sencillamente arregló su capa multicolor de modo que conviniera al uniforme convencional de un príncipe guerrero aqueo. O tal vez convirtió deliberadamente al héroe de la *Iliada* en un bribón mayor de modo que conviniera al ambiente de la *Odisea*. Pero también es posible una intención más sutil. Quizás mediante la presentación del contraste entre la reputación de Odiseo con sus ‘artimañas’, de un lado, y su comportamiento escrupulosamente recto en la *Iliada*, del otro, el poeta pretendía que su público disfrutara del espectáculo de un hombre ingenioso,

* Los pasajes de la *Iliada* se citan por la traducción de Emilio Crespo (ed. Gredos).

** Los pasajes de la *Odisea* se citan por la traducción de Carlos García Gual (Alianza Editorial).

¹⁷ Para el tenor neutro de la palabra δόλος en Homero ver, por ejemplo, los escolios a *Il.* II, 114; III, 202; Eustacio a *Il.* III, 358, X, 383. Cf. en latín *dolus malus* como distinto de *dolus bonus*. Zeus alaba sin reserva la inteligencia de Odiseo en *Od.* I, 61.

sensible y con dominio de sí mismo, disciplinando su personalidad para encajar en un código rígido de conducta heroica. Según este punto de vista, la conducta de Odiseo en la *Iliada* no estaba prefabricada en el molde por parte de Homero con destino a la comunidad de aristócratas aqueos de Troya. El propósito, por el contrario, es el de verlo como un hombre controlando de forma consciente su versatilidad y flexibilidad excepcionales en un entorno nada fácil, moviéndose circunspecto y alerta entre personas de herencia y perspectivas distintas, como un caudillo irlandés en la corte de Isabel I, o el héroe judío del *Ulises* de Joyce en un colegio de Dublín. En tales circunstancias, una persona prudente –sobre todo si como Odiseo tiene antepasados dudosos y proviene de una isla remota y cubierta de escasa gloria– tendría un cuidado especial para atenerse a la etiqueta local. Es un hombre marcado. Cualquier muestra de individualismo por su parte confirmará la sospecha de que es un intruso; cualquier asomo de ingenuidad probará que es un torticero, y cualquier muestra de agudeza de más, que es un bellaco. Quizás algunas referencias curiosas a Odiseo en la *Iliada* puedan entenderse mejor así.

Pronto en la *Iliada* (III, 216-220) el príncipe troyano Antenor describe la impresión que le causó Odiseo cuando llegó en su primera misión de embajador a Troya para exigir la devolución de Helena, antes de estallar la guerra (el tema principal de una notable obra teatral de Giraudoux que se comentará en el capítulo XIV). Antenor se acuerda de cómo Odiseo adoptaba (Homero utiliza un tiempo verbal que denota una acción habitual) una postura extraña antes de empezar a hablar. Se quedaba de pie, con los ojos fijos en el suelo, asiendo el bastón de orador con mano rígida “como si fuera un ignorante”. ¿Por qué esta actitud tan torpe en un orador consumado?¹⁸. Un antiguo comentarista lo explica razonablemente como una manera de evitar sospechas. Odiseo, sabiendo o adivinando que su fama de hombre dotado de agudeza ya les había llegado a los troyanos, quiso evitar dar una impresión inicial de estar seguro de sí mismo o de ser muy astuto, del mismo modo que Antonio en el *Julio César* de Shakespeare insiste en que *no* es orador. Como comenta el Prometeo de Esquilo, “Es ganancia, y no poca, el ser sensato, y parecer, en cambio, un insensato”*. Por el descuido de esta política prudente, Antifonte sufrió las consecuencias de una reputación de poseer demasiada agudeza en la Atenas del siglo V; y Lloyd George perdió más de lo que ganó por haber sido conocido como el Mago Galés. Se puede estudiar la

* El comentario es de Océano, en su agón con el protagonista en el *Prometeo encadenado*, v. 385 (trad. de J. Alsina, ed. Cátedra).

¹⁸ Alexander Pope, generalmente un crítico perspicaz de los personajes de Homero, en una nota a este verso en su traducción de la *Iliada*, lo entiende sin ningún significado más allá de “aquel comportamiento que es comúnmente apreciable en un hombre modesto y sensible que habla en público”. Si es así, Homero no presenta a ningún otro hombre como modesto y sensible cuando habla en público. Pero los términos graves de Homero – ἀίδρεϊ φορτὶ εἰοικώς, y φαίης κε ζάκοτόν τέ τιν’ ἔμμεναι ἄφρονά τ’ αὐτός – parecen implicar más que una mera modestia de compostura o una previa pretensión de timidez a la manera de Cicerón. El antiguo comentarista a quien se alude en la siguiente frase de mi texto es el escoliasta A, en su anotación a *Il.* III, 217.

reacción de un hombre perspicaz a esta némesis en el ensayo de Hazlitt sobre *The disadvantages of intellectual superiority*.

La conducta de Odiseo antes y después del trato autolicano que le dispensa a Dolón en el canto X ofrece otro ejemplo de deliberado dominio de sí mismo. Se recordará cómo Dolón, hijo de Eumedes, salió por la noche desde el campamento troyano para espiar a los griegos; Odiseo y Diomedes le salieron al paso; fue engañado por las palabras ambiguas de Odiseo para que creyera que le perdonarían la vida si les contaba todo; y fue asesinado inmediatamente por Diomedes, sin reparos por parte de Odiseo. La moral de los hechos implacables no nos preocupa por el momento: Homero subraya que Atenea, de todas las maneras, estaba de acuerdo. Se puede comentar, de paso, que cuando Odiseo por fin convence a Dolón para que entregue su información, sonrío, la única sonrisa que se ha documentado en la *Iliada*. También hay ironía en el nombre de Dolón —“Hombre astuto, hijo de buen planificador”; este hombre astuto estaba condenado a conocer a un hombre más astuto que él en el nieto de ese Autólico, cuyo nombre Homero había mencionado (quizás por casualidad intencionada) poco antes.

En otros momentos de este incidente Odiseo despliega su habitual prudencia y sus múltiples habilidades. Es él quien toma las precauciones más sabias mientras Diomedes lleva a cabo las hazañas más espectaculares de valor. La hazaña entera era uno de los logros más audaces de Odiseo. Sin embargo —y éste es el centro de gravedad del presente argumento— Odiseo demuestra una modestia de lo menos frecuente con su rechazo de toda alabanza en relación con ella.

Es al principio del incidente cuando se da esta nota de modestia. Se recordará cómo seis de los héroes aqueos principales estaban deseando ser el acompañante de Diomedes en el asalto nocturno. La elección se dejó en manos de éste, quien no lo dudó exclamando

“Si me ordenáis que sea yo quien escoja compañero,
¿cómo entonces podría olvidarme del divino Ulises,
cuyo prudente corazón y arrogante ánimo sobresale
en todos los trabajos, y a quien ama Palas Atenea?
Con éste en mi compañía, incluso del ardiente fuego
regresaríamos, porque sabe como nadie aguzar la vista”.

Dante añadirá una ironía lúgubre a esta última frase en su descripción de la llama gemela envolviendo a Diomedes y a Ulises en el *Infierno*. Odiseo recibe el tributo que se le rinde con brusquedad, casi con disgusto: “¡Tidida! Ni me alabes demasiado ni me recrimines; pues los argivos ya saben eso que declaras. Mas vayamos, que ya está avanzada la noche y cerca la aurora”. Éste es más el tono de un personaje de Hemingway que el de los héroes jactanciosos de Homero. No obstante, como si Homero no quisiera que pasara desapercibida la diferencia, subraya una vez más la modestia de Odiseo tras el retorno de los dos héroes de su triunfo. Cuando Néstor le aclama con gozo por el éxito, Odiseo atribuye toda la gloria a Atenea y a Diomedes.

No dice nada de su propia prudencia y astucia, aunque de hecho había dirigido toda la acción después del encuentro con Dolón.

Un deseo parecido de evitar alabanzas especiales por su agudeza puede haber motivado a Odiseo en la realización de otro esfuerzo de dominio de sí mismo que se presenta más adelante en la *Iliada*. Es sorprendente que Odiseo, a pesar de su versatilidad como atleta, compitiera sólo en dos pruebas en los juegos funerarios en honor de Patroclo. En principio ganó prácticamente el combate de lucha libre¹⁹ contra Áyax, pero no protestó cuando Aquiles apaciguó a su susceptible oponente anunciando un empate. Luego compitió en la carrera pedestre y la ganó gracias a la ayuda de Atenea, y para la indignación de otro héroe. Pero no participó en la prueba de tiro con arco, aunque con su grado de habilidad hubiera tenido grandes probabilidades de ganar²⁰. El motivo puede ser que Homero quiso variar los concursantes (aunque Áyax compitió en tres pruebas) o quizás no quiso hacer demasiado hincapié en las habilidades de Odiseo en la obsoleta y supuestamente odiada técnica de tiro con arco. Pero contribuye mucho más al interés psicológico si se entiende que Odiseo estimó que era mejor evitar cualquier sugerencia de ser demasiado codicioso, sobre todo después de su hábil derribo del popular Áyax y su victoria en la carrera pedestre con el claro trato de favor por parte de Atenea. Quizás a título personal le hubiera gratificado ganar más premios, pero habría aumentado el número de rivales derrotados con quienes se hubiera malquistado.

Evidentemente estos tres incidentes no son suficientes para probar la teoría de que la intención de Homero era que su público viese a Odiseo en la *Iliada* como a un hombre que hace un esfuerzo consciente para no ofender y evitar la odiosidad autolicana. La posibilidad alternativa, la de que Homero sencillamente optó por eliminar los engaños nada heroicos de la línea de comportamiento de Odiseo en la *Iliada*, todavía puede tener preferencia. Pero si uno contempla la otra cara de la imagen, su reputación entre sus colegas héroes, se puede encontrar alguna confirmación de la intención más sutil. Si el propósito de Homero hubiera sido solamente expurgar el carácter de Odiseo mediante la omisión de todos los elementos autolicanos de su línea de comportamiento y de su reputación, entonces es poco probable que hubiera incluido los dos curiosos y significativos comentarios en la primera parte de la *Iliada* que ahora habrá que tomar en consideración. Ambos comentarios fueron hechos en momentos de gran tensión emocional, y ambos parecen revelar un prejuicio profundamente arraigado en contra de Odiseo. Son significativos para la tradición posterior además de para la trayectoria homérica de Odiseo, porque presagian las denuncias que luego Píndaro, Eurípides, Virgilio, Rapin y muchos otros le acumularán.

¹⁹ E.N. Gardner en *Journal of Hellenic Studies* 25 (1905) 24-5, argumenta de forma más bien titubeante que el combate tuvo que haber sido un empate, porque Odiseo era "seguramente" el último hombre para declinar su derecho a un premio.

²⁰ En *Dictis de Creta* (3, 18) sí compite Odiseo, como era de esperar, en la prueba de tiro al arco. Para el orgullo de Odiseo por su capacidad como arquero, vid. *Od.* VIII, 215-22, y luego ver el capítulo V.

Como ya se ha señalado, la actitud general –casi podría decirse que la oficial– de los personajes homéricos hacia las “artimañas” de Odiseo era tolerante o indulgente. No hay ni huella de acusación en los comentarios de Néstor, Helena y Soco, citados anteriormente. Parecía que estaban dispuestos a aceptar que la astucia de Odiseo era del tipo benigno, utilizada *pro bono publico* y sin el sesgo interesado propio de Autólico. (Esta actitud se verá ilustrada más en conexión con el patrocinio amable de Atenea en el próximo capítulo). Pero esta cortesía y tolerancia general no se vio respetada por dos instigadores de alto rango en la *Iliada*. Aquí la némesis de la herencia autolicana de Odiseo parece revelarse más claramente.

En el canto IV de la *Iliada* Agamenón, enfurecido por las heridas sufridas por Menelao, decide que tiene que animar a todo el tropel de griegos a dar pasos drásticos contra los troyanos. A medida que va pasando de jefe en jefe su impaciencia y arrogancia aumentan. Cuando llega a Odiseo ya está dispuesto a insultar a cualquiera con el mínimo pretexto. Como Odiseo todavía no había entrado en acción (no había oído aún el grito de guerra), Agamenón se dirige a él bruscamente con un “¡y tú, sobresaliente por tus pérfidos engaños, codicioso! que eres diestro en artimañas malignas, tú el de corazón ingeniosamente codicioso”²¹. Hay dos puntos importantes en esto: un epíteto peyorativo se adjunta al término “artimañas”, en griego (*doloi*), neutro en tenor, como dijimos, y hace énfasis en la ingeniosidad codiciosa de Odiseo. Las frases combinadas forman una definición punzantemente exacta del autolicanismo. Era un particularmente indiscreto e intemperante arrebato por parte de Agamenón, sobre todo después de los valiosos servicios prestados por Odiseo a la causa griega en su forma de tratar la crisis causada por el disparate de Agamenón en el canto II. Luego, de hecho, Agamenón intenta deshacerse de ello jocosamente con una sonrisa política y una frase afable después de que Odiseo le replicara de manera enérgica. La impresión que queda es que Agamenón, con su característica falta de tacto, ha expresado uno de esos prejuicios secretos que un rey no debe decir nunca en público.

El segundo incidente no es tan explícito; pero parece implicar un mar de fondo similar de sentimientos. En la embajada de Odiseo, Áyax, y Fénix ante Aquiles en el canto IX de la *Iliada*, Odiseo dirige una súplica con palabras graves al colérico héroe para que ayude a los griegos debilitados. Odiseo evita escrupulosamente cualquier huella de trampa o de engaño en lo que dice. Habla cándida y francamente, a la vez que sus argumentos son escogidos y controlados con una habilidad soberbia. Pero por alguna razón Aquiles parece sentir que el muy astuto itacense está intentando envolverle con sus manejos. Exclama: “¡Laértida descendiente de Zeus, Ulises fe-cundo en ardides! Preciso es que os declare con franqueza la intención de mis sen-

²¹ *Il.* IV, 339, καὶ σὺ κακοῖσι δόλοισι κεκασμένε, κερδαλέοφρον. Este último término ya había sido aplicado al propio Agamenón por Aquiles en *Il.* I, 149, pero precedido por una frase que implica ignorancia, no engaño. Κέρδος es otro de los términos éticamente ambiguos de Homero. Varía en significado, desde ‘buenos consejos, propósitos’ a ‘artimañas ingeniosas, en interés propio’, por tanto, ‘ganancias, beneficios’. Ver más sobre la codicia de Odiseo en el capítulo V.

timientos y cómo quedará cumplido. Así no vendréis uno tras otro a sentaros a mi lado y a halagarme. *Me resulta igual de odioso que las puertas de Hades aquel que oculta en sus mentes una cosa y dice otra*²². Algunos han explicado este arrebato sencillamente como un preludio de la franqueza del propio Aquiles. Pero parece una frase demasiado violenta para tratarse de esto. Probablemente tienen razón los comentaristas antiguos que lo toman como una crítica indirecta a la astucia de Ulises. Aquiles era demasiado caballero y apreciaba a Odiseo demasiado para acusarle directamente de engaño. Pero, como el Aquiles del *Troilo y Crésida* de Shakespeare, es tan sensible como susceptible²³. Sospecha de la astucia Ulises, si la está empleando o si no. Más allá de los buenos modales, expresa su sospecha a través de una crítica general. El casco autolicano, sin embargo, encajaba demasiado bien a un miembro de su auditorio como para tener dudas sobre el propietario.

“Igual de odioso que las puertas del Hades”, “diestro en artimañas malignas”, “de corazón ingeniosamente codicioso”, en estas tres frases se puede ver hasta qué extremo el héroe convencional odiaba el autolicanismo. Durante un momento el barniz de buenos modales y tolerancia se cuarteaba por una profunda tensión emocional, y las sospechas, prejuicios y disgustos arraigados estallan. En otras partes las relaciones entre Odiseo y los otros héroes son bastante normales. Esto es lo que se podía esperar de quienes serían los equivalentes arcaicos de oficiales y caballeros. Tratarían normalmente incluso a un miembro dudoso del alto mando con una cortesía rigurosa mientras que esta persona se comportara como corresponde a un oficial y caballero, o mientras no hubiese un estallido de emoción que quebrara su decoro.

Por otra parte, si Homero, como se ha sugerido, tenía la intención de que viéramos a Odiseo como a un hombre en un estado permanente de tensión ética con los otros héroes más convencionales, hubiera elegido otras maneras de revelar el mar de fondo de los sentimientos implicados en su situación. Podría haber mostrado a Odiseo haciendo un movimiento involuntario en falso, o tal vez sobreexcitado por la tensión psicológica, quejándose por los prejuicios escondidos de sus compañeros héroes. Pero esto no hubiera sido característico de Odiseo como hombre paciente y capaz de aguantar. En su lugar, si la teoría presentada aquí es correcta, Homero optó porque las tensiones escondidas se revelaran de esta manera, desde el otro lado, por el de Agamenón y Aquiles.

²² Eustacio, en anotación a *Il.* IX, 309 lo entiende en el sentido de que la intención del comentario era la de servir de prefación a la franqueza del propio Aquiles (como si fuera un hombre reservado por naturaleza). Pero los escolios B y T entienden que estaba haciendo el oprobio de las maneras oratorias de Odiseo: cf. el notable escolio en *Od.* I, 1, que sugiere que antiguos críticos tomaron a Aquiles como el tipo del *homo simplex* y a Odiseo como el tipo del *homo duplex* basándose en el comentario que hace Aquiles en esta ocasión. Odiseo mismo utiliza la frase de Aquiles en *Od.* XIV, 156-7, “Porque me resulta tan odioso como las puertas del Hades aquel que, cediendo a la pobreza, cuenta patrañas”: pero es una adaptación cuidadosamente restringida.

²³ La forma de discurso con que Aquiles se dirige a Odiseo en el Hades (*Od.* XI, 473-4) es mucho más amigable; pero quizás hay un tono de cierto espíritu protector en su “insensato (σχετλίε) ¿qué proeza aún más grande estás maquinando ahora en tu mente?” –en otras palabras: “siempre estás empeñado en alguna hazaña mayor, ¿no es verdad, Odiseo?” Compárese el tono de Atenea en *Od.* XIII, 330, como se comentará en el próximo capítulo.

Parece, por tanto, desde dos aspectos de la trayectoria de Odiseo en la *Iliada* –tanto por las restricciones inusuales que Odiseo se autoimpuso como por esos repentinos arrebatos de Agamenón y de Aquiles– que Homero sí quiso que su público fuera consciente de la influencia autolicana, tanto la positiva como la negativa, en la conducta de Odiseo en Troya. Bajo la superficie de la etiqueta heroica, el poeta nos permite ocasionalmente vislumbrar la odiosidad autolicana en la actitud de otros héroes respecto a la conducta, el carácter y el prestigio de Odiseo. En la tradición posterior –en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, por ejemplo– estas tensiones latentes se muestran abiertamente. Entonces Agamenón y Menelao hablarán de su desagrado con Odiseo sin ningún escrúpulo de lealtad hacia un compañero de armas.

No cabría esperar actitudes de este tipo hacia los muchos ardidés y engaños de Odiseo en la *Odisea*. Se llevan a cabo sin actitudes respetuosas inhibitorias para con la etiqueta convencional heroica, ya que en este caso Odiseo se mueve en el ambiente más libre de los cuentos de hadas o de los relatos novelescos. Pero ahora surge otra pregunta. ¿Qué pensaron Homero y su público de la astucia de Odiseo en general? ¿Estaban de acuerdo con Autólico o con Aquiles? Aquí se implican valores morales y siempre existe el peligro de que influya un pensamiento anacrónico en asuntos de este tipo. Puede venir bien, entonces, situar el problema dentro de un marco más amplio por el momento.

Adoptaremos convenientemente una clasificación establecida por escolásticos medievales. Dividieron los embustes y los engaños en tres categorías principales. Los primeros y más veniales son aquellos contados básicamente como entretenimiento, en un chiste, una novela, un poema o algo semejante. Ninguno, salvo el más austero moralista, los condena. Como comenta Aristóteles en su *Poética* “todos cuentan las cosas añadiendo algo, con idea de agradar”. Quizás con la intención aviesa de escandalizar a cualquier seguidor estricto de las doctrinas platónicas entre su auditorio, añade, “Homero fue el que mejor enseñó a los otros a decir cosas falsas como es debido”*. Es importante que, aunque Platón y anteriormente Hesíodo eran hostiles hacia estas ficciones poéticas, utilizaran libremente ellos mismos los mitos para simbolizar la verdad. Shelley en su *Defence of Poetry* ha sido el adalid supremo de las verdades más profundas que tales ficciones mitopoéticas a menudo encarnan.

Las autobiografías ficticias de Odiseo en la segunda parte de la *Odisea* pertenecen principalmente a esta clase. Ciertamente no lleva uniforme de poeta y no tiene allí licencia poética reconocida. Pero sí lleva los harapos de mendigo, y si alguien espera escuchar la verdad del evangelio de un mendigo cuando va haciendo sus rondas es verdaderamente un inocente²⁴. No es preciso demorarse demasiado para sopesar los minuciosos escrúpulos de infamia moral que podían desprenderse de este tipo de engaños de Odiseo. Por ironía del destino algunos estudiosos recientes han afirmado que estas ‘ficciones’ palpables ofrecen una relación más verídica del peregrinaje de Odiseo después de la guerra de Troya que aquella de los cantos IX-XII de la *Odisea*.

* La traducción de los pasajes de la *Poética* de Aristóteles es de P. Ortiz (ed. Dykinson).

²⁴ Telémaco dice justo esto sobre Odiseo en *Od.* XVII, 347 (citado por Sócrates en *Cármides* 161a).

Estas son las complejidades que surgen cuando se intenta distinguir entre el mito y los hechos en la literatura creativa.

Las mentiras de la segunda categoría son aquellas que se cuentan para evitar males mayores, como una respuesta a un maníaco homicida que pide información que llevaría a un asesinato. Un buen ejemplo de este tipo bien intencionado es la mentira que Hipermestra, aquella *nobilis virgo, splendide mendax*, como la llama Horacio, contó a su padre para poder salvar la vida de su marido. La historia y la mitología abundan en mentiras nobles de este tipo. Cuando, como en el caso de Hipermestra, implican un peligro grave para quien las utiliza, apenas se puede negar su heroísmo. Cuando brotan de un deseo honesto de ayudar a otros, hay, por lo menos, que admirar el motivo. Pero, como advierten con razón los moralistas estrictos, a menudo son armas de doble filo, que con frecuencia dañan la causa buena a la que era su intención servir, y constituyen una obscenidad peligrosa. Pocos moralistas antiguos, sin embargo, las condenaron en su totalidad. Hasta los escritores más religiosos reconocieron su utilidad. Píndaro, que censuraba severamente las desviaciones de la sinceridad y de la honestidad en otros (incluido Odiseo), expurgaba píamente los mitos divinos para encajar su propio sentido de la rectitud. Platón, tan ávido de censurar las ‘mentiras’ de los poetas, permite a Sócrates en la *República* condonar la ‘mentira medicinal’ que ayuda a los amigos y perjudica a los enemigos así como aceptar una ‘ficción atrevida’ en los intereses del Estado (de la misma manera que Eurípides presenta a Cadmo en las *Bacantes* aconsejando a su nieto ‘contar una mentira’ para aumentar el honor de la familia). En el Antiguo Testamento, Abraham, Sara, Jacob, Esaú, además del arcángel Rafael, cuentan mentiras que sólo se puedan justificar como bienintencionadas. El Nuevo Testamento prescribe, sin embargo, reglamentos más estrictos.

Muchas de las falsedades²⁵ de Odiseo en la *Odisea* pertenecen a esta segunda categoría. Generalmente su intención es la de salvarse a sí mismo y a sus compañeros de la muerte, o tal vez para impedir que éstos se hundieran en la desesperación a éstos por haberles dicho toda la verdad. Una vez contó una mentira notablemente caballerosa, cuando el rey Alcínoo le preguntó (*Od.* VII, 299-301) si su hija había sido culpable de alguna

²⁵ Para un análisis más amplio de las mentiras de Odiseo ver *Hermathena* 75 (1950) 35-48. Sir Maurice Bowra en *Sophoclean tragedy*, pp. 270 y ss., argumenta que los griegos en general consideraban el mentir una práctica malévola y cita en apoyo algunos de los moralistas griegos más severos, pero se puede cuestionar (a la vista de comentarios como los que aparecen en Jenofonte, *Memorabilia* 4, 2, 13-15, Esquilo, frags. 301, 302, y los casos citados en Heródoto 4, 201 y Tucídides 3, 34, 3 por ejemplo) si era cierto que la actitud por regla general era tan firme; cf. Mahaffy, *Social life in Greece*, Londres, 1877³, pp. 27-9. En todo caso esta visión más severa no se encuentra en Homero. Hesíodo es más estricto hacia la falsedad y la ficción, pero como Jaeger observa (p.153) el concepto de verdad como “una categoría nueva universal a la que todas las preferencias personales han de ceder” tiene su origen en la filosofía jonia del siglo IV. Gladstone (*Juventus mundi*, p. 385) concede tristemente que en Homero hay “indulgencia ... hacia el fraude en ciertas circunstancias”, y encuentra sólo a Aquiles exento de su influencia. Cf. Snell, p. 166. Para las mentiras de Odiseo en *Od.* XIII-XIX vid. C.R. Trahman en *The Phoenix* 6 (1952) 31-34 y R.B. Woolsey, “Repeated narratives in the *Odyssey*”, *Classical Philology* 36 (1941) 167-81.

descortesía hacia él. El hecho cierto era que la decisión de ella de dejarle detrás de sí a Odiseo cuando se acercaba a la ciudad, para así precaverse del cotilleo malicioso, era totalmente en interés propio y una ruptura evidente con la etiqueta arcaica. Pero, como todo un caballero, Odiseo le contó a su padre que había sido él mismo quien había decidido quedarse detrás. Más adelante también le cuenta a Alcínoo el tipo de mentirijilla que muchos invitados tienen que contar después de una cena, cuando dice que, si fuera invitado, se quedaría en la isla de los feacios durante todo un año (*Od.* XI, 356-61). El ambiente aquí es el de una corte real, donde se concede y se recibe indulgencia de forma normal para tales faltas de sinceridad. No se puede esperar la rectitud de un monasterio o de una escuela de filosofía en un ambiente de este tipo –aunque Platón, para hacerle justicia, sí se atuvo a sus propios principios en la corte de los tiranos sicilianos–. Pero Odiseo nunca se presentó como moralista. Comparado con las hipocresías serviles de los cortesanos europeos posteriores, su conducta en el país de los feacios era notablemente franca e independiente en determinadas ocasiones. No dudó en reprender a uno de los jóvenes aristócratas de la isla sobre un punto de honor (*Od.* VIII, 166 y ss.), y no existe reticencia en su firme reprimenda al Agamenón derrotista del canto XIV de la *Iliada*.

La tercera categoría de mentira está condenada por todo hombre de buena voluntad, antiguo y moderno –la mentira malévola, el crimen descrito en los Diez Mandamientos como el de presentar falso testimonio contra un vecino–. Pero el problema surge inmediatamente: ¿quién es mi vecino? Según la doctrina cristiana, todo prójimo se debe considerar como vecino, el cual merece el mismo amor que el que uno se concede a sí mismo. Pero sería falaz pretender que todos los que profesan el cristianismo hayan observado este ideal plenamente en las esferas más competitivas de la vida, en la guerra, los negocios o la política. El hombre medio en la Grecia antigua limitaba de forma mucho más estrecha su deber de vecino. Uno tenía la obligación de un trato sincero con la familia, los amigos y compañeros. ¿Pero amar al enemigo? Ridículo. Al contrario, se consideraba una virtud positiva odiarlo y hacerle daño por todos los medios practicables. Había, desde luego, algunas restricciones reconocidas: las leyes en tiempos de paz (pero los abogados son astutos); en los de guerra consideraciones tales como la religión y las costumbres prescribían. Fuera de éstas, y de las leyes no escritas del decoro, cuanto más se engañaba al enemigo, mejor. El Sócrates moral, el Polieno estratega, el León imperial acuerdan que las mentiras y engaños estaban permitidas en contra de los enemigos declarados²⁶. Si *caveat emptor* era un principio admitido de equidad ¿cuánto más justificable no sería *caveat hostis et inimicus*? No era la forma más santa, pero tampoco fue una forma deshonrosa. El deshonor cabía sólo si la mentira malévola se utilizaba contra alguien que pensaba que gozaba de la protección de lealtad y piedad hacia el prójimo.

²⁶ Sócrates en Platón, *República* 382c; Polieno, *Strategemata*, Introducción, 4 y ss., con referencia especial a Odiseo y a Autólico; León, *Strategemata*, passim. Para la técnica del engaño con juramentos falsos, en los que Autólico sobresalía, vid. Eustacio a *Od.* XIX, 395 y ss. “como cuando uno jura mantener una tregua durante muchos días y luego asalta por la noche”.

A la vista de las muchas denuncias de Ulises como malvado mentiroso en la tradición posterior, ha de subrayarse que en ninguna parte de la *Iliada* ni de la *Odisea* cuenta una de esas mentiras imperdonables contra un amigo ni compañero. Sus falsedades y engaños homéricos son todos del tipo menos dañino²⁷; en otro caso, cuando el daño es intencional, se dirigen a enemigos como el troyano Dolón, el Cíclope y los pretendientes usurpadores. Cuando Virgilio y Dante denunciaron su estratagema del caballo de madera como un crimen merecedor de execración y aun de castigo permanente en las llamas del infierno, hablaban más como partidarios romanos de la causa troyana que como moralistas imparciales. Ni en la Roma imperial, ni en la Italia medieval, no más que en la Tróade de Homero o la Europa moderna, ha actuado un líder militar sobre el principio de que al enemigo hay que decirle la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, referente a cada maniobra. *Dolos an virtus, quis in hoste requirat?* No es justo acumularle a Odiseo una especial odiosidad por las estratagemas y barbaridades que siempre han caracterizado la manera de llevar una guerra amarga. Pero es exactamente lo que hicieron Eurípides y Virgilio y muchos otros en la tradición posthomérica.

Pero ¿qué hay a propósito de la perspectiva personal de Homero sobre la astucia de Odiseo? Consta que cuando le pidieron a James Joyce que expresara una opinión sobre el valor moral de Ulises, contestó que era ‘un buen hombre’, *tout court*²⁸. Si a Homero le hubiesen pedido que diera su opinión, probablemente se hubiera negado en razón de que era un narrador de historias y no un moralista²⁹. Pero mientras que no es un moralista en el sentido de alguien que piensa que su deber consiste en aprobar o condenar las acciones del prójimo, es un escritor moral en la medida en que no tiene reparos a la hora de revelar los resultados de una conducta intemperante o sin principios. Esto se puede ver en las consecuencias de la arrogancia de Agamenón y de la cólera de Aquiles —que es el tema de la *Iliada*— y se puede ver en el efecto de la astucia de Odiseo en su propia personalidad en la *Odisea*. Sin predicar un sermón, Homero no rehúsa demostrar que el engaño y la falsedad necesariamente van a minar la moral de un hombre, por mucho que piense que los puede mantener controlados. Tres veces, hacia el final de las aventuras de Odiseo en el poema, cuando Calipso, Ino y Atenea deseaban, por turno, ayudarlo, Odiseo sospechaba de trucos y traición³⁰. Después de todo su sufrimiento, al que a tantos había engañado le costaba creer que

²⁷ Davaux, a cuyo estudio debo varios aspectos concretos en este y en los siguientes capítulos, comenta que Odiseo evita tener que decir una mentira rotunda cuando puede, prefiriendo utilizar ambigüedades engañosas, incluso cuando trata con un enemigo como Dolón. Davaux encuentra algunos signos de elegancia en esto. Pero dudo que necesariamente implique un respeto hacia la verdad; un embustero astuto desprecia la sencillez de una sencilla falta a la verdad. Chaignet, p. 192, comenta, no obstante: *il ne faudrait pas être injuste envers Ulysse... Ulysse n'est pas faux, n'est pas perfide; il ne ment pas pour mentir; il ne trompe pour tromper.*

²⁸ Frank Budgen, *James Joyce and the making of 'Ulysses'*, Londres, 1934, p. 16.

²⁹ Cf. Geddes, p. 322: “Tenemos que tener cuidado en distinguir entre un propósito ético natural e inconsciente y uno didáctico y consciente. El último no tiene lugar en ninguno de los dos poemas”. Cita la *Autobiografía* de Goethe (1, 469): “una buena obra de arte puede tener, y tendrá de hecho, consecuencias morales, pero exigir del artista finalidades morales es destruir su profesión”.

³⁰ *Od.* V, 173-9, 356-9; XIII, 256-88.

los demás no estaban todo el tiempo intentando engañarle. Del mismo modo, cuando alcanzó su casa y estaba bien cerca de su triunfo final, su desconfianza hacia Penélope sobrepasó los límites de la mera precaución. Y poco después, cuando no amenazaba ningún peligro, le pareció bien asimismo contar a su anciano padre una mentira elaborada antes de darse conocer. Homero no señala con dedo acusatorio estos síntomas. Sencillamente da cuenta de ellos como ilustraciones de las tendencias autolicanas de Odiseo y como trazos de su personalidad compleja. Y ninguno de los otros intervinientes parecen haberse molestado por las sospechas de Odiseo; de hecho, Calipso y Atenea lo encontraron simplemente divertido, como se describe en un capítulo posterior.

En otro lugar, la desconfianza de Odiseo tuvo consecuencias más serias. Se recordará cómo, cuando Odiseo y sus compañeros llegaron a la isla de Eolo, el rey de los vientos les había entregado un saco que contenía todos los vientos adversos, cuidadosamente atados y a buen recaudo. Entonces Odiseo mismo guió la flota durante nueve días y noches sin descanso hacia casa; por fin Ítaca estaba a la vista. Exhausto por su larga vigilia, Odiseo creyó que podía sin peligro entregarse durante un rato al sueño. Mientras dormía sus compañeros abrieron el saco, pensando que dentro ocultaba algún botín: los vientos escaparon y arrastraron el barco otra vez hasta Eolo. Como resultado de tal desatino, el regreso de Odiseo se retrasó nueve años, y sus compañeros no regresaron nunca jamás. Homero añade un detalle único. Odiseo se sintió de tal modo desolado por el escape de los vientos que, por única vez en su experiencia homérica, contempló lo que hubiera supuesto el suicidio (*Od.* X, 50 y s.). Aunque Homero no lo dice de un modo explícito, quizás el auditorio se viera abocado aquí a reconocer el arrepentimiento de Odiseo al comprobar su responsabilidad personal en el desastre. Cuando le refiere el suceso a Eolo, lo atribuye a “nuestra necesidad”, mientras que en otras ocasiones similares (salvo en el incidente con el Cíclope) echa la culpa sólo al desatino de sus compañeros. El hecho es que si se hubiera fiado de ellos lo suficiente para contarles el contenido del saco, es probable que todo se hubiera desarrollado bien. Pero por norma, su política era la de depositar rara vez confianza en ellos, y menos contarles toda la verdad y nunca seguir sus consejos. El resultado fue que sospecharon que estaba tramando algún truco autolicano al no decirles lo que había en el saco. En este caso sus sospechas eran del todo infundadas, como infundada había sido la sospecha de Aquiles de que Odiseo le estaba engañando en el incidente de la visita oficial. Se puede entender que el fracaso personal de Odiseo en ambas ocasiones se debió al clima de desconfianza a que él mismo daba lugar, incluso cuando estaba resuelto a ser escrupulosamente honesto.

La respuesta entonces al problema de la actitud del propio Homero hacia las cualidades autolicanas de Odiseo —y presumiblemente tal actitud se correspondía con lo que él quería que pensara su público— es que, sin condenarlas por motivos morales, reveló claramente los efectos perniciosos sobre la conducta y la reputación de Odiseo. Artísticamente esta herencia trazó la sombra del estigma social, el cadáver en

el armario que se encuentra tan a menudo en los personajes favoritos de escritores humanistas, así como en las figuras más dinámicas de la historia. Los autores posthoméricos fueron cargando las tintas en este elemento menos honorable de Odiseo, hasta que, despojado de la orientación y control de Atenea, se convirtió en un villano *capable de tout*. Pero Homero nos hace entender que la influencia de Atenea era más fuerte que la de Autólico, que esta tendencia al engaño se podía controlar por intervención divina, como el próximo capítulo intenta demostrar.

NOTA ADICIONAL: La fama que tiene Odiseo a causa de su astucia en la *Iliada* se puede explicar, naturalmente, sin referencia directa a Autólico, y así también el resultado de incidentes en su trayectoria antes de desembarcar en Troya, tales como su locura fingida o sus ardidés en el desenmascaramiento de Aquiles (si éstos circulaban en los tiempos de Homero se verá en el capítulo VI). Pero también puede presumirse que estos ejemplos de sagacidad en el proceder eran consecuencias de su herencia autolicana.

CAPÍTULO III

EL FAVORITO DE ATENEA

Para valorar la repercusión del elemento heredado de su ancestro Autólico en la trayectoria de Odiseo no quedaba otro remedio que basarse principalmente en insinuaciones e indirectas, como cabía esperar en una cuestión de este tipo, con el cariz de una mala reputación. Por el contrario, la influencia de Atenea se presenta de manera completamente distinta. Salvo cuando tiene que tomar precauciones para evitar la ira de Poseidón, la diosa siempre interviene en los asuntos de Odiseo de forma abierta y sin ambigüedad. Además, Homero dispuso que desempeñara un papel decisivo en la fortuna de Odiseo al principio, en el transcurso y al final de ambos poemas. Homero también pudo tener la intención de establecer un contraste con la influencia de Autólico, que sólo se menciona ocasionalmente hacia el final de la *Odisea*.

Pero cuando se consideran por separado las relaciones de Atenea con Odiseo en la *Iliada* y en la *Odisea*, una vez más puede verse que se pone de manifiesto una significativa diferencia de actitud entre un poema y otro. Las frecuentes intervenciones de Atenea, casi continuas, en la trama de la *Odisea* están dedicadas exclusivamente a procurar el bienestar personal de Odiseo. En la *Iliada* sólo cinco¹ de sus intervenciones personales tienen que ver con Odiseo, y sólo una de las cinco tiene que ver con sus intereses privados. De juzgar simplemente por el número de acercamientos a los héroes en general, Aquiles y Diomedes parecerían haber sido más sus favoritos en la *Iliada*².

¹ Aparte de las tres intervenciones principales de Atenea en el tránsito de Odiseo por la *Iliada*, que se describirán en detalle en este capítulo, también impide que persiga a Sarpedón en *Il.* V, 676, salvándole por tanto de la ira de Zeus, y en *Il.* XI, 437-8 también impide que la lanza de Soco le inflija una herida mortal. Ninguna de estas dos intervenciones recibe un énfasis especial.

² Para un análisis de intervenciones personales de los dioses en los asuntos individuales en la *Iliada* vid. L. A. MacKay, *The Wrath of Homero*, Toronto, 1948, pp. 68-71. Atenea utiliza más a Aquiles y a Diomedes que a Ulises para frenar a los troyanos, pero Homero deja claro que, de hecho, favorece a Aquiles principalmente como instrumento para la matanza y a Diomedes menos por su propio mérito que por ser hijo de su antiguo protegido, Tideo (vs. *Il.* V, 124 y ss., 406 y ss., 800 y ss.), aunque existe un toque de afecto personal en su frase “favorito de mi ánimo” en *Il.* V, 826. En general, Atenea utiliza a Aquiles y a Diomedes cuando se precisa de valor físico y a Odiseo en asuntos que dependen de la prudencia y del tacto. La estima especial en que tiene Atenea a Odiseo es subrayada por Néstor en *Od.* III, 218-24. Diomedes (como anota Davaux, p. 5) interviene más a menudo en el Consejo de Ancianos que Odiseo, pero esto puede indicar más su osadía que su sabiduría. Vid. tb. n. 2 del capítulo V.

Esta diferencia patente se puede explicar sin asumir en absoluto una autoría distinta para cada uno de los dos poemas. La *Iliada* es básicamente una saga de guerreros, un poema de violencia física y psicológica. Nunca se ha considerado a Odiseo preeminente como luchador en los combates en toda regla; Aquiles, Áyax, Diomedes y Héctor le sobrepasan en este sentido. Como corresponde, el propósito principal de Atenea en la *Iliada* es de índole militar, causar la destrucción de Troya. Al parecer la diosa espera todavía que ello se pueda conseguir por la fuerza como principal medio. En consecuencia, cuando Aquiles está enfurruñado en su tienda, utiliza al valiente Diomedes como su batallador principal y no al habilidoso Odiseo. Su momento llega después de que la historia contada en la *Iliada* termine, cuando Aquiles y Áyax ya han muerto. Primero tiene que fracasar la violencia física antes de que el ardid del caballo de madera consiga finalmente la victoria para los griegos.

En la *Odisea* las circunstancias son totalmente diferentes. Atenea ha visto la destrucción de Troya con la suficiente carnicería como para satisfacer hasta a la diosa guerrera más sanguinaria, y Odiseo ha sido el principal debelador de la ciudad. También para cuando empieza el poema, Odiseo es el único campeón de los griegos que todavía no ha llegado a casa. En consecuencia, tanto física como psicológicamente el camino ha quedado expedito para que Atenea pueda demostrar un favor especial hacia Odiseo a lo largo de su viaje de vuelta a casa desde la isla de Calipso.

Aparte de esto, un estudio más detallado de sus intervenciones en el tránsito de Odiseo por la *Iliada* sugiere que antes del final del poema ella había llegado a tomar un interés algo más que militar en sus cualidades personales. De producirse, esta preparación para su relación más próxima en la *Odisea* no recibe especial énfasis. Aun si Homero hubiera querido dárselo, no podía haberlo hecho sin distraer la atención del tema principal del poema: la cólera de Aquiles y sus consecuencias desastrosas. Sería típico de su economía magistral si hubiera pospuesto la exploración de los aspectos más sutiles del favor de Atenea hacia Odiseo hasta bien entrada la *Odisea*, además de haber dado a entender al mismo tiempo el ensanchamiento de su potencial en el poema anterior. Parece haberlo logrado. Si el análisis que sigue es correcto, los tres acercamientos principales a Odiseo en la *Iliada* no son meras manifestaciones al azar de su celo antitroyano, sino que son fases cuidadosamente escalonadas dentro de un desarrollo planificado de su relación. Esto, desde luego, presupone que, quienquiera que fuese el autor, los dos poemas homéricos fueron compuestos, más tarde o más temprano, como poemas complementarios.

Antes de la intervención de Atenea en las actuaciones de Odiseo a lo largo de la *Iliada*, éste había desempeñado sólo un papel menor. Algunas referencias le habían estatuido como un héroe honorable, pero no preeminente. Se le había enviado a cumplir con la tarea nada envidiable de restituir a Criseida a su indignado padre. El episodio ocurre sin mayor trascendencia, sin *réclame*: todo el mundo sabía sin duda que a Odiseo se le daba bien este tipo de negociación. Algunos de los héroes más orgullosos lo podrían haber considerado como poco más que hacer de buhonero. Pero

más adelante, en el canto II, con la incitación de Atenea, Odiseo se adelanta al centro del escenario con un gesto espectacular. Homero lo presenta de una manera curiosa. Cuando el ardid insensato de Agamenón ha precipitado a los griegos a una estampida caótica hacia los barcos, Hera, siempre celosa de la causa griega, ordena a Atenea ir a retener a cada guerrero con sus “amables palabras”. Atenea, en lugar de hacerlo ella misma, busca a Odiseo, “émulo de Zeus en ingenio”, y le dice que retenga a cada guerrero con *sus* (de él) “amables palabras”. Odiseo obedece, y con sus amables palabras (Homero repite la frase otra vez) logra detener a los caudillos en su huida, aunque emplea su cetro y algunas palabras nada amables con los soldados comunes. El modo como reprimió entonces al rebelde Tersites y se ganó el apoyo popular del ejército, es uno de los incidentes más celebrados de la literatura europea. Sus rápidas acciones y palabras adecuadas se convirtieron en modelo para los hombres de estado futuros. Su aforismo sobre los peligros del poder de la multitud (*Il*, II 204-6)

“No es bueno el caudillaje de muchos; sea uno solo el caudillo,
uno solo el rey, a quien ha otorgado el taimado hijo de Crono
el cetro y las leyes, para decidir con ellos en el consejo”

ha sido exaltado por los pensadores políticos durante más de dos mil años.

De esta manera, por medio del favor de Atenea, Odiseo se convirtió no sólo circunstancialmente en el eje del argumento entero de la *Iliada*, sino que además entró en cabeza en la corriente principal de la literatura europea como un personaje sobresaliente en el pensamiento político. En otras palabras, el negociador práctico del canto I ha sido promovido hasta constituirse ocasionalmente en el salvador de la causa griega y en el protoevangelista del orden jerárquico en el pensamiento europeo. El significado de las referencias repetidas a “amables palabras” quedará claro más adelante.

Atenea interviene una vez más de forma notable para ayudar a Odiseo en el asalto nocturno en el canto X. Ya se han comentado los trazos propios de Autólico en la forma de burlarse Odiseo de Dolón en este episodio. Pero Homero deja clara la influencia predominante de Atenea. Al partir los héroes (después de una leve referencia a Autólico), Atenea les envía un buen presagio. En respuesta, Odiseo ruega: “¡Óyeme, vástago de Zeus, portador de la égida, tú que siempre me asistes en todas las tareas y no pierdes de vista mis movimientos!³ Muéstrame otra vez ahora tu amor, Atenea. Concédenos llegar de regreso a las naves llenos de gloria...”. Diomedes ruega también a la diosa (porque ella ofreció amistad a su padre, Tideo, en el famoso ataque a Tebas), pero su ruego es sólo por su propia salvación, mientras que Odiseo rogaba por los dos. Después de matar a Dolón, Odiseo no siente compunción en ofrendarle la armadura del enemigo en una oración piadosa. Luego, cuando amenaza el peligro, es Atenea quien previene al héroe para que se retire. Néstor reconoce abiertamente

³ La conciencia que tiene Odiseo de la vigilancia constante de Atenea, tal como aquí se expresa, llamó la atención de Epicteto (*Discursos*, 1, 12, 3) quien la consideró un notable ejemplo de fe religiosa.

las ventajas de su protección cuando los dos héroes han regresado triunfantes. El episodio termina con una imagen de ambos héroes escanciándole una libación de agradecimiento. Difícilmente Homero podría haber evidenciado de manera más clara su honda influencia.

En este incidente y en el de Tersites el propósito principal de Atenea es el de promover la victoria de los griegos. Emplea a Odiseo y a Diomedes como los mejores instrumentos⁴ para su política partidista. Pero Homero no está sólo jugando un *Kriegspiel* con soldaditos de plomo de colores brillantes. En el segundo episodio nos permite ver más de la personalidad de Odiseo, como distinta de las dotes para lo público exhibidas en el episodio de Tersites. La inusitada modestia⁵ de Odiseo, tanto antes como después de la salida nocturna en la Dolonía ha sido explicada en el capítulo anterior como un síntoma de su esfuerzo constante para evitar la odiosidad de la herencia autolicana. Esto es su aspecto negativo. Pero visto a la luz de la influencia de Atenea, se revela un motivo complementario. Puede ser que Homero también quiera que veamos cómo Odiseo, una vez consciente del favor especial que le dispensa Atenea, fuera menos movido por el anhelo heroico normal de aprobación pública. Sabiendo ahora que goza del favor divino, encuentra satisfacción en la acción misma. Está deseoso de ponerse a trabajar sin repiqueteo de trompetas, y cuando haya cumplido bien su trabajo, ir a descansar sin excesivas felicitaciones como las que ofrece Néstor. Aquí también existe el presagio del espíritu de *Non nobis, Domine, sed nomini tuo*, que se hace evidente hacia el final de la *Odisea*. En la tradición posterior esta negativa a exultarse en sus éxitos se convertirá en cinismo (como en el prólogo del *Filoctetes* de Eurípides) y en desilusión (como en el epílogo de la *República* de Platón); pero no hay aquí evidencia de tales sofisticaciones.

El otro aspecto notable del comportamiento de Odiseo en la Dolonía es su piedad⁶, subrayada con frecuencia en otros pasajes. Aquí Homero lo presenta como extraordinariamente escrupuloso. Invoca a Atenea tres veces con notable devoción y reverencia: al comienzo de la empresa, después de su primer éxito y cuando ha regresado sano y salvo. Aun en los momentos de mayores tensiones en la *Odisea* nunca

⁴ Apuleyo, en *De deo Socratis*, comenta que, en la Dolonía, Odiseo es la inteligencia (*consilium, mens, animus*) y Diomedes la fuerza física (*auxilium, manus, gladius*) en este episodio.

⁵ Los escolios A a *Il.* X, 249 señalan la modestia de Odiseo aquí y explican la presunción que por el contrario se da en su autodescripción en el país de los feacios (*Od.* IX, 19-20) como necesaria en orden a ganar suficiente estima y a que se le concediese escolta para regresar a su casa. Su autoalabanza en *Od.* VIII, 166 y ss. viene obligada por el insulto directo de Laodamante. Para sus observaciones a Soco, vs. más adelante en este capítulo.

⁶ Para el aspecto más formal de la piedad de Odiseo, vs. especialmente el testimonio de Zeus en *Od.* I, 66-7: "más que ninguno ofreció sacrificios a los dioses inmortales". Las acciones de Odiseo a lo largo de la *Odisea* ilustran su piedad personal. Aun en los momentos de mayores sufrimientos, nunca culpa a los dioses (con la excepción de Poseidón, cuya ira está reconocidamente justificada) ni les acusa de 'envidia' como lo hacen otros (p. ej. en *Od.* IV, 181; V, 118; XXIII, 211). Su único momento de petulancia en contra de Atenea en *Od.* XIII, 316 y ss. se comenta más adelante en este capítulo. Cf. las amenazas de Aquiles contra Apolo (*Il.* XXII, 20 y s.) y su desafío contra el dios-río Escamandro (*Il.* XXI, 130 y ss.)

es tan devoto como en estas ocasiones. Algunos lectores modernos pueden encontrar repulsiva esta piedad en un hombre que no tiene escrúpulos a la hora de engañar a un enemigo indefenso valiéndose de una ambigüedad intencionada. Pero es evidente que estaba lejos de los propósitos de Homero que su público sintiera repulsión en modo alguno.

Por tanto, la primera intervención de Atenea en las actuaciones de Odiseo en la *Iliada* tuvo como resultado una demostración por parte del héroe de sus magníficas habilidades para manejar una crisis política importante. La segunda sirvió para demostrar su modestia y piedad además de su ingenio en una misión peligrosa e improbable. En ambos casos, Odiseo sirve de medio para anticipar la victoria griega que Atenea desea ansiosamente. En la tercera intervención de ésta, en los juegos funerarios, aquél recibe su premio de una manera personal y especial.

En esta ocasión las circunstancias se desarrollaron como sigue. En el choque precedente de lucha libre con Áyax Telamón, Odiseo hábilmente le trabó haciéndole caer. Tras un segundo asalto indeciso, Aquiles, quizás temiendo el *amour propre* de Áyax, intervino y declaró un empate. Odiseo no protestó, aunque tenía motivos para sentirse agraviado. A continuación venía la carrera pedestre. Normalmente Odiseo con sus piernas especialmente cortas hubiera tenido pocas expectativas de ganar, sobre todo contra Áyax de Lócride, el más rápido de los aqueos. Sin embargo, al empezar la carrera hizo una rápida arrancada y siguió tenazmente pegado a la zaga de Áyax hasta la última vuelta. Luego, justo antes del último sprint, Odiseo rogó a Atenea que le ayudara. Así como anteriormente había intervenido para ayudar a Diomedes a ganar la carrera de carros, ahora da fuerza a las piernas de Odiseo y hace que Áyax dé un traspíe de forma oprobiosa. Odiseo gana el premio. Lo último que sabemos de él (y de Atenea) en la *Iliada* es el comentario furioso de Áyax⁷: “¡Cómo me ha trabado los pies la diosa que siempre asiste y protege a Ulises igual que una madre!” (*Il*, XXIII, 782-3).

Las palabras forman un epílogo adecuado del cuidado de Atenea para con Odiseo en la *Iliada*, y un prólogo adecuado de la relación más próxima entre ellos en la *Odissea*. No sería descabellado discernir un cuidadoso arreglo en esto. Odiseo ha avanzado en la *Iliada* desde ser el agente efectivo de Atenea hasta ser su protegido especial. En los dos primeros incidentes, lo siguió de cerca y contribuyó a sus dones naturales de prudencia, valor, versatilidad y resistencia. En el tercero le dio una fuerza sobrenatural para superar sus defectos físicos. Homero lo deja abierto para que su público llegue a la conclusión de que bajo la influencia de la diosa el nieto de Autólico podría convertirse, si no en un héroe convencional, sí al menos en alguien más noble que el Joven astuto tradicional. Es significativo también, sin embargo, a la vista de los motivos de Autólico a la hora de dar nombre a su nieto, que la última referencia a Odiseo en la *Iliada* sea una expresión de odio por su éxito.

⁷ Áyax de Lócride, que era el más rápido de los Aqueos (*Il*. XIV, 521-2).

Troya ha caído antes del comienzo de la *Odisea*, de forma que Atenea ya no tiene un motivo militar para incitar y guiar a Odiseo. Si Homero hubiera visto la relación de Atenea con Odiseo en la *Iliada* simplemente como algo que se da entre un agente y su director, probablemente la hubiera dejado desaparecer o quedar meramente como un vestigio en la *Odisea*. Atenea había liquidado su deuda con Odiseo, por decirlo de algún modo, en los juegos funerarios: ya podía encontrar su camino a casa solo. Pero Homero eligió una variante distinta. Decidió, por el contrario, intensificar la relación entre diosa y héroe, transformando los motivos militares de Atenea en motivos de simpatía y de afecto personal. La implicación de palabras del tipo “como una madre”⁸ al final de sus intervenciones en pro de Odiseo en la *Iliada* se hace totalmente explícita antes del final de la *Odisea*.

No es necesario analizar todos los esfuerzos de Atenea por procurarle ventura a Odiseo en la *Odisea*. Pone en acción la trama persuadiendo a Zeus de que permita su regreso cuando el iracundo Poseidón se encuentra fuera en lugares lejanos. Tan pronto como el héroe ha dejado atrás la esfera feérica con la llegada a la isla de los feacios, ella está a su lado de forma constante para guiarle, incitarle y prestarle ayuda. Después de esto, Homero sintió, al parecer, que una relación tan especial entre una divinidad y un mortal precisaba de una explicación especial. En otros casos de este tipo, el motivo era generalmente una pasión erótica (como entre Afrodita y Anquises) o algún propósito definido y práctico. Atenea no tenía ninguno de estos motivos para favorecer a Odiseo en la *Odisea*.

Homero dedica toda una escena a la respuesta. Ocurre cuando Atenea y Odiseo se encuentran abiertamente y sin disfraces por primera vez en la *Odisea*. Odiseo acaba de volver de Ítaca. Atenea se acerca a él (*Od.* XIII, 221 y s.) bajo la forma de un joven pastor. En respuesta a la pregunta de Odiseo le dice que se encuentra en Ítaca. Enseguida se hace cauteloso, “disimulaba su discurso, porque tramaba en su pecho un truco provechoso”. Finge ser un refugiado cretense, e improvisa una historia ficticia. Atenea le escucha con regocijo. Sonríe y pone su mano encima de él con un gesto de intimidad amistosa, y abandona su disfraz. “¡Taimado y trapacero sería quien te aventajara en cualquier tipo de engaños, incluso si fuera un dios quien rivalizara contigo! ¡Temerario, embaucador, maestro en enredos! ¿Es que ni siquiera estando en tu patria podrías prescindir de los embustes y las palabras de engaño que te son tan gratas? Pero, ¡ea!, dejémoslo, que ambos sabemos mucho de trucos. Porque tú eres con mucho el mejor de todos los humanos en ingenio y palabras, y yo entre todos los dioses tengo fama por mi astucia y mis mañas!”. Y a continuación sigue refiriendo a Odiseo su constante protección y lo aconseja con vistas a sus futuras pruebas.

Odiseo contesta con algo de enojo. Se queja de que Atenea le haya abandonado durante sus viajes por mar. Se encuentra inquieto y suspicaz. ¿De verdad ha alcanzado Ítaca o es que Atenea solamente se está burlando de él? La respuesta de Atenea

⁸ El escoliasta a *Od.* XIII, 89 utiliza una comparación parecida: “como una madre acostando a su querido niño, Atenea habla palabras de alabanza a Odiseo”.

es el meollo de toda la escena: “Siempre albergas en tu pecho esa forma de pensar. Por eso no puedo abandonarte, por desventurado que seas, *porque eres persuasivo, agudo y prudente*”⁹.

La escena está en general llena de un sofisticado encanto: ha sido comparada acertadamente¹⁰ con las conversaciones de Benedick y Beatrice en *Much ado about nothing*. En ninguna otra parte de la literatura clásica temprana se puede encontrar un retrato tan gracioso de dos mentes, masculina y femenina, intercambiando chanzas y reproches sin malicia ni desprecio en este estilo libre y relajado. Pero Homero no va a haber compuesto la escena meramente por su encanto. Su estilo flexible y desahogado conlleva la clave de toda la relación que existe en la *Odisea* entre Atenea y Odiseo. Ella no le puede abandonar en sus desgracias porque por muy astuto que sea, también es “persuasivo, agudo y prudente”. La terminología griega utilizada es compleja y merece un análisis más detallado.

El primer epíteto, *epetes*, solamente es utilizado una vez más en otro lugar por Homero. Cuando Anfinomo, la única persona afable entre los pretendientes, habla con amabilidad y compasión a Odiseo cuando lleva su disfraz de mendigo, Odiseo utiliza la misma palabra diciendo que le parece un hombre “persuasivo”. Implica atención personal, amabilidad y gentileza¹¹ —una cualidad estrechamente emparentada con la gentileza filosófica que Platón alaba en su *República*— en contraste con tosquedad, indiferencia egoísta hacia los sentimientos de los otros. Atenea era especialmente adecuada para apreciar la gentileza de Odiseo, porque ella misma tenía este don, como dejó claro Hera cuando le pidió que refrenara la retirada griega en la *Iliada* II, 165: “Ve... y con tus amables palabras retén a cada hombre”. Esto explica quizás su indignación cuando, abogando de nuevo por el regreso de Odiseo en la segunda asamblea de los dioses en la *Odisea* (V, 8-10), exclama amargamente “¡Que no haya ya rey ninguno prudente, benévolo y amable portador del cetro, ninguno que respete en su mente lo justo, sino que sean siempre crueles y autores de tropelías! Porque ninguno se acuerda del divino Odiseo, entre aquellas gentes a las que regía y para quienes era tierno como un padre” Palabras que traen a la memoria el discurso de Antonio a la plebe romana:

Cuando los pobres gemían César lloraba

⁹ He utilizado la traducción de Rieu en los dos últimos párrafos tanto por su viveza como para evitar el riesgo de una traducción subjetiva acomodada a mis propios puntos de vista [la traducción en castellano es siempre la de C. García Gual].

¹⁰ Hart, pp. 263 y ss., a propósito de esta escena comenta la libertad que tiene Odiseo respecto del dominio de la pasión y el cuidado que pone en considerar los posibles cursos de la acción, citando *Il.* XI, 401 y ss.; *Od.* V, 465 y s.; X, 151 y ss.; XVIII, 90 y ss. No puedo estar de acuerdo con su punto de vista de que Odiseo es particularmente escéptico hacia los dioses aquí y en *Od.* V, 173, 356, sino que prefiero la explicación ofrecida en el capítulo II.

¹¹ Esta interpretación conecta ἐπιτήρις y ἐπιτήρις con ἔπω ‘cuidar, atender a’. Otros lo derivan de ἔπος y lo presentan como ‘hablador, elocuente’; pero este sentido es débil in *Od.* XIII, 332, e incongruente en *Od.* XVIII, 128 y XXI, 306. Cf. Chaignet, p. 197.

Y es significativo que la primera aparición de Odiseo en el relato principal de la *Odisea* le muestra llorando tiernamente por su patria. ¿Ha diseñado esto Homero para contrarrestar las historias de la insensibilidad demostrada en el saqueo de Troya, afirmando indirectamente la apostilla de Antonio?

más duro sería el metal de la ambición*.

Y, no obstante, Eurípides dirá que era ambicioso....

Otros, además de Atenea, vieron gentileza¹² en Odiseo. Cuando se encontró con el espectro de su madre Anticlea en el Hades, le contó que la causa de su muerte había sido la añoranza de sus cuidados y de su amable carácter (*Od.* XI, 202-3). Se pagan más tributos en la *Odisea* por parte de familiares, súbditos y sirvientes a esta ternura y amabilidad suya: “para quienes era tierno como un padre”¹³. Entre los otros héroes homéricos, Héctor en particular, y en cierta medida su padre, Priamo, tuvo este don encantador de temperamento gentil en pensamiento, palabra y obra; y fue la pérdida de este don lo que más lamentaba Helena tras su muerte (*Il.* XXIV, 770-2). En un mundo heroico de violencia es natural que las mujeres aprecien esta cualidad más que los hombres. El héroe más rudo puede despreciarlo por considerarlo débil y afeminado, pues, como insiste Sócrates (*República* 2, 375b), estas naturalezas de ánimo fogoso son capaces de un comportamiento salvaje entre sí y frente a los demás ciudadanos. Pero, como añade Sócrates, los guardianes ideales del Estado deben ser feroces frente a sus enemigos y mansos con los amigos, como un perro bien adiestrado; y además “si queremos que alguien sea manso frente a los familiares y conocidos debe ser por naturaleza filósofo y amante del aprender”^{**/14}.

“Feroz frente a los enemigos y manso frente a los amigos como un perro bien adiestrado”. Se puede tomar nota de paso que Odiseo tenía motivo suficiente para llorar cuando vio a su perro Argos¹⁵ tirado, descuidado y sarnoso, mientras los pretendientes estaban de juerga en sus salones. Pero el asunto principal es que para un

* *Julio César*, acto III, escena 2. La traducción es de Angel Luis Pujante (col. Austral). La traducción que utilizamos de los pasajes de *Troilo* y *Crésida*, y de la frase de *Hamlet*, es también de su autoría.

** La traducción de las frases de la *República* es de C. Eggers (ed. Gredos).

¹² Se entiende en este párrafo que ἀγανοφροσύνη y ἡπιότης son parecidos a ἐπιτύς al denotar los aspectos de gentileza y amabilidad. La cualidad denotada por el πρώτος y πρώτης posthoméricos (como en la bienaventuranza “benditos sean los débiles”, San Mateo c. 5, v. 4), la cual parece haber sido como la implicada por ἐπιτύς, es atribuida a Odiseo por Eustacio en su comentario a *Il.* 2, 337, y por los escolios B a *Il.* III, 196.

¹³ *Od.* II, 47 = II, 234 = V, 12. Otros tributos a la gentileza de Odiseo se encuentran en *Od.* IV, 689-91; XIV, 62-7; 138-9; XVI, 443-4.

¹⁴ Cf. *Gorgias* 516c donde Sócrates atribuye a Homero (quizás basado en *Od.* IV, 120, o IX, 175) la creencia que los δίκαιοι son ἡμεροί.

¹⁵ Para el afecto especial demostrado hacia los perros en la *Odisea* y en los cantos ‘uliseicos’ de la *Iliada* vs. Geddes, capítulos XVI y XVII. (Pero su argumento de que esto es prueba de una diferencia entre el autor de la *Odisea* y la ‘Aquileida’ falla si uno se acuerda de que los perros son por naturaleza repugnantes en el campo de batalla, donde devoran los muertos, y por la misma naturaleza adorados por su utilidad en la caza y en la vida doméstica).

griego de los tiempos antiguos el temperamento gentil de Odiseo hacia los amigos no era incompatible ni ética ni psicológicamente con su ferocidad salvaje hacia los sirvientes desleales, e incluso hacia los mejores de los pretendientes. De acuerdo con la ética arcaica, los usurpadores y los traidores estaban fuera de los límites de la amabilidad. Y psicológicamente, la indulgencia tiene que estar ahormada por una firmeza emocional mucho mayor de lo que cabe esperar en un héroe moderno ‘gentil’. No hay que sorprenderse por el contraste entre el Odiseo en llanto¹⁶ y su fiereza, ni escandalizarse de que los preparativos de la escena tierna de reconocimiento de Odiseo con Penélope sean la degollina horrorosa de los pretendientes y el ahorcamiento bárbaro de las sirvientas desleales. Aquí no hay esquizofrenia. Se puede encontrar la misma combinación de sensibilidad y ferocidad, de cortesía gentil y energía demoníaca en hombres del Renacimiento como Raleigh o Essex, medio pirata y medio cortesano, tan buenos conocedores de *El cortesano* de Castiglione y de la *Faerie Queene* de Spenser como del último modelo de empulgueras. Hay que juzgar este aspecto del carácter de Odiseo más según los términos de la *Duchess of Malfi* que de *Westward Ho*¹⁷.

La segunda palabra empleada por Atenea, *anchínoos*, no se vuelve a encontrar en la literatura griega hasta Platón. Aristóteles (*Ética nicomáquea*, 1142b, 2 y ss.) explica la *anchínoia* como un cierto “buen tino” (*eustochía*), que actúa sin razonar y es rápido. Este significado le va bien al contexto homérico. Implica una cualidad que se aproxima a lo que se llama la intuición femenina, ese don de captar instantáneamente la esencia de un asunto complejo, que a la vez ignora y perturba el análisis lógico. En ese don, junto a su capacidad más masculina de cálculo para trazar planes, radica quizás el secreto de la presteza excepcional de Odiseo para la acción, como ocurre en la Clitemnestra de Esquilo. Pero no está de todo claro en qué difiere esa cualidad de la astucia de Autólico; quizás sea una cualidad más pura y más espontánea.

El tercer término, *echephron*, es mucho más común. Salvo con una excepción, Homero siempre lo aplica en otros lugares a Penélope, y la excepción es cuando Aquiles lo utiliza con referencia a un hombre que es fiel a una sola mujer¹⁸. A menudo se presenta como ‘sensato’, ‘discreto’, pero no llega a tener el énfasis adecuado. Literalmente ‘que contiene su ánimo’ o ‘que controla sus pensamientos’, describe

¹⁶ Para el Odiseo en lágrimas ver el capítulo nueve.

¹⁷ Cf. G.M.A. Grube, ‘The gods of Homer’ en *Studies in Honour of Gilbert Norwood*, Toronto, 1952, p.9: “Ciertamente Odiseo no puede reclamar para sí una rectitud moral sobresaliente; de hecho, la matanza de los pretendientes, y en especial la de Anfinomo y Leodes, junto con la liquidación repulsiva de las sirvientas, es el episodio deliberadamente más salvaje de los dos poemas”. Mientras que en general estoy de acuerdo con el punto de vista de Grube de que los dioses y héroes de Homero son básicamente amorales, pongo en entredicho la opinión de que la matanza de los pretendientes usurpadores y las sirvientas desleales se hubiera considerado especialmente salvaje por Homero o su público: cf. el punto de vista de Agamenón en *Il.* VI, 55 y ss., y de Aquiles en *Il.* XXII, 346-8. Odiseo sí intentó avisar a Anfinomo, el único pretendiente gentil.

¹⁸ La implicación especial de ‘lealtad’ en la utilización de ἐχέφρων por Aquiles es parangonable con la de su aplicación posthomérica a los perros fieles: ver Liddell y Scott⁹.

a un hombre dueño de sí mismo que no permite que sus impulsos y pensamientos le aboquen a palabras o acciones erróneas. Por tanto, Penélope nunca se permitió la idea de casarse con otro hombre –un pensamiento natural para una mujer sin conocimiento del destino de su marido– durante nueve años, y rodeada de muchos que la cortejaban– y que le hiciera abandonar su amor por Odiseo. Ella es ‘dueña de sí misma’ en esto, lo opuesto a inconstante o frívola. En muchos sentidos es la forma más elevada de autocontrol. Sin duda Homero lo entendía como un tributo especial hacia Penélope al concederle casi el monopolio del epíteto en sus poemas. Haciendo que lo utilice aquí Atenea para describir a Odiseo, puede haber intentado hacer ver que el matrimonio de Odiseo y Penélope era un matrimonio de espíritus verdaderos tal como el soneto de Shakespeare lo describe:

¡Que a matrimonio de alma, alma verdadera
no haya impedimentos! No es amor amor
que al encontrar alteraciones él se altera
o se agacha a cavar con el demoledor*.

Este dominio de sí mismo puede llegar incluso más lejos. En un sentido negativo implicaba guardar los secretos de uno mismo. Donde otros héroes como Agamenón, Aquiles y Áyax u otras figuras de inclinaciones autólicas como Tersites y los Cíclopes, podían espetar sus pensamientos menos prudentes, Odiseo rara vez decía una palabra que no fuese bien sopesada, aun ante la provocación más fuerte. No siempre se manifestaba esto en forma de silencio. Consistía más bien en decir lo justo que el caso en cuestión requería y nada más. Si la situación lo exigiera, Odiseo podía ser tan brutalmente franco con Agamenón como con Tersites. En otras ocasiones podía mezclar una crítica directa con sus formas corteses tan características, de forma que el que escuchaba ni podía evadirse de la acusación ni ofenderse por ello. Esta forma de comedimiento era la parte más típica de su mejor naturaleza a lo largo de toda la tradición. Se le ve utilizándola en *Troilo y Crésida* de Shakespeare o en *La guerra de Troya no tendrá lugar* de Giraudoux de forma tan efectiva como en la *Iliada* o en la *Odisea*. Uno de mejores ejemplos de ella en los poemas homéricos es cuando un joven e insolente príncipe feacio zahiere a Odiseo diciéndole que tiene un aspecto menos de atleta que de comerciante. La respuesta de Odiseo se ha ganado un homenaje bien merecido del gran maestro de la oratoria pública, W. E. Gladstone¹⁹, por enseñar “más que ninguna composición de las que yo conozco, hasta qué punto se puede estar cargado de emoción, sarcasmo e indignación sin pérdida alguna de dominio propio”. Una comparación con el trueque de intervenciones entre Aquiles y Agamenón

* Soneto 116. La traducción es de A. García Calvo (ed. Anagrama).

¹⁹ *Juventus Mundi*, p. 392. Vs. también el discurso de Gladstone sobre la paciencia y resistencia de Odiseo como una cualidad activa basada en el valor moral (p. 389). A veces este autodominio se convierte en obstinado aguante (cf. la comparación con un perro en *Od.* XX, 13 y ss.: el autodominio de Odiseo en este punto recibe una admiración especial por parte de Sócrates en la *República* 441b y *Fedón* 94d). Odiseo es el único héroe de la *Iliada* que es llamado τλήμων (V, 670, cf. X, 231-2, donde se hace especial énfasis en esta cualidad, y 498): vs. el estudio de Geddes sobre éste y otros términos similares, pp. 88-9 y 226.

en el canto I de la *Iliada*, donde los intereses propios, la pasión e indignación marcan totalmente la pauta, demostraría hasta qué punto la moderación de Ulises difiere de la conducta heroica habitual.

Aunque el motivo es menos político y más filosófico, el ejemplo más notable de este tipo de contención viene dado en la culminación de la carrera de Odiseo como héroe homérico, tras el triunfo supremo de su valor, paciencia y astucia: la matanza de los pretendientes. Sus cadáveres ahora están amontonados en el suelo, ciento ocho muertos por la mano de un único héroe ayudado sólo por su hijo y dos criados. Si hay un momento para que Odiseo se mostrara jactancioso y exultante y para que Homero compusiera una canción triunfal igual a las de Moisés y Débora después de la derrota de los enemigos del Señor, ese momento había llegado. Pero ese proceder no sería del estilo de Odiseo ni de Homero. En lugar de ello, cuando Euriclea está a punto de profetizar un grito de triunfo, Odiseo la reprime: “Alégrate, vieja, en tu ánimo; pero modérate y no hagas alardes. No es piadoso dar gritos de triunfo²⁰ sobre los muertos recientes. A éstos los destruyeron el destino de los dioses y sus hechos criminales. No tenían, en efecto, respeto por las personas de esta tierra, ni por villanos ni por nobles, con los que ellos se topaban. Por eso, por sus afrentas, sufrieron esa suerte infame”. Esta es una declaración especialmente desapasionada para tratarse de un héroe homérico en su momento de éxito. Contrasta fuertemente con las jactancias de los campeones victoriosos en la *Iliada*²¹. Odiseo hace caso omiso por completo de su propio logro. Se ve sólo como el instrumento del destino, castigando la terquedad, la insensibilidad y la necesidad. En parte, es el sentimiento del *non nobis, Domine*; pero hay una diferencia. El énfasis aquí es menos teísta que humanista: el hombre cosecha lo que siembra. Zeus mismo había predicado en el mismo texto en la primera escena de la *Odisea*: “¡Cómo les echan las culpas los mortales a los dioses! ¡ pues dicen que de nosotros proceden las desgracias cuando ellos mismos por sus propias locuras tienen desastres más allá de su destino!”. En la medida en que Homero en la *Iliada* y la *Odisea* lega un mensaje, viene a concretarse en esto: solamente a través del autodomínio y de la moderación al modo de Ulises pueden los hombres lograr victoria en la vida. Por el contrario, el iracundo, jactancioso Aquiles, el arrogante y codicioso Agamenón, el obstinado Áyax, el egoísta y falto de escrúpulos Autólico, todos reciben su merecido.

Por un momento pone aquí Odiseo el dedo sobre el sentido más profundo de los sufrimientos de la vida, y parece que habla por Homero mismo. Como percibieron

²⁰ *Od.*, 22, 411 y ss. Algunos comentaristas (remitiéndose a un escoliasta *ad loc.*) interpretan εὐχετάσθαι como ‘rogar’, ‘dirigir súplicas’; pero difícilmente encaja en el contexto aquí, como sí ocurre en *Il.* VI, 267-8.

²¹ Odiseo violó su propio precepto con su exultación sobre el cadáver de Soco en *Il.* XI, 449 y ss. Pero, como anotan los escolios, había circunstancias atenuantes: Soco acababa de herirle después de una provocación (con una incitación directa a la jactancia). Esta es una respuesta al punto de vista de Geddes de que *Il.* XI, 449 es una prueba de que el Ulises de la ‘Aquileida’ parece ser “enteramente ignorante del precepto ético del Ulises de la *Odisea*”. De manera similar Menelao, normalmente piadoso y compasivo, en *Il.* XVII, 19, prescribe algo parecido a esa misma regla –“no está bien (οὐ καλόν) vanagloriarse con con esa soberbia”– pero lo viola sin que medie una gran provocación en *Il.* XIII, 620 y ss.

los comentaristas antiguos, Odiseo fue el primer griego en adoptar el principio de ‘nada en exceso’, que junto con su principio complementario de ‘conócete a ti mismo’ produjo mucho de lo mejor del pensamiento y del arte griegos. Sabía con qué facilidad se cae en el exceso y de ahí en la destrucción. Subraya esto en su discurso al mejor de los pretendientes, Anfinomo, que le había hablado con amabilidad cuando iba con el disfraz de mendigo (*Od.* XVIII, 125 y ss.). Odiseo, como se ha comentado, reconoció su afabilidad e intentó indirectamente avisarle de la matanza inminente. No hay nada en el mundo más débil, le dijo, que el género humano. En sus días de fuerza varonil piensa que nunca nada le puede hacer daño; pero cuando los dioses deciden cambiar su fortuna, ha de sufrir las desdichas con ánimo resignado o por fuerza. (Una nota inesperada de eco autolicano salta un instante en este discurso moral y amable: Odiseo hace la afirmación incierta de que él, en su miseria de mendigo, es un ejemplo de las miserias causadas por una conducta insensata y desenfrenada). El tono general de melancolía ²² y la sugerencia de que a veces los hombres son poco más que juguetes de los dioses, revela el lado más oscuro de un esfuerzo por combinar el teísmo con el que es incluso el más exaltado utilitarismo. Generalmente Odiseo estaba demasiado enredado en las dificultades prácticas para tener tiempo de realizar declaraciones filosóficas de este tipo. Haciendo que las pronuncie aquí, Homero da algo de profundidad a la mente de su héroe, incluso si se está aprovechando de Odiseo para expresar su propia visión de la vida. Escritores posteriores, al tratar el tema de Ulises, explorarán más a fondo esta cualidad filosófica.

Parece, entonces, que el trato de favor que muestra Atenea hacia Odiseo dependía en parte de su importancia como instrumento para destruir Troya, y en parte de su afecto por sus cualidades personales. Es el segundo motivo el que es extraño. La única otra relación entre una divinidad y un héroe que se acercaba a esta intimidad y comprensión mutua era la de Aquiles y Tetis. Pero ellos eran madre e hijo. Atenea no tenía una razón formal para escoger a Odiseo como su favorito. Además, como la escena notable del canto XIII de la *Odisea* revela, su afecto es por la totalidad de su personalidad compleja. Ella reconoce con una tolerancia afable sus cualidades autolicanas –sus trazas de intrigante empedernido, sus formas engañosas, sus palabras astutas–, porque ella también tiene fama por su astucia y sus mañas. Pero lo que más admira es su cortesía y temperamento gentil, su mente aguda y su firme dominio de sí mismo, que sea persuasivo, agudo y prudente. Sus relaciones se van haciendo cada vez más profundas desde el momento en que ella le da a Odiseo su primera gran oportunidad en la *Iliada* hasta el final de su recorrido por la obra homérica. Es significativo que en la última escena de la *Odisea* sea ella quien *refrena* tanto a Odiseo como a los itacenses hostiles y quien consigue la paz entre ellos.

²² *Od.* XVIII, 130 y ss. Un pesimismo melancólico parecido se encuentra en las palabras de Glauco a Diomedes en *Il.* VI, 144-9, y de manera más evidente en las palabras de Aquiles a Príamo en *Il.* XXIV, 525-33; pero el primero no hace referencia a los dioses y el segundo los acusa de no preocuparse nada de los sufrimientos de los hombres, mientras que Odiseo acepta la voluntad divina sin crítica. Cf. n. 6 *supra*.

¿Qué es lo que quería decir Homero con este consejo y protección continuos? Algunos pueden decir: nada; la diosa es sencillamente esa parte de la maquinaria divina de Homero que manipula los destinos de Odiseo; Homero es un narrador, no un creador de alegorías. Desde luego, Homero ante todo es un narrador. Pero sólo hay que comparar sus poemas con otras historias heroicas como la saga de *Burnt Njal* o el *Nibelungenlied* para ver hasta qué punto es mucho más que un simple cronista o un narrador. Demuestra un gran interés por el carácter humano y por las cualidades humanas de sus dioses. La sutileza del diálogo entre Atenea y Odiseo después de su llegada a Ítaca no tendría ningún sentido si la función de Atenea fuera sencillamente la de acelerar el argumento de la *Odisea*. Los acontecimientos físicos que ocurren en la *Odisea* no son, como deja claro Homero desde el primer verso, su tema. Su tema es ‘el hombre de muchas vueltas’ de la misma manera que el tema de la *Iliada* no es primordialmente el asedio de Troya ni las hazañas de los héroes, sino ‘la cólera funesta de Aquiles’.

Si Atenea no es entonces sencillamente una pieza de la maquinaria divina para mantener la trama en movimiento (el énfasis anacrónico en el concepto de ‘trama’ les ha hecho mucho daño a los estudios homéricos), ¿cuál es su significado? ¿Se puede detectar la actitud del poeta mismo hacia Odiseo detrás de su patrocinio especial? La humildad artística de Homero impide cualquier respuesta rotunda en este caso. Solamente se puede adivinar, y muchas adivinaciones son posibles. La interpretación preferida en la Antigüedad era alegorista y moralista. Se creía que la intención de Atenea según Homero era la de representar el poder de la sabiduría divina para orientar y controlar la vida de los hombres. Se puede ver este método funcionando confiadamente en las *Alegorías homéricas* de Heráclito (del siglo I d. d. C.: confundido anteriormente con Heraclides Póntico, del siglo IV), quien lo explota ingeniosamente. Según él, Atenea representa el poder de la sabiduría divina que orienta y controla la vida de los hombres. Así, cuando prende a Aquiles por la cabellera para impedir que ataque a Agamenón (*Il. I*, 197), se entiende como una representación alegórica del hecho de que la facultad de razonamiento, a través de la cual opera la sabiduría divina, se sitúa en la cabeza (hecho del que se deriva, también, el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus). Piensa que su relación con Odiseo puede explicarse de la misma manera. Hace la sorprendente declaración de que Platón, cuya hostilidad hacia Homero denuncia enérgicamente, infirió su división tripartita del alma partiendo de Homero. Prestando un poco de atención a esta última sugerencia, se puede establecer una correspondencia bien definida que explica los problemas del Odiseo de Homero. En primer lugar, el elemento hereditario de Autólico presente en su carácter se podría identificar con la parte ‘apetitiva’ en la división de Platón, como explica Sócrates (*República* 581a): “si decimos, además, que el placer y el amor son placer y amor al lucro, estaríamos apoyándonos íntegramente en un punto importante de nuestro argumento, de modo que la cosa sería clara para nosotros cuando habláramos de esta parte del alma; y así, al llamarla ‘amante de las riquezas’ y ‘del lucro’

estaríamos llamándola justificadamente”. Autólico, se recordará, dedicó su astucia a engañar a la gente en su propio beneficio. En segundo lugar, lo que se puede llamar el elemento hereditario de Laertes, es decir, las cualidades heroicas convencionales del entorno de Odiseo, estaría representado entonces por ‘la parte impetuosa’ de Platón, que es la ‘lanzada hacia el predominio, la victoria y el renombre’. Así pues, en tercer lugar, Atenea tiene que significar el tercer principio de Platón, la parte ‘amante del aprender’ y ‘filósofa’, que controla el caballo negro de los intereses egoístas de Autólico y el corcel blanco del espíritu heroico, como el auriga del mito del *Fedro*. Pero es dudoso que Homero estuviera tan penetrado de platonismo como para eso.

Las interpretaciones alegoristas en los estudios homéricos se mantuvieron firmes durante más de dos mil años, y todavía persisten en muchas discusiones acerca de los significados de los poemas homéricos. La objeción principal en el caso de Atenea es que hacen caso omiso de los aspectos más toscos de la caracterización homérica de la diosa y se basan en categorías de pensamiento que no se encuentran en los poemas homéricos. En la *Iliada* Atenea está lejos de ser la diosa urbana de la sabiduría y de la artesanía que presidió la cultura de la Atenas del siglo V. Esencialmente es una diosa guerrera partidista, empeñada en la destrucción de Troya. Cuando es preciso, puede ser implacablemente tramposa y mendaz. Su engaño a Héctor en su último enfrentamiento con Aquiles es un ejemplo tan claro de partidismo primitivo y tan brutal como el que podría encontrarse en cualquier otro lugar de la literatura, absolutamente inconcebible en la personificación de la sabiduría divina. Por otra parte, los conceptos de virtud y de verdad de los moralistas posteriores no eran los de Homero, y éste no sugiere ni remotamente que el propósito último de Atenea fuera el de hacer virtuoso, bueno y sincero a Odiseo en ningún sentido. Tampoco le favorecía por ser especialmente recto en su conducta. No, eligió a Odiseo primero porque era el instrumento más afilado para destruir Troya, y segundo porque le gustaban sus cualidades personales y sentía una afinidad con su astucia.

De todas formas cuesta abandonar del todo la interpretación moralista, por lo menos en sus formas menos fantasiosas. Existe una parte extensa de la tradición literaria europea –el sutil Heráclito gozó de favor en época posrenacentista– en la que Homero parecería empobrecido con el rechazo de la misma. Quizás sea razonable sostener que, aunque Homero no inculcaba deliberadamente lecciones morales, a veces escribía de forma más moralista de lo que se percataba²³. Esta es, después de todo, la cualidad del genio trascendental, dar más allá de lo que sus poderes conscientes alcanzan.

Pero las interpretaciones alegoristas y moralistas no están generalmente de moda entre los académicos modernos. Algunos prefieren explicar el trato de favor que mostraba Atenea hacia Odiseo en términos de cultos religiosos tempranos. Por ejemplo, ese trato

²³ Al dar esta sencilla opinión tengo que pedir disculpas por no penetrar más en los intrincados problemas de la teología de Homero. Para un tratamiento adecuado de opiniones recientes, vs. Grube, *loc. cit.* en n. 17 *supra*. Partiendo de la opinión de que Homero no tenía intención de que el comportamiento de sus dioses constituyese un ejemplo moral, Grube concede la existencia de “los primerísimos atisbos” de una actitud moralista hacia la divinidad en sus poemas.

favorable pudo haber tenido su origen en su función temprana como protectora de los reyes micénicos²⁴ (aunque esto no explicaría su interés especial en Odiseo), o quizás a partir de su papel como Diosa del Palacio²⁵ (de forma que pondría todo su celo en procurar el retorno seguro a casa de un príncipe piadoso como Odiseo). Las teorías de este tipo pueden iluminar el trasfondo histórico de los poemas homéricos, y van en apoyo de la opinión de que el patrocinio de Odiseo por Atenea no fue invención de Homero. Pero no logran iluminar la relación más sutil y personal entre la diosa y el héroe. Otra teoría está basada en la hipótesis de que las divinidades griegas tempranas pueden dividirse en poderes olímpicos y poderes ctónicos²⁶. Sugiere que Atenea representa la influencia olímpica en la trayectoria de Odiseo; Hermes, quien según fuentes posthoméricas era el padre de Autólico, representa la influencia ctónica. La naturaleza de Odiseo se ‘polariza’ entre estos dos poderes antitéticos. Esta explicación presenta una esquematización clara y atractiva de las dos principales fuerzas externas de la evolución de Odiseo, la influencia hereditaria de sus antepasados maternos y la ayuda sobrenatural de Atenea. Pero se puede poner en entredicho si un autor tan humanista como Homero estaría satisfecho con un razonamiento estrictamente teológico de este tipo. Además, a pesar de los esfuerzos de los escritores contemporáneos en resistirse a que términos como ‘ctónico’ adquieran valores morales, parece un instinto fundamental de la naturaleza humana, antigua y moderna, identificar cualidades como ‘oscuro’, ‘bajo tierra’, con crueldad y maldad, y al contrario, ‘luminoso’, ‘cielo’, con gentileza y bondad, lo que lleva a una interpretación moral.

También se puede explicar el papel de Atenea en términos de género literario. En el capítulo anterior se sugiere que Autólico representa un elemento folclórico en el mito de Odiseo. Atenea, tal como la presenta Homero, pertenece al estilo más elevado, el épico. Su vigilancia constante de los lances de Odiseo, sobre todo en la *Odisea*, corre paralela, en algún sentido, con los esfuerzos constantes de Homero para prevenir que su héroe principesco degenerare en un simple Joven astuto. Pero esto puede no ser más que un paralelismo incidental, o quizás sólo accidental. Su Atenea es mucho más que una Musa, y sería de todas maneras perverso intentar encontrar algo como una primitiva Batalla de los Libros* en sus poemas. No obstante, no es del todo imposible que los narradores de cuentos populares en los tiempos de Homero puedan haber sentido indignación en el papel reducido de Autólico en la versión homérica

* Debe de referirse al libro de Jonathan Swift, *La batalla de los libros antiguos y modernos*.

²⁴ Cf. E. R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Berkeley, 1951, p. 534, con referencia a *Minoan-Mycenaean Religion*, de Nilsson, 2^a ed., pp. 491 y ss. Ver también C. Ghislau, *Beschouwingen over de Athene figur bij Homerus*, Leiden, 1929, pp. 41-3.

²⁵ Cf. C. Seltman, *The Twelve Olympians*, Londres, 1952, pp. 50-51, para Atenea como Diosa del Palacio. En pp. 50-60 reconoce algo de simbolismo en el mito del nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus, pero cuestiona mucho el llamarlo la ‘mente’ y el ‘cerebro’ de Zeus. Concluye: “Entonces, Atenea, salida del cerebro de Zeus, es el símbolo y la patrona de la *sophía*, que significa ‘habilidad más sabiduría’, y por tanto es la protectora de todo hombre y mujer que son diligentes y buenos en su trabajo”. Esto encaja bien con su actitud hacia Odiseo, pero Seltman se refiere aquí al concepto posthomérico totalmente desarrollado de Atenea. Chaignet, p. 192, habla de los dos aspectos de Atenea, como *Πρόμαχος* y como *Μηχανίτις*, en relación con Odiseo.

²⁶ Paula Philippson: cf. n. 13 del capítulo II.

de la historia, y pueden haber visto a Atenea como la personificación de la literatura más sofisticada que pronto iba a eclipsar su arte.

Estas interpretaciones morales, religiosas y literarias parecen demasiado rígidas y limitadas para dar cuenta de la plenitud del humanismo comprensivo de Homero. Tiene un interés supremo en las personas, tanto como individuos como en sociedad. Todo en sus poemas está subordinado a los intereses y destinos de los seres humanos. Un problema fundamental parece haber constituido un reto para Homero, como para todo escritor humanista que vino tras él: el problema del sufrimiento humano. Las convenciones del estilo épico prescriben un ambiente de violencia y sufrimiento. Un poeta épico tenía que glorificar ostensiblemente la guerra y la matanza, siempre que quisiera utilizar el género. Y sin embargo, una y otra vez Homero insinúa que odiaba los efectos de la guerra y deploraba la destrucción que se derivaba de la pasión y locura heroicas. Si es que Homero iba en esto por delante de su tiempo –diferenciándose así de la Edad Heroica– o si sencillamente se hacía eco de una reacción general a la violencia arcaica, no podemos saberlo. Sin lugar a duda hay una gran diferencia entre su actitud hacia la muerte y la destrucción y aquella otra implícita en las primeras sagas de la Europa occidental.

Puede ser entonces que Homero utilizara la relación Atenea-Odisseo para expresar sus instintos más humanos, su deseo de un orden de sociedad menos violento, dentro de las convenciones militaristas de la épica temprana. Odisseo tuvo dos cualidades supremas, inteligencia y gentileza. La inteligencia *per se* es ambigua. En el caso de un Autólico se hace avara, egoísta, y odiosa. Pero utilizada para promover el bien común de la sociedad, se convierte en el instrumento principal de la civilización. En efecto, uno no puede decir que la utilización que hace Atenea de la inteligencia de Odisseo sea sin reservas por sentido cívico. Sus favores se limitan a los griegos. Sin embargo, a pesar de este partidismo, si se compara la conducta de Odisseo bajo su tutela con la política egocéntrica de Autólico, evidentemente hay un progreso ético. Bajo la influencia de Atenea la inteligencia de Odisseo se emplea *pro bono nostro* y no lisa y llanamente *pro bono meo*. La utilización más elevada de la inteligencia –para el bien de toda la humanidad– tenía que esperar mucho todavía para su cumplimiento.

Así, una de las dos cualidades que fomentaba Atenea en Odisseo era el poder de aplicar su inteligencia heredada al servicio común, valiéndose de su autodominio y paciencia innatos. De esta manera le hizo decisivamente útil para la destrucción de Troya. La arrogancia de Agamenón, el orgullo de Aquiles, la estolidez de Áyax, la desorientación de Menelao, convirtieron a estos jefes más altivos en inadecuados para sus fines. Aquí Atenea parece manifestar el mismo punto de vista sobre la sociedad humana que Homero. El único tipo de hombre en quien se puede confiar para poner un fin seguro a una crisis compleja es un hombre como Odisseo. El heroísmo apasionado, por glorioso que sea, trastorna la sociedad y es causa de destrucción sin sentido.

Pero entonces ¿qué pretende Homero con que a Atenea le guste también la otra cualidad sobresaliente de Odiseo, su gentileza y cortesía? Quizás quiere decir algo como esto: la inteligencia, aun cuando se encuentre bajo control supremo y dirigida generosamente a los intereses públicos, no es suficiente para redimir a un hombre o a una sociedad de la trapacería o de la ferocidad. O, para mirarlo desde la perspectiva del prestigio en lugar de la conducta, la mera inteligencia puede ganarse la admiración, pero nunca se ganará el afecto. Hace falta una cualidad más cálida. Los poemas de Homero lo ilustran bien y los de Virgilio aun más. Lo que finalmente gana el corazón del lector no son las cualidades intelectuales imponentes de su estilo y de su intención, sino la compasión penetrante, la ternura incluso, por el sufrimiento humano. La cualidad que admira Atenea en Odiseo no es tan profundamente humana como ésta. Pero si para calificarla se utilizan dirigidos a él los términos ‘civilizado’, ‘gentil’ o ‘cortés’, ‘persuasivo’, parece a veces alcanzarse esa compasión más profunda, como se ve en el discurso de Odiseo a Anfinomo. Desde luego es un avance sobre la indiferencia egoísta de Autólico o la arrogancia iracunda de Agamenón.

Odiseo no es, desde luego, el único héroe homérico que posee esa cualidad de gentileza civilizada. Néstor, con todos sus fallos seniles, es intuitivamente gentil, como también lo es Menelao²⁷. Es significativo que estos dos, junto con Odiseo, sean los únicos griegos que Homero presenta como seguros y felices en sus hogares otra vez después de la guerra. Otro caballero cortés y gentil tuvo que morir a manos de otro héroe de índole más primitiva. Éste fue Héctor. Pero quizás Homero quiso implicar que la gentileza por sí sola tampoco es suficiente. Hay que ser también suficientemente sagaz como para no luchar contra un enemigo irresistible, y no dejar que la seducción de Atenea conduzca hacia la muerte. Más probablemente, sin embargo, el motivo fue que, por tratarse de un troyano en una saga de gesta griega, Héctor tenía que morir. Él, y su igualmente cortés y gentil padre, Príamo, son las dos figuras más trágicas de hombres civilizados en la *Iliada* condenados a luchar y a morir en un conflicto bárbaro. (Shakespeare en su *Troilo y Crésida* concede mucha importancia a este tema). Da por hecho Homero que en un mundo de griegos hostiles y de guerreros troyanos ineludiblemente tiene que haber Andrómacas de luto por los maridos gentiles, junto a Penélopes que celebran su regreso. En el marco convencional de la poesía heroica tiene siempre que haber perdedores injustos como Héctor además de ganadores con merecimiento como Odiseo. Homero lo acepta como una condición esencial tanto de su género literario como de las sociedades militares, pero no lo hace sin compasión.

Quizás es esto lo que principalmente quería decir o lo que sentía al dar cuenta de las relaciones de Atenea con Odiseo. Como ya se ha subrayado, no es una relación estática. Crece y se va haciendo más personal hasta alcanzar su clímax psicológico

²⁷ También, hasta cierto punto, Patroclo, a quien el epíteto ενήϊς en *Il.* XVII, 204; XXI, 96; XXIII, 252; y μελίχιος en *Il.* XVII, 691; XIX, 300. Con su muerte, como consecuencia de la cólera de Aquiles, ofrece un paralelo con la muerte del gentil Héctor, como consecuencia de la ofensa de Paris.

cuando Odiseo pisa Ítaca de nuevo. ¿Qué puede ser más natural que este desarrollo expresara el que se producía en la mente del propio poeta mientras componía los poemas? Sería un fenómeno realmente notable e inusual que un poeta mantuviera exactamente la misma concepción de su héroe principal a lo largo de la experiencia de componer casi treinta mil versos. Homero, a medida que describía escena tras escena de carnicería y pasión en la *Iliada*, puede haber sentido la necesidad de algún símbolo de fe en la humanidad, alguna esperanza de salvación del Minotauro que acecha en el laberinto de la pasión dominante de cada hombre, si quería escapar a la desesperación. La última escena entre Príamo y Aquiles en la *Iliada* procuró una respuesta al problema del dolor y de la muerte. Pero su resignación trágica, por toda su sombría magnificencia, es desoladora y sin esperanza. En contraste, el final de la *Odisea*, con su promesa de paz y reconciliación, es tranquilizador y esperanzador. El pesimismo del heroísmo arcaico cede a la confianza en un humanismo emergente²⁸.

Este retrato de Odiseo y Atenea ¿estaba inspirado en figuras contemporáneas y condiciones conocidas por Homero o fue una anticipación profética de tendencias futuras en el destino humano, como la concepción de Ulises como explorador por parte de Dante? Desgraciadamente, la inseguridad en cuanto a las fechas de Homero, junto con la ignorancia sobre las cualidades personales de la gente en la Grecia arcaica, impide una respuesta segura en este caso. Pero siempre ha sido una cualidad del genio poético descubrir el potencial de la naturaleza humana además de describir sus poderes ya en activo. Es posible que, en el desarrollo de la personalidad de Odiseo, y especialmente en el desarrollo de su relación con Atenea, Homero haya visto cualidades del genio griego emergente que todavía no se habían establecido en la sociedad contemporánea griega; es decir, que en el Odiseo de Homero haya un presagio de hombres como Solón, Pisístrato, Temístocles y Pericles, quienes bajo la égida de una Atenea menos vindicativa establecieron los fundamentos de la civilización europea.

Si esta sugerencia es válida, no es simplemente otra forma de interpretación alegorista. Alegoría significa contar una historia con un segundo sentido intencional, o, desde la perspectiva del intérprete, ver dos significados en una narración. El procedimiento de creación descrito en el párrafo anterior no es alegórico en este sentido. Se describe mejor como simbolismo creativo, a través del cual un artista llega a un entendimiento más profundo de su asunto (que para Homero era la naturaleza humana) a través del pensamiento y la intuición. El Odiseo y la Atenea de Homero eviden-

²⁸ Para una conclusión diferente, pero sobre las mismas líneas, cf. Levy, p. 144; “el desplazamiento del enfoque [entre la *Iliada* y la *Odisea*] desde el conflicto espiritual al equilibrio parece más bien pertenecer a la edad avanzada del autor real o simbólico de los poemas griegos. Al final de la época oscura –puede presumirse– las cualidades no épicas llegaron a ser objeto de admiración. La *Odisea* representa una revolución involuntaria contra el heroísmo amargo y alegre (?) de la *Iliada*, por parte de un anciano o de una época en extinción”. Y p. 145: “El ‘dominio de sí mismo’ de Odiseo le convierte en un héroe que ya no depende del *menos* o *mana*. No tiene pasión (?), como Rama/Ramnes y Eneas, y por tanto pertenece a una nueva cultura. Se trata de una épica de transición”.

temente no son *ambas* cosas, ellos mismos y *además* figuras de la cultura posterior ateniense, ni siquiera en la medida en que Circe también se puede interpretar como una persona real y como emblema de sensualidad. Odiseo y Atenea, tal como Homero los presenta, no son emblemas de nada. Esencialmente son personas que actúan en y sobre la sociedad humana. Pero en su relación mutua, a medida que crecía en su imaginación, puede haber hecho que Homero viera un potencial capaz de elevar la humanidad por encima tanto de los engaños ridículos de un Autólico como del orgullo insensato del héroe medio aqueo.

CAPÍTULO IV

RELACIONES PERSONALES

La *Iliada* no hace referencia alguna a la vida privada de Odiseo durante la campaña troyana. Se ve a Aquiles en la intimidad de su tienda y solo en la orilla del mar, a Héctor en una conversación cariñosa con su mujer y su hijo, y a Paris en un jugueteo picante con Helena. Pero todas las acciones, discursos y conversaciones de Odiseo tienen lugar en público, en el campamento, en el campo de batalla, en la asamblea, en embajadas. Es cierto que habla solo con Diomedes en la salida nocturna, pero sus comentarios se limitan estrictamente a asuntos militares. No hay sugerencia alguna de que ni Diomedes ni ningún otro en el campamento griego en Troya fuera un amigo íntimo. Por lo visto no había nadie entre sus socios frente a Troya con quien pudiera abrir su corazón y hablar sin recelo ni precaución¹. Aquiles tenía a su madre y a Patroclo para reconfortarle durante sus momentos difíciles. Agamenón y Menelao compartían la familiaridad de hermanos. Pero Odiseo guardaba sus pensamientos y sentimientos íntimos para sí mismo. También en la *Odisea*, incluso entre los marineros, Odiseo es una figura solitaria, más parecido al capitán Ahab en *Moby Dick* de Melville que al príncipe campechano que conocieron los de Ítaca antes de la guerra².

Homero no sugiere ninguna razón que explique que su descripción de la actuación de Odiseo en la *Iliada* se limite a las actividades públicas y a las relaciones oficiales. Quizá decidió simplemente reservar los aspectos más íntimos de las relaciones personales de Odiseo para la *Odisea* por una cuestión meramente de economía poética. Pero puede haber habido motivos menos mecánicos. Un grado notable de separación, y a menudo hasta de soledad, es el destino común de aquellos dotados

¹ Menelao habla de Odiseo con afecto en *Od.* IV, 169 y ss., pero esto era nueve años después de la caída de Troya. No da señales de una amistad especial con Odiseo en la *Iliada*. Las palabras de Áyax en *Il.* XI, 642 no implican una intimidad especial. Existe una declaración en *Od.* XIX, 247, que Odiseo honró a su heraldo Euríates por encima de todos sus compañeros porque “tenía pensamientos semejantes a los suyos”. Euríates está singularizado aquí con una descripción notable, y se piensa que tuvo un papel significativo en alguna versión de la leyenda; pero Homero no hace más referencia a él. Eustacio *ad loc.* refiere unas historias extraordinarias sobre él; cf. Pauly *s. v. Eurybates*.

² La soledad de Odiseo no se trata con especial relevancia en la tradición clásica. Se convierte en un elemento dominante en su caracterización por Fénelon, Tennyson, Pascoli y Joyce.

como Odiseo de un grado anormal de inteligencia y sutileza. La amistad es difícil por naturaleza con una persona de este calibre. El filo cortante de su mente y de su discurso, por bien que estén controlados, será temido por doquier. Las ambigüedades psicológicas y las complejidades de su carácter no parecen ofrecer una base sólida ni para la lealtad ni para la confianza. El hecho de que parece no sufrir ninguna de las debilidades más amigables de la naturaleza humana, frustra sentimientos de simpatía y afecto. Su eficiencia y éxito general en lo que sea que emprenda da la impresión de alejamiento de lo humano y de autosuficiencia. Y cuando estas cualidades están revestidas de una reputación teñida de trampa y de engaño, los obstáculos para que se genere cualquier amistad sincera se hacen casi insuperables. Esto puede ser lo que quería indicar Homero con la actitud reservada que mantiene Odiseo para con sus socios en Troya y sus compañeros en el mar.

Esta intención explicaría también por qué las relaciones de Odiseo con su familia en Ítaca, así como con los feacios, Calipso y Circe eran, por el contrario, tan fáciles y amigables. Su familia lo conocía lo bastante bien como para no desconfiar de su sutileza; los feacios no sabían nada de su extendida reputación extendida hasta que se hubo ganado su amistad y respeto; las diosas amorosas, siendo divinas como su patrona Atenea, no tenían por qué temer sus astucias; y, además, el elemento competitivo que estaba presente de forma constante en su trato con los héroes amantes del honor en Troya y los compañeros amantes de las ganancias en los viajes, no afectarían a su asociación con familiares próximos, extranjeros y divinidades.

Sea cual sea el motivo de la falta absoluta de relaciones íntimas de Odiseo entre sus compañeros de armas, Homero, con su destreza característica, deja caer al principio de la *Iliada* que ello no era debido a ninguna incapacidad de afecto por parte de Odiseo. Dos veces³, bajo la tensión de emociones fuertes, como al reprimir a Tersites y al recusar las acusaciones ultrajantes de Agamenón, Odiseo habla de sí mismo, con una expresión única, como el padre de Telémaco, como si fuera éste el título más cercano a su corazón. De manera parecida, su amor por el hogar se expresa indirectamente en su discurso ante la hueste griega después de la represión de Tersites. No es de extrañar, dice, que exista algo de desafecto entre ellos, porque “cualquiera que permanece un solo mes lejos de su esposa con la nave, de numerosos bancos, se impacienta [...] para nosotros este que pasa girando es ya el noveno año”⁴. Aquí Odiseo habla desde el corazón, con una ausencia admirable de egocentrismo.

En contraste con el silencio de Homero en lo que se refiere a las relaciones personales de Odiseo en la *Iliada*, éstas se revelan amplia y detalladamente en la *Odissea*. Un aspecto impactante es que muchas de ellas son con mujeres. La tradición posthomérica realza diferentes aspectos de estas relaciones según los cambios de la moda literaria. En tiempos más recientes, los escritores en los que se hace sentir la

³ *Il.* II, 260; 4, 354.

⁴ *Il.* II, 292 y ss. El escoliasta Venetus B considera este pasaje como un preludio del afecto entre Odiseo y Penélope tal como se describe en la *Odissea*, es decir, como una muestra de ‘economía poética’.

influencia del resurgimiento del romanticismo tienden a centrarse más en sus aventuras con Circe, Calipso y Nausícaa, que en su afecto por su esposa, padres e hijo, como mostrarán más adelante algunos capítulos. A algunos les ha parecido oportuno presentarlo como un Don Juan originario o un Byron primitivo. Otros, siguiendo la moda de las últimas tres décadas, le han presentado como un hombre obsesionado por un erotismo sórdido. Los académicos y los moralistas, aunque menos extravagantes por naturaleza, han reparado en las manifiestas incongruencias entre el amor de Odiseo por Penélope y sus relaciones con las mujeres que conoció en sus andanzas odiseicas⁵. Esto implica problemas de importancia fundamental para el desarrollo del conjunto de la tradición, y merece la pena considerarlo aquí desde la plena perspectiva homérica.

Un juicio justo exige que las aventuras de Odiseo con Circe y Calipso se vean, como su astucia, a la luz de las costumbres de su tiempo. Por una parte, la época heroica era estrictamente monógama; y Homero generalmente presenta las relaciones entre los esposos y sus mujeres como afectuosas, honorables e igualitarias. Ofrece un débil precedente para el tipo de subordinación de las mujeres a sus maridos tal como se encuentra más tarde en Grecia en otras épocas. A una mujer había que cortejarla y ganársela a través de un noviazgo formal y con regalos generosos. Después del matrimonio, la mujer organizaba y reinaba en el hogar, el marido se ocupaba del patrimonio y de los asuntos públicos. Homero no duda a veces en retratar a las mujeres como más perceptivas e inteligentes que los hombres. Arete es más inteligente que Alcínoo, Helena que Menelao, Clitemnestra (de una manera brutal) que Agamenón. En efecto, ha habido pocos momentos en la literatura europea en que las mujeres hayan sido retratadas con un aprecio tan sincero como en la *Iliada* y la *Odisea*. Homero las presenta sin adulación ni desdén, sin romanticismo ni misticismo, simplemente como otro tipo de ser humano que de alguna manera es más fuerte y de otra más débil que el hombre.

Por otro lado, las mujeres sufrieron una grave injusticia en la edad heroica. El concubinato, incluso de manera abierta, se permitía a los maridos pero no a las mujeres⁶. Pero puede ser que también aquí Homero haya introducido un refinamiento. Da a entender que los hombres felizmente casados evitaban esta práctica. Durante la campaña troyana Menelao y Odiseo no tuvieron concubinas⁷, a diferencia de los

⁵ Eustacio, en su introducción a la *Od.* VI, distingue entre el amor erótico de Circe y de Calipso y el afecto de Atenea, que está basado en el placer de tratar con una inteligencia y sabiduría como las que ella misma posee. La primera insinuación de que Atenea estaba enamorada de Odiseo, que yo sepa, es la que hace Poseidón en el *Ulysses* de Stephen Phillips: vs. capítulo XIV. Para las relaciones de Odiseo con mujeres en los poemas homéricos, vs. Hart, Müller y Woodhouse.

⁶ Las potencialidades trágicas de esta licencia vienen ejemplificadas en el caso de Fénix (*Il.* IX, 499). Teucro también era hijo ilegítimo (*Il.* VIII, 286).

⁷ Esto hasta donde se explicita en Homero; el *argumentum ex silentio* está apoyado por las características y conducta conocidas de Odiseo. El escoliasta Venetus A a *Il.* I, 182, y B y los escoliastas Townleian a *Il.* I, 138, dicen que Laódice, la hija de Cícno, fue adjudicada a Odiseo. Ateneo (13, 556d), hablando de hijos ilegítimos, cita a Aristóteles (fr. 162 Rose) para la afirmación de que sólo Menelao estaba sin concubina en

infelices Agamenón y Aquiles. Pero Homero deja claro que los maridos podían tener otros motivos para evitar el concubinato. En el canto I de la *Odisea* menciona el hecho de que Laertes compró a Euriclea por un precio grande y la había honrado en su hogar como a una esposa virtuosa, pero evitaba la cohabitación con ella porque temía “el rencor de su esposa”. Lo que se da a entender es que mientras el concubinato era la costumbre al uso, Anticlea era una esposa tremenda, como la hija de Autólico bien podía serlo. El motivo de la abstinencia de Laertes era el miedo. El de Menelao era su apasionamiento perdurable por Helena. El de Odiseo era, muy probablemente, el afecto mezclado con la prudencia. Sin tenerle miedo a Penélope ni sentir una pasión ciega, su afecto hacia ella se estaba unido a su deseo de preservar la unidad del hogar, así su fidelidad quedaba doblemente asegurada.

¿Cómo entonces se pueden conciliar las aventuras con Circe y Calipso con su fidelidad? ¿Y cómo se pueden conciliar con los puntos de vista posteriores de los estoicos y de los cristianos de que la conducta de Odiseo en la *Odisea* proporcionaba un modelo de virtud y sabiduría? Y también ¿por qué Penélope, que había sido rigurosamente casta durante casi veinte años, se abstuvo de reprimir a Odiseo cuando le contó lo de Circe y Calipso? Como las circunstancias hacen distinto cada caso, con vendrá primero estudiarlas.

A primera vista Calipso y Circe parecen tener mucho en común; ambas son descritas como diosas “de hermosas trenzas, terribles, de humana voz”; ambas residen en tierras mágicamente bellas; y ambas, habiendo recibido a Odiseo en sus casas cuando estaba necesitado de paz y descanso, le mantienen en sus dominios durante mucho tiempo. Pero cuando Homero ha desarrollado la caracterización de cada una, y ha pintado los detalles de su entorno, emerge un fuerte contraste, un contraste como entre la oscuridad y la luz, entre los prototipos de la *femme fatale* del romance* sádico y la gentil Solveig de *Peer Gynt* de Ibsen.

Circe es la primera mujer que Odiseo conoce en sus andanzas. Llega a su país después de una serie de desastres que han destrozado la moral de los pocos compañeros que le quedan. Homero avisa a su público, mediante claves genealógicas, de que se espera algo siniestro en lo que sigue. Describe a Circe como hermana del oscuramente malévolo Eetes, rey de Cólquide (y por tanto tío de la perniciosa maga Medea). Pero también es hija del vivificante sol. Odiseo mismo no sabrá nada de este importante ancestro hasta más tarde. Pero se siente una nota de magia siniestra tan pronto como los compañeros ven su palacio, escondido en el corazón de un bosque espeso, con patrullas de lobos y leones. En descripciones subsecuentes Homero va construyendo un contraste brillante entre el ambiente general de belleza lujosa en el palacio de Circe y el horror latente de sus encantamientos. No tiene nada de bruja lagarta gótica que escarba

Troya; pero Aristóteles parece haber explicado el problema en cuestión sugiriendo que la mayor parte de las esclavas dadas como premios a los diferentes héroes (incluyendo a Néstor) eran ‘como un honor’ (εις γέρας) no para ‘utilizarlas’ (εις χρήσιν).

* Una consideración del autor sobre esta palabra “peligrosamente vaga” puede verse *infra* en p.306.

entre gatos y murciélagos en una choza lóbrega, sino de una luminosa criatura demoníaca en la que se combinan dos personalidades, igualmente peligrosas pero totalmente dispares. Como hermana de Eetes, convierte a los hombres en cerdos; como hija del Sol, los deleita con todo tipo de placeres sensuales. Quedaba para alegoristas más tardíos la afirmación de que eran dos maneras de decir la misma cosa: el hombre sensual es el hombre puerco. Los cínicos, siempre celosos del buen nombre de los animales inferiores, argumentaron que quizás los cerdos eran los más felices de los dos⁸.

No es necesario repetir el relato de cómo Odiseo, avisado por Hermes y protegido por la planta llamada *moly*, venció a Circe y rescató a sus compañeros. Algunos detalles son significativos para el presente estudio. Cuando la poción de Circe falla en sus efectos y Odiseo la amenaza con su espada desenvainada, ella se echa a sus pies llena de asombro y miedo. Luego, reconociéndole como el héroe cuya llegada le había presagiado Hermes, le invita inmediatamente a su lecho para que “en el amor podamos confiar mutuamente”. La brusquedad de su invitación —aunque en parte pueda ser debida al estilo condensado de estos episodios folclóricos en las andanzas de Odiseo— bien podría haber sorprendido incluso al siempre en alerta Odiseo, si no fuera porque Hermes ya se lo había profetizado. Odiseo, siguiendo el consejo de Hermes, y sus propios instintos de prudencia, obliga a Circe a jurar que no le hará daño cuando esté desarmado, solicitud a la que ella accede. Luego les sirven un banquete, pero Odiseo no puede comer por pensar en sus compañeros confinados en las pocilgas. Circe supone que él está pensando en su propia seguridad, y le recuerda su juramento. Esto es característico de su *égoïsme à deux*. No se le pasa por la mente a la maga que otro asunto que no sea su misma seguridad personal (que ahora ella identifica con la suya propia) le pueda preocupar al héroe. La respuesta de Odiseo contiene una reprimenda suave: “¿qué hombre, siendo cabal, soportaría saciarse de comida y bebida, antes de liberar a sus compañeros y verlos libres a su lado?”. Rápidamente va Circe y los convierte en hombres más jóvenes y hermosos de lo que habían sido antes. Cuando ellos junto con Odiseo prorrumpen en resonantes lamentaciones, ella (“la diosa misma”, como dice Homero) siente una emoción altruista por primera vez y se compadece de ellos. Luego, tras darse cuenta del lazo profundo de lealtad que une a Odiseo con su tripulación, le invita a que traiga del barco a los demás para que todos puedan quedarse con ella durante un tiempo y recuperarse. Parece que Madame Wolf se ha convertido en Florence Nightingale*.

* El apellido de la famosa y abnegada fundadora de la enfermería moderna, la británica Florence Nightingale (1820-1910), significa ruiseñor. Sobre esto se apoya el juego de conceptos creado aquí al llamar a Circe Madame Wolf (Señora Loba), para de ese modo resaltar su radical cambio de actitud de modo metafórico: la transformación de un animal feroz, con el que está en relación la maga como se indica un poco antes, en otro amable para los humanos.

⁸ Esta opinión aparece en *Bruta animalia ratione uti (Gryllus)* de Plutarco: los hombres transformados dan razones para preferir quedarse como animales. Esta paradoja cínica tuvo influencia en la tradición vernácula después de la versión de Gelli de la leyenda de Circe en 1548: vs. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan world Picture* (1943), p. 26. Vs. Gelli en la bibliografía Adicional.

El resultado de la nueva política de amabilidad de Circe hacia con Odiseo y sus compañeros fue que en poco tiempo él se encontró totalmente bajo su poder. Pasó un año antes de hacer esfuerzo alguno para continuar su viaje a casa. Al final fueron los compañeros quienes tuvieron que acercarse a Odiseo y recordarle su destino. Sus palabras sugieren una mezcla de desconcierto y de timidez⁹. Tras oírlos, Odiseo ni se disculpa ni se demora. La misma tarde, arrodillado ante Circe, le suplica que cumpla con su promesa y lo ponga en su camino a casa. Ella no hace ningún esfuerzo por retenerle en contra de su voluntad. Simplemente le avisa de que correrá más peligros en su viaje de regreso.

Hay dos aspectos de esto que son destacables. Primero, se da la inversión completa del dominio de Odiseo sobre Circe. Él, que un año antes la había tenido a sus pies como suplicante, ahora le suplica su ayuda humildemente. Segundo, hay una ausencia total de afecto en sus últimas palabras juntos. Aquí es donde se nota más el contraste con Calipso. Circe, incluso cuando adoptó una política de conquista por amabilidad, en lugar de sometimiento por brujería, no demuestra nada del afecto cálido de Calipso. Aunque sea capaz de compasión y esté deseosa de amor físico con un héroe, es desde el principio una hechicera calculadora resuelta a salirse con la suya, *la belle dame sans merci*. No es, desde luego, el monstruo vampírico del sensacionalismo propio del siglo XIX; pero hay algo de inhumano y depredador en ella. Quizás, una vez más, esto se deba a que Homero no había asimilado del todo una figura tradicional a su estilo más humanístico, de forma que la brusquedad de sus acciones es más la de una marioneta que la de un personaje completamente desarrollado. Pero, tomada en su contexto general, su conducta tiene un efecto un tanto siniestro, como el de una autómatas, que en nada se parece a las maneras de Calipso. Nunca sale del todo de este mundo de cuento de hadas, que de forma turbadora anticipa las figuras tipo robot de la ciencia ficción moderna.

Contrastado con la sangre fría en su separación de Odiseo, una vez que sus camaradas le despertaron a su deseo de regresar a Ítaca, Calipso hace todo lo que puede por quedárselo para siempre. Homero no documenta nada sobre los primeros siete años de la vida de Odiseo con ella, salvo que cuando encalló en su orilla lo recibió con gentileza amorosa, lo atendió y le dijo que lo convertiría en un joven inmortal, y que luego siempre lo había tratado como a un dios. Después de su visita al Hades y sus encuentros con Escila, Caribdis y los bueyes del Sol, la amabilidad gentil de Calipso y la belleza lánguida y relajante de su isla tuvo que venirle como bálsamo de Gilead. Pero, justo al comienzo de la *Odisea*, se cuida Homero de mostrar que las atenciones de Calipso no lograron matar en Odiseo el deseo de regresar a su casa. Lo enfatiza Atenea en su primer discurso dirigido a Zeus en el canto I:

Sin embargo, a mí se me desgarran el corazón por el valeroso Odiseo, el desventurado, que todavía lejos de los suyos sufre pesares en una isla batida por las olas, allí donde está

⁹ *Od.* X, 472: los compañeros comienzan δαιμόνι' ἤδη νῦν μὴ μνήσκειο, que se puede traducir de forma coloquial 'Es Vd. un hombre sorprendente ¿No es hora ya de que se acuerde.?' Calderón en su *El mayor encanto amor* hace hincapié en la dificultad de librar a Odiseo de la fascinación de Circe: vs. capítulo XIV.

el ombligo del mar, isla boscosa donde tiene su morada una diosa, la hija del temerario Atlante...

Su hija retiene al infeliz, que se lamenta, y una y otra vez lo embelesa con suaves y taimadas palabras para que se olvide de Ítaca. Por su parte, Odiseo, que anhela incluso el ver el humo que se levanta de su tierra, siente deseos de morir.

De manera parecida a cuando Odiseo hace su primera aparición en persona en el relato, en el canto V, sentado en un promontorio con los ojos llenos de lágrimas, mirando más allá del mar. Se nos dice que todos los días dejaba la cueva de Calipso para frecuentar los promontorios rocosos, sollozando y gimiendo con las agonías de la añoranza, marchitándose su espíritu por el anhelo de su casa. Es evidente que Homero quería que nadie entre su público tuviera dudas sobre este punto. Cuenta cómo, en efecto, por las noches Odiseo dormía al lado de la ninfa, pero sólo –frase cruel– en contra de su voluntad y forzadamente¹⁰. Sin embargo Calipso, hasta en su la escena de la despedida de su consorte renegado, nunca expresa amargura ni enfado. Lo máximo que se permite es un toque de desprecio tras el rechazo de su oferta de una juventud eterna. Incluso cuando sonrío al ver cómo desconfía –algo tan característico en él– de la noticia de su liberación, le quita mordacidad acariciándolo afectuosamente con la mano.

Al contrario de Circe, Calipso utiliza toda la sabiduría y presciencia de una divinidad menor para estudiar los pensamientos e inclinaciones de Odiseo. Comprende perfectamente el anhelo de su casa y su impaciencia para escapar de su exilio junto a ella. No obstante, sigue esperando hasta el final a que cambie de opinión. Cuando llegue Hermes cumpliendo el encargo de Zeus (promovido por Atenea) y le diga que tiene que mandar fuera a Odiseo, se enfadará con lo que considera un ejemplo típico de envidia y rencor olímpico. Hace un último esfuerzo para convencerlo de que se quede. Después de un banquete lujoso, advierte a Odiseo de las pruebas que tendrá que superar incluso cuando haya regresado a Ítaca, y le sugiere que sería mucho más sensato aceptar su oferta de vida inmortal en Ogigia con ella. Le recuerda que, después de todo, Penélope es sólo una mortal cuya belleza no se puede comparar con la de una diosa. Odiseo se da cuenta de que detrás de sus palabras está el espectro, tan temido por los griegos, de la vejez fea e infirme. Pero no logra persuadirlo. Reconoce que Penélope no puede competir con ella en cuanto a la belleza, del mismo modo que la estéril Ítaca, da a entender Homero, no puede rivalizar con los campos llenos de violetas de Ogigia donde “hasta un inmortal [...] se sentiría regocijado en su corazón”. No obstante, sean los que sean los problemas que le esperan, Odiseo quiere irse a casa. No dice nada sobre el amor o el afecto, insiste sencillamente en que el hogar es lo mejor. Calipso se sabe vencida. Después de que Odiseo haya construido su balsa, ella se viste con una túnica maravillosamente perfumada –Homero sugiere hábilmente una variedad de fragancias en Ogigia–, atiende al asunto de sus provisio-

¹⁰ No fue siempre así, como insinúa el comentario discreto de Homero en *Od.* V, 153 “porque ya no le contentaba la ninfa”.

nes para el viaje, se encarga de que haya una brisa benéfica y suave que lo impulse, y lo contempla mientras despliega eufórico las velas y pone rumbo a casa... Y regresa, sola, a su cueva.

¿Por qué no logró retener a Odiseo? Aparte de la razón técnica de que el argumento de la *Odisea* exigía el retorno a Ítaca de Odiseo, su propia naturaleza lo excluía. Homero siempre insistió en que el amor que sentía Odiseo por su casa era su deseo dominante, simbolizado en la imagen tomada con harta frecuencia en préstamo de “el humo que se levanta de su tierra”¹¹. ¿Cuál era la esencia de esta devoción? Un novelista romántico moderno podría tender a concentrarlo todo en un amor por Penélope totalmente absorbente. Para un escritor de los clásicos más tempranos esto parecería ser muy poco diferente del apasionamiento y la locura de un héroe adulto. Homero lo vio como si Penélope fuera el centro del afecto debido en parte a sus propias cualidades personales, pero también porque representaba el tejido entero de la vida normal de Odiseo en Ítaca, la vida que no hubiera querido abandonar cuando llegó la llamada para incorporarse a la expedición contra Troya. Sería ociosa adivinanza intentar trazar una divisoria clara entre el amor de Odiseo por Penélope y el que sentía por su casa y por su reino. En la Ogigia de Calipso, formaban parte de un sentimiento complejo en el corazón de Odiseo su anhelo de una vida normal, natural, sociable, que sentía como marido por un lado, y el que sentía como padre y como rey por el otro¹².

Aquí se ve una oposición radical entre la concepción de Odiseo por parte de Homero y la de muchos escritores posteriores al tratar el tema de Ulises. El movimiento en la *Odisea* es básicamente hacia dentro, hacia la casa, hacia la normalidad. Según la concepción de poetas más tardíos, como Dante, Tennyson y Pascoli el impulso de Ulises es centrífugo, hacia fuera, en dirección a lo exótico y anormal. Según Pascoli, cuando Odiseo regrese a Ítaca se sentirá atraído irresistiblemente otra vez por Calipso y su isla mística¹³. Allí, por fin, después de muchas experiencias misteriosas en los escenarios de sus andanzas odiseicas, encontrará paz en la sombra de su cabello nimbado y quedará absorbido felizmente en la aniquilación nirvánica.

Esta es, desde luego, principalmente una fantasía propia del esteticismo del siglo XIX tardío. Pero las descripciones maravillosamente evocadoras de Pascoli de la isla de Calipso sacan a relucir un aspecto importante del relato de Homero. La descripción homérica de Ogigia, esa isla aromática, llena de flores, sí que sugiere algo del *dolce far niente*¹⁴, en contraste implícito con la escarpada y ruda Ítaca que Odiseo

¹¹ El símbolo del humo que asciende desde el hogar de Odiseo se convirtió en un motivo favorito de la tradición posterior: cf. Ovidio *Epístolas*, 1, 3, 33-4, el soneto de du Bellay *Heureux qui comme Ulysses*, y los ‘azure pillars of the hearth’ en *Princess* de Tennyson. Clemente de Alejandría comenta que Odiseo debería haber anhelado el esplendor celestial de la Ciudad del cielo en lugar de una simple voluta de humo mundano: vs. *Protréptico*, 9, 71; tb. 12, 91.

¹² Cf. L.A. Post, *From Homer to Menander*, Berkeley, 1951, p. 14: “la meta es una familia unida”.

¹³ Cf. Luciano, *Vera historia* 2, 29, y 35. Vs. tb. la declaración de Filóstrato, *Vida de Apolonio*, 7, 10.

¹⁴ Debo esta interpretación al imaginativo estudio de Müller sobre el simbolismo de los viajes de Odiseo.

quería tan profundamente. Hay que precaverse de la confusión que actitudes modernas pueden causar en esto. La vida lánguida de las islas de los mares del sur ha atraído a muchos europeos en el último siglo, Gauguin, por ejemplo, a Tahití, Stevenson a Samoa. Pero una vida de hedonismo ocioso nunca hubiera satisfecho a un griego de tiempos tempranos, ansioso de acción, de trato y de renombre; mucho menos a un héroe tan dotado de habilidades prácticas como Odiseo. Cuando Aristóteles definió la felicidad como una actividad varonil (o ‘virtuosa’) de los poderes vitales, se hacía eco de lo que le dijo Aquiles a Odiseo en el Hades: “no me elogies la muerte, ilustre Odiseo, preferiría ser un bracero y ser siervo de cualquiera [...] a reinar sobre todos los muertos extinguidos”. El error de Calipso fue el de pensar que un hombre como Odiseo podía ser feliz entre las violetas y las viñas de Ogigia. Mejor sería, como le dijo, el sufrimiento más severo de la guerra o de los viajes por alta mar, que aquel letargo, drogado de perfume, aquella indolencia voluptuosa, incluso con una diosa para quererlo y atenderlo.

Si estas interpretaciones de las relaciones con Circe y Calipso son certeras, las respuestas a las preguntas antes formuladas se aclaran. El motivo por el cual Homero, Penélope y los moralistas de la tradición posterior no pensaron mal de Odiseo por estas infidelidades era principalmente porque en ambos casos Odiseo no actuó por voluntad propia. Tanto Circe como Calipso eran semidiosas dotadas de poder para imponer su voluntad. Antes de que Odiseo conociera a Circe, Hermes le había dado una orden específica de acceder a su solicitud de convertirse en su consorte. Con Calipso no había una orden directa de Zeus¹⁵, pero las circunstancias eran tales como para abrumar a cualquier hombre de la antigüedad clásica, salvo, quizás, a Sócrates. Aparte de que, como bien sabría Penélope en esos tiempos frecuentados por dioses, rechazar los avances de las divinidades era sin duda peligroso. Difícilmente hubiera preferido que la convirtieran en árbol como a Dafne, o en una profetisa inefectiva como a Casandra. Qué otra cosa exactamente puede ella haber sentido en su corazón, no lo sugiere Homero. Se conforma con dejar claro que fuera por afecto o fuera por prudencia, ella no mostró ninguna queja cuando Odiseo le contó su historia. La felicidad de su reunión final no se ensombreció. Sin duda Homero quiso que su público apreciara el contraste con la acogida asesina que Clitemnestra dispensó a Agamenón después de sus infidelidades en Troya¹⁶.

¿Y qué hay de Nausícaa? Se podría pensar que las inclinaciones a ver a Odiseo como un sentimental o un amante byroniano se habrían contrarrestado al considerar

¹⁵ Homero repite que el enlace con Calipso era “a su pesar” o “por la fuerza” en *Od.* IV, 557, V, 14; y utiliza el verbo ‘retener’ (κατέρακε) en I, 55; XXIII, 334. ¿Es por accidente o por un golpe de política sutil por lo que Odiseo no hace referencia a ninguna compulsión parecida por parte de Calipso en sus discursos a los feacios (VII, 244 y ss.; XII, 448 y ss.)? Pero vs. *Od.* IX, 29-33.

¹⁶ Vs. E. F. D’Arms y K. H. Hulley, “The Oresteia story in the *Odyssey*”, *Transactions of the American Philological Assn.* 77 (1946) 207-13, quienes perciben paralelos y contrastes entre Odiseo y Agamenón, Penélope y Clitemnestra, Telémaco y Orestes, los pretendientes y Egisto. Su opinión de que Homero intentaba que estas comparaciones implícitas ennoblecieran la realeza ‘provinciana’ de Ítaca es cuestionable.

su comportamiento con ella en la isla feacia. Pero no es así. En tiempos tardíos victorianos, un joven poeta, luego distinguido profesor de poesía¹⁷, llegó a sugerir que el final más feliz de la vida de Odiseo hubiera sido regresar con Nausícaa y vivir felizmente toda la vida en el país de los feacios; y en tiempos más recientes, un intérprete, simpatizante por lo general de la *Odisea*¹⁸, al reconocer que no hay una auténtica historia de amor en el relato de Homero del incidente, ha dejado constancia de su tristeza por tal ausencia. Esto exige alguna explicación.

El primer encuentro de Odiseo con Nausícaa fue quizás la prueba más severa de tacto y de recursos que afrontó en toda su carrera. Había estado durmiendo en la playa de la isla de los feacios, extenuado, sucio y desnudo, después de su largo sufrimiento en el mar a merced de la ira de Poseidón. Su condición tenía que ser muy parecida a la del naufrago en la playa de la isla de Calipso, pero Homero para evitar la repetición, no describió aquella escena. Sin embargo hay una diferencia psicológica. Calipso era una diosa madura y generosa. Ahora Odiseo tiene que tratar con una joven sin experiencia. ¿Cómo reaccionará al ver a un forastero desnudo cuando aparece de repente junto a ella? Será precisa toda la destreza de Odiseo para mantener la situación bajo control.

Tan pronto como la fea aparición se hace perceptible saliendo del matorral, las criadas de Nausícaa huyen despavoridas. Pero ella misma, fortalecida por Atenea —de la misma manera que había sido gracias a la incitación de ésta por lo que se había encaminado hacia esta parte de la playa—, se mantiene firme. Odiseo se acerca a ella y le habla. Su discurso es cuidadosamente fraseado y demuestra una especial sensibilidad. Quizás le ayudó a Odiseo recordar que si Penélope le hubiera dado una hija antes de irse a Troya ahora sería más o menos de la edad de Nausícaa, o quizás un poco mayor. O quizás se acordó de su propia hermana, Ctímene, cuando eran jóvenes los dos. Así lo sugiere, al menos, su gentil delicadeza hacia una joven muchacha soltera.

Comienza expresando su temor y admiración por su belleza, que recuerda a Ártemis; es decir, delgada, virginal, atlética, en contraste, se sobrentiende, con los encantos más voluptuosos de Afrodita. Luego bendice al padre, a la madre y a los hermanos de tal doncella —¡cómo se tienen que alegrar sus corazones al ver su danza festiva tan graciosa! Odiseo ha adivinado que a Nausícaa, como a casi todas las jóvenes de su edad, le gusta bailar—. Aun más feliz, añade respetuosamente, será el hombre que se case con ella. Es poco probable que una mujer casada hubiera estado jugando con jovencitas en la playa de esta manera. Una comparación hábil de su porte esbelto con una palmera de Delos le permite insinuar que él mismo es un hombre que participa en peregrinajes religiosos con un gran séquito, nada de un mendigo irreverente pese a lo que sugiere su aspecto actual; que ha sufrido muchas penalidades —esto lo insinúa para tocar su tierno corazón— y que le aguardan aún más sufrimientos. Dicho esto, se dirige directamente a su sentido de la compasión. Ella es la primera criatura humana

¹⁷ J. W. Mackail en *Love à looking-glass*, Londres, 1891.

¹⁸ Woodhouse (con cuyo análisis estoy en deuda por lo que sigue).

que ha encontrado y a la que ha suplicado desde su último naufragio. ¿Le dejará siquiera un hatillo de la ropa que lleva para lavar y así vestirse? Por un momento cae en la falsa humildad de un pordiosero, un papel que había interpretado antes en Troya y que pronto tendrá que interpretar penosamente otra vez en Ítaca. ¿Y le indicará el camino hacia la ciudad? Termina con la formulación de un deseo que tenía que venir del corazón de un hombre separado tanto tiempo de su propia esposa:

¡Que los dioses te den todo cuanto anhelas en tu mente, un marido y una casa y te otorguen una noble concordia! Pues no hay nada mejor y más amable que esto: cuando habitan un hogar con concordia en sus ánimos un hombre y una mujer.

La primera respuesta de Nausícaa es la que se espera de una muchacha bien educada, valiente pero algo abrumada en esta situación tal inusual. Al principio tenía que haber sonado a remilgada en contraste con lo que Odiseo se había acostumbrado a oír a lo largo de los últimos dieciocho años entre guerreros, divinidades y monstruos. Le dice que no tiene aspecto de un hombre malvado ni tonto. ¿Por qué entonces ha sufrido tanto, si no merecía la ira de los cielos? —una bonita, pero un tanto inoportuna, pregunta teológica—. Pero ha recibido una buena instrucción. Conoce la respuesta: a veces Zeus proporciona la prosperidad a los hombres malos y la desgracia a los buenos. Afortunadamente para la paciencia de Odiseo, lo plantea brevemente y no se detiene a discutir el porqué de la arbitrariedad de Zeus. Es una chica piadosa, pero no hasta distanciarse de lo humano. En las palabras que siguen promete conceder al persuasivo forastero todo lo que pide.

No es preciso examinar el resto de la escena en detalle, ya que la caracterización se dedica principalmente a Nausícaa y no a Odiseo. La han criticado severamente por comentar a sus sirvientas, después de que Atenea hubiera embellecido milagrosamente a Odiseo, que parecía el tipo de hombre con quien le gustaría casarse¹⁹. Pero esto es totalmente acorde con su naturaleza ingenua y sincera, y se dirige solamente a sus amigas más íntimas. Evidentemente no hay una emoción personal profunda implicada en tal comentario. A diario, en los cines de nuestros tiempos, los adolescentes dicen o piensan algo de este estilo acerca de los bellos actores y actrices de la pantalla. Aquí es el mecanismo que emplea Homero para recordarnos el atractivo personal de Odiseo.

Cuando Nausícaa haya llevado a Odiseo al pueblo y lo haya puesto allí a salvo, lo deja, y solamente la volvemos a ver una vez más en la historia. La tarde del día siguiente se encuentra con Odiseo camino del banquete de los feacios²⁰. Homero deja patente que tanto ella como Odiseo están rutilantes. Odiseo acaba de bañarse y luce una túnica y un manto nuevos; Nausícaa está agraciada con “la belleza, don de

¹⁹ Plutarco (*Quomodo adulescens*, 27) reconoce que el deseo de Nausícaa de que “alguien así fuera llamado mi esposo” (*Od.* VI, 244-5) sería atrevido y licencioso, de haber sido dicho sin conocimiento del buen carácter de Odiseo (lo cual —se da por entendido— ella lo ha adquirido por medio de su observación e intuición).

²⁰ *Od.* VIII, 457 y ss.

los dioses”. Ella habla primero: “Vete feliz, forastero, de modo que cuando estés en tu tierra patria alguna vez te acuerdes de mí, que a mí la primera me debes tu acogida!”. Odiseo responde: “¡Nausícaa, hija del magnámico Alcínoo, ojalá que así ahora permita Zeus, el tonante esposo de Hera, que yo me vuelva a mi casa y vea el día del regreso! En tal caso, allí también a ti, como a un dios, te invocaré una y otra vez todos los días. Porque tú me salvaste la vida, muchacha”. Esto es todo. Homero nunca vuelve a hacer referencia a Nausícaa. No hay pruebas de que Odiseo haya respetado su promesa, un tanto extravagante, durante toda su vida. Pero expresó su agradecimiento y respeto sinceros.

Algunos encuentran esta escena breve de despedida desilusionantemente brusca. “Nuestro corazón queda desilusionado y defraudado por el pago recibido”. La relación, se nos dice, es “como una frase musical dejada sin terminar”. En otras palabras, si Nausícaa es una princesa de un cuento de hadas ¿por qué Odiseo, el típico héroe forastero, no se convierte en su amante?²¹

La respuesta, como en otros lugares, es en parte estilística y en parte moral. El propósito final de la *Odisea*, y de Odiseo dentro de ella, es el retorno y la restauración del príncipe de Ítaca. Nausícaa interpreta su papel menor para avanzar en este propósito y luego se la despide firmemente tanto por parte de Homero como de Odiseo. Incluso si el autor de la *Odisea* hubiera sido una mujer, como creyeron Samuel Butler y un crítico antiguo, tampoco ella podría haberlo hecho de otra manera. El estilo clásico exige una subordinación estricta de las partes en favor de la totalidad, de los episodios al propósito final, y desde la perspectiva moral, Penélope hubiera tenido buena razón en ver cualquier relación de su marido y Nausícaa de manera muy distinta a los incidentes habidos con Circe y con Calipso. No había sanción sobrenatural por parte de Nausícaa.

En el supuesto de que Odiseo y esta *princesse lointaine* se hubieran convertido en amantes, ¿cuál hubiera sido el resultado más probable? Goethe²², con su perspicacia profunda en el mundo homérico, veía que cualquier relación de este tipo entre el veterano entrecano y esta muchacha nada sofisticada sólo conduciría a una tragedia de lo más débil. Homero o Goethe podrían haber producido aquí otro relato del tipo

²¹ Cf. Woodhouse, p. 64: “¿Quién no piensa que hay algo duro e insatisfactorio en este final de su primera pasión? Quizás lamentamos un poquito que, después de todo, al fondo haya una Penélope esperando con paciencia. En la historia antigua original ... aquí tan tristemente mutilada y dislocada, todo funcionaba tal como desearía el corazón”. Cf. L. A. Post, *ob. cit.* en la n. 12 *supra*, p.22. La teoría de que originalmente Nausícaa era una típica princesa de cuento de hadas cuyo papel en la tradición prehomérica era el de dejarse cortejar y ganar por un forastero misterioso fue desarrollado primeramente, de lo que yo sepa, por el artículo de van Leeuwen en *Mnemosyne* 39 (1911), editado de nuevo con adiciones en su *Commentationes Homericae*, Leiden, 1911. W. R. Paton añadió posibilidades adicionales en su *The Classical Review* 24 (1912) 215-16. Algunos de los argumentos ofrecidos a su favor son poco convincentes, como cuando Paton dice que el baño caliente de Odiseo en *Od.* VIII, 449 y ss., “es evidentemente el baño nupcial” —pero ¿qué puede ser más natural que un hombre se bañara antes de un banquete público, después de un día de competición atlética y entre un pueblo cuyo amor por los baños calientes era especialmente grande?

²² Goethe en los fragmentos de su obra teatral inacabada, *Nausikaa*: vs. capítulo XIV.

Dido y Eneas, si se lo hubieran propuesto. Pero hubiera servido para complacer a los admiradores de Nausícaa más que el idilio tal cual es ahora en la *Odisea*? La otra alternativa –imaginar a un Odiseo embaucado paseándose dichoso de la mano en las playas de la isla de los feacios con su joven novia Nausícaa, felices para siempre²³– pertenece al mundo de Peter Pan y no al de Homero o de Goethe. Homero evitó tanto una crisis trágica como otra de novelilla, negándose a permitir que un episodio se convirtiera en un tema principal, y, al mismo tiempo, dejó bien entendido que Odiseo ni era un Don Juan mariposón, recogiendo capullos de rosas mientras se le brinda la posibilidad, ni un Byron renegando de su casa.

¿Y qué decir de la propia Penélope? Las convenciones de las épocas románticas sucesivas de la literatura europea, desde los trovadores hasta los modernos escritores que tratan de aquel mundo griego, han sido duras con las fieles Penélopes. Llevaría un volumen entero librarla de las denigraciones acumuladas durante los siglos. La injusticia más grave, después de diecinueve años de espera angustiada, cargada con las preocupaciones de un joven hijo y con el gobierno de su casa descontrolado, es la de compararla con la despreocupada Nausícaa, con Circe y Calipso, o con la lisonjeada y porfiada Helena. Un escritor sueco contemporáneo ha solucionado este problema del paso del tiempo, presentándola en el retorno de Odiseo como si no hubiera cambiado de aspecto físico o mental desde el día de su boda en Lacedemonia, veinte años antes. Pero Homero presenta a hombres y mujeres reales, no fantasías soñadas. No duda en revelar los estragos de su larga vigilia.

Durante los primeros diez años, mientras Odiseo todavía estaba con los jefes aqueos en la campaña troyana, Penélope tuvo simplemente que hacer frente a su soledad y a los problemas normales de una casa cuyo amo está ausente. Pero luego, cuando, después del saqueo de Troya, Odiseo no llegó al debido tiempo, sus dificultades se hicieron más y más severas. Entonces tuvo que vérselas con los galanteos aparatosos de más de cien pretendientes lujuriosos e insolentes que frecuentaban su casa y devoraban su hacienda; tuvo que mandar sobre una servidumbre desleal y controlar a un hijo vigoroso y no sobrado de simpatía con las incertidumbres de la hombría que se avecinaba. No es, por tanto, tan sorprendente entonces, que cuando regresa Odiseo la encuentre, al cabo del vigésimo año de su dura prueba, con los nervios atacados y su corazón casi gélido por la desesperanza²⁴.

Homero concierta dos escenas principales entre el marido y la mujer separados durante tanto tiempo. En la primera, Odiseo todavía está disfrazado como mendigo, y Penélope no le reconoce. No obstante, como alguna argumentación ha postulado últimamente, esta escena adquiere una fuerza mucho mayor a nivel dramático y psicológico si se entiende que, hacia el final de la escena, Penélope ha llegado al punto

²³ Mackail, *loc. cit.* en n. 17 *supra*.

²⁴ Para referencias al hecho que Penélope anhelaba a Odiseo y odiaba su vida sin él, vs. *Od.* XIV, 37-9; XVII, 272-4; XIX, 136.

de sentir que este forastero puede ser, incluso tiene que ser, Odiseo, por fin²⁵. Según esta manera de verlo, Odiseo también sabe que Penélope está, a estas alturas, casi convencida de su identidad, pero no intenta darle una prueba final hasta que haya matado a los pretendientes. La situación entonces, en su primera conversación, será como la de la novela de De la Mare, *The return*, donde un hombre regresa junto a su esposa con su cara totalmente cambiada por la magia negra (de la misma manera que Odiseo ha sido transformado por Atenea). Durante su primera entrevista con su mujer desconcertada, piensa: “Está fingiendo, me está poniendo a prueba; sigue por su camino con mucha cautela [...] sabe que yo soy yo, pero no se atreve...”. Odiseo es menos desapegado, está menos confuso, y tiene más lástima de los sufrimientos de su esposa que la que muestra esta esquizofrenia moderna. Pero las dos situaciones son fundamentalmente similares en su mezcla de esperanza, miedo, fe y duda.

Algunos aspectos de la conducta de Odiseo en la primera escena²⁶ merecen una atención especial. Al principio, es reacio a decirle una mentira completa a Penélope como respuesta a su solicitud de aclaración de su identidad: en otras ocasiones está mucho más preparado con supuestas autobiografías. Hay momentos en que habla con una brusquedad que es más de esperar de un marido que de un mendigo hablando con una reina. Cuando Penélope demuestra emociones profundas en sus referencias a su señor ausente, Odiseo tiene que mantener sus ojos “inmóviles, como si fueran de cuerno o de hierro” para evitar llorar con ella. Homero da por descontado que se trataba de una de las pruebas más serias de autodominio que Odiseo hubiera vivido nunca. De hecho, sí que comienza a llorar, pero contuvo sus lágrimas con un truco. Pero en esta escena la atención está centrada principalmente en Penélope, como bien merece, y sobre la intensidad de sus pensamientos y sentimientos agitados.

Cuando, después de la matanza de los pretendientes, Euriclea va a decirle a Penélope que Odiseo está en casa y que ha triunfado, la habilidad de Homero en retratar los sentimientos personales llega a su culmen. Se niega a alcanzar apresuradamente su clímax, el reconocimiento del marido y de la mujer, como podía haberlo hecho algún narrador más rudimentario. Al contrario, como un músico experto, aumenta el efecto final por medio de un *diminuendo* inesperado y de algunas modulaciones fluctuantes e indecisas antes de que vibren las cuerdas finales del diapasón. En la lentitud de Penélope en la aceptación de la feliz verdad, se ve el estilo épico en su mejor momento. A este nivel, rivaliza con los mejores logros del arte dramático —en la tolerancia de las dudas personales, las incertidumbres, las vacilaciones y los desaires, y en la capacidad para utilizarlos en el cumplimiento de un plan decididamente sinfónico—. En obras de

²⁵ Esta interpretación ya se conocía en la antigüedad: vs. Séneca, *Ep.* 88, 8. Para los argumentos en su favor, vs. P. W. Harsh, “Penelope and Odysseus in *Odyssey* XIX”, *American Journal of Philology* 71 (1950) 1 y ss.; cf. Post, *ob. cit.* en n. 12 *supra*, pp. 24 y 275. Pero R. Merkelbach, *Untersuchungen zur Odyssee*, Múnich, 1951, p. 237, argumenta que si Homero hubiera intentado esta sutileza lo hubiera dicho explícitamente, p. ej. “Pero sabía en su corazón que era Odiseo”.

²⁶ *Od.* XIX, 103 y ss.: especialmente vv. 115 y ss., 160, 209 y ss.

menor genio, dentro y fuera de la tradición uliseica, uno es dolorosamente consciente a menudo de un conflicto entre las exigencias de la forma y las de la caracterización. Aquí, en la *Odisea* XXIII, Homero une la forma y el contenido en una integración suprema de arte y de vida, de manera que puede decirse a la vez ‘qué verdadero’ y ‘qué bien hallado’. Quizás algunos de quienes formaban el público original de Homero estaban impacientes, como Telémaco en el relato, por que se produjera la re-uniión final. Pero los lectores modernos, que están dispuestos a dejarle la misma libertad de técnica a Homero que la que conceden a los escritores contemporáneos, no se van a quejar.

Un análisis de la escena del reconocimiento final²⁷ estaría fuera de lugar en este momento. La textura del arte de Homero es demasiado tupida para permitir ninguna sustitución efectiva de sí misma. El aspecto que más atención merece es la victoria de Penélope. Hasta este momento Odiseo había sido muy confiado y muy paciente a la hora de aceptar las dudas y reservas de su mujer sobre su identidad. Había reprochado a Telémaco su intento de urgirle a aceptarlo, y la había dejado sola un rato para que resolviera el asunto a su manera. Ahora ha vuelto otra vez, limpio de la sangre de la batalla, vestido finamente y embellecido especialmente por Atenea. Seguro de que ahora es irresistible, se dirige a Penélope en casi los mismos términos de reprimenda que había empleado antes Telémaco. Está asombrado por la dureza poco femenina de su corazón: con seguridad otra esposa no se comportaría así hacia un marido perdido durante tanto tiempo. La respuesta de Penélope demuestra que ya no se va dejar intimidar por su marido ni por su hijo. “Desdichado, no me enorgullezco de nada ni te menosprecio, ni estoy demasiado pasmada”. Entonces, después de una frase ambigua, que puede implicar que ya no duda de su identidad, hábilmente tiende su trampa con un comentario repentino sobre su cama única. Su objeción de que se puede cambiar de sitio desconcierta por completo a Odiseo —le resultan “palabras hirientes”—, revelando sus sentimientos profundos espontáneamente por primera vez desde su regreso, “enfureciéndose, replicó a su taimada esposa”. ¿Quién ha removido su cama única, el producto más fino de sus habilidades de carpintero? Penélope ha conseguido su propósito. Ha desinflado la confianza de Odiseo, y ahora puede estar segura de que es Odisea, —porque ¿cuándo es un hombre más propiamente él mismo que cuando está indignado y sorprendido por alguna interferencia en sus posesiones particulares²⁸? Habiendo triunfado, Penélope corona su victoria con una rendición completa. Estallando en lágrimas, rodea con sus brazos el cuello de su marido, lo besa y le ruega que no se enfade con ella. Para Odiseo, como dice Homero con un símil cuidadosamente elegido, esto es igual que ver la tierra para marineros naufragados. Aunque todavía le quedan más pruebas que tiene que afrontar antes de que termine la *Odisea*, “en casa está el marinero, de vuelta del mar”*.

* “Home is the sailor, home from sea” encontramos en el “Requiem” de R. L. Stevenson.

²⁷ *Od.* XXIII, 85 y ss. En lo que sigue, comento ampliamente 113 y ss., 156 y ss., 173 y ss., 209 y ss.

²⁸ C. Post, *ob. cit.* p. 23: “No es sólo el conocimiento que Odiseo tiene del secreto lo que le procura a Penélope la certeza de su identidad; su justa indignación revela una pasión que ella reconoce”.

En estas fases progresivas de la reconciliación final entre marido y mujer, Homero hubo de enfrentarse a tres problemas principales. El primero era el de encontrar una expresión adecuada y convincente para descargar tanta emoción acumulada. El segundo, el de conseguir el retrato de una Penélope merecedora de su Odiseo. A las feministas puede ser que no les guste esto, pero a pesar de la admiración del poeta por las cualidades femeninas no se puede negar que Odiseo es el eje de su poema. El tercero era el de conferir una calidad única y memorable al desenlace final. Pocos de los que pueden leerlo en griego le denegarían su éxito en la solución del primero. En cuanto al segundo, incluso las pocas ilustraciones ofrecidas en el presente capítulo deben ser suficientes para demostrar hasta qué punto estos dos están igualados en percepción, inteligencia, prudencia, aguante, sutileza, afecto y profunda emoción (que naturalmente está menos contenida en Penélope). Homero sale airoso en el tercero en parte debido a sus magníficos mecanismos de construcción –acercamientos y separaciones cuidadosamente calculados, los *diminuendo* y los *crescendo*, como ya se ha apuntado– y en parte por haber introducido un elemento de paradoja, advertido por un comentarista antiguo²⁹. Esta cualidad consiste principalmente en los cambios de actitud imprevisibles de Penélope: pesimista, optimista, escéptica, confiada, alegre, triste. Pero la culminación viene justo al final, cuando para la sorpresa tanto de Odiseo como nuestra es Penélope quien planea y ejecuta la prueba final de la identidad de Odiseo. Una vez más Homero ha pagado un alto tributo a la inteligencia femenina. Ya otra mujer, Euriclea, había sido más rápida de lo que había calculado Odiseo, cuando se fijó en la cicatriz e inmediatamente adivinó quién era. Pero había sido por accidente, en tanto que el triunfo de Penélope estaba planeado y fue alcanzado por ella valiéndose únicamente de su propia inteligencia.

Otro aspecto de la escena del reconocimiento final ha quedado desatendido. Gracias a la habilidad del poeta y a los recursos de Penélope, al final Odiseo se ve virtualmente obligado a cortejarla otra vez como la había cortejado unos veinte años antes en Esparta. Le hace cumplidos, la regaña, la desconcierta, la entretiene, la adula, tiene paciencia con ella, le da confianza, le hace dudar; él exhibe su fuerza, sus hechos de armas, su valentía, su prudencia, sus recursos, su aguante, su gentileza, su comprensión; se jacta un poco, se celebra mucho a sí mismo, sonríe, pone cara de palo, se enfada, lisonjea, intimida. Y lo más importante para el estatus de Penélope es que cuando empieza a intimidarla y a reprenderla, es cuando ella lo confunde y dobla en astucia. No obstante –y esto es su mayor triunfo moral– una vez que ha conseguido el efecto que quiso a través de su subterfugio, en lugar de jactarse y hacer que Odiseo reconozca que ella puede ser más lista que él, cuando así lo desea, sencillamente cede.

Hay algo de la importancia más profunda en este abandono final de sí misma. Como advierte Eustacio, obispo de Tesalónica (a cuya compilación de comentarios antiguos deben mucho estos capítulos), el problema que se le presenta a Penélope con el forastero realmente no tenía solución: porque si el forastero fuera, como ella temía,

²⁹ El elemento de paradoja: Eustacio a *Od.* XIX, 488.

un dios disfrazado de su marido, ¿qué podía impedirle en su omnisciencia estar incluso en el secreto de la cama?³⁰ Este es el tipo de dificultad que la creencia en divinidades polimorfos inmorales crea constantemente en la literatura arcaica, sobre todo entre una gente aguda y lógica como eran los griegos. Homero hace que Penélope lo solucione valientemente mediante un acto de fe intuitiva. La inteligencia no la puede guiar todo el camino. Tiene que dar un salto de fe, en este caso el rechazar la hipótesis de una acción divina. Por tanto, Penélope es más que simplemente una esposa lista y fiel. Personifica esa afirmación universal, ese espíritu de rendición con abandono de sí misma, que es la respuesta de la mujer a las negaciones y resistencia del hombre a la vida. Su sumisión final a Odiseo no es una derrota. Es un triunfo paradójico de entrega de sí misma.

Homero dice menos en cuanto a las otras relaciones familiares de Odiseo. Dos referencias en la *Iliada*, como ya se ha citado, están de acuerdo con muchas indicaciones en la *Odisea* que dan a entender que Odiseo estaba orgulloso de tener un hijo y heredero. Pero cuando por fin se encuentra con Telémaco, y en las acciones subsecuentes que llevan a cabo juntos, sus conversaciones parecen extrañamente formales, casi vacías, comparadas con las mantenidas con Penélope. Este es otro ejemplo de la fidelidad a la vida de Homero. Telémaco era un niño en brazos cuando Odiseo partió para Troya: ahora es un joven sensible e idealista, como el joven Apolo del epigrama de Frances Cornford*:

Magníficamente desprevenido
Para la larga pequeñez de la vida.

Él y su padre no tienen casi nada en común ni en cuanto a experiencia ni en cuanto a perspectiva. Aunque compartan el mismo sentido de pertenencia del uno al otro, éste es un lazo enteramente *a priori* del sentimiento, una hipótesis amada sin ninguna prueba empírica por el momento. Durante casi veinte años cada uno ha pensando y se ha preguntado sobre el otro. Ahora, cuando sus esperanzas y ansias van a someterse a la piedra de toque de la realidad, ¿cuál será el resultado, amor u odio? Odiseo, con su conocimiento de la vida, sería totalmente consciente de las tensiones sutiles propias de una relación de este tipo. Telémaco, cuyo epíteto característico en la *Odisea* significa “bien dotado de sentido”³¹, intuitivamente las percibiría. Por este motivo Homero mantiene su relación algo formal y cautelosa, aunque cada uno está siempre dispuesto a encontrar al otro a medio camino, hasta el final de la *Odisea*. Hubiera sido falso igualar una intimidad tan insustancial como ésta con el entendimiento empírico profundo de marido y mujer. Sin embargo esta relación de padre-hijo es uno de los elementos más profundos en el mito de Ulises. Ciertos escritores en la tradición posterior le conceden mucha importancia³².

* Poetisa inglesa, nieta de Charles Darwin, casada con Francis Macdonald Cornford, el gran filólogo clásico y en su faceta antropológica perteneciente al grupo de los ritualistas de Cambridge.

³⁰ Eustacio a *Od.* XXIII, 110 y ss. A veces su humanismo urbano se parece al de otro prelado famoso que interpretó la historia de Ulises, Fénelon, arzobispo de Cambrai.

³¹ πεπνυμένος.

³² Notablemente Fénelon en su *Telemaco* y James Joyce en *Ulises*. Tennyson en su “Ulises” hace que Odiseo parezca más bien desdeñoso con su “irreprochable” hijo: ver capítulo XIV.

El último reencuentro de Odiseo en la *Odisea* es con su padre, con Laertes³³. Homero consigue atraer nuestra simpatía hacia las penurias del viejo presentándonoslo primero mientras trabaja con una azada entre las zarzas de una granja en los alrededores. Su túnica está remendada y sucia. Como protección contra las espinas lacerantes lleva canilleras y manoplas en las extremidades que una vez habían brillado en la heroica armadura. Su yelmo ahora es una gorra de piel de cabra. Está solo, encorvado sobre su trabajo. Odiseo ve todo esto mientras se queda de pie entre los árboles que Laertes le había regalado de niño. Naturalmente llora al verlo. Pero ¿era sencillamente la precaución lo que le motivó en la decisión de dejar para más adelante la revelación de su verdadera identidad y a ‘poner a prueba’ a su padre con otro relato ficticio? Homero, en una frase introductoria³⁴, desliza algo más, algo que no podemos realmente admirar en Odiseo aquí: un toque de chanza socarrona. Y, en efecto, las primeras palabras de Odiseo parecen indicar algo de eso:

Viejo, bien se ve tu pericia en el cuidado del huerto, ya que todo está bien atendido... sin embargo, voy a decirte algo más y tú no te enfades por ello en tu ánimo. De ti mismo tienes muy poco cuidado, pues llevas una vejez lastimosa, vas bastante desaliñado y vistes ropas míseras. No es por tu desidia por lo que te descuida tu amo, ni nada servil se ve en ti, al contemplarte en tu aspecto y complexión. Te pareces más bien a un rey...

Odiseo sigue con una sarta de disparates sobre esto y aquello hasta que “la nube negra de la pena” envuelve a Laertes. En una agonía de tristeza el viejo llena sus manos con el polvo de la tierra y lo vierte en desesperanza total sobre su cabeza grisácea. Entonces un espasmo repentino de sentimiento se apodera de Odiseo. Para expresar su fuerza extraordinaria Homero emplea una frase única, “le subió a las narices un amargo regusto”, al ver a su padre. Da un salto hacia delante y abraza a su padre, lo besa y en frases entrecortadas se da a conocer. Laertes le exige pruebas de su identidad, como bien debía hacerlo después de la conducta previa de Odiseo. Se deja convencer fácilmente. Abrazando a Odiseo a su vez, desfallece, sobrepasado por la emoción, en sus brazos.

En la escena abundan profundas corrientes psicológicas, pero como de costumbre, Homero se niega a explicarlas. Sólo puede ser un ejercicio de adivinación por parte del lector mismo, mientras reconsidera el episodio, aceptar o rechazar si el poeta sugiere en este momento un antagonismo latente entre padre e hijo. No es preciso tratar acerca de complejos de Edipo para admitir la frecuencia de tal relación, y no hay ninguna semejanza con Edipo en Odiseo. Aunque la tradición nunca hace referencia a un conflicto abierto, Homero sí da a entender, sin explicarlo, que Laertes había abdicado de su reino antes de que Odiseo partiera para Troya. Como, después de veinte años, Laertes todavía tenía el vigor suficiente para empuñar la azada en la plantación –y en la última escena de la *Odisea* para ponerse la armadura y, con la ayuda de Atenea, matar a un enemigo– esta abdicación temprana resulta curiosa. Si él y su hijo, entonces quizás

³³ *Od.* XXIV, 244 y ss.

³⁴ *Od.* XXIV, 240: πρῶτον κερτομίσις' ἔπεισιν διαπειρηθῆναι.

de unos veinticinco años, habían llegado a un estado de intenso antagonismo, pero no indomesticable, el gesto sería de una política sabia y generosa por su parte.

Por el contrario, la entrevista de Odiseo con el espíritu de su madre Anticlea en las moradas de Hades da a entender una profunda y completa relación de simpatía. A pesar de su brevedad y su relativamente escasa importancia en el desarrollo del argumento, la escena es una de las más memorables de los poemas homéricos, y ha sido imitada constantemente por escritores posteriores. El propósito primordial de Odiseo en su visita al Hades siguiendo las instrucciones de Circe era consultar al espíritu del profeta Tiresias sobre su regreso a Ítaca. Para su sorpresa, el fantasma de Elpénor, el compañero muerto por accidente en el palacio de Circe, le sale al encuentro primero, y después el de Anticlea. A la vista del espectro de su madre, Odiseo prorrumpe en llanto. No sabía que se hubiera muerto. Sin embargo no le permite acercarse a beber la sangre, a pesar de su tristeza y asombro, hasta que primeramente se haya entrevistado con Tiresias.

Esto es un toque perspicaz de caracterización. Homero deja claro que Odiseo y su madre estaban muy vinculados afectivamente el uno al otro. No obstante, Odiseo aplaza aquí intencionadamente, incluso insensiblemente pueden algunos pensar, cualquier discurso con ella hasta que logre su objetivo principal. Sabe que la seguridad tanto de sus camaradas como de sí mismo depende de la predicción de Tiresias. El bien común tiene que tener preferencia sobre los sentimientos privados: la prudencia prevalece sobre la emoción. No se trata exclusivamente de un rasgo uliseico. Por el mismo motivo Agamenón consintió el sacrificio de Ifigenia, Brutus* la ejecución de su hijo. Por otro lado, Homero no apunta nada de la inhumanidad de un Nerón en la acción de Odiseo. Odiseo nunca está retratado como un hijo, padre o marido insensato ni inconsiderado. Pero a veces decide firmemente situar el *bonum publicum* por encima de cualquier relación personal. Aquí se observa un germen, pero sólo un germen, de su endurecimiento en la tradición posterior.

Después de que Tiresias haya pronunciado su profecía y se haya retirado, Anticlea regresa y se le permite beber la sangre. Sus primeras preguntas son para su hijo. No dice nada de su propio destino. Odiseo le pregunta cuál había sido la causa de su muerte —¿era una larga o una breve enfermedad?— y ¿qué había de su padre y de su hijo? —y ¿qué pensaba su esposa?— ¿todavía está cuidando fielmente de Telémaco y de las posesiones reales o se ha casado con algún aqueo noble? Su madre, con intuición femenina, contesta primero a su última, pero más importante pregunta³⁵: puede

* Para este personaje, supuestamente nieto de Eneas, conocido también como Brutus of Troy, quien habría sido el primer rey y el epónimo de Britania, puede verse la obra del cronista del s. XII Geoffrey de Monmouth *Historia Regnum Britanniae* (hay edición en español: *Historia de los reyes de Britania*, Madrid, Alianza Editorial, 2004). Vid. *infra* pp. 302, 310, 328 y 331 n. 5.

³⁵ El escoliasta a *Od.* XI, 177 sugiere que Odiseo, sabiendo que normalmente a las suegras no les gustan sus nueras, dejó con mucho tacto para el final su pregunta sobre Penélope; y que Anticlea, deseando agradar a su hijo, contestó a esta pregunta primero. Pero Aristarco invirtió el orden simplemente como un ejemplo de *hýsteron próteron* homérico, lo que puede ser acertado. Cf. *Oxyrhynchus Papyri* VIII, 1086, 16 y ss.

descansar seguro, su mujer todavía le es fiel, “ella aguarda con ánimo paciente en tu palacio. Pero tristes se le pasan siempre las noches y los días derramando llanto”. Su hijo está bien y goza de popularidad. Pero el viejo Laertes está solo, abandonado, y es infeliz en sus tierras de labor. También aquí Homero se detiene en la miseria de la condición de Laertes. Finalmente cuenta la causa de su propia muerte, no era una enfermedad lo que la postró, sino su añoranza de él, su único hijo, de sus cuidados y de su amable carácter. Odiseo está demasiado conmovido para hablar enseguida. Sólo puede abrir los brazos para abrazarla. Pero es un espectro, y no es posible asirlo más que como a una sombra o a un sueño. Perplejo, pregunta por qué se desliza de entre sus brazos. Ella, siempre con más pena por él que por ella misma –“¡Ay de mí, hijo mío, el más atormentado de todos los mortales!” –, responde– le habla sobre el triste estado incorpóreo de los muertos; le dice adiós, y considerada para con los demás hasta el final, dedica sus últimas palabras a su esposa.

Aunque la escena está cargada de profunda emoción, deducir a la manera del psicoanálisis moderno cualquier relación anormal entre Odiseo y su madre sería imprudente. El espectro de cualquier otra madre cariñosa no hablaría de otra manera a su único hijo, a no ser que éste se hiciera anormalmente querer muy poco. Aquí Homero presenta una escena típica de la vida –la madre entregada y el hijo ajetreado y algo egocéntrico, pero no del todo falto de consideración o de afecto–, dotándola de un patetismo y una nobleza que la tradición literaria europea nunca ha olvidado. El contraste con la escena mucho menos afectiva entre Odiseo y su padre puede dar a entender que una hija de Autólico estaría mejor preparada para comprender los rasgos heredados de éste en Odiseo que un hombre de orígenes meramente convencionales como Laertes.

Estas relaciones, con la esposa, hijo, padres y dioses (incluyendo a Atenea) eran lo más importante en la vida de Odiseo. A otros Homero los menciona más brevemente. El noble porquero Eumeo evidentemente le admiraba con un cariño sincero. Debió de ayudar mucho a restituir la confianza de Odiseo después de su regreso a Ítaca disfrazado de mendigo el recibir tributos cálidos de aprecio del más caballero de los porqueros³⁶. Era más de esperar el mismo tipo de afecto leal de la vieja niñera de Odiseo, Euriclea, y Homero no deja duda alguna de que Odiseo lo recibió. Algunos de los súbditos en Ítaca también hablan cariñosamente de su benevolencia paternal y de su gentileza. Es evidente que, fuera el que fuese su comportamiento en Troya, en su casa y su patria no demostró nada del menosprecio maquinal de los sentimientos personales que la tradición posterior le encontró.

Algunos incidentes pasajeros merecen comentario. La afabilidad de Alcínoo hacia Odiseo como su invitado desconocido no se puede interpretar como un hecho significativo. Este viejo rey afable parecía haber sido del tipo de los que dan la bienvenida, como Néstor, a cualquier nueva víctima de su locuacidad. Pero parece que

³⁶ Tributos de Eumeo en *Od.* XIV, 62 y ss., 137 y ss. (el v. 147 insinúa un grado especial de veneración amistosa), 167 y ss.: para otros vs. n. 13 del capítulo III.

quería a su hija Nausícaa, de forma que el ofrecimiento de la mano de su hija en matrimonio a Odiseo era un gran homenaje a la personalidad de Odiseo, porque Alcínoo todavía no conocía la identidad del forastero. La reina Arete es bastante diferente. Al principio mantiene una gran reserva hacia Odiseo, sin conceder nada más allá de su protección formal hasta que ha pasado un día desde de su llegada. Deja que todo lo hable Alcínoo, y se conforma con espetarle una pregunta astuta a Odiseo, interrogándolo acerca de dónde había conseguido la ropa que llevaba³⁷. Está claro que la había reconocido como algunas de las prendas que Nausícaa había llevado a lavar. Después de esto no vuelve a decir nada en absoluto hasta la tarde del día siguiente.

No parece que con anterioridad se haya señalado suficientemente que éste es otro ejemplo de la habilidad consumada de Homero para mezclar la construcción formal con la caracterización. La situación es la siguiente: Odiseo ha descrito sus experiencias en las moradas de Hades. ¿Es demasiado, o demasiado poco generoso, suponer que mientras hablaba de su encuentro con el espectro de su madre no era consciente del efecto que podría causar en la reina de los feacios, que lo estaba escuchando? Algunos (hombres más que mujeres quizás) pueden tender a pensar que era hipócrita e insincero. Pero las complejidades de la mente de un artista —y aquí, de la mano de Homero, Odiseo está contando su historia con gran maestría retórica— no se distribuyen fácilmente bajo las categorías morales más simples. Cuando el artista se presenta como protagonista o aumenta la emoción de un incidente pasado, no necesariamente es insincero o falso consigo mismo. O, para ceñirnos al caso, si Odiseo resaltó deliberadamente o incluso aumentó aspectos emocionales de su entrevista con su madre, para poder presentarlo de la forma más efectiva a Arete, lo podemos condenar como un testigo poco fidedigno, pero no como un narrador, animador o contertulio incompetente.

Esto da entrada a una complicación psicológica. No se debe permitir que conduzca demasiado lejos del tema que en este momento tenemos entre manos, pero no se le puede pasar enteramente por alto. En los cantos IX-XII de la *Odisea* Homero delega su tarea como narrador en Odiseo de forma ostensible. Ahora viene el problema: ¿pretende Homero que entendamos que el relato de Odiseo es factualmente tan exacto como si fuera el mismo Homero quien lo relata, o pretende que lo tomemos como una versión uliseica (y a veces incluso autolicana) de lo que ocurrió ‘realmente’? Para cortar el nudo, asumiremos que Homero permite ocasionalmente al menos que Odiseo adapte su relato al gusto de su público feacio. Y aquí se puede observar que Odiseo, en la fase más temprana de su carrera literaria, habla por boca de Homero y ocupa su lugar como animador de corte. Un capítulo más adelante ilustrará cómo esta relación entre el poeta y su creación se convirtió en pretexto para el perjuicio de ambos.

Si el propósito de Odiseo al describir la escena con Anticlea era ganar la simpatía de Arete hacia un viajero huérfano de madre, no dejó que su atractivo para con el

³⁷ *Od.* VII, 237-9.

elemento femenino de su público acabara ahí. Como experiencia siguiente, describe la celebrada procesión de bellas heroínas. Esto ha sido impugnado como un engrose beocio de la historia original, pero sus consecuencias no se pueden despedir sin más como nada revelantes en la situación general en el país de los feacios. Tan pronto como ha terminado su descripción de las mujeres famosas, Odiseo interrumpe abruptamente su relato, sugiere que es la hora de dormir, expresa su anhelo de reemprender su viaje a Ítaca y se calla. No puede tratarse de un mero accidente que sea Arete quien primero rompa el silencio encantado en la penumbra de la sala y que ahora por primera vez le exprese su aprobación. ¿Puede ser que la decisión repentina sea totalmente independiente del relato de Odiseo sobre su madre y de sus descripciones de las otras mujeres? Sólo si el poeta de este episodio fuera efectivamente tan chapucero como algunos críticos lo estimaban. Parece más razonable aceptar la secuencia como un acto intencionado de motivación. En todo caso, fuera por casualidad o por habilidad, Odiseo es el ganador. Puede contar con Arete entre sus amigos. Las últimas palabras que se le recuerdan entre los feacios iban dirigidas a ella.

Otra entrevista significativa con una mujer se menciona pero no se describe en la *Odisea*. En el canto IV, Helena cuenta a Telémaco cómo, cuando Odiseo se introdujo en Troya como espía bajo el disfraz de mendigo, sólo ella fue quien lo detectó. Le había hecho preguntas y Odiseo había intentado sortearlas con astucia. Entonces insistió en darle un baño, que evidentemente desbarató su disfraz. Le aseguró con un juramento solemne que no iba a revelar su identidad hasta que hubiera regresado sano y salvo a los barcos griegos. Convencido de su buena fe, Odiseo le contó todo lo que ansiaba saber sobre “el plan de los aqueos”.

Homero sólo bosqueja esta escena en unas pocas líneas antes de seguir con su relato principal. Es sorprendente que escritores posteriores no hayan sacado más partido de ella. Si se recuerda que Helena no era ninguna huera máscara de belleza, sino, como Homero da a entender en esta parte de la *Odisea*, una persona de inteligencia y perspicacia sutiles, una entrevista en circunstancias tan especiales entre ella y el más astuto de los griegos estimula la imaginación. El contexto homérico produce una incertidumbre poco afortunada. ¿Pretende Homero que sus lectores sepan que Odiseo ha estado entre los pretendientes de Helena? Si se pudiera dar por hecho que esta leyenda ya era común en los tiempos de Homero y aceptada (aunque no mencionada) por él, la cualidad dramática del encuentro se vería acrecentada en gran medida.

Un rasgo general se destaca en este estudio sobre las relaciones más íntimamente personales de Odiseo. No parece haber encontrado en las mujeres que lo conocían bien nada de las sospechas ni de la desconfianza que sus socios masculinos guardaban hacia él. La mayor simpatía y tolerancia de éstas no se puede explicar enteramente como consecuencia de sus naturalezas más tiernas. Circe y Helena desde luego no eran de este tipo, ni Atenea tampoco. Parece más bien que Homero quiso insinuar una afinidad de temperamento más próxima entre Odiseo y las mujeres de la Edad Heroica que entre él y los héroes guerreros más convencionales que se sentían

incómodos y desconfiados en su compañía. No es que hubiera algún elemento específicamente femenino en la naturaleza de Odiseo, sino más bien que él y las mujeres de Homero compartían cualidades que no se encontraban en los socios masculinos. Atenea las afirmó claramente en la escena descrita en el capítulo anterior. Era debido a la naturaleza gentilmente civilizada de Odiseo, a su inteligencia intuitiva y a su firme autodomínio por lo que ella le afirma: “no puedo abandonarte, por desventurado que seas”. En un tiempo de violencia e infidelidad estas eran cualidades que toda mujer sensata apreciaría.

Había otro motivo. La versatilidad uliseica, que chocaba con las normas rígidas del héroe típico, ese poder de cambiar los modales para adaptarse a la ocasión, no contrariaba ni repelía a las mujeres inteligentes, porque ¿qué era sino una forma de esa cualidad femenina de lo *varium et mutabile* que desde hace tanto tiempo ha molestado y confundido a los más convencionales de los hombres?

CAPÍTULO V

EL HÉROE ATÍPICO

No hay nada de extravagante en la personalidad de Odiseo en los poemas homéricos. En la *Iliada* Homero le dota con las cualidades normales de un héroe aqueo: nacimiento principesco, buen físico, fuerza, habilidades atléticas y guerreras, valor, energía y elocuencia¹. Pero en la mayor parte ellas Odiseo es superado o igualado por algunos de sus colegas en Troya. Los Atridas y Eácidas son de un linaje más ilustre. Agamenón y Menelao son de estatura más impresionante. Aquiles y Áyax le superan en vigor y fuerza con las armas. Diomedes es más cortés y arrojado en la batalla. Incluso en la oratoria no se ve sin rivales.

El hecho es, desde luego, que Odiseo no es el héroe principal de la *Iliada*. Aquiles, y después Áyax, Héctor, Diomedes y los Atridas son más prominentes². No es

¹ Para estudios sobre las características generales de Odiseo en Homero vid. especialmente Shewan, capítulo XX (contiene un apartado de enfoques anteriores), Geddes (sujeto a correcciones de Shewan), y Land (*H. and the E.*, capítulo VIII), además de los artículos menos digresivos en Pauly y Roscher. Shewan, p. 150, citando Wolf y Mure, argumenta efectivamente en contra de la temprana opinión de Wilamowitz de que es una insensatez hablar de un único Odiseo homérico. Mure comenta en otra parte (*Critical history*, etc., 1, 412) que “tal como la fabulosa esfinge licia, que combinaba la naturaleza del león y la de la serpiente con su propio cuerpo de quimera, así Ulises sigue siendo, ya sea como rey, ya como mendigo, guerrero o viajero, de palabra y de hecho, Ulises”: cf. Hole, pp. 143-4: “cuanto más minuciosamente se examina (el carácter de Ulises) con más claridad descubrimos que el diseño, por valiente que fuese, es superado por lo feliz de la ejecución”.

Desde que esto fue escrito he visto otras dos notables reflexiones sobre la concepción homérica de Odiseo: Herbert Schrader, *Götter und Menschen Homero*, Stuttgart, 1952, pp. 225-59, en la que se caracteriza a Odiseo como el primer *uomo universale*, un prototipo de los sofistas en algunos aspectos, pero diferenciado de ellos en la preponderancia de su piedad; y E. Beaujon, *Acte et passion de héros*, Ginebra, 1948, en la que se estudian algunas nuevas interpretaciones simbólicas de Odiseo.

² Odiseo reconoce su inferioridad en valores marciales respecto de Aquiles (*Il.* XIX, 217 y ss.) mientras reclama superioridad en inteligencia, que atribuye con tacto a su mayor edad (vid. *infra* nota adicional). Los soldados comunes evaluaron a Áyax, Diomedes y Agamenón como guerreros a la par de Aquiles (*Il.* VII, 179-80). Higino, 114, da estadísticas inexactas de las ‘matanzas’ de los campeones griegos: Aquiles por delante con 72, seguido por Teucro (30) y Áyax (28). Odiseo es el penúltimo con 12, por delante de los 8 de Menelao. Lang (*A. and C.*, pp. 60-61; cf. *W of H.*, p. 250) mantiene que “no sería difícil demostrar que Odiseo es de verdad el héroe de la *Iliada* además del de la *Odisea*, el hombre a quien el poeta más admira...” (uno puede reconocer la segunda opinión sin estar de acuerdo con la primera: el héroe de un poeta no es necesariamente el mismo que el héroe de su poema). En contra de esto vid. tb. Jaeger, p.7, donde Aquiles se ve como el áureo medio entre el rígido Áyax y el escurridizo Odiseo, y M. H. van der Valk en “Áyax and

que la *Iliada* presente a Odiseo como un héroe menor: tiene sus triunfos en el consejo y en la asamblea, en el campo de batalla y en las pruebas atléticas. Pero a su personalidad única no se le permite desviar la atención de los temas principales de la *Iliada*, la cólera de Aquiles y la muerte de Héctor. Por otro lado, en la *Odisea* él, “el hombre de muchas vueltas”, es el tema principal, y sus cualidades personales se hacen especialmente luminosas en contraste con la sordidez de su entorno, mientras se maneja entre marineros insensatos, monstruos implacables y usurpadores avaros. Sin embargo, aquí también Odiseo se encuentra con sus iguales a veces. Eumeo, el porquero, muestra una lealtad y una amable cortesía tan fina como la suya, y Penélope tiene astucia suficiente como para anticipársele en su última escena de reconocimiento.

Al dotar a Odiseo con su lote de cualidades heroicas normales, Homero evita cualquier sugerencia de que se trate de una figura excéntrica o de un tipo particularmente limitado. Pero al mismo tiempo Homero, en especial en la *Iliada*, consigue individualizar hábilmente a Odiseo con una leve desviación de la norma en casi cada uno de los rasgos heroicos. En su linaje se encontraba la peculiaridad heredada de Autólico. En lo físico tenía piernas notablemente cortas y un torso largo, características descritas por Antenor y Helena en *Il.* III, 190 y ss. A Helena le recordaba un carnero recio, dice, mientras formaba las tropas aqueas. Cualquier sentido burlesco en esta comparación sin embargo queda eliminado por la descripción subsiguiente de Antenor sobre la presencia imponente de Odiseo. Aun así hay algo de poco aristocrático, o al menos de no aqueo, en este retrato, que contrasta con el alto porte, de extremidades largas de los otros héroes³. Napoleón hubiera tenido el mismo aspecto al lado de Wellington; o Cuchulain, aquel ‘hombre bajo y oscuro’ entre los paladines más altos de los Caballeros de la Rama Roja. Posiblemente Homero quiso sugerir en el retrato de Odiseo algo más que una peculiaridad personal. Se puede entender como una indicación de alguna diferencia racial entre Odiseo y otros aqueos. Quizás –pero se trata de mera conjetura– Homero considerara en parte a Odiseo como un superviviente del sustrato pregregio en Grecia, un tipo ‘egeo’ o ‘mediterráneo’⁴. En todo

Diomede in the *Iliad*”, *Mnemosyne* 5 (1952) 269-86. Pero tomando los dos poemas juntos Homero merece desde luego el título φίλοδυσσεύς, que le da Eustacio (a *Od.* XIX, 583).

³ El otro gran favorito de Atenea, Tideo, también era un hombre de baja estatura (*Il.* 5, 801). Otros detalles del aspecto de Odiseo en Homero: tenía el cabello normal rubio o castaño claro (ξανθός) de un héroe aqueo, pero posiblemente una barba oscura (vid. Eustacio a *Od.* VI, 230, y XVI, 176), y mis apuntes, ojos finos centelleantes, de movimientos vivaces (*Od.* I, 208; IV, 150), cejas expresivas (*Od.* IX, 468; XII, 194; XXI, 431) muslos grandes y finos, hombros y pecho anchos, brazos poderosos (*Od.* XVIII, 67-9). Vid. *infra* nota adicional. Roscher, col. 639, da detalles de descripciones posthoméricas. Muchas de ellas presentan una concepción despreciable de un héroe, p. ej. las sugeridas por Tzetzes y Isaac Porfirogéneto de que tenía una abultada tripa y la de Filóstrato de que era chato: la descripción de Licofrón como “el enano” (*Alejandra*, 1242 y ss.) es un buen ejemplo de distorsión propagandística de una descripción homérica.

⁴ Como en las teorías elaboradas pero insustanciales de Patroni sobre Odiseo antes de Homero. Patroni cree que existe incluso alguna propaganda subrepticia antiaquea en los poemas homéricos, siendo Homero también de raza mediterránea.

caso, las diferencias físicas sirven para señalar a Odiseo como excepcional sin dar la impresión de fealdad, rareza o deformidad⁵.

Se puede encontrar la misma distinción en otro tipo de rasgo totalmente diferente: en los comentarios de Odiseo raras veces sinceros y realistas sobre la importancia de la comida en la vida humana. Todos los héroes homéricos eran bizarros comedores y bebedores. Pero, sea por casualidad o por convención, ninguno de ellos salvo Odiseo decía nada notable sobre el comer. Quizás se consideraba un tema plebeyo, poco adecuado para aqueos de alta cuna; o quizás no les interesaba como tema de conversación. Era típico de héroe homérico normal que estuviese preparado en determinadas ocasiones para ignorar la necesidad de comer, tanto para sí mismo como para los demás. El contraste con la actitud de Odiseo está bien ilustrado en una escena entre él y Aquiles en la *Iliada* XIX. Aquiles, ahora equipado con armadura nueva está preparado para la batalla, está impaciente por lanzar un nuevo ataque contra los troyanos para vengarse de la muerte de Patroclo. Odiseo muestra su objeción. Los soldados griegos se han mantenido despiertos toda la noche en lamentación por la muerte de Patroclo y preparando su cuerpo para enterrarlo. Los troyanos, por el contrario, han podido disfrutar de una cena tranquila y de una noche de descanso. Odiseo, no cegado por los sentimientos personales como Aquiles, sabe que a menos que se les proporcione antes a los soldados una buena comida no podrán luchar todo el día: pese a que están ansiosos por continuar la batalla, “sus articulaciones se abotargan sin darse cuenta, les asaltan el hambre y la sed, y las rodillas se les doblan al andar”. En la escena está presente tanto la comprensión compasiva como el sentido común napoleónico aquí: el espíritu es fuerte, pero la carne es débil; un ejército marcha sobre su estómago. Odiseo añade algunos comentarios adicionales sobre los efectos fortificantes y vigorizadores de la comida y del vino, y termina exigiendo que el ejército debe recibir una comida completa antes de que se le ordene atacar.

La respuesta de Aquiles a tan razonable objeción es típica: “otro momento habrá para ocuparnos de esas faenas, cuando haya un descanso en el combate y el furor en mi pecho no sea tan grande... y *vosotros dos* [Odiseo y Agamenón] nos instáis a comer. Si por mí fuera, ahora mismo mandaría al combate a los hijos de los aqueos en ayunas y sin probar bocado, y sólo a la puesta de sol, tras habernos cobrado la afrenta, dispondría una gran cena”. ¿Cómo se puede calificar a una arrogancia llena de suficiencia como ésta, que no tiene en cuenta ni la fatiga ni la muerte, ni la consideración a sí mismo y a los demás? ¿Es heroica o infantil? ¿Es un gesto extraordinario de determinación o una temeridad propia de la inmadurez? En su respuesta Odiseo comenta hábilmente y con gentileza que la irreflexión juvenil tiene por lo menos una parte de la culpa. Dirigiéndose a Aquiles con mucha deferencia, como a quien es “el más sublime de los aqueos”, reconoce su propia inferioridad en valor marcial. Pero reclama su superioridad en cuanto a su capacidad de pensar las cosas.

⁵ Contrastar la indicación de Homero sobre la indudable fealdad de Tersites (*Il.* II, 216-19) y de Dolón (*Il.* X, 316).

Luego, después de pedir que escuche un momento con un poco de paciencia –está claro que Odiseo no quiere provocar la cólera de Aquiles otra vez, aunque insista en constatar la necesidad de comida– subraya el peligro de la fatiga en la guerra, y con tiento ironiza sobre la creencia de Aquiles de que el ayuno sea una buena manera de que los guerreros muestren su dolor por los que han caído en la batalla. Enterrar a los muertos con corazón implacable, llorarlos durante un día, sí, pero los supervivientes tienen que comer para tener energía y castigar al enemigo. Odiseo está intentando convencer a Aquiles de que coma con los demás. Si Aquiles combate en ayunas contra un Héctor bien alimentado, éste puede llegar a vencerle incluso a él. Como en la escena de la embajada, los argumentos de Odiseo no consiguen imponerse a la resolución apasionada de Aquiles. Sin embargo, es significativo que Atenea intervenga más adelante, por solicitud de Zeus, y de ese modo, comenta el poeta, “destiló sobre Aquiles néctar y amena ambrosía en el pecho, para evitar que la molesta hambre entorpeciera sus rodillas” (*Il*, XIX, 353-4). Así, indirectamente, Homero, Atenea y Zeus están de acuerdo con los consejos de Odiseo.

Pero el típico héroe homérico probablemente hubiera admirado la intransigencia de Aquiles antes que la política más práctica de Odiseo. En otro lugar de la *Iliada* se encuentra una indicación de que Odiseo ya tenía fama de estar demasiado interesado en los placeres de la comida. En la *Iliada* IV, 343-6, Agamenón acusa a Odiseo y al Menesteo ateniense de ser muy rápidos en enterarse de las invitaciones a los banquetes, pero más lentos en responder a la llamada a las armas. Odiseo rechaza de plano cualquier reserva a la hora de acudir al combate, pero no hace comentario alguno en cuanto a la acusación de poseer una presteza poco común para asistir a los banquetes. Probablemente eso le parecía que no alcanzaba el grado de desprecio. No obstante, con la acusación añadida por Agamenón de “pérfidos engaños”, bien puede ser que Homero quiera que tengamos una visión somera de la tendencia general a considerar a Odiseo más proclive a tratarse bien a sí mismo de lo que le corresponde a un héroe.

No hay certeza completa de esto. Pero de lo que sí que la hay es de la actitud de los escritores posthoméricos. Los comediógrafos áticos, los filósofos del siglo IV, los críticos alejandrinos, los cronistas de la época clásica tardía, todos están de acuerdo en acusar a Odiseo de avaricia y de glotonería⁶. Basaron sus calumnias principalmente en algunas de sus acciones y comentarios en la *Odisea*, que, sacados fuera

⁶ Para referencias al apetito de Odiseo en la comedia ática, vid. n. adicional en el capítulo VIII. Para las críticas filosóficas vid. n. 7 *infra*. Las minusvaloraciones alejandrinas se comentarán en el capítulo IX. Entre los escritores tardíos Ateneo le acusa directamente de glotonería y de avaricia (*Banquete de los sofistas* 412b-d y 513 a-d) alegando que incluso Sadanápalo no hubiera hecho el comentario de Odiseo en *Od.* VII, 219 y ss., “pues yo mantengo la pena en mi interior, pero él [el estómago] muy de continuo me incita a comer y beber, y me hace olvidarme de cuanto he padecido, y a llenarlo me obliga”. Ateneo ignora que Odiseo está hablando de los efectos del hambre extrema, y no de anhelos sardanapalianos. Luciano (*Po-dagra* 261-2) alega que Odiseo murió de gota como resultado de los excesos. Cf. Eustacio a *Od.* XVIII, 55, y el escolio a *Od.* VII, 216.

de su contexto, desde luego dan una mala impresión. Así, en *Od.* VI, 250, Odiseo come “vorazmente”. En *Od.* VII, 215-18 le pide a Alcínoo que le deje proseguir con su cena sin interrupciones, comentando que no hay compulsión más vergonzosa que aquella del “odioso estómago”, que le obliga incluso a quien está angustiado a comer y a olvidar su pena durante un tiempo. En *Od.* IX, 1 y ss., después de que los feacios le han ofrecido un banquete espléndido, Odiseo proclama que no conoce otra consumación en vida más bella que un festejo con buena comida, buen vino y bellos cantos y, en general, buen ánimo. Más tarde, después de su llegada a Ítaca, todavía disfrazado de mendigo, Odiseo vuelve al tema del hambre y del apetito. Le dice a Eumeo que es por culpa del ‘maldito estómago’ por lo que los vagabundos se ven obligados a sufrir los apuros de tener que errar de un lugar para otro (*Od.* XV, 344-5). Luego le repite a Eumeo (*Od.* XVII, 286-9) que según su opinión es imposible reprimir el “estómago, famélico, maldito”, cuando está en toda su furia: acarrea muchos males al hombre, y por su culpa los hombres surcan los mares estériles para atacar a sus enemigos. Poco después (vv. 473-4) atribuye un ataque violento de Antínoo a los apremios de su “estómago hambriento, maldito”. En el canto siguiente finge querer atacar al mendigo rival, Iro, a instancias del “estómago de ruines hábitos” (XVIII, 53-4) pero repudia la invectiva de un pretendiente (XVIII, 362-4) de que sólo valía para la comida vulgar (XVIII, 376-81).

Si recordamos que ningún otro héroe en la *Iliada*, ni ninguna heroína homérica, en ninguno de los poemas ni siquiera utiliza la palabra “estómago”, y mucho menos habla de sus efectos, está claro que Odiseo es un héroe atípico en este sentido. Y es evidente con qué facilidad los autores de comedias podían presentarlo como un glotón, los críticos cortesanos como un comensal vulgar e indelicado, y los filósofos como un probado voluptuoso, centrándose en unas pocas frases tomadas fuera su contexto. Así Platón se escandalizó por las alabanzas de los banquetes que hace Odiseo, como “lo que le parece más bello de todo”⁷. Pero, evidentemente los comentarios entusiastas de un orador de sobremesa en un banquete real no deben ser juzgados como pronunciamientos filosóficos solemnes. Además, ¿no se debe sopesar estos comentarios con los aforismos de Odiseo más severos sobre los efectos dañinos del apetito humano? ¿Y no se debía haber recordado, a favor de Odiseo, cómo rechazó la tentación de la fruta del loto, y que se había resistido firmemente a comer los bueyes

⁷ *República* 390b. Probablemente lo que más provocaba a los filósofos en las alabanzas que hace Odiseo de los banquetes era la utilización de la palabra τέλος que luego llegó a significar algo como el *summum bonum*. Hasta el mismo Heráclito, el gran adalid de Homero en contra de las quejas de Platón, sintió que solamente se podría justificar el comentario de Odiseo basándose en que él mismo no era más que un “residuo (λείψανον) de la cólera de Poseidón” cuando lo dijo (*Alegorías de Homero*, 79). Con la opinión de Platón cf. Luciano, *Sobre el parásito* 10, donde interpreta los comentarios de Odiseo como alabanza de la vida del parásito. Según Ateneo 513a, los comentarios de Odiseo fueron explicados por Megaclides, el crítico homérico del siglo IV, como un pasaje venial de adulación artística basado en el comentario anterior de Alcínoo sobre el amor de los feacios por la música y los banquetes (*Od.* VIII, 248), que es la explicación más sensata: cf. VIII, 382-4, donde Odiseo alaba la habilidad de los feacios para bailar.

del Sol? Cuando come ávidamente después de su recepción en el palacio de Alcínoo ¿no debemos tener en cuenta que —fuera del tentempié tomado de los restos de la merienda de Nausícaa en el canto VI— no había comido en tres días y que había sufrido terribles angustias mentales y físicas en la larga tempestad enviada por Poseidón?⁸. En efecto, había demostrado un gran autodomínio en su primera súplica a Nausícaa: nunca nombró la comida, sino que sólo pidió humildemente algo de ropa e instrucciones para llegar a la ciudad. Casi pierde uno la paciencia con los críticos de sillón que censuran la conducta de un marinero náufrago muerto de hambre por no cumplir con la etiqueta de la corte de Alejandría o de Versailles, y con los moralistas que exigen los escrúpulos del confesionario en los discursos del salón de banquetes.

Los comentarios de Odiseo sobre la comida en la segunda parte de la *Odisea* fueron menos criticados porque era evidente que se encontraba en el desempeño de su papel de mendigo en todos ellos. Encima, como se fijaron los cínicos, era un mendigo filosófico. Demostró que entendía los efectos del apetito en los hombres en general: cómo los conduce a la guerra además de a la mercadería; cómo impulsa los dedos lánguidos del cortesano además de los puños aferrados de los proscritos hambrientos. Pero nunca sugirió, como lo hicieron los más cínicos de los cínicos, que el vientre era el señor de todo, y que él y su perro Argos eran igualmente sus esclavos. Sencillamente lo aceptó como una de las fuerzas elementales inevitables de la vida humana. Los héroes como Agamenón, Áyax y Aquiles, quienes, de lo que sabemos, nunca habían pasado hambre en su vida, podían ignorar sus exigencias con indiferencia. Pero Odiseo, por el tiempo de su regreso a Ítaca se había familiarizado dolorosamente con los efectos del hambre involuntaria. Homero mismo, si era un bardo vagante de un público a otro “por culpa del maldito vientre”, bien puede haber hecho de Odiseo su propio portavoz aquí. Él también, si deducimos sus pensamientos personales de la descripción vivaz de Demódoco, el bardo ciego, en *Od.* VIII, 62 y ss., apreciaba la comodidad de tener a mano una cesta de comida y una taza de vino para tomárselo “cuando lo deseara su ánimo”.

El contraste entre la despreocupación o reticencia de un héroe convencional hacia el tema de la comida y la atención frecuente que le dedica Odiseo ilustra muy bien cuán poco convencional es Odiseo como héroe. Pero Homero, quizás por temor de que su público menos filosófico no pudiera apreciar este modelo, también ejemplifica la singularidad de Odiseo en un asunto pequeño que cualquier guerrero podría ver. Se destaca con frecuencia en la *Odisea* (también se menciona *Iliada* X) que Odiseo posee una habilidad excepcional como arquero. Su triunfo sobre los pretendientes al final de la *Odisea* depende de ello. Sin embargo, solamente unos pocos de los otros héroes en Troya, y no los más ilustres de entre ellos, mostraron algún

⁸ Hay un selecto ejemplo moderno de esta interpretación fuera de contexto en un estudio reciente (1948) de los poemas homéricos: la voracidad de Odiseo en *Od.* VI y VII se explica como “un rito propiciatorio”. ¿No es razonable insistir, a la luz tanto de la experiencia común como de los comentarios reiterados del propio Odiseo, en una explicación más sencilla, que el hambre extrema obliga a los hombres a comer ávidamente?

interés en la utilización del arco. De hecho, hay algunas indicaciones de que el tiro con arco era despreciado como plebeyo o poco varonil⁹, de la misma manera que un caballero medieval de lanza y espada no se dignaría a atacar a otro caballero con flechas. Quizás fuera que Odiseo se comportaba a la vieja usanza en cuanto a las técnicas militares. O quizás fuera porque el argumento de la *Odisea* exigía el triunfo por medio del arco. Pero este rasgo también sirve para distinguirlo del resto de los héroes principales. Otro rasgo es mucho más peculiar. Una vez se comenta en la *Odisea* que Odiseo poseía, y por tanto se entiende que utilizaba, flechas envenenadas¹⁰. De esto, sin embargo, así como de su linaje autolicano, no hay referencia alguna en la *Iliada*.

Si bien los discursos de Odiseo presentados por Homero eran la admiración de todas las épocas de retórica clásica, su excelencia no es la de un orador entre hombres que tuvieran atada la lengua. La oratoria era una parte reconocida de la formación heroica. Por tanto en la escena de la embajada, la respuesta de Aquiles es tan plenamente poderosa y elocuente como los ruegos de Odiseo. A veces, también los discursos de Néstor en el consejo son tan sabios y convincentes como los de Odiseo. La diferencia no está en la habilidad. Está más bien en el hecho de que cuando hablan los demás héroes, sus mentes están obsesionadas con las convenciones y prerrogativas o debilitadas por la pasión y preocupación de sí mismos. La ira de Aquiles y el *penchant* de Néstor a evocaciones locuaces suelen hacer sus discursos más efectivos como expresiones de prejuicio y sentimientos personales que como instrumentos políticos. En contraste, por regla general los discursos de Odiseo son estrictamente funcionales¹¹. Cuando demuestra pasión o un toque personal casi siempre es porque le ayudará a conseguir su meta, como apaciguar a Tersites y rechazar al vacilante Agamenón o a un príncipe feacio insolente. Quienes consideran el amor propio apasionado como una cualidad esencial del tipo genuino de héroe, pueden encontrar esta clase de contención despreciable o maquiavélica. Pero, como indica Sófocles en su *Áyax*, es la facultad que mantiene la justicia y la humanidad entre hombres apasionados.

Aparte de esta diferencia funcional entre los discursos de Odiseo y el de los demás héroes, Homero distingue su oratoria con un rasgo peculiar y personal. En el discurso de Antenor, como ya se ha comentado, hay una descripción de la postura curiosa y habitual de Odiseo antes de comenzar un discurso importante. Se quedaba

⁹ Este es el punto de vista de Monro, *Odyssey*, p. 305 y de otros. Shewan (pp. 168-9) lo cuestiona, citando a Teucro, Filoctetes, Meriones y Apolo como reputados arqueros, y concluyendo que “es cierto que el arco se utilizaba comúnmente como arma auxiliar...y que fuera considerado despreciable no está probado”. Wilamowitz sugirió que Telémaco (luchador a distancia) recibió el nombre por la habilidad de Odiseo como arquero. Para la utilización del arco por los héroes homéricos, ver H. L. Lorimer, *Homer and the monuments*, Londres, 1950, pp. 299 y ss.

¹⁰ Hay referencia a las flechas envenenadas de Odiseo en la *Odisea* I, 260-1. Eustacio y un escoliasta a *Od.* I, 259 y ss. sugieren que eran necesarias para la matanza última de los pretendientes, para que cada lesión fuese fatal (como Hércules mató a Neso con una flecha untada de la sangre de Hidra). O quizás fueron ideadas para la caza. Murray, p. 130, dice haber encontrado huellas de la utilización de flechas envenenadas en la guerra en algunas frases de la *Iliada*.

¹¹ Cf. Eustacio a *Il.* II, 157 y 337.

parado, con los ojos fijos en el suelo, su cuerpo y gestos rígidos “como de un tipo ignorante”. Su voz, añade Antenor, tenía una fuerza enorme. Parece haber controlado este órgano tan propio de un Gladstone con la habilidad propia de un Disraeli: sus palabras salían suaves, ligeras y continuas, copo tras copo como la caída de la nieve —quizás con el tono tranquilo, directo, característico de los partidarios del arte de la plausibilidad. El efecto general, se nos dice, era arrollador. Homero corrobora esta impresión en varias escenas de la *Odisea*, donde describe cómo Odiseo podía mantener al público arrobado como lo hace un aedo, “inspirado por los dioses”. Homero no podría haber rendido un tributo mayor a su oratoria¹². Una vez más identifica los poderes de Odiseo con los suyos propios.

En la tradición posterior Odiseo fue acusado a menudo de cobarde. La acusación se basó menos en los incidentes comentados por Homero que en otros citados por primera vez en la tradición posthomérica, el intento de Odiseo de evadir el alistamiento, por ejemplo, y en las versiones posteriores de su conducta con Palamedes y Filoctetes. No hay nada de este tipo en los poemas homéricos. Pero, un incidente ambiguo en la *Iliada* VIII¹³ dejó una sombra en la reputación de que gozaba por su valor. Las circunstancias son como sigue. Una desbandada general de los aqueos ha empezado. Agamenón, los dos Áyax e Idomeneo se retiran con rapidez. Néstor se queda atrás en grave peligro. Héctor se adelanta rápidamente para atacarlo. Diomedes ve el peligro y llama a Odiseo para que ayude a salvar al viejo rey. “Así habló”, cuenta Homero, “y no le atendió el divino Ulises muy paciente, que pasó presuroso hacia las cóncavas naves de los aqueos”. El verbo crucial puede tener dos interpretaciones (“oyó” o “escuchó”). En las controversias posthoméricas les quedó franco a los defensores de Odiseo el argumento de que sencillamente Odiseo no había oído el grito de Diomedes en la confusión de la retirada general. Pero sus detractores pueden entenderlo como deliberada ignorancia del grito de un camarada en petición de ayuda. La propia intención de Homero queda velada en la ambigüedad. Sin embargo, fuese lo que fuese lo que quería decir aquí, pronto deja claro que ninguno de sus héroes culpó a Odiseo por su conducta. Todo lo contrario, el prestigio de Odiseo llega a su punto más alto en los próximos tres libros.

Teniendo en cuenta la trayectoria de Odiseo en conjunto, una acusación general de cobardía es por supuesto absurda. En la *Iliada* XI, 395 y ss. se mantiene valiente-

¹² Sobre *Il.* II, 216 y ss., vid. el capítulo II, y Leaf y Bayfield para el ‘tono directo’. Lo ‘habitual’ se insinúa por Homero en su utilización de las formas frecuentativas o iterativas *στάσκειν*, *ἴδεσκε*, *ἔχεσκεν*. El poder de Odiseo para mantener una audiencia se destaca en *Od.* XVII, 518-21; XI, 334; XIII, 2. Los reconocimientos a las facultades oratorias de Odiseo por parte de retóricos posteriores son frecuentes, ver Roscher, col. 640. Los escolios BT a *Il.* III, 216, anotan que la oratoria de Odiseo era “firme” o “robusta” (*πικνός*), el tipo perfecto, parecido al de Demóstenes, mientras que los estilos de Menelao y de Néstor se comparan con los de Lisias e Isócrates respectivamente.

¹³ Shewan, pp. 165-7, ha refutado las alegaciones de Geddes y otros de que Odiseo sea envilecido deliberadamente aquí y en *Il.* XI, 414 y ss., por el poeta de ‘la Aquileida’: cf. Houben, pp. 3 y ss. Nótese también la oposición firme y efectiva de Odiseo a la propuesta de Agamenón de retirarse en *Il.* XIV, 64 y ss. Para tributos posthoméricos a su valor vid. Roscher, col. 639.

mente solo contra toda la multitud troyana. En la Dolonía, su valentía es irrefutable. De la misma manera, necesitó el máximo valor para derrotar al Cíclope, resistir a Escila y vencer a la horda de pretendientes. No obstante, parece que Homero apunta ocasionalmente no a la cobardía, sino a un tipo de tensión entre la prudencia y la audacia. Entonces, en el breve período de Odiseo como guía supremo de los griegos en la *Iliada* XI, se para un momento para pensar si no sería mejor retirarse con los demás. En seguida se acuerda de su deber heroico, y con un toque de fatalismo, inusual en él, sigue luchando. Evidentemente no hay cobardía en esto. Al contrario, el hombre que claramente ve el peligro y sigue adelante para afrontarlo, es más valiente en el fondo que un obstinado Áyax o un furioso Aquiles. El mejor ejemplo de esta tensión entre la prudencia y valor heroico se encuentra en el esfuerzo de Odiseo para evitar el alistamiento, fingiendo locura, punto que se comentará en un capítulo posterior. Por desgracia, no se sabe con seguridad si Homero conocía esta leyenda.

Uno de los comentaristas de la versión que ofrece Eurípides del incidente con el Cíclope ha visto algo de figura hamletiana en Odiseo tal como lo presenta el dramaturgo. Esto era posible en el entorno de finales del siglo V. Pero el Odiseo de Homero evidentemente no es un principito indeciso *sicklied o'er with the pale cast of thought**. Su valerosa audacia queda clara al principio de la *Iliada* en su forma de tratar el asunto de Tersites, y al comienzo de sus aventuras odiseicas cuando saquea Ismaro como un bucanero isabelino cualquiera o un conquistador español. Él es Odiseo, el ‘de gran corazón’, ‘el saqueador de ciudades’, además del prudente e ingenioso. Sin embargo en estas dos hazañas destacadas, su sentido de la prudencia no queda totalmente en suspenso. Mientras afronta a Tersites sin compromiso, a los otros griegos los engatusa, entretiene y alaba. Volviendo al saqueo de Ismaro, ordena la retirada tan pronto como parece posible el contraataque. Sus camaradas se niegan, con un resultado desastroso. Odiseo les llama “grandes imbéciles” por no haber obedecido sus órdenes prudentes. Pero ellos pudieron haber pensado por su parte que, cuando dio por primera vez la orden, su prudencia era simplemente pusilanimidad.

El hecho es que, aunque no se trataba realmente de cobardía, el don de Odiseo para anticiparse a los peligros y su presteza para evitarlos cuando mejor le convenía lo hizo distinto respecto del héroe normal de su tiempo. Si es admirable o no, lo cierto es que una terquedad como la de una mula a la manera de Áyax, un *élan* temerario como el de Diomedes, una disposición para dejar que todo dé un vuelco por algún punto de honor a la manera de Aquiles, era más característico del temperamento heroico temprano que un ingenio prudente. Cuando el héroe encontraba bloqueado su camino a la fama y a la gloria, su instinto era el de golpear con su cabeza, o con la de algún otro, contra el obstáculo hasta que algo se partiera. El gentil Héctor y el duro Áyax eran iguales en esta intransigencia. Odiseo no tenía menos determinación para ganar su propósito, pero era mucho menos intransigente. Estaba preparado para mi-

* Que “se mustia con el pálido matiz del pensamiento”, *Hamlet*, acto III, escena 1ª.

nar un obstáculo o para buscar otro camino, imitando al topo o al zorro antes que al rinoceronte.

En la tradición posterior, los admiradores del héroe de tipo más sencillo, más orgulloso odiarán esta cualidad, acusándolo de cobardía o de oportunismo. Homero no da a entender nada de este tipo de desaprobación. Al contrario, la *Odisea* indica que algo de este tipo de ingenio es necesario para superar las pruebas de la vida humana en general. Casi todos los héroes más intransigentes de Homero mueren infelices: Agamenón asesinado por su esposa, Áyax cae por su propia mano, Aquiles abatido por una flecha cobarde. Odiseo, como Néstor y Menelao, regresa finalmente a casa para vivir en paz y prosperidad.

También Odiseo era el hombre de ‘gran resistencia’. Entre los otros héroes homéricos, solamente Néstor, cuya vida se había extendido a lo largo de tres generaciones, compartió este epíteto con él. ¿Por qué? Después de todo, muchos de los demás también demostraron gran resistencia en el combate. La respuesta parece residir en la denotación especial en Homero de los epítetos compuestos con *poly-*, que significa ‘mucho’. Como se ha indicado, en otros lugares¹⁴ parece indicar variedad más que grado, sobre todo en sus compuestos activos. Los otros héroes exhibían ‘gran resistencia’ en lo que era su fuerte, a saber, la lucha. Pero Odiseo y Néstor eran hombres que habían demostrado su resistencia en una extraordinaria variedad de circunstancias: Néstor por su vida inusitadamente larga, Odiseo por su naturaleza emprendedora. Aquí, una vez más, surge un conflicto entre las cualidades de Odiseo y el temperamento típicamente heroico. Ni Áyax ni Aquiles hubieran accedido a someterse a algunas de las experiencias de Odiseo: sus tres aventuras con disfraz de mendigo, por ejemplo, y su escapada poco decorosa de la cueva del Cíclope, colgándose de la panza de un carnero (un tipo de estratagema como la del caballo de Troya, salvo que al revés). En la tradición posterior, a Odiseo se le acusa de ser innoble, hasta de cobardía, por su disposición a emplear el disfraz o medios furtivos cuando fuera menester para conseguir su propósito. Sin duda se puede detectar en ello un elemento autolicano, pero lo que a menudo se ha olvidado es que estos ejemplos variados de combinación de ingenio y de resistencia generalmente eran utilizados *pro bono publico*.

Todo esto lo veremos discutido en la tradición posterior. Aquí solamente es preciso subrayar que sin esta cualidad Odiseo nunca podría haber sido tan útil a la causa griega. Esta utilidad variaba desde una tarea tan normal como aquella de apaciguar al indignado Crises en la *Iliada* I hasta el triunfo final del ingenio uliseico que es el ardid del caballo de madera. Pero es el destino común de los hombres serviciales ser odiados por sus socios más egocéntricos.

Todas estas desviaciones de la norma heroica se ejemplifican tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*. La siguiente cualidad a tomar en consideración tiene poco o

¹⁴ Ver el artículo citado en n. 2 en el capítulo II. Los escolios A sobre el epíteto de Odiseo πολυμήχανος en *Il.* VIII, 93 da una larga lista de sus varios logros, tales como en la arada, como constructor de barcos, como carpintero, cazador, timonero, etc. Es evidente que Homero admira este tipo de versatilidad.

ningún alcance dentro del restringido *milieu* de la *Iliada*. Precisa del trasfondo más expansivo de la *Odisea*. Es una cualidad que se aleja de la época heroica más antigua con su código estático de convenciones y prerrogativas, y se asoma a los nuevos tiempos que se avecinaban, la era de las exploraciones y de la especulación jónica¹⁵. Se trata del deseo de conocimientos nuevos de Odiseo. Homero no lo enfatiza, pero fácilmente se puede ver cómo funciona en dos de las hazañas de Odiseo más famosas de la *Odisea*. Y ese deseo de conocer se convierte en la pasión regidora de toda su personalidad en la tradición postclásica, especialmente en Dante, Tennyson, Arturo Graf y Kazantzakis.

El ansia de saber más sobre dios, el hombre y la naturaleza es el rasgo más característico de toda la tradición griega. Citemos las palabras de un comentarista reciente¹⁶ acerca de la concepción de Ulises que tiene Dante:

Ser griego era buscar el conocimiento, conocer la sustancia primordial de la materia, conocer el significado del número, conocer el mundo como una totalidad racional. No sería por espíritu de paradoja afirmar que Euclides es el griego más típico: estaría dispuesto a conocer hasta el fondo, y conocer como un sistema racional las leyes de las medidas de la tierra. [...] Sin duda el genio griego significa muchas cosas. Para una escuela [...] significa un ideal estético [...] Para otras cosas, sin embargo, significa una actitud que se deleita en la lógica y las matemáticas; que se pregunta continuamente y siempre con curiosidad, que se ve llevada por la curiosidad a la filosofía y a la indagación sobre el porqué y el para qué, el de dónde y el adónde de la tragedia, del Estado y, en efecto, de todas las cosas.

El ansia de aprender no es, desde luego, una cualidad únicamente griega. Todo niño, todo estudioso o científico la comparte. Pero tampoco se puede negar que los griegos estaban más ampliamente dotados de una curiosidad intelectual que cualquier otro pueblo antiguo. Otras culturas más conservadoras como los egipcios y los romanos juzgaron el espíritu griego del experimento y de la curiosidad o como infantil o como peligroso. Pero, para bien o para mal, ha sido la fuerza más poderosa en el desarrollo de la civilización y de la ciencia moderna europeas.

Odiseo es el único entre los héroes de Homero que demuestra esta curiosidad intelectual con intensidad. Hay una razón evidente para ello. Un espíritu lleno de curiosidad va a recibir naturalmente más estímulo de los territorios inexplorados de las andanzas fabulosas de Odiseo que del entorno convencional de la *Iliada*. Pero difícilmente puede considerarse accidental que Odiseo haya tenido estas oportunidades de adquirir conocimientos nuevos. A aquel que tiene, se le dará: las aventuras para los aventureros. Con harto fundamento puede dudarse de que un Áyax o un Néstor hubieran mostrado la misma curiosidad vigilante tanto en la cueva del Cíclope como

¹⁵ Jaeger, p. 98 [*trad. esp. de J. Xirau, F.C.E., pp. 104-5], describe a Odiseo como “no es ya tanto el tipo de caballero luchador como la encarnación del aventurero y explorador y de la ágil y astuta destreza de los jonios, habituados a moverse en todos los países y a salir airosos en todas partes, y cf. p. 20 [p. 36], “la figura del aventurero astuto y rico en recursos es creación de la época de los viajes marítimos de los jonios”.

¹⁶ Barker, p. 6.

cerca de la isla de las sirenas si ellos hubieran estado allí en lugar de Odiseo. La personalidad y las hazañas de Odiseo son inseparables: tiene aventuras extraordinarias porque es Odiseo, y es Odiseo porque tiene aventuras extraordinarias. Se pone a otro héroe en el palacio de Circe o en Esqueria y se puede crear una historia como *Los inocentes en el extranjero* o unas *Peregrinaciones de Childe Harold*, o una *Eneida*, pero no una *Odisea*.

El anhelo de conocimiento que posee Odiseo se ilustra con más claridad en los episodios de los Cíclopes y de las sirenas. Él mismo afirma que el motivo primordial de desembarcar en la isla de los Cíclopes era ver si sus desconocidos habitantes eran “violentos, salvajes e injustos, o tal vez hospitalarios y con sentimientos piadosos”; casi como si, en términos modernos, quisiera hacer algo de investigación antropológica. Es más el motivo de un Malinowski acercándose a las islas Trobriand¹⁷ que el de un pirata o un conquistador. Pero su tripulación no compartía su celo por el conocimiento. Cuando entraron en la cueva de los Cíclopes, los compañeros sintieron un presagio de peligro y le rogaron salir de allí. Odiseo se negó, todavía ansioso por ver cómo era el gigante. En la descripción de las consecuencias Odiseo reconoce su disparate, en este caso con las palabras más fuertes de autoacusación que utilizara jamás (*Od. IX*, 228-30). Como resultado de su imprudencia, seis de sus compañeros fueron devorados. Más tarde, en el incidente de las sirenas, cuando Odiseo encuentra una tentación parecida de un conocimiento peligroso, se hace evidente que había aprendido la lección de su impetuosa curiosidad, ya que se cuida mucho de que cualquiera de sus compañeros pueda oír el canto mortal.

Pero los motivos de Odiseo en el episodio del Cíclope estaban mezclados. Reconoce que la segunda razón para aguardar el encuentro con el ogro era la esperanza de sacarle algún regalo de huésped: adquisición, además de curiosidad. La tradición posthomérica tendía a censurarlo aquí y en otros momentos por su poco heroica codicia. Sin embargo otros héroes homéricos estaban igualmente ansiosos por recibir regalos¹⁸. Formaba parte normal de la etiqueta heroica; y en general los griegos siem-

¹⁷ Un amigo me pidió que reconsiderara esta opinión, afirmando que el motivo de la visita de Odiseo a la isla de los Cíclopes era sencillamente el de conseguir información geográfica sobre su paradero (como en *Od. X*, 190 y ss.). Sin embargo el fraseo en *Od. IX*, 174-6 a mí todavía me parece indicar una curiosidad especial.

¹⁸ Vid. en los léxicos homéricos δῶρον. Eliano, *Var. Hist.* 4, 20, observa que tanto Menelao como Odiseo se parecían a los mercaderes fenicios por la forma en que adquirirían riquezas en sus viajes: cf. la provocación del joven feacio a Odiseo en *Od. VIII*, 161-4. Comentarios sobre el amor que tenía Odiseo por la recepción de regalos se encontrarán en los escolios a *Od. VII*, 225; *XIII*, 103; y en Eustacio a *Od. X*, 571. Plutarco, en *Cómo debe el joven escuchar poesía*, 27, explica por qué no es necesario condenar a Odiseo como avaro porque comprobaba cuidadosamente cuando llegó a Ítaca los regalos que le habían hecho los feacios (*Od. XIII*, 215 y ss.): puede ser que sencillamente quería ver si los feacios eran hombres honestos y sinceros; o porque se alegrara cuando recibió regalos de Penélope (*Od. XVIII*, 281-2): puede ser que simplemente se alegrara del exceso de confianza de los pretendientes. Pero ambas excusas son algo endebles. Es mejor reconocer que Odiseo, como los otros héroes de su época, disfrutaba en adquirir riquezas: ver Chaignet, pp. 271-4, y Snell, 156-7, y cf. n. 21 en el capítulo II.

pre tuvieron un don para el comercio además de para la ciencia. El fallo de Odiseo no era su deseo de recibir regalos sino permitir que este deseo (mezclado con la curiosidad) pusiera en peligro las vidas de sus compañeros. Homero dejó en manos de otros la sentencia moral.

Existe, sin embargo, una dificultad más seria en este incidente. Para cualquiera que haya seguido la trayectoria de Odiseo desde el principio de la *Iliada* hasta su encuentro con el Cíclope, su falta de prudencia y autodominio en este caso tenían que parecer muy poco característicos de su conducta habitual, sobre todo en su temeraria jactancia¹⁹ tras escabullirse de las garras del Cíclope (*Od.* IX, 490 y ss.). Por esta última imprudencia, a pesar de las súplicas de sus compañeros, casi provoca un desastre a todos ellos a causa de los proyectiles arrojados por el monstruo. Quizás la explicación es que este episodio en particular conserva mucho de su forma y *ethos* prehoméricos. Puede haber estado bastante elaborado antes de que Homero lo incorporara a su poema²⁰. Su esquema es casi puramente folclórico. Las aportaciones de Homero parecen consistir principalmente en descripciones muy vivas del paisaje y la motivación de la conducta de Odiseo. Para poder encajar a Odiseo en el argumento tradicional, y también para hacer que provoque la ira de Poseidón, quizás Homero tuviera que forzar su propia concepción del carácter de Odiseo más que en otras partes. Así que, mientras la victoria sobre los Cíclopes era el triunfo más importante de los obtenidos por Odiseo en la línea de Autólico –sobre todo con la equivocidad tan típicamente autolicana de su fórmula Nadie–, era al mismo tiempo su mayor fracaso como favorito de Atenea. Y es significativo que el haber provocado la enemistad de Poseidón fuera la causa principal de perder la protección personal de Atenea durante nueve años. En otras palabras, en este episodio Odiseo recalca, durante un tiempo, más cerca de su carácter original como Joven astuto que en ninguna otra parte de los poemas de Homero.

Volviendo a la curiosidad intelectual de Odiseo, ésta se presenta bajo una luz mucho más pura en su encuentro con las sirenas. Aquí no se entrometen ni la avaricia de ganancias, ni la indiferencia por la seguridad de sus compañeros. Circe –quien en ausencia de Atenea ocupa su lugar como asesora de Odiseo durante un tiempo– le ha advertido de la atracción mortal de las sirenas, contándole lo de “un montón de huesos y renegridos pellejos humanos putrefactos” que yace en el prado florecido a su lado. Mejor es no escuchar en absoluto su canto seductor; pero si él, Odiseo, no puede resistir el deseo de escucharlo –y Circe conoce lo suficiente a Odiseo para su-

¹⁹ El escoliasta *ad loc.* reconoce que esto era “extremadamente pendenciero” (φιλονεικότερον), pero añade que ello ofrecería algo de consolación a los sentimientos dañados de los griegos.

²⁰ Un problema de largo alcance se abre aquí; y un énfasis mayor en la deuda de Homero con sus predecesores exigiría un enfoque considerablemente diferente de la caracterización de Odiseo en *Od.* IX-XII. Pero he de dejarles a otros la exploración de esta línea de interpretación. Vid. D. L. Page. “Odiseus and Polyphemus”, *Latin Teaching*, 1949, pp. 8-26, y de forma más general a D. Muelder en *Hermes* 38 (1903), para posibles señales de un material no bien digerido en el incidente del Cíclope, y cf. *supra* n. 3 del capítulo II. C.C. van Essen en *Mnemosyne* 58 (1930) 302-8, sugiere un origen etrusco para el Cíclope y Odiseo.

poner que no lo puede resistir— ha de taponar los oídos de sus compañeros con cera y atarse a sí mismo fuertemente al mástil.

Lo que aconteció en vivo en el curso del encuentro se convirtió en una de las historias más famosas de la literatura europea y una fuente rica de interpretaciones alegóricas y simbólicas. Su significado para el estudio actual reside en la naturaleza de la tentación de las sirenas. Ésta no se basa en ninguna incitación amorosa. En su lugar las sirenas ofrecieron información sobre la guerra troyana y conocimiento sobre “cuanto ocurre en la tierra prolífica”. Para ponerlo en jerga moderna, las sirenas garantizaban la provisión de un servicio de noticias global²¹ a sus clientes, una atracción casi irresistible para el griego típico cuyo deleite principal, como se observa en los *Hechos de los Apóstoles* (17, 21) era “decir y oír la última novedad”.

Tal como Homero describe el incidente, las atracciones de las sirenas eran principalmente de índole intelectual. De manera muy sagaz, Homero da a entender -y luego Cicerón²² también insiste en ello- que los placeres meramente sensuales no hubieran seducido a Odiseo. Había resistido la tentación de probar la fruta del loto. Pero, con Cicerón, no se puede pasar por alto el efecto del canto melodioso y de las voces incomparables de las sirenas. La música para los griegos era la más conmovedora de las artes. Además, como observa Montaigne en su ensayo *De la gloire*, había un toque sutil de adulación en sus primeras palabras:

Deca vers nous, deca, O tres louable Ulysse,
Et le plus grand honneur dont la Grece fleurisse.

Y quizás la adulación más sutil residía en reconocer en seguida la aptitud de Odiseo y apelar solamente a su inteligencia. Si se hubiera tratado de un Agamenón o de un Menelao en su lugar, puede que hubieran cambiado el tono.

Por algún motivo, en la tradición clásica más temprana no se había concedido gran relevancia a la curiosidad intelectual de Odiseo, tal como se despliega en su encuentro con las sirenas. Es de suponer que un rasgo tan típico de los primeros griegos (como diferentes ya de los héroes aqueos) fue dado por supuesto. Pero los alegóricos más tardíos, tanto paganos como cristianos, lo convirtieron en un tema preferido para moralizaciones imaginarias, como se describe en un capítulo posterior.

Se podría concluir precipitadamente a partir del análisis anterior que el Odiseo de Homero era un hombre trastornado por conflictos psicológicos y angustiado por tensiones sociales. La impresión general que se deriva de los poemas no sugiere nada de esto. Las tensiones interiores y exteriores están hábilmente insinuadas, pero el retrato completo es el de un hombre bien integrado tanto en lo que se refiere a su propio temperamento como a su entorno. Como destacó Atenea, en esencia era “pru-

²¹ Para las sirenas como un tipo de ‘gaceta poética’ vid. Ailen, p. 142, n. 1, quien cita a Sexto Empírico, *Adversus mathematicos* 1. Cf. Ateneo, 1, 14d.

²² Cicerón, *De finibus* 5, 18: vid. más sobre esto en el capítulo IX. Para la opinión de que las sirenas tenían más atractivo para quienes ambicionaban la ἀρετή vid. Jenofonte, *Memorables*, 2, 6, 11.

dente”, dueño de sí mismo, totalmente capaz de controlar pasiones y motivaciones conflictivas. Sus tensiones psicológicas nunca llegan al punto de la ruptura. Más bien sirven para darle su fuerza dinámica. Como resultado, su determinación es como una flecha tirada desde un arco bien tensado y su energía tiene la tenacidad de un resorte enroscado. La resistencia, elasticidad y concentración son las cualidades que mantienen su equilibrio temperamental. Por el contrario, el tipo de héroe de Áyax era firme y fuerte a nivel superficial. Su código de conducta y su orgullo heroico protegían su corazón como una armadura arcaica. Una vez que este caparazón psicológico fuera penetrado por algún choque violento, las partes interiores eran tan blandas como las de cualquier crustáceo. La fuerza y el dominio de sí mismo de Odiseo no dependían de ninguna armadura exterior. Podía ser tan firme y perseverante en el papel de un mendigo o en la cueva de un Cíclope como enfundado en su armadura ante Troya. Esta era la cualidad que, más tarde, los filósofos cínicos y estoicos llegarían a admirar por encima de cualquier otra cosa.

Tales eran su armonía y su fuerza interior. Su conducta en asuntos de importancia mayor demuestra una integridad similar, plena de determinación. Tenía un poder notable de visión a largo plazo, de ver las acciones en su contexto más amplio, de disciplinarse para el propósito principal fijado²³. Por tanto, mientras que los otros héroes en Troya se quedan discutiendo como niños sobre las cuestiones de honor y de prioridad, Odiseo sigue adelante con resolución hacia la victoria. ¿Y por qué? No es, da a entender Homero, por el triunfo y el botín, sino para poder regresar a su amada Ítaca lo más pronto posible. En este caso, los esfuerzos de Odiseo en pro de la causa griega están integrados con el amor fundamental por su hogar; *pro bono publico* en última instancia es *pro domo sua*. De la misma manera, su lealtad a los compañeros durante los viajes fabulosos y su paciencia con sus alternancias enojosas de temeridad y timidez formaban parte del mismo egoísmo iluminado: necesitaba una tripulación para dirigir su barco a casa. Su amor por Penélope no estaba basado enteramente, como ya se ha sugerido, en *eros* o *agape*, sino que contenía también esa *philia*, ese apego al entorno social, normal y natural, que forma la base de gran parte de la felicidad de los griegos. Y su piedad es la piedad de quien quiere estar en buenas relaciones con los dioses.

Tales motivaciones mixtas pueden parecer impuras o innobles para aquellos que basen sus ideales en la renuncia a sí mismo, sea el patriotismo del sacrificio, la santidad de la negación o el romanticismo del abandono. Pero estos son conceptos posthoméricos. Dentro del contexto de la época heroica y quizás también de la homérica, esta identificación de los intereses propios con el bien general de los parientes, amigos y camaradas, con los *philoí* de uno, era, de hecho, una salvación tanto para el

²³ Cf. H. Fraenkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, New York, 1951, pp. 123-4. Chaignet, p. 193, resume su impresión de Odiseo en los poemas Homéricos de esta manera: *au fond Ulysse est un idéal de la vie morale en même temps qu'un représentant de toutes les qualités de sa race. C'est le type non pas le plus sympathique, le plus noble, mais le plus complet du héros grec.*

individuo como para la sociedad. Todos los héroes homéricos son egoístas; pero el egoísmo de Odiseo está más enraizado en su entorno personal que el de Agamenón, Aquiles o Áyax.

Hay otro aspecto del personaje homérico de Odiseo que hay que tener en cuenta al final. Y es, en cierto modo, el más importante de todos para el desarrollo de la tradición. Se trata de la ambigüedad fundamental de sus cualidades esenciales. Ya hemos visto cómo la prudencia puede caer en pusilanimidad, el tacto en una *suppresio veri* censurable, la solicitud en servilismo, etc. La ambigüedad reside tanto en las cualidades mismas y como en la actitud de otros hacia ellas. A lo largo de la tradición posterior, la ambigüedad de la naturaleza de Odiseo y de su reputación oscilará entre lo bueno y lo malo, entre el prestigio y la infamia. La personalidad y la reputación de Odiseo en su mejor momento están en equilibrio, por así decirlo, en el filo entre los fallos extremos aristotélicos del exceso y de la deficiencia. En equilibrio entre la temeridad y la pusilanimidad, es valientemente prudente; en equilibrio entre la descortesía y la obsequiosidad, es ‘civilizado’; en equilibrio entre la estupidez y la mucha listez, es, en su mejor versión, sabio.

Homero tenía un pensamiento lo suficientemente amplio como para integrar, en el carácter de Ulises, una unidad dentro de lo que parecía diversidad, una consistencia estructural dentro de una variabilidad externa. Pero pocos autores posteriores fueron tan comprensivos. Por el contrario, en la tradición posthomérica, la personalidad compleja de Odiseo se divide en varios tipos simples —el *politique*, el galán romántico, el villano sofisticado, el sensual, el viajero filosófico y otros—. Hubo que esperar hasta que James Joyce escribiera su *Ulises* para ver un esfuerzo logrado de recrear el héroe ‘politrópico’ en su totalidad. Es de ese modo como después de Homero los juicios sobre el estatus ético de Odiseo se hicieron más estrechos y más agrios. Los moralistas se enfadaban discutiendo si era un hombre ‘bueno’ o no; es decir, bueno según los principios cambiantes de Atenas, Alejandría, Roma, Florencia, Versalles, Madrid o Weimar. Esto es otra larga Odisea en la que se pondrá a prueba la resistencia de Odiseo. Pero Homero, quien mueve y es inamovible en este cosmos caótico de la tradición, no turba su propia mente ni la de su héroe con problemas tales como una personalidad desdoblada o una moral ambivalente. Se contenta con presentar a un hombre de muchas vueltas.

NOTA ADICIONAL: Los testimonios de la edad de Odiseo en los poemas homéricos no son concluyentes. Antíloco, en *Il.* XXIII, 790-91, le describe como “de la generación anterior y de las gentes que nos preceden” y también como ὠμογέρον. Este último término es ambiguo: puede referirse a una persona en la primera fase de la vejez, o a un viejo animoso, o a alguien envejecido antes de tiempo. Teniendo en cuenta que entonces el único hijo de Odiseo tenía apenas diez años, y que Laertes estaba todavía ágil diez años más tarde, sería difícil que tuviera una edad muy avanzada. Antíloco era un hombre muy joven y para ellos incluso los de edad mediana a menudo parecen mayores. Si Odiseo tenía treinta y tantos y Antíloco tenía dieciocho o diecinueve, se le podría describir vagamente como ‘perteneciente a una generación anterior’. Esto le dejaría con unos veintitantos años cuando se marchó de Ítaca y con cuarenta y algunos cuando regresó, lo que parece encajar mejor con las implicaciones generales de los poemas. Por otro lado, la inconsistencia

flagrante en las edades insinuadas por Neoptólemo (vid. comentaristas sobre *Il.* XIX, 326 y ss.) pone en guardia contra la suposición de consistencia cronológica en asuntos de este tipo. Si ὠμογέρον significaba tener un aspecto de viejo prematuro, como afirmaban algunos comentaristas antiguos, sería propio del personaje de Odiseo: y a Idomeneo (cuyo hermano Odiseo finge ser en *Od.* XIX, 181) se le describe como “entrecano” en *Il.* XIII, 361. Las descripciones de Odiseo en *Od.* XIII, 430-34, parecen excluir cualquier envejecimiento prematuro en su aspecto.

CAPÍTULO VI

LOS DESARROLLOS EN EL CICLO ÉPICO

El grupo de poemas posthoméricos llamado vagamente el *ciclo épico* en la tradición heroica posterior influyó de forma más variada, pero por regla general más superficial, que la *Iliada* y la *Odisea*. Todos los poemas cíclicos fueron atribuidos a ‘Homero’, hasta que métodos críticos más esclarecedores establecieron una diferencia de calidad entre obras tales como los *Cantos ciprios* y los dos poemas auténticamente homéricos. Pero desde la época clásica temprana, tanto la *Iliada* como la *Odisea* parecen haber sido tratados con una veneración especial. Como resultado de ello, los escritores se mostraban cautelosos a la hora de intentar reescribir episodios tratados en esos dos poemas, del mismo modo que los escritores modernos rara vez intentan mejorar el tratamiento que dio Shakespeare a los temas de Hamlet o Lear. Los poemas cíclicos, con su abundancia de episodios dramáticos y su alcance cronológico más amplio, proporcionaron una fuente de material de un acabado menos perfecto. En consecuencia, fue a partir de estas crónicas de donde se derivó la mayor parte de los escritos clásicos sobre la historia de Troya en general, y sobre el carácter de Ulises en particular. Pero en lo que a caracterización se refiere, como algo diferenciado del argumento y de los incidentes, la influencia de Homero parece haberse mantenido en lo más alto, de la misma manera que los escritores postshakespeareanos a duras penas podrían haber producido una obra de teatro sobre la juventud de Lear o la infancia de Hamlet sin tener en mente los personajes de Shakespeare.

Casi todo de lo que ahora se sabe del ciclo épico se compone desgraciadamente de resúmenes exiguos y de unas pocas citas breves. A la vista de ello, da la impresión de que los poemas trataron principalmente de acciones muy esforzadas, sin prestar mucha atención a las motivaciones y a los sentimientos personales¹. Quizás los poe-

Para el trasfondo, tan controvertido, de este capítulo (por la sencilla razón de que se dispone de muy pocas pruebas de las motivaciones de las acciones de Odiseo en el ciclo) vid. especialmente Bethe, Robert, Severyns, y Schmidt. Existe una traducción oportuna de epitomes y fragmentos cíclicos en *Hesiod, the Homeric hymns and Homerica* por H.G. Evelyn-White, Londres, 1914.

¹ T.W. Allen en *The Classical Review* II (1908) 64-67 y 81-8, concluye, sobre las pruebas de la extensión de los poemas y de su contenido, que se trataba de “catálogos escuetos de eventos”, especialmente la *Iliada Menor* y la *Destrucción de Ilión*. En los mismos artículos examina discusiones previas y aconseja guardarse de teorías rebuscadas: “se ha construido una literatura tediosa basándose en citas escasas y en un epítome árido”.

mas enteros eran más sutiles, pero daremos por sentado que no lo eran. Una segunda dificultad reside en que no es nada seguro cuántos de los eventos registrados en el ciclo épico fueron conocidos por Homero y su público, salvo en algunos pocos casos que de hecho menciona. Incluso cuando Homero comenta incidentes tales como la contienda entre Odiseo y Áyax para obtener la armadura de Aquiles, no se puede determinar si tenía en mente la misma versión que los autores cíclicos o no². Un tratamiento completo de estas dificultades nos desviaría mucho del tema de Ulises, pero tampoco se pueden ignorar totalmente.

En su totalidad, el ciclo épico proporcionó un relato completo de la mitología griega desde el matrimonio primigenio del Cielo y la Tierra hasta las muertes de los héroes griegos de la guerra troyana. El ciclo troyano en sí empezó con la discusión entre dioses y diosas en el banquete de las bodas de Peleo y Tetis, y terminó con la muerte de Odiseo y las bodas de sus hijos. Odiseo, si es que se puede confiar en el resumen conservado de los *Cantos ciprios*, es nombrado por primera vez en un incidente curioso y muy singular. Al parecer había sido uno de los pretendientes sin éxito de Helena³. Por tanto, en virtud del juramento común que todos los pretendientes habían hecho antes –a instancia de Odiseo, según otra fuente temprana– estaba

² Los siguientes incidentes en la carrera de Odiseo descritos en los poemas cíclicos no han sido mencionados por Homero: su esfuerzo para escabullirse del alistamiento; su forma habilidosa de tratar el asunto de Télefo (cf., sin embargo, *Od.* XI, 519); el sacrificio de Ifigenia en Áulide (pero en lo conservado de los *Cantos ciprios* no se menciona a Odiseo específicamente); el desembarco abortado en la Tróade; la visita al rey Anio y los Enotrópidas en Delos (pero quizá fue entonces cuando Odiseo vio la famosa palmera nombrada en *Od.* VI, 161-5; cf. escolio a v. 164 y Severyns, p. 311); la purificación de Aquiles por Odiseo después de matar a Tersites; el asesinato de Palamedes; la captura del Paladio; la matanza de los troyanos; y las aventuras varias posteriores a su restablecimiento en Ítaca descritas más adelante en este capítulo. Los siguientes incidentes, brevemente comentados o insinuados por Homero, fueron amplificados en la épica cíclica: la concentración en Áulide; la visita oficial a Príamo; el destino de Filoctetes; el rescate del cadáver de Aquiles; la contienda con Áyax para la adjudicación de armadura de Aquiles; el caballo de madera. Los siguientes acontecimientos, que quedan dentro del período de la campaña troyana, tienen referencias en Homero, pero no se encuentran en los restos de los poemas cíclicos; el alistamiento de Aquiles (*Il.* XI, 765 y ss.; cf. VII, 127; IX, 252 y ss.; 677-8); la lucha libre con Filomelides en Lesbos (*Od.* IV, 342 y ss. y XVII, 133 y ss.); la disputa entre Odiseo y Aquiles sobre los méritos correspondientes del valor y de la inteligencia (*Od.* VIII, 75 y ss.). (Los dos últimos bien pueden ser invenciones del propio Homero para aumentar el prestigio de Odiseo; de manera similar, M. H. van der Valk ha sugerido que la descripción de cómo Odiseo consiguió su arco de Éurito en *Od.* XXI es otra invención de Homero para dar más importancia al arco). La historia de cómo Odiseo engañó a Protesilao para que fuera él el primero en poner el pie en tierra troyana (lo que sería causa por tanto de su muerte, como había predicho un oráculo) fue atestiguada primero por Ausonio en el siglo IV a. d. C.

El Profesor J. A. Davison ha sugerido (en *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 208 [1954] 44) que la disputa inexplicada entre Odiseo y Aquiles a que se hace referencia en *Od.* VIII, 75 y ss. (cf. n. 8 del capítulo XI) en realidad se trataba de destino de Palamedes, una posibilidad interesante pero no demostrable. Para otros intentos de explicarlo ver la nota *ad. loc.* en mi edición de la *Odisea*.

³ En lo que se conserva de los *Cantos ciprios* no se menciona realmente la participación de Odiseo en el cortejo de Helena, pero se da por hecha en la historia de su alistamiento para la Guerra de Troya. Se encuentra por primera vez en un fragmento del *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo (Rzach 94), que puede datar del siglo VIII a. d. C. Allí nos enteramos de que Odiseo “sabía en su corazón que el rubio Menelao ganaría, porque Menelao era preeminente en posesiones”, y es un ejemplo característico de la prudencia uliseica, lo mismo que su juramento que vinculaba a los pretendientes perdedores a castigar a cualquiera que se entro-

obligado a luchar a favor del marido elegido si alguien se entrometía en sus derechos matrimoniales. Cuando Paris raptó a Helena, entonces Menelao, Néstor y Palamedes —el más listo de los griegos argivos— se pusieron en marcha para la leva de los pretendientes conjurados y realizar una expedición con el objeto de rescatarla. A su llegada a Ítaca, Odiseo, ahora felizmente casado con Penélope⁴, fingió estar loco para evitar el alistamiento. Entonces Palamedes, con una treta, que ponía en riesgo la vida del pequeño Telémaco, el hijo de Odiseo, descubrió el fingimiento. De mala gana, Odiseo se vio así obligado a unirse a la expedición. Por una vez, el nieto de Autólico había sido burlado.

Aquí, en el comienzo del ciclo épico, hay una acción típicamente ambigua. ¿Cuál es el motivo? Los enemigos de Odiseo en la tradición posterior sugirieron la cobardía y se regodearon con la naturaleza tan poco heroica de su engañoso ardid. Pero sus partidarios podían apuntar que el valiente Aquiles fue igualmente lerdo a la hora de alistarse, aunque es cierto que no estaba obligado a hacerlo por el juramento de los pretendientes de Helena. La mejor explicación para su desgana de sumarse a la campaña se deduce fácilmente, tal como Robert Bridges⁵ compele a Odiseo a darla en respuesta a una acusación directa de cobardía:

Si he fingido
Fue porque tenía un hijo y una mujer, cuyos lazos
De ternura no me avergüenzo de poseer.

Éste, y no simple cobardía, es el motivo más probable del Odiseo valiente de la tradición épica temprana, pero no, desde luego, el del villano despreciable presentado por autores posteriores. Odiseo sabía por la profecía de Haliterses (*Od.* II, 172 y ss.) que si se apuntaba a la expedición a Troya estaría fuera de casa durante más de diecinueve años, y sólo regresaría después de mucho sufrimiento y quebranto. Era simplemente humano, aunque no heroico al modo convencional, que intentara evitar esta larga separación del hogar que amaba tan profundamente. Atenea bien puede haberlo condonado como un síntoma de su ternura característica. Fue muy astuto Palamedes cuando utilizó el amor de Odiseo por su hijo para desenmascarar su simulación.

metiera en el matrimonio de Helena (para esto ver Severyns, pp. 274-5, quien piensa que el juramento fue descrito por primera vez por Estesícoro).

⁴ No se sabe cómo la tradición cíclica justificó el matrimonio entre Odiseo y Penélope: según un relato posterior, había competido con éxito en una carrera para conquistarla; según otro, Icario (sin duda habiendo observado la prudencia de Odiseo en su cortejo de Helena) le ofreció a Penélope. Pausanias, 3, 20, registra una evolución curiosa de la segunda versión: Icario quería que Odiseo siguiese viviendo con él y con Penélope en Esparta. Odiseo se negó y partió con Penélope en su carro. Icario los persiguió e hizo una última apelación para que Penélope se quedara con él. Odiseo le respondió contundentemente diciendo que ella tenía que elegir de una vez y para siempre entre marido y padre. Ella cubrió su cara con un velo como gesto de modesta sumisión hacia su marido, y de esta manera escapó de una fijación paternal permanente, según F.L. Lucas, *Literatura and psychology*, Londres, 1951, p. 63. Icario se consoló erigiendo una estatua a la Modestia en el lugar donde había sido vencido. Sir James Frazer, en *La rama dorada* ("The Magic Art" II, 300), deduce de esta acción de Icario que Odiseo habría heredado el reino a través de Penélope.

⁵ *Achilles in Scyros*, cf. Ovidio, *Metamorfosis* 13, 301, citado en el capítulo XI.

Homero no hace referencia alguna a este incidente. ¿Lo ha omitido a sabiendas o era un añadido posterior al mito de Ulises? Se trata de pura conjetura. El hecho de que Homero revele, de forma harto casual, que Odiseo era reacio a alistarse en la hueste griega contra Troya⁶ quizás indica que tenía conocimiento de la leyenda, pero intencionadamente no ofreció ningún detalle en este sentido, en favor del prestigio de Odiseo como héroe. Incluso si los motivos de Odiseo eran el amor y el afecto, había un elemento claramente autolicano en su esfuerzo por evadir las consecuencias de un juramento mediante una treta; y el intentar evitar cualquier compromiso de lucha era antiheroico en el sentido convencional. Este aspecto del episodio afectó a otro escritor que utilizó el tema de Ulises, James Joyce, cuando él mismo estaba eludiendo la guerra de 1914-18 en una Suiza neutral. Hablando de la hoja de servicios de Ulises con un amigo, Joyce comentó: “no olvides que era un zafado de la guerra. Quizás nunca hubiera tomado las armas e ido a Troya, pero el sargento de reclutamiento griego era demasiado listo para él”⁷. En los tiempos de Homero probablemente había incluso menos simpatía para los neutrales que en los de Joyce.

Había otro motivo para que Homero no se refiriera al incidente: la figura inquietante de Palamedes⁸, el rival de Odiseo en sabiduría y astucia. Aquí se abre un amplio campo a la especulación. Según los *Cantos ciprios*, Palamedes se convirtió en víctima del crimen más vergonzoso de la carrera temprana de Odiseo, cuando con la ayuda de Diomedes, tramó su muerte, una muerte que logró darle más tarde en la expedición. No nos han llegado detalles de esta versión temprana, salvo que Palamedes murió ahogado. Relatos posteriores cuentan cómo Odiseo urdió una trampa diabólica con una prueba falsa para desprestigiar a Palamedes ante los ojos de los jefes griegos. Incluso si se hace caso omiso de estos detalles despectivos, queda el hecho de que por lo visto Odiseo es culpable de un acto traicionero y asesino contra un compañero de armas. Los escritores posteriores –Eurípides, Virgilio, Dictis de Creta, Tzetzes, los poetas del Romance de Troya medieval, Vondel, y muchos más– lo denunciaron por ello constantemente.

⁶ Ver *Od.* XXIV, 118-119. Pero Eustacio *ad. loc.* considera que la historia de la locura fingida de Odiseo y la del ardid de Palamedes son puras habladurías: anota que Homero dice que Odiseo fue persuadido, no obligado, a ir. Cicerón (*De officiis* 3, 26, 97) dice que no hay alusión a este asunto en Homero y observa que hubiera sido *utile* pero no *honestum* para Odiseo “seguir reinando y viviendo tranquilamente con sus padres, esposa e hijo”.

⁷ Frank Budgen, *James Joyce and the making of ‘Ulysses’*, Londres, 1934, p. 16.

⁸ La trayectoria entera de Palamedes presenta muchas vacilaciones; vid. más sobre esto en Pauly, Roscher, Lang, *WofH.* 188-96, and Robert, pp. 1128 y ss. Es un tipo de Prometeo superfluo en sus invenciones y un tipo de Odiseo superfluo en sus consejos prudentes. Andrew Lang argumentó que era un héroe cultural de la época posthomérica endosado al relato de Troya por influencias antiaqueas en el ciclo épico. El hecho de que el argivo Diomedes fuera cómplice de Odiseo en su asesinato puede indicar un conflicto de linderos entre Argos y Nauplion, donde vivía Palamedes: y por tanto se ha sugerido que Diomedes era el principal instigador en su muerte. Pero, por otro lado, la complicidad de Diomedes con Odiseo se podría explicar por el hecho de que su padre, Tideo, era un griego del oeste (etolio). Una tradición posterior hace que Odiseo sufra por su parte en el asesinato: Nauplio, el padre de Palamedes, envió noticias a Ítaca de que Odiseo había muerto, y en desesperanza su madre se ahorcó. Pero esto contradice el relato que de la muerte de Odiseo hace Anticlea en *Od.* XI, 197 y ss. (vid. Eustacio a v. 202).

No se sabe nada de la actitud del autor de los *Cantos ciprios* en cuanto a este crimen. Puede que no sintiera que fuera su deber en absoluto expresar indignación moral. No carecía de paralelo en la tradición épica: el asesinato de Ífito a manos de Heracles no fue más venial. En la mejor de las circunstancias, la traición de Odiseo se podía considerar como un acto salvaje de venganza primitiva contra el hombre que le había obligado a abandonar su querida Ítaca. En la peor, los motivos de su traición podrían deberse a la envidia y al rencor contra un rival como Joven astuto. Sin embargo, es significativo que Diomedes fuera cómplice; él, que, en general, era un héroe honorable. Quizás interviniera también algún motivo técnico. Se dice que Shakespeare había comentado que se vio obligado a matar a Mercutio en *Romeo y Julieta* porque la tensión que suponía mantener un personaje tan exuberante vivo hubiera sido demasiado agotadora. Así, los que concibieron la versión original de la Leyenda de Troya también pueden haberse visto en la necesidad de eliminar uno de los Jóvenes astutos rivales.

En favor del buen nombre de Odiseo, Homero tenía un buen motivo para pasar por alto este episodio silenciándolo, si es que tuvo conocimiento de él. En cuanto a Odiseo, fuera la que fuese su motivación y fueran los que fuesen los detalles de su trama, la muerte de Palamedes fue con mucho el más imperdonable de sus engaños, el peor crimen de su recorrido épico. Otras acciones implacables, como la forma de tratar a Filoctetes y a los prisioneros troyanos, tuvieron por lo menos la excusa de ser *pro bono publico*. Pero el crimen de Odiseo, por lo visto, fue puramente un acto egoísta de venganza. Un asesinato como éste, de un camarada de armas, era totalmente ajeno al más alto código heroico. Por lo demás, ciertamente no se puede ignorar la posibilidad de que Palamedes fuera de hecho un traidor en la leyenda original.

Otro aspecto de la reticencia original de Odiseo para unirse a la campaña troyana revela un modo de ser particular. Como señaló James Joyce a continuación del comentario anteriormente citado: “Pero una vez en la guerra, el objetor de conciencia se convirtió en un ‘jusqu’aboutiste’. Cuando los demás quisieron abandonar el sitio, él insistió en quedarse hasta la caída de Troya”. Esta fue siempre una característica uliseica, parecida a la firmeza de actitud que había admirado en él Atenea. Para bien o para mal, una vez que Odiseo emprendía una tarea, la realizaba sin desviarse, incluso de manera cruel. Desde el momento en que se marchó de Ítaca, su propósito era el de terminar la campaña con éxito, rápida y definitivamente. Muchos de los otros héroes dan la impresión de disfrutar de la guerra y de sus diversiones. Es cierto que algunos de ellos tenían motivos excelentes para no querer apresurarse a volver a sus casas. Pero Odiseo nunca da esta impresión ni en Troya, ni en sus andanzas, salvo bajo la influencia de Circe. Quiso terminar con su ausencia de casa rápida y definitivamente; o por lo menos esto es lo que sugieren todas sus acciones.

Otras cualidades del Odiseo homérico se ilustran en más episodios del ciclo, sobre todo su sobresaliente capacidad para hacerse cargo de las tareas misiones difíciles. Algunas de ellas se mencionan también, pero sólo rápidamente, en la *Iliada* y la *Odisea*.

Especialmente destacadas fueron las misiones que desempeñó Odiseo en la visita oficial preliminar a Troya (una escena favorita en la tradición posterior), en el espionaje intramuros más tarde con el disfraz de mendigo⁹ y en la estratagema famosa del caballo de madera. La primera mostró sus habilidades supremas como orador. Las dos siguientes fueron más del tipo autolicano y menos del heroico convencional. Probablemente ningún otro héroe homérico se hubiera dignado a disfrazarse como un pordiosero ni aun para poder ganar la guerra. Y, como observó Horacio¹⁰, si Aquiles hubiera vivido, no es probable que se hubiera dignado a esconderse con los demás héroes dentro de una caja de madera, totalmente a la merced de sus enemigos si fuesen descubiertos demasiado pronto. Sin embargo, sin el caballo de madera los griegos no hubieran conquistado Troya. Con mucha o poca dignidad, fue el triunfo militar más grande de Odiseo.

Otras hazañas de Odiseo narradas en el ciclo no se mencionan ni en la *Iliada* ni en la *Odisea*, en concreto su papel en el sacrificio de Ifigenia en Áulide, en los asuntos de Télefo y Filoctetes, en el robo del Paladio, y en el trato final a los prisioneros troyanos, que tanto dolía a Eurípides. Una vez más es imposible asegurar si Homero tenía conocimiento de estos incidentes. En el modo como los escritores del ciclo épico los relatan no hay nada especialmente despectivo hacia Odiseo que provenga de ellos. Los aspectos más odiosos del comportamiento de Odiseo, tal como se destacan en la tradición posterior, aquí no se encuentran todavía. Asimismo, las acciones de Odiseo son *pro bono publico*: está en juego el éxito de la expedición. El asesinato a manos de Odiseo del hijo de Héctor, Astianacte¹¹, por ejemplo, tal como se narra en la *Destrucción de Ilión*, fue cruel, pero, como Odiseo mismo arguye en las *Troyanas* de Séneca y en otras ocasiones, fue necesario como medio de prevenir una guerra de venganza. Se puede llorar con Eurípides por su falta de humanidad, pero haber perdonado la vida al hijo de Héctor hubiera puesto en peligro las vidas de los propios hijos de todos los héroes griegos, Telémaco incluido. Además, lo de asesinar a todos los varones en una ciudad conquistada era frecuente en las guerras primitivas, como lo ilustra ampliamente el avance del pueblo elegido por Dios en la Tierra Prometida.

⁹ En un sentido, éste era una preparación para su disfraz similar después de su vuelta a Ítaca. Milton compara con acierto las acciones de Odiseo en disfraz con las aventuras del Rey Alfredo en vestimenta humilde después de su derrota por los daneses (*Outlines for tragedies*, Columbia edn., XVIII, 243).

¹⁰ Horacio, *Odas* 4, 6, 13 y ss. Ni Homero ni los escritores cíclicos afirman explícitamente que fue Odiseo quien concibió la estratagema del caballo. Homero se limita a decir que Epeo ('hombre-caballo') lo construyó (*Od.* XI, 523). Pero la tradición posterior da por sentado que fue invención de Odiseo y cualquier otro inventor entre los griegos que quedaban no parece concebible. Odiseo era el jefe supremo dentro del caballo (*Od.* XI, 524-5; IV, 271 y ss.), y un jefe muy drástico a juzgar por su forma de tratar a Anticlo (*Od.* IV, 286 y ss.; cf. el poema conmovedor de Pascoli, *Anticlo*).

¹¹ Para el asesinato de Astianacte, vid. especialmente Robert, pp. 1259 y ss. La *Iliada Menor* se lo imputa a Neoptólemo, la *Destrucción de Ilión* a Odiseo. Es probable que en esta ocasión Odiseo pronunciara la frase terrible, "imbécil el que mata al padre y deja al hijo": cf. sus comentarios en Séneca, *Troyanas* 589-93. El escoliasta en Eurípides, *Hécuba* 41, dice que los *Cantos ciprios* imputaron el asesinato de Polixena a Odiseo y a Diomedes, mientras Eurípides seguía a Íbico al imputárselo a Neoptólemo. Esto es un buen ejemplo de la flexibilidad del ciclo a diferencia de la tradición homérica.

Surge la pregunta de si se puede deducir de los poemas cíclicos¹² alguna actitud ética definida concerniente a Odiseo. A falta de algún comentario explícito por parte los autores mismos, algunos estudiosos, basándose en el comportamiento de Odiseo reflejado en los epítomes y fragmentos, han argumentado que su reputación había caído por debajo del nivel homérico. Se centran en incidentes tales como el intento de evadir el alistamiento, el asesinato de Palamedes, el robo del Paladio y la muerte de Astianacte. Los dos primeros pertenecen a los *Cantos ciprios* y, a la vista de lo escandaloso del asesinato de Palamedes, el poema que lo tratara, si alguno lo hace, es el que más probablemente lo presentara bajo una luz desfavorable. Pero no hay pruebas de que el autor de los *Cantos ciprios* considerara a Palamedes como un mártir de alma pura, como lo trataban los escritores del siglo V, una especie de Abel frente al Caín de Odiseo. Puede ser que, al contrario, admirara el triunfo de la astucia de Odiseo y que la justificara plenamente. El hecho es que la información disponible es muy exigua. En los otros poemas, hasta donde se puede juzgar, Odiseo parece haber sido en gran parte el héroe habilidoso, elocuente, persuasivo, valiente y con espíritu público que era en la *Iliada* y en la *Odisea*.

El único cambio radical respecto a la concepción de Homero viene en el más tardío de los poemas cíclicos, la *Telegonía*, compuesto por un griego africano, Eugamón de Cirene, en el siglo VI a. d. C. Este poema fue escrito como continuación de la *Odisea*, y trata sobre lo que pasó con Odiseo y su familia después de su regreso a Ítaca. Los detalles del relato de Eugamón no aportan gran cosa. Lo que es importante es que contradice la impresión dejada al final de la *Odisea*, de que los mayores sufrimientos de Odiseo cesaron una vez que los pretendientes fueron liquidados y la paz fue proclamada por Zeus y Atenea. Eugamón sitúa en su lugar una crónica de infidelidades y desasosiego que lleva finalmente a la muerte de Odiseo a manos de

¹² Lang, *W. of H.*, 188 y ss., presenta un argumento de peso para el sesgo antiuliseico de los *Cantos ciprios*; pero su punto de vista de que era debido al prejuicio jonio hacia la tradición 'aquea' ya no es sostenible. Para otros intentos de distinguir diferencias de actitud hacia los distintos héroes en la épica cíclica, vid. especialmente Bethé 2, 251-2, Severyns, y Jebb en *Áyax* XVI, seguidos de Davaux, 49-53. Fuera del asunto de Palamedes, la única otra posibilidad de comportamiento vergonzoso por parte de Odiseo digno de ser comentado ha sido deducido de las versiones posteriores del robo del Paladio, en el que a Odiseo se le representa como habiendo intentado asesinar a Diomedes para poder conseguir todo el reconocimiento para sí mismo: vid. O. Jahn, "Der Raub des Palladion", en *Philologus* 1 (1846) 47, quien ve a Odiseo en la *Iliada Menor* como un cobarde astuto y engañoso, cf. Frazer a Pausanias 1, 22, 6. Pero no existe prueba concluyente de que la *P. I.* diera una relación de este tipo del papel de Odiseo en el episodio del Paladio: puede que la atribución alternativa del proverbio 'compulsión diomédica' de Hesiquio no se refiera en absoluto a la conducta villana descrita en *Suidas* (un autor antiuliseico), sino que apunte a la tradición testimoniada por primera vez en las *Lakainai* de Sófocles, de que los héroes tuvieron que escapar de Troya a través de una estrecha y sucia alcantarilla. Bethé (*Homero* 2, 251-2) parece tener mejores razones para rechazar de plano el relato de la *P. I.* en el cual, mantiene el analista, Odiseo es el héroe más favorecido. Además, es poco probable que un escritor cíclico se opusiera la autoridad de Homero en un asunto de este tipo: la *Dolonia* es un tributo elocuente a la confianza y seguridad mutuas que se producían entre Odiseo y Diomedes, además de serlo a la indiferencia de Odiseo hacia el reconocimiento por su hazaña conjunta, como se ha descrito en el capítulo II.

Telégono, su hijo con Circe. Así es que el destino posterior de Odiseo se convierte en trágico e inseguro en lugar de feliz y tranquilo. Este cambio tuvo una influencia profunda en la tradición posterior.

La *Odisea* termina con una descripción de cómo Atenea intervino para hacer la paz entre Odiseo y los parientes enfurecidos de los pretendientes masacrados. Homero no dice en esta ocasión, a la manera de un cuento de hadas tradicional, “y vivieron por siempre felices...”. Ningún escritor genuinamente griego haría una afirmación tan sin discernimiento, y ningún público griego lo esperaba. Como sabía Homero, los dioses dan al hombre dos lotes de penas por cada lote de alegría. Sin embargo, lo que comporta claramente la *Odisea* es que las aventuras de Odiseo se dan, con una excepción notable, por terminadas, y que ahora se asentará para gobernar su isla-reino serenamente hasta el final de sus días.

Odiseo nunca había querido marcharse de su casa. Su único objetivo en la campaña de Troya era de terminarla con éxito lo antes posible. Nunca había querido ser un vagabundo, o viajero, o explorador. Los griegos primitivos no tenían ilusiones románticas sobre el gozo de viajar para explorar regiones desconocidas al otro lado del mar. Viajaron por razones de guerra, de piratería o de comercio, o por imposición; pocas veces, si es que alguna, por elección propia. Odiseo comenta en una conversación en la segunda mitad de la *Odisea*: “No hay nada peor para los hombres mortales que andar errante”¹³. Y una actitud similar se expresa con frecuencia en otras partes de la *Odisea*. No se debe permitir que avatares posteriores del héroe alteren el perfil homérico. El Odiseo de Homero no era un turista curioso –como Heródoto o Pausanias– ni un peregrino piadoso, ni un explorador aventurero, ni un errante byroniano, ni un vagabundo despreocupado como Lawrence Sterne. No se le puede comparar con los buscadores resueltos de tierras prometidas como Eneas o Moisés, o con los misioneros aventureros como Francisco Javier y Livingstone. Aquellos viajaron bajo la orientación y el favor del cielo; pero los viajes de Odiseo eran el resultado de la ira divina. En este sentido se le puede comparar mejor con el Judío errante, el Holandés del buque fantasma y el Viejo marinero.

Esta distinción fundamental no impedirá que escritores posteriores conviertan a Odiseo en todas y cada una de estas figuras; y no se puede negar que Homero deja caer una semilla de cada una mientras sigue adelante a toda prisa con el propósito principal de su *Odisea*. No se puede negar que Odiseo, con su adaptabilidad típica, aprovechó al máximo sus esforzadas andanzas, incluso disfrutando de algunas nuevas experiencias y encuentros. Pero siempre –salvo bajo la influencia sobrenatural de Circe– proseguía hacia su casa. Ítaca era su Hesperia, su Tierra de Canaán. Incluso entre los deleites de la isla adornada de flores de Calipso, incluso después del ofrecimiento de la ninfa de la juventud eterna, había ansiado su dura tierra natal y a su esposa, que envejecía. Así, en los últimos versos de la *Odisea*, después de veinte

¹³ *Od.* XV, 343-5 cf. *Od.* X, 464; XXI, 284. Pero Homero mismo no era totalmente desconocedor de la sensación de la pasión por viajar: vid. el símil notable en *Il.* XV, 8-83.

años de exilio, Homero hace ver que se había ganado, por su valor, resistencia y habilidades, ‘la muerte tranquila desde el mar’ en la majestad de la avanzada edad, con su gente próspera a su alrededor, tal como le había prometido Tiresias.

Pero aún quedaba una incertidumbre misteriosa. Cuando Odiseo visitó a Tiresias en el Hades durante sus fabulosas andanzas, el profeta había descrito cómo conseguiría apaciguar finalmente al iracundo Poseidón (*Od.* XI, 131 y ss.). Una vez que hubiera matado a los pretendientes y recuperado su reino, tenía que coger un remo y seguir viajando hasta llegar a un pueblo que no sabía nada del mar salado, ni de barcos, ni de remos. Allí tenía que plantar su remo en la tierra, ofrecer un sacrificio a Poseidón, y entonces regresar a casa y sacrificar hecatombes a todos los dioses. Si se realizasen debidamente todos estos ritos, entonces, predijo Teiresias, en su momento “la muerte te llegará desde el mar y será muy tranquila, pues te alcanzará ya sometido a la suave vejez. En torno, tus gentes serán prósperas. Estas verdades te anuncio”.

Desgraciadamente, el griego es ambiguo aquí, sobre todo en la frase “desde el mar” o “fuera del mar”. Algunos lo interpretan como una profecía sobre el origen de la muerte de Odiseo –a como en las leyendas posthoméricas de su muerte, debida a una herida causada por la espina de un pez, o a un guerrero que salió “fuera del mar”–; otros, como una predicción de que Odiseo mismo estaría en *terra firma* cuando le sobreviniera la muerte. En otras palabras, que no iba a morir de la forma que una vez había temido tanto, la muerte en el mar. Donde los estudiosos no pueden llegar a un acuerdo no es extraño que los escritores creativos tiendan a producir algunas interpretaciones sorprendentes. A partir de esta sola frase de Homero se desplegó una riqueza asombrosa de versiones fantásticas en la tradición posterior.

Igualmente estimulante para la imaginación de los escritores posthoméricos era la descripción imprecisa de Tiresias del peregrinaje de Odiseo a esa tierra de gente desconocida, lejos del mar. Al parecer Homero se proponía algún tipo de expiación por la ofensa de haber cegado al hijo de Poseidón, el Cíclope Polifemo. Pero el hecho de que Homero dejara este viaje todavía sin cumplir al final de la *Odisea* ofrecía un posible campo abierto para una continuación, sobre todo cuando Odiseo había dicho a Penélope, después de su reencuentro, que vería “muchas ciudades y gentes” en este viaje (*Od.* XXIII, 267). Los escritores posteriores no se pararon en barras en cuanto a la tarea de suministrar versiones.

Una vez más nos encontramos con el problema fundamental de la tradición homérica temprana y la cíclica. Cuando Homero hizo estas referencias al viaje tierra adentro de Odiseo, ¿era ya una historia bien conocida o era una invención suya improvisada para terminar con la ira de Poseidón? Además, ¿cuáles eran las fuentes del relato de Eugamón sobre la salida de Odiseo de Ítaca, su matrimonio con la reina de los tesprotios, su regreso a Ítaca y su muerte a manos de Telégono, su hijo con Circe? ¿Todo esto se basaba en la tradición prehomérica o fue invención del propio Eugamón? No hay posibilidad de obtener una respuesta segura. En general, juzgando por

el parco resumen que nos ha llegado, parece más la obra pedestre de un epígono que un producto de la imaginación folclórica o poética¹⁴.

Una vez que Eugamón había abierto la puerta a las posibles teorías referentes a los últimos días de Odiseo, éstas se multiplicaron rápidamente¹⁵. En una de las versiones, Odiseo descubrió después de su regreso a Ítaca que Penélope le había sido infiel—con Hermes o quizás con algunos o con todos los pretendientes— y se marchó, llevado nuevamente de su espíritu aventurero, a la Grecia continental o a Etruria. Otra versión lo transformó definitivamente en un caballo. En otras versiones, supuestamente tuvo hijos con Circe y Calipso, y con otras tres mujeres que conoció más tarde en sus correrías. Uno de sus hijos con Circe, Latino, fue considerado por algunos el ancestro epónimo de la raza latina (una fuente muy controvertida, como se comentará en el capítulo X). Los Mamiliii de Roma pretendían ser sus descendientes a través de Telégono, el parricida; y el orador ateniense Andocides hizo que su linaje se remontara asimismo hasta Telégono, quien, según esta tradición, había terminado por casarse con Nausícaa.

No aportaría nada al presente estudio centrarse en los detalles genealógicos y geográficos¹⁶ de esta abigarrada tradición. Sólo tenemos que tomar nota de cómo la elevada intensidad aventurera de la *Odisea* y la pasión heroica de la *Iliada* degene-

¹⁴ Estoy de acuerdo aquí con el punto de vista de M. H. van der Valk, expresado en su crítica de la opinión de Merkelbach (en *Untersuchungen zur Odyssee*, Munich, 1951) de que la *Odisea* contiene material procedente de la *Telegonía*: vid. *Bibliotheca Orientalis* IX, 3-4 (1952) 148. Para un informe sobre las muy variadas interpretaciones del viaje tierra adentro de Odiseo después de su regreso a Ítaca, vid. van der Valk, *Beiträge zur Nekyia*, Kampen, 1935, pp 13-32. Mantiene que la historia es invención del propio Homero, y no se remonta a un mito prehomérico: algo que me parece dudoso. Severyns (pp. 409 y ss.) concluye que la *Telegonía* es un *genre nouveau*, celui du roman en prose.

¹⁵ Para los diferentes relatos posthoméricos sobre los últimos días de Odiseo, ver especialmente Hartmann, Severyns, Pauly, Roscher, Svoronos, Frazer (comentario a la *Bibliotheca de Apollodoro* 7, 34-40); y (para versiones en latín) Martorana, pp. 27-40. La versión extraña de Dictis se comentará en el capítulo XII. Para la leyenda de la muerte final de Odiseo en Etruria, vid. W. R. Halliday, *The Greek questions of Plutarch*, p. 80, Robert, p. 1448, y Phillips. Para sus conexiones con Roma, ver capítulo X. Para los dieciocho hijos y seis consortes de Odiseo, atribuidos en la tradición posthomérica, vid. Roscher, col. 632. Eustacio a *Od.* XVI, 118, despacha tales genealogías como superfluas y degeneradas. La muerte de Odiseo a manos de su hijo es un ejemplo de un tema folclórico popular. Los psicólogos que creen que los mitos son símbolos de deseos y de pasiones reprimidas (ver Highet pp. 523-4) han encontrado un significado especial en el hecho de que según una versión Telégono luego se casó con Penélope (se sugiere un caso del complejo de Edipo); pero Telégono nunca había visto antes ni a Odiseo, ni a Penélope. El tema contrario se encuentra en la leyenda de Eurialo, el hijo de Odiseo y Evipe, a quien, debido a la envidia de Penélope, Odiseo dio muerte por ignorancia. Fue quizás, pero con algunas dudas al respecto, el tema de la obra de Sófocles, *Eurialo*; si no fue así, la historia no fue atestiguada hasta Partenio (*Erotica* 3). Sexto Empírico, *Adv. Gramm.* 1, 12, proporciona otras anécdotas curiosas.

¹⁶ La intrincada geografía del periplo de Ulises, tal como se registra en los poemas homéricos y escritos posthoméricos, ha sido indagada últimamente por Phillips, citando las principales autoridades tempranas. Ver también Alfred Klotz, "Die Irrfahrten des Odysseus und ihre Deutung im Altertum", *Gymnasium* 59 (1952) 289-302. Como anota Wüst, varios de los autores clásicos tardíos pretendieron que Ulises llegó hasta Lisboa, Escocia, y Alemania; y algunos estudiosos modernos le han enviado incluso más lejos. Para la desestimación antigua del valor ético de tales estudios, vid. Séneca, *Epístolas* 88, 7 y Aulo Gelio, *Noches áticas*, 14, 6, 3.

raron en linajes inventados y cuentos de viejas sobre adulterio y parricidio. Sin embargo, esta prolijidad y confusión de leyendas sobre el destino final de Odiseo, junto con la ausencia de algún pronunciamiento por parte de Homero, fue fuente de notables continuaciones en la tradición vernácula. A través de ella, Dante, Tennyson, Pascoli, Kazantzakis y otros recibieron licencia para emplear su imaginación libremente en el empeño de concebir el final más adecuado para el hombre de muchas vueltas; y aprovecharon su oportunidad magníficamente. Pero difícilmente se puede insistir demasiado en que figuras como el del réprobo buscador de conocimiento prohibido y la byroniana víctima de la pasión por los viajes de Tennyson son fundamentalmente diferentes del Odiseo de Homero. Ellos se orientan hacia afuera, son centrífugos, mientras que en la *Odisea* la fuerza del corazón y la mente de Odiseo son centrípetos, lo hacen esencialmente hacia casa, hacia Ítaca y hacia Penélope.

NOTA ADICIONAL: No se ha pretendido comentar aquí lo referente a los varios cultos dedicados a Odiseo en Grecia e Italia como registraron Pausanias y otros autores (ver Wüst) ya que, salvo algunas excepciones que cito (p. ej. en n. 3 *supra*), no parecen iluminar la tradición literaria. Vid. Leeuwen y Telfer en la Bibliografía Adicional.

CAPÍTULO VII

LA CRECIENTE HOSTILIDAD

Las convenciones de la poesía épica clásica excluían que el poeta expresara sus propios sentimientos y opiniones sobre las personas y hazañas que describía. Fue distinto en el caso de los poetas líricos. Las opiniones y sentimientos personales eran por lo general el tema prioritario de sus poemas. Incluso cuando su tema era claramente heroico, como en el tratamiento que reciben de Píndaro los mitos heroicos, los líricos pocas veces mostraron el sentido de autosupresión de Homero y de los escritores cíclicos. En sus manos los mitos se convirtieron en vehículos que expresaban o simbolizaban alguna actitud o humor personal.

Como resultado de esta actitud subjetiva, se encuentran pocas adiciones ‘reales’ a las hazañas de Odiseo en verso lírico, sea antiguo o moderno. Casi toda la contribución de los líricos a la tradición uliseica se deriva de nuevas interpretaciones de tipo emocional o psicológico. El problema del poeta parece no consistir ya en cómo puede mejorar y desarrollar los relatos tradicionales de Odiseo y sus hazañas. En su lugar se pregunta: ‘¿Qué significan la personalidad y la conducta de Odiseo para mí personalmente?’. Los líricos más moralistas proceden entonces a decidir si fue un hombre bueno o no. En otras palabras, es como si Odiseo, en lugar de posar, por así decirlo, para que un artista objetivo como Homero le haga un retrato cuidadosamente estudiado, ahora se encontrara ante el escrutinio ocasional de un grupo muy apasionado de amigos o de enemigos potenciales dispuestos a idolatrarlo o a execrarlo según sus impulsos.

Desgraciadamente, las referencias a Odiseo que han sobrevivido en los fragmentos de la poesía lírica griega más temprana son escasas¹. Pero, en proporción, son suficientes para probar que Odiseo no ha sido descuidado tras la decadencia del estilo épico. Alcman, el primer escritor después de Homero y de Hesíodo que menciona

Para estudios previos sobre esta fase de la tradición, ver especialmente Wüst, Cesareo y Roscher.

¹ La pérdida de las obras de Estesicoro es especialmente lamentable, ya que parece haber tenido un punto de vista altamente original sobre la tradición heroica. Según él, el emblema en el escudo de Odiseo era un delfín (Plutarco, *De sollertia animalium*, 36), un símbolo adecuado para sus marcadas tendencias náuticas. Entre los líricos corales tardíos, los fragmentos del relato de Baquilides (fr. 15, Snell) sobre la visita de Menelao y Odiseo a Troya para exigir la devolución de Helena antes de la guerra (cf. *Il.* III, 205 y ss.) no contienen ninguna adición significativa al mito.

a Odiseo por su nombre, se refiere a su proverbial resistencia², una cualidad que iba a tener un atractivo natural para el público espartano, incluso en un tiempo en el que Esparta no estaba militarizada del todo. Arquíloco, él mismo un mestizo social y algo inadaptado en los círculos aristocráticos, parece haber encontrado en Odiseo una figura simpática³. En su obra nunca hace referencia directa a él, pero en dos ocasiones parafrasea su famosa negativa a regocijarse con la matanza de los pretendientes, encontrando presumiblemente en ello un ejemplo que le gustaría seguir en sus propias victorias verbales. En otro fragmento relata cómo odia a un gran general, arrogante, impecablemente vestido, y lo bien que le cae un camarada pequeño, patizambo, de paso firme y corazón valiente. La descripción, salvo lo de las piernas patizambas, poco heroica, recuerda mucho la comparación en la *Iliada* III entre el alto y señorial Agamenón y el robusto, como un carnero, Odiseo. Y en otra parte, Arquíloco elogia la resistencia, describe sus propios sufrimientos en el mar, y ruega por un “dulce regreso a casa”, con un lenguaje odiseico que sugiere un fuerte lazo de simpatía entre él mismo y Odiseo⁴.

Alcmán y Arquíloco escribieron principalmente sobre asuntos estéticos y personales. El siglo siguiente, el VI, con su extendido descontento político, produjo una serie de políticos-poetas, empezando por Solón. Por sus características, a Odiseo se le alineó como partidario en los conflictos, de la misma manera que sería su destino involucrarlo más tarde en las controversias de la Contrarreforma en la Europa occidental. Teognis (o algún escritor de su escuela), dándole vueltas al fracaso de los aristócratas en Mégara, alabó el “espíritu despiadado” de Odiseo⁵ tal como mostró al vengarse de los pretendientes. En otros versos de la misma colección –cuya autoría se discute–, se hace un elogio sin reservas del valor de la adaptabilidad camaleónica en el trato social, que claramente hace referencia al Odiseo homérico. Exclama el poeta⁶:

¡Oh corazón! orienta tu versátil carácter según todos tus amigos,
 al encuentro de la querencia que cada uno tiene.
 Procúrate la querencia del pulpo de tantas dobleces (o tan hábil⁷),
 que se muestra talmente en la forma de la piedra a la que se adhiere.
 Sigue ahora un color, después hazte de otro.
 La listeza tiene más fuerza que la inflexibilidad.

² Alcmán, fr. (Diehl).

³ Quizás no sea accidental que entre los títulos de las comedias perdidas de Cratino se encuentren *Ἀρχιλοχοί* y *Ὀδυσσεῖς*.

⁴ Arquíloco, frs. 11, 60, 65, 67a (Diehl) y cf. Bergk, *Poetae Lyrici Graeci* II, 698, 700. Para otros ecos odiseicos vid. Snell, pp. 47 y ss.

⁵ *Elegías*, 1123-8.

⁶ *Elegías*, 213-8. En su edición Hudson Williams sugiere que una alusión directa a *Od.* V, 432 y ss., es intencional en esta comparación con el pulpo, pero puede haber sido tomada directamente de la naturaleza. Parecidas referencias a las ventajas de imitar los cambios de colores protectores del pulpo las cita Ateneo (513 C-D) en relación con el segundo pasaje: Píndaro, fr. 235 (Bowra), y Sófocles, fr. 286 (Nauck: de *Ifigenia*). Quizás las pronunciara Odiseo en sus contextos completos. Ver también Ion, fr. 36, y Bergk sobre Teognis 213.

⁷ La palabra ambigua correspondiente a hábil o complejo aquí es *πολύπλοκος*, posiblemente una paronomasia de *πολύτροπος*.

Aquí puede reconocerse un aspecto singular de la versatilidad y de la tradicional inventiva de Odiseo, la cualidad paulina de ser todo para con todos. Pero por la manera en que el poeta lo presenta y en el contexto de abierto despecho y rencor, el elogio tiene un sabor marcadamente desagradable. El tono es más maquiavélico que homérico o apostólico. Aunque el Odiseo de Homero tenía sin lugar a dudas aquellas matizadas cualidades policromas, nunca se jactaba de ellas, ni hizo de las mismas el fundamento de su vida social. Además, como se ha visto, el Odiseo homérico incluso podía a veces mostrar su firmeza ante los personajes más temibles. Sin embargo, aquí nos enfrentamos con una de las ambigüedades fundamentales del carácter odiseico. La frontera entre la adaptabilidad y la hipocresía es fácil de traspasar. Teognis tuvo que distorsionar muy poco para convertir la versatilidad del Odiseo homérico en un oportunismo despreciable. Pronto, cuando Píndaro, Sófocles y Eurípides reconsideren el asunto, Odiseo pagará muy cara la admiración de Teognis.

El primer ataque directo contra el carácter de Odiseo en la literatura europea existente es de Píndaro⁸. En dos odas (*Nemeas* 7 y 8), denuncia la victoria de Odiseo sobre Áyax en la contienda para obtener las armas de Aquiles como un ejemplo de cómo un mentiroso astuto y convincente puede vencer a un héroe sencillo y espléndido. Hay que considerar el trasfondo tradicional de este arrebato antes de que se pueda apreciar en su totalidad el efecto de la denuncia de Píndaro.

El primer relato completo del duelo entre Odiseo y Áyax fue el ofrecido en la *Etiópida*, pero, desgraciadamente, se ha perdido, salvo un resumen y algunas referencias. El episodio quedó fuera del ámbito cronológico estricto de la *Iliada* y de la *Odisea*, ya que ocurrió en la última fase de la campaña de Troya. Pero formaba claramente parte de la tradición en los tiempos de Homero, quien hace referencia a él en un pasaje impresionante de la *Odisea* XI, cuando hacia el final de la visita de Odiseo al Hades ve la sombra de Áyax acompañado por Aquiles y otros héroes. Antes de contar este incidente a los feacios, Odiseo expresa un profundo arrepentimiento porque su victoria en la prueba para conseguir las armas de Aquiles había sido el motivo de que Áyax se suici-

⁸ Mahaffy, en su artículo pionero sobre la decadencia de la reputación de Odiseo (vid. Bibliografía), sugiere que Epicarmo fue el primero en denigrar a Odiseo (en sus obras el *Ciclope*, *Filoctetes*, las *Sirenas*, *Odiseo naufrago* y *Odiseo desertor*). Epicarmo, argumenta Mahaffy, habiéndole sido vedado por los déspotas sicilianos criticar a los políticos, aplicó su talento satírico a las figuras mitológicas. Píndaro, entonces, habría basado su prejuicio antiuliseico en los contactos con la obra de Epicarmo en Sicilia. No existe una demostración en firme en este sentido, y es importante hacer una distinción entre el trato cómico de la conducta de Odiseo (que proporciona incluso Homero en los episodios de Iro y de Tersites, por ejemplo) y las denuncias moralistas a la manera de Píndaro y Eurípides. Además, no se sabe nada sobre el papel de Odiseo en las obras teatrales citadas, salvo por el fragmento de papiro de *Odiseo desertor*. Generalmente se ha entendido que Odiseo fue presentado como un cobarde, pero he presentado argumentos en contra de este criterio en *Classical Philology* 45 (1950) 167-9. Andrew Lang (*W. of H.*, pp. 160 y 189) rechaza la teoría de Mahaffy en favor de su propia opinión de que la denigración de Odiseo comenzó con los poetas antijónicos y antihoméricos del ciclo épico, de donde dice que lo derivó Píndaro. Pero no existen pruebas de todo esto. Para un estudio completo sobre Odiseo en la comedia griega vid. Phillips en la Bibliografía Adicional.

dara por el ultraje de su orgullo: “¡Ojalá no hubiera yo vencido en semejante prueba! ¡Porque así no hubiera cubierto la tierra por tal causa una cabeza como la de Ayante, quien por su arrogancia y sus hazañas era el mejor entre todos los aqueos, después del irreprochable Pelida!”. Los pesares de Odiseo en este momento tienen todo el aspecto de ser sinceros. Tenía poco que ganar –salvo, quizás, un reconocimiento por su magnanimidad– mostrando simpatía hacia el griego muerto, en un discurso pronunciado en la corte de Alcínoo en la remota isla de los Feacios. Este tono de remordimiento se mantiene a lo largo de todo el relato del incidente.

Odiseo procede a describir cómo en el reino de Hades se dirigió al espectro de Áyax con “palabras como la miel” –la frase homérica indica un deseo de agradar más que ningún tipo de hipocresía para ganarse el favor–, seleccionando sus términos con toda la cortesía y contención de que era capaz. No mostró nada de exultación ni de regodeo ante el rival vencido, un rival cuya actitud hacia él en Troya nunca había sido muy amistosa. Rogó a Áyax que pusiera fin a su ira fatal ahora que ya estaba muerto. Aquí, desde luego, se ve la futilidad del ruego de Odiseo dirigido a un temperamento como el de Áyax: el hecho de que hable como vencedor vivo a un muerto derrotado, hace que cualquier proposición de este tipo parezca amargamente condescendiente. Le asegura que los griegos habían llorado su muerte tanto como a Aquiles mismo: “tu muerte fue como el desplomarse una torre”, eso sintieron al perderlo. Odiseo añade la explicación convencional –pero no insincera– nacida del sufrimiento de un hombre bueno, de que las circunstancias de su inmerecida muerte no se debían sino a la voluntad de Zeus. Por último, le pide que se sobreponga a su indignación y que siga escuchándolo. No hay asomo de engaño, ni motivo para ello en este caso. Sin duda Odiseo podía permitirse ser magnánimo, ya que había sido el vencedor. Pero la magnanimidad hacia un rival vencido era excepcional en la Grecia arcaica. Hubiera sido más normal y natural que un héroe vilipendiara a su antagonista muerto e indefenso. Sin embargo, Odiseo se abstiene, de forma característica en él, de jactarse o de regodearse. Es una premonición, y probablemente la fuente, de su conducta magnánima en el *Áyax* de Sófocles.

Pero proposiciones como ésta, como Odiseo sabía bien, dejan a uno expuesto a respuestas humillantes, al desaire directo, sobre todo cuando se dirige a alguien de linaje más noble y con más prestigio. Áyax utiliza esta última arma del orgullo ofendido con un efecto magnífico. Desdeña toda respuesta. Simplemente se da la vuelta para unirse con los otros espíritus inanes de los muertos en las tierras oscuras interiores, dejando a Odiseo sin respuesta e ignorado. *Seul le silence est grand....*

Como puede apreciar cualquier lector afecto, antiguo y moderno, ésta es una escena de un patetismo sin igual, más romano que griego en su austeridad majestuosa. Por un momento Áyax se gana nuestra admiración, como si se tratara de un Catón o de un Régulo. Ante su implacable heroísmo, la flexibilidad de Ulises por un momento parece baladí y de pacotilla. Es el último gesto de Homero en el estilo heroico más antiguo, opuesto al estilo más reciente y más llano. Como una criatura prehistórica a extinguir, como un mastodonte solitario o un mamut al que hace frente un

homo pithecanthropus que, ávido de domeñar su furia, intenta engatusarlo, Áyax se aleja silenciosamente con desdén. Es bien pobre el poeta que no puede respetar una causa perdida, que no puede sentir veneración por una civilización condenada. De la misma manera que Virgilio, con toda su devoción al imperio romano, no falló en el momento de hacer ver lo patético de la muerte de la cartaginesa Dido, también ahora Homero, a pesar de que, en general, reserva su admiración y simpatía para el hombre ágil uliseico, rinde aquí tributo al último de los héroes titánicos⁹.

Cuando iba a morir, Dido rogó por la aparición de un vengador que castigara a su embustero troyano. Píndaro es el vengador Asdrúbal de Áyax, su Aníbal es Eurípides, y entre los dos estuvieron cerca de destruir la reputación de Odiseo para siempre. No había nada en los relatos homéricos ni cíclicos —en lo que puede desprenderse de los fragmentos conservados de éstos últimos— acerca de la justa para la adjudicación de las armas de Aquiles, que sugiriera que Odiseo ganó el premio de forma inmerecida o por medios deshonestos. Sin embargo, Píndaro realiza ambas acusaciones inequívocamente. La victoria de Odiseo, afirma, no fue debida a un fallo ecuánime por parte de Atenea y de los cautivos troyanos¹⁰, sino a una decisión tomada por los caudillos griegos después de que el envidioso e inmérito itacense se los hubiera ganado torticeramente. Píndaro denuncia esta astucia uliseica como deplorable “incluso en los tiempos antiguos”: es “un conjurador de palabras engatusadoras, un inventor de astucia, un insinuador de calumnias atrevidas, siempre atacando a los ilustres y exaltando a los ignominiosos”. “¡No tenga yo jamás constumbre semejante”, exclama el poeta, “mas los caminos sinceros de la vida alcance!”.

Las referencias son breves, pero dejan muy claros los sentimientos personales de Píndaro¹¹. Admira el tipo que encarna Áyax¹², el héroe sincero y directo, y detesta a

⁹ Para una simpatía similar hacia el perdedor se pueden colacionar las últimas escenas del episodio del Cíclope en *Od.* IX, 446 y ss.: desde el momento en que el monstruo cegado conversa cariñosamente con su carnero dócil (debajo del cual Odiseo va colgado con una angustia de suspense) parece que Homero quiere que sintamos algo de afecto hacia él, y de ninguna manera lleva la peor parte Polifemo en los intercambios finales con Odiseo.

¹⁰ *Od.* XI, 547. Según el escolio a Aristófanes, *Caballeros* 1056, la *Iliada Menor* fraguó que el fallo fue emitido sobre la base de algunos comentarios que se habían oído a muchachas troyanas. En Sófocles, *Áyax* 1135, Teucro culpa a Menelao de haber falsificado la votación en el certamen para la adjudicación de las armas de Aquiles, exonerando por tanto a Odiseo de las calumnias de Píndaro en *Nemeas* 8, 26-7. Vid. Severyns, pp.328 y ss.

¹¹ Para la opinión de Píndaro sobre Odiseo, cf. Farnell, primera edición, 215-16. Píndaro también hace insinuaciones sobre la oblicuidad de Odiseo en *Istmicas* 4, 36-40, y por lo visto también desaprobó su conducta en el asunto de Palamedes, a juzgar por el fr. 275 (Bowra). N. O. Brown en “Pindar, Sophocles, and the Thirty Years’ Peace”, *Transactions of the American Philological Association* 82 (1951) 1-28 argumenta que en *Nem.* 8 Éaco representa la unión perfecta de virtud, sabiduría y poder; Áyax la virtud sin prudencia; y Odiseo “un tipo tortuoso de sabiduría sin virtud”, que Píndaro iguala, piensa Brown, con el nuevo orden burgués de la sociedad contemporánea y sobre todo con el imperialismo revolucionario de Atenas. Piensa que Sófocles en *Áyax* deliberadamente refutó la opinión de Píndaro. Para críticas sobre la teoría de Brown vid. V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles*, Oxford, 1954: existen graves imprecisiones en cuanto a la cronología.

¹² Dado que el retrato de Áyax como “lerdo” (como le llama Shakespeare en *Troilo y Crésida*, probablemente siguiendo a Ovidio en *Metamorfosis* XIII) es el consagrado en la literatura medieval y renacentista inglesa,

Odiseo como a un granuja envidioso, engañoso y difamador. Mantiene que es imposible que un Áyax pudiera haber sido vencido por un Odiseo en virtud de sus propios méritos. Así es que, a lo que parece, inventa la teoría de que Odiseo hizo trampa para poder ganar. El héroe preferido de Homero se ha convertido en el villano más odiado de Píndaro ¿Por qué?

Parece haber sido principalmente un asunto de temperamento. Por nacimiento, Píndaro pertenecía a la stirpe eolia¹³. Por elección, admiraba y elogiaba el austero estilo dórico. Como un tebano eolio, vivía en un ambiente hostil hacia la tradición jónico-ática, con su agilidad mental y política. De forma estudiada, ignoraba las especulaciones de los filósofos jonios, prefiriendo sustentar sus propios principios de vida y de conducta en las máximas simples de los sabios más antiguos. Aunque probablemente un innovador en muchos asuntos de estilo, en su pensamiento moral Píndaro era un conservador intransigente. Era natural que un poeta de su tradición, formación e inclinación estimara más a Áyax, el príncipe de alta cuna de la Egina dórica, que al versátil nieto de Autólico.

Puede haber habido, además, un motivo puramente personal. Juzgando por algunos pasajes de sus odas, Píndaro mismo fue víctima de calumnias y de rivales maliciosos, sobre todo en la corte opulenta de Hierón de Siracusa, un tirano a ponderar por los poetas profesionales. Es significativo que Píndaro eligiera como símbolo de estos maledicientes hábiles al Arquíloco jonio, que ya ha sido mencionado y que parece haber tenido mucho en común con Odiseo. Bien puede haber sido entonces que Píndaro viera un símbolo de sí mismo en la noble figura del Áyax vencido, a la vez que la encarnación de sus peores enemigos en el exitoso Odiseo, dado que finalmente Píndaro perdió el favor de Hierón. Esta identificación personal combinada con los prejuicios raciales y culturales explica mucho de su vehemente denuncia de Odiseo. Pero, de todas formas, sorprende que fuera capaz de distorsionar el relato homérico de la contienda para poder estigmatizar al enemigo de Áyax¹⁴.

Píndaro representa la tradición conservadora y aristocrática de principios del siglo V en Grecia. Mientras tanto, la progresista ala izquierda del pensamiento griego estaba preparando el camino para otra línea de ataque a la reputación de Odiseo. Durante los tiempos más tempranos, probablemente el gran prestigio de Homero había

podría venir bien subrayar que Homero nunca, con una sola excepción, implica una marcada estupidez o terquedad en él (cf. la edición de Jebb del *Áyax* de Sófocles, pp. x-xii). La excepción es cuando Héctor le llama βουγάιε 'buey torpe' o 'bruto fanfarrón' en *Il.* XIII, 824, pero un insulto de este tipo viniendo de un enemigo es probablemente muy exagerado.

¹³ Para la influencia eolio-doria en Píndaro, vid. Schmid-Stählin, 1, 1, 77 n. 1. Schmidt en *B.S.* anota, como otras posibles causas de la antipatía de Píndaro hacia Odiseo, la influencia de los poemas cíclicos (cosa que dudo), el desagrado de un hombre de tierra hacia un hombre de mar, una preferencia por la *breviloquentia* contra *eloquentia*, y un desagrado aristocrático hacia la predisposición de Odiseo para emprender trabajos humillantes.

¹⁴ Para la actitud de Píndaro hacia Homero en general, vid. S. Fitch, 'Pindar and Homer', *Classical Philology* 19 (1924) 57-65. Mantiene que la oposición entre Áyax y Ulises se remonta a los poemas cíclicos pero no a Homero.

ayudado a protegerlo de las críticas destructivas. Pero ahora, hacia finales del siglo VI, Homero mismo se convirtió en diana de la crítica, basándose en que no había dicho la verdad sobre la naturaleza y los dioses¹⁵. Esto no era del todo un acontecimiento nuevo, aunque, por lo que se sabe, no se hizo de forma tan directa y aparatosa hasta el siglo VI. Por lo menos un siglo antes, el compatriota de Píndaro, Hesíodo, había lanzado un ataque oblicuo a las ficciones homéricas en los primeros versos de su *Teogonía*. Sin llegar a nombrar a Homero, afirmó que su propio tipo de poesía, teológico y didáctico, era auténtico y útil mientras que la poesía de Homero eran mentiras (la educada distinción entre la ficción y la falsedad todavía no se había establecido). Es significativo que Hesíodo eligiera describir las mentiras del poeta con una frase¹⁶ utilizada por Homero para hablar de la habilidad personal de Odiseo a la hora de dar verosimilitud a sus falsedades: un oyente sutil puede haberlo interpretado como una indicación de que tanto el engañoso Odiseo como Homero, su creador, merecían la misma reprobación. Si estas implicaciones eran intencionadas o no, el resultado esencial sigue siendo que Hesíodo inició aquella tendencia a denigrar ficciones creativas que culminó en la condena de las mismas como peligrosas e inmorales en la *República* de Platón. Evidentemente una actitud de este tipo tendría, al final, que dañar la reputación tanto de Odiseo como de Homero.

El ataque de Hesíodo fue solamente un golpe pasajero. Los escritores moralistas del siglo VI abrieron una campaña en toda regla contra los actos delictivos que encontraban en Homero. Al principio parecía que Odiseo no estaba directamente implicado, pero su destino estaba predicho. Por tanto, cuando Pitágoras afirmó que había visto el alma de Homero colgando de un árbol infestado de serpientes en el Hades como castigo a su impiedad, anticipó la visión de Dante de Ulises en el infierno unos mil ochocientos años más tarde. De la misma manera, también cuando Teágenes de Regio explotó el método de interpretación alegorista en defensa de los supuestos errores y blasfemias de Homero, preparó el camino para algunos desarrollos notables en la tradición de Ulises.

Estos y otros críticos de Homero, como Jenófanes y Heráclito, eran personas de sentimientos elevados, ansiosas por determinar y defender la verdad sobre los dioses y los hombres. No se puede decir lo mismo de muchos de los detractores de Odiseo en la época siguiente, la era de la sofística. Los sofistas se interesaron principalmente por la técnica de construir los argumentos y no por la verdad filosófica. Aunque muchos de ellos eran, sin duda, hombres honorables, con sentido de lo público, algunos parecían –como ciertos tecnólogos modernos– totalmente dispuestos a perfeccionar procedimientos técnicos peligrosos sin preocuparse por el efecto último que pudieran tener. De hecho, lo que algunos de estos sofistas efectuaron con sus ingenuidades verbales

¹⁵ Las críticas tempranas a Homero se estudian en Schmid-Stählin, 1, 1, 129, y J. E. Sandys, *History of Classical Scholarship*, Cambridge, 1921³, capítulo II. Vid. también capítulo XII a continuación. Vid. nota adicional p. 261.

¹⁶ ψεύδεια πολλὰ... ἐτύμοισιν ὁμοῖα (Hesíodo, *Teogonía* 27 = *Od.* XIX, 203). Creo que es posible, pero poco probable, que no haya intención de aludir a la poesía de Homero.

era un tipo de fisión atómica en los elementos previos estables de la tradición moral griega.

Hombres de este tipo iban a mostrar necesariamente interés por el ingenioso Odiseo. En general tendían a despreciarlo, quizás bajo la influencia de la tendencia común de ser más severo con los demás cuando de lo que se trata es de los fallos propios. Existen dos incidentes en la carrera de Odiseo que se convirtieron en temas preferidos de sus discusiones, el asesinato de Palamedes y la victoria sobre Áyax¹⁷. Gorgias, el más influyente de los sofistas en Atenas en los años veinte del siglo V, escribió una *Defensa de Palamedes* en la que acusó rotundamente a Odiseo de envidia, de negligencia y de picardía generalizada¹⁸. Sócrates, mientras expone su defensa ante el jurado ateniense¹⁹, eligió a Palamedes como el prototipo del propio martirio que se le avecinaba, dando a entender que sus acusadores se parecían al villano, falto de escrúpulos, Odiseo. Se da, sin embargo, una ironía en el hecho que a Sócrates le acusaron de corromper a la juventud, de la misma manera que se presenta a Odiseo corrompiendo a Neoptólemo en el *Filoctetes* de Sófocles. Se puede entender desde otras fuentes²⁰ que Palamedes se había convertido en una figura de profundo significado emocional durante esta época. Mas, al parecer, el jurado ateniense consideró a Sócrates menos como un Palamedes que como un Odiseo sofista.

Siendo la controversia el ambiente natural del movimiento sofístico, estaba claro que estos ataques a Odiseo iban a provocar que algunos salieran en su defensa. De esta manera, Alcídante, quien definió la *Odisea* como “un bello espejo de la vida humana”²¹, se encargó de defender el caso de Odiseo contra Palamedes. Por desgracia, la declaración que nos ha llegado es una falsificación poco convincente²², y actualmente no se sabe con certeza nada de este esfuerzo por librar a Odiseo de su peor crimen. El segundo partidario de Odiseo en este periodo era una figura mucho más influyente. Merece prestarle una cuidadosa atención. Fue principalmente gracias a su doctrina por lo que se salvó la reputación de Odiseo de la infamia total durante los periodos más tardíos latinos y medievales, cuando la influencia de Homero estaba más debilitada. Se trataba de Antístenes, una personalidad vigorosa y un claro precursor de los cínicos, que con su verbo contundente y su impresionante carácter desabrido parece haber sido algo así como un Samuel Johnson de finales del siglo V ateniense.

¹⁷ Para la autenticidad del discurso sofístico citado en el siguiente párrafo, vid. Pauly s. v. *Gorgias, Alcidas, Antisthenes*, y n. 23 *infra*.

¹⁸ Los términos utilizados por Gorgias son φθόνος, κακοτεχνία, κακοουργία. No se dice nada más de interés sobre Odiseo en otras partes en este discurso excesivamente estilizado. En Platón, *Fedro* 261b, la oratoria de Gorgias se compara en tono de broma con la de Néstor y la de Odiseo con la de los sofistas Trasímaco y Teodoro.

¹⁹ Platón, *Apología* 41b.

²⁰ Para sentimientos de simpatía hacia Palamedes, vid., p. ej., Platón, *Ep.* 2, 311b, y n. 26 del capítulo VIII *infra*. Vid. tb. Jenofonte, *Mem.* 4, 2, 33, *Cin.* 1; Luciano, *No debe creerse con presteza en la calumnia* 28.

²¹ Artístoteles, *Retórica* 3, 3 1406b, 12-13.

²² Los únicos puntos originales, desde la perspectiva de de la tradición uliseica, en el discurso de Alcídante son algunos supuestos detalles de los delitos de Palamedes.

Los puntos de vista de Antístenes sobre Odiseo se conocen principalmente a partir de dos fuentes: sus discursos sofisticados sobre la competición entre Áyax y Odiseo y una referencia destacable en los escolios homéricos. Los dos discursos breves se escribieron para representar la reivindicación de Áyax y la réplica de Odiseo al derecho a las armas de Aquiles. Queda claro que la intención última de Antístenes era demostrar, desde la perspectiva de un protocínico, el mérito mucho mayor de Odiseo. Desde el primer momento, Áyax desacredita a Odiseo en términos de valores arquiheroicos convencionales. Odiseo prefiere actuar en secreto, mientras que un auténtico héroe, como Áyax, desdeña la ocultación de sus acciones. Odiseo sufriría cualquier indignidad para conseguir algún fin (como testimonio, sus mutilaciones voluntarias antes de su incursión de espionaje en Troya); Áyax desprecia todas estas degradaciones del prestigio heroico. Odiseo se ofreció para robar el Paladio del templo de Atenea en Troya; ¿cómo podría semejante sacrílego desgraciado ser merecedor de ganar el premio supremo del valor? El criterio deben ser las hazañas y no las palabras, el valor militar y no la habilidad en los argumentos. Y —un último toque de desdén— ¿no era cierto que Odiseo había estado resuelto a no unirse a la expedición contra Troya? ¿Qué contraste con Áyax, siempre el primero en la lucha!

El discurso es arrogante, falto de delicadeza y de tacto. Áyax insinúa con torpeza que tiene en poca estima a sus jueces y les alecciona sobre su actitud conveniente y deberes. Antístenes evidentemente tenía la intención de que los oyentes se diesen cuenta de que Áyax era más noble en silencio que en el trance de la discusión. De hecho, Áyax mismo reconoce que no debía haber hablado en absoluto. Sin duda, su silencio memorable en la *Odisea* XI estaba en la mente del autor en este momento.

Odiseo contesta con un discurso aún más largo. Comienza con un comentario innecesariamente poco conciliador, más propio del brusco Antístenes que del héroe de Homero. Su reivindicación de las armas no va dirigida, dice, únicamente contra Áyax, sino contra todos los héroes que le están escuchando, “ya que yo he hecho más bien a la expedición que todos vosotros juntos”. Procede a describir todo lo que él solo había arriesgado y sufrido y conseguido en nombre de la causa griega. Señala que la meta de la guerra no era simplemente luchar contra los troyanos: era la de tomar Troya y recuperar a Helena. El robo del Paladio había sido un paso necesario hacia la consecución de esta meta, porque un oráculo había predicho que Troya seguiría sin caer mientras retuviera la estatua profética. Si era una hazaña lograda capturar Troya, era igualmente una hazaña lograda llevar a cabo esta misión previa. Entonces ¿cómo se puede denunciar el robo del Paladio como sacrilegio, si el fin justifica los medios? Las denuncias de Áyax son sencillamente pruebas de su ignorancia. Odiseo no le culpa de esto: se da cuenta de que Áyax no da para más, pobre hombre.

Odiseo regresa a la acusación de cobardía. Observa que bien puede ser que Áyax prefiera su propio tipo de heroísmo, la brusquedad del guerrero que entra precipitadamente en la batalla como un jabalí salvaje. Algún día, predice Odiseo, la irracional impetuosidad de Áyax se volverá en contra de él como suicidio. Y esa inmejorable

reputación por su valor de la que Áyax se enorgullece de forma tan infantil: ¿no es cierto que su armadura es tan impenetrable que no le se puede lesionar? Odiseo contrapone su propia forma de valor, de estar dispuesto a entrar en la ciudad del enemigo sin armas, de permanecer vigilante noche y día por el bien de toda la hueste, de no detenerse ante una posible desgracia en el camino de cumplir con su deber, de estar siempre preparado para luchar contra uno o contra muchos, de arriesgarse en expediciones nocturnas peligrosas cuando Áyax está roncando en su tienda.

Siguen algunas cuestiones de detalle. Finalmente Odiseo alega que Áyax está enfermo —“enfermo de envidia e ignorancia”. Áyax confunde la fuerza bruta con el valor viril; no logra distinguir entre la mera fuerza y la destreza militar. Odiseo termina con una profecía, que algún día un poeta con oficio para discernir el auténtico mérito del hombre aparecerá para retratarlo a él, a Odiseo, como “sufridor, rico en consejos, habilidoso, saqueador de ciudades” y le distinguirá como el único vencedor de Troya. Pero el mismo poeta discernidor comparará a Áyax con los estúpidos asnos y bueyes que permiten que los otros les pongan arreos y yugos. Este toque último, desde luego, es injusto con el retrato homérico de Áyax. Echa mano de dos términos de comparación ligeramente desfavorables e ignora los muchos tributos de admiración hacia él. Pero tal sofistería puede esperarse en un discurso sofista.

Sería poco juicioso en este estudio general dedicar mucho tiempo a estos dos breves discursos. En ellos, como un estudioso reciente²³ ha demostrado con detalle, Antístenes se sirve de una artimaña literaria para generar propaganda a favor de su ideal del hombre bueno. Se pueden ver varios lugares comunes de la doctrina cínica en el discurso de Odiseo. Enfatiza su disponibilidad para servir al bien común, su individualismo, su autosuficiencia, su vigilancia y sabiduría ‘gubernamentales’, su despreocupación por indignidades y mutilaciones²⁴ que a un héroe convencional le parecerían peor que la muerte, su creencia (compartida con Sócrates²⁵) de que el hombre bueno no puede sufrir ningún daño real. El hecho de que Antístenes eligiera

²³ Ragnar Höistad, *Cynic hero and Cynic king*, Upsala, 1948, pp. 94-102. Este autor proporciona una lista de estudios sobre Antístenes y comenta la autenticidad de sus discursos, y está de acuerdo con Blass y otros en que son auténticos. Su estudio sobre Heracles y Ciro como modelos del rey cínico ideal revela algunos paralelismos esclarecedores con Odiseo. La actitud favorable de Antístenes hacia Odiseo tuvo influencia en Dion Crisóstomo, como se verá más adelante. (Antístenes escribió libros sobre Homero, la *Odisea*, y Odiseo, según Diógenes Laercio 6, 15.). A la vista de los anteriores comentarios sobre Antíloco en este capítulo, se puede anotar que Antístenes también era algo mestizo, pues su madre era de Tracia. Para la controversia sobre si Antístenes trató a Odiseo de forma alegórica o no, ver Höistad y J. Tate en *Eranos* 49 (1951) 16 y ss. y 51 (1953) 14-22. Tate establece que en el sentido estricto de la palabra, Antístenes no era un alegorista.

²⁴ Para la automutilación voluntaria de Odiseo vid. *Od.* IV, 244, y Severyns, pp. 348-9. Sus sufrimientos con disfraz de mendigo entre los pretendientes fueron, desde luego, muchos y variados en *Od.* XVII y ss. hasta que consiguió su objetivo de matarlos en el canto XXII. Era una anticipación curiosa de terminología cínica cuando Odiseo en su famoso soliloquio sobre la resistencia en *Od.* XVII, 283, utiliza la palabra κῶ-ντερον.

²⁵ Höistad (pp. 99-100) anota algunos parecidos entre el retrato que de Sócrates hace Platón y la descripción de Odiseo hecha por Antístenes. Cf. *Banquete* 220c.

a Odiseo como el prototipo de estas cualidades cínicas, y en algunos aspectos estoicas, tuvo una gran influencia en la tradición posterior, tanto cristiana como pagana²⁶.

Por otra referencia de Antístenes a Odiseo se puede entrever que el filósofo tuvo que afrontar más críticas de la moral de Odiseo. Una ambigüedad fundamental de su carácter aparece en el primer verso de la *Odisea*. Cuando Homero dice “Háblame, Musa, del hombre *polytrophon*”, ¿qué quería decir con el epíteto?²⁷ Etimológicamente sugiere ‘de muchas vueltas’, pero sigue habiendo ambigüedad*. Por lo que se ve, los detractores de Odiseo a finales del siglo V lo interpretaron peyorativamente en un sentido moral, como ‘que cambia a menudo de carácter, y por tanto inestable, sin principios y sin escrúpulos’. En otras palabras, vieron en él mucho de aquella cualidad camaleónica que había recomendado Teognis, pero ellos, siendo moralistas y no políticos sectarios irredentos, lo condenaron.

Antístenes acudió en defensa de Odiseo. *Polytropos*, argumentó, no se refiere ni al carácter ni a la moral en absoluto. Sencillamente indica la habilidad de Odiseo para adaptar las figuras de su discurso (‘tropos’) a las necesidades de sus oyentes en cualquier momento. Ningún moralista razonable, mucho menos un sofista, podría lanzar reproche alguno a una versatilidad de este tipo. Hasta el austero Pitágoras había recomendado a sus discípulos que hablasen en términos infantiles con los niños, en términos femeninos con las mujeres, en términos gubernamentales con los gobernantes, y con vocabulario de jóvenes entre los hombres jóvenes.

La explicación es ingeniosa y el esfuerzo por encontrar una solución a una conocida polémica es digno de mención. Los estudiosos modernos²⁸ no están de acuerdo ni con una parte ni con la otra en esta controversia. De modo general, hoy se cree que con el epíteto *polytropos* Homero quiso decir ‘obligado a dar muchas vueltas, de muchos viajes, de amplia experiencia’, como se demuestra por la frase que le sigue, “que por muy largo tiempo anduvo errante”. Según esta perspectiva, Homero situó este epíteto en el primer verso de la *Odisea* para dar énfasis al tema principal del poe-

²⁶ Para signos de una reacción contra Odiseo por parte de cínicos posteriores vid. n. 11 en el capítulo IX.

²⁷ Escolio a *Od.* I, 1. El texto es muy confuso. Ninguna interpretación es segura. He elegido la que parece más coherente con la opinión de Antístenes sobre Odiseo en otros lugares. Otras apreciaciones de Odiseo por parte de Antístenes se hallan en los escolios a *Od.* V, 211 (Odiseo sabiamente prefiere las cualidades morales de Penélope a la belleza de Calipso, y sabe que las promesas de los amantes no son fiables, cf. escolio a *Od.* VIII, 257) y a *Od.* IX, 525 (Odiseo sabe que es Apolo y no Poseidón el dios curador).

²⁸ Para un estudio de los argumentos en defensa de los dos significados más probables del sentido de *polytropos* (‘de muchos viajes’ o ‘versátil’) ver T. Kakridis en *Glotta* 11 (1921) 288-91. Refuta el apoyo de Lehr al segundo significado y establece el primero como el más probable en los tiempos de Homero. En esto recibe el apoyo de P. Linde, “Homerische Selbsterläuterungen”, *Glotta* 13 (1921) 223-4. Para las muchas opiniones antiguas vid. los escoliastas y Eustacio a *Od.* I, 1. En general todos ellos tienden a una interpretación ética, contrastando a Odiseo, el héroe versátil, con el tipo *áplous* representado por Aquiles y Agamenón. Eustacio entiende *polytropos* en el sentido de alguien que es *ποικιλόφρων* o que tiene *πολυειδή ἐνέργειαν*, aunque señala que *τρόπος* no significa *ἦθος* en Homero. Pone la comparación de la adaptabilidad del camaleón (que es la primera vez que se utiliza esta analogía en conexión con la tradición uliseica). La curiosa lectura variante *πολύκροτον* ‘muy zarandeado’, en *Od.* I, 1, se explica mejor como una parodia temprana.

ma; es decir, los muchos viajes a la deriva y las aventuras de Odiseo antes de reconquistar su reino. En otras palabras, el propósito principal de Homero aquí, como ya hemos visto en otros lugares, es contar una historia; sin embargo, también aquí como en otras partes, con un golpe de genio profético utiliza un epíteto que abriría un amplio campo de interpretación moral y psicológica en la tradición uliseica posterior. En el presente capítulo, sin embargo, el hecho más significativo es que las controversias del siglo V parecen haber hecho caso omiso de la interpretación más sencilla de *polytropos*. Hasta este punto habían llegado los problemas morales a dominar el estudio de Homero en esta época.

Antístenes, entonces, como buen cínico, eligió a Odiseo y a Heracles como modelos del hombre natural, del hombre servicial, del hombre individualista, que desafiando las normas heroicas convencionales de conducta es capaz de resistir tareas y sufrimiento en empresas solitarias para servir a la humanidad. Áyax, es lo que da a entender, desempeña las convenciones y códigos de etiqueta estereotipados que inhiben la virtud natural. Aquellos que, como Áyax, menosprecian rebajarse y aceptar voluntariamente trabajos de índole servil son los enemigos de la buena vida. Valoran la forma por encima de la esencia, la letra por encima del espíritu²⁹. Por este tipo de argumento y por haber elegido a Odiseo como ejemplo de un hombre sabio dispuesto a someterse a cualquier humillación por mor de algún propósito elevado, Antístenes preparó el camino para su aceptación tanto por parte de los estoicos como de los cristianos.

Pero, a pesar de hombres como Antístenes y Alcídamente, la opinión general parece haber ido en contra de Odiseo, como quedará más patente en el estudio de los poetas dramáticos. No es que todas sus acciones y cualidades fuesen condenadas indiscriminadamente. Sus críticos más juiciosos, Sócrates y Platón entre ellos, le reconocieron al menos algunas buenas cualidades³⁰. Pero si a ellos y al conjunto de atenienses bien informados de finales del siglo V les hubieran pedido que votasen por su condena o su absolución en la cuestión de su valor moral, probablemente lo hubieran condenado. Y, como se verá en el próximo capítulo, Eurípides hubiera ejercido como fiscal general.

¿Cómo puede haber caído tan bajo el héroe favorito de Homero? ¿Por qué el hombre que escritores posteriores, tales como Horacio, Ascham y Fénelon, estimaban como un ejemplo digno del vivir virtuoso, ha sido denunciado como envidioso, traicionero, sin escrúpulos y malicioso? No es una respuesta satisfactoria decir que

²⁹ Höistad (p.101) apunta a un presagio del puritanismo en este pasaje; justo del mismo modo que hay una anticipación evidente del ascetismo cristiano en la actitud de Antístenes hacia los sufrimientos voluntarios de Odiseo.

³⁰ Para visiones más favorables de Odiseo vid. Jenofonte, *Memorabilia* 1, 3, 7 (el dominio de sí mismo de Odiseo) 4, 6, 15 (la habilidad oratoria de Odiseo), Platón, *Fedón* 94d (dominio de sí mismo en *Od.* XX, 17-18) *Laches* 201b, *Leyes* 259b. El comentario de Simmias sobre la balsa en *Fedón* 85d es típico de muchas de las alusiones incidentales a las aventuras de Odiseo: también caracteriza la idealización estoica de la *Odisea* como un tipo de *Pilgrim's progress*, como se comentará más adelante en el capítulo IX. El elogio de Sócrates a Odiseo en *Hippias menor*; desde luego no ha de ser tomado en serio.

el Odiseo condenado por escritores del siglo V era principalmente el Odiseo del ciclo épico. Incluso si se reconociera que su retrato en el ciclo era en general desfavorable ¿por qué se había de magnificar esa faceta y minimizar sus virtudes homéricas?

Se pueden distinguir dos causas generales, aparte de las razones personales que se han alegado como motivo de la antipatía de Píndaro. La primera se encuentra en la actitud más estricta hacia la verdad y la moralidad que había surgido de las enseñanzas de filósofos como Pitágoras y Jenófanes (y posiblemente de alguna fuente órfica). Esta actitud tenía bastante menos tendencia a tratar personalidades flexibles y variadas, como Odiseo, que tipos ‘puros’ o ‘sencillos’ como Palamedes, Áyax y Heracles. Por otra parte, cuando los métodos de los sofistas se hicieron demasiado ingeniosos y faltos de escrúpulos, y se aplicaron a fines políticos bajos, como pasaba a menudo a finales del siglo V, los moralistas austeros verían en ello un motivo adicional para denunciar el tipo uliseico, fuera que apareciese en la figura de un Alcibiades aristocrático o en la de un plebeyo Cleón³¹.

Aquí se funde la moral con la historia social, y el segundo motivo para vilipendiar a Odiseo se halla en los cambios históricos en los destinos de Atenas durante este mismo periodo³². La muerte de Pericles en 429 a. d. C., liberó un torrente de demagogia competitiva en la que la avaricia personal y el imperialismo patriotero se conciliaron valiéndose de sofismas impúdicos. A medida que se prolongaba la guerra del Peloponeso, los antiguos conceptos de moralidad y de humanidad se iban perdiendo. El significado aceptado de palabras de honor se devaluó, como describe Tucídides, igual que la moneda ateniense. La venganza se interpretó como un deber, la ambición era la mejor motivación y la autopromoción la meta más importante. Los débiles han de sucumbir, el argumento justo tiene que ceder al injusto, el poder tiene que prevalecer sobre la verdad. Cuando en las últimas décadas del siglo V el ingenio y la inteligencia atenienses habían caído tan bajo, no es de extrañar que el héroe extremadamente ingenioso e inteligente, el *homo politicus* supremo del mundo arcaico, Odiseo, se convirtiera en objeto de oprobio. El hecho de que hubiera cosechado éxitos tan relevantes a lo largo de casi toda su carrera sólo era entonces otra fuente añadida de sospecha. Ahora en Atenas el éxito político se había convertido en sinónimo de infamia moral.

³¹ Plutarco, *Alcibiades* 2 y 24, dice que Alcibiades es πολύτροπος, sin duda con deliberadas implicaciones uliseicas. Igualmente al populacho se le llama *polytropos* en pseudo-Focílides 95; cf. el comentario de Pericles según Tucídides 2, 44, de que el pueblo ateniense había sido criado ἐν πολυτρόποις ξυμφοραῖς, y ver las notas de Gomme sobre Tucídides 1, 70, 8. Pero como advertencia contra la presunción de que siempre hay una implicación uliseica en el término, se puede observar que a Dios se le describe como habiendo hablado πολυτρόπως a los patriarcas en la *Epístola a los Hebreos* 1, 1.

³² Las causas históricas de la caída del prestigio de Odiseo se comentan más ampliamente en *Hermathena* 63 (1949) 33-51, y 64 (1949) 41-56, con referencias a estudios anteriores. Desde entonces Delebecque ha realizado un estudio más amplio con referencia especial a la actitud de Eurípides.

Junto a todo esto, a medida que se acercaba la última derrota de Atenas tras una serie de desastres³³, los atenienses tenían motivos para simpatizar con los que habían sufrido los horrores de la derrota en la Guerra de Troya. La matanza de los guerreros troyanos, “el anciano gran señor Príamo” entre ellos, la matanza de Políxena y Astianacte, la cautividad de la mujeres troyanas, todo aquello tenía sus paralelos contemporáneos. Y los que habían sufrido deshonor por la parte griega, Filoctetes, Palamedes, Áyax y los demás, se hacían parecer a muchas víctimas atenienses de las intrigas militaristas. Si la moral ateniense debía sobrevivir a la victoria espartana, tenía que desarrollar una filosofía de la derrota. A los símbolos de éxito como Odiseo o Menelao, había que menospreciarlos.

Es imposible determinar exactamente hasta qué punto los escritores atenienses que recurrieron al tema de Ulises se vieron afectados de forma consciente por influencias históricas como éstas. Lo único que se sabe con certeza es que para finales del siglo V, el león homérico se había convertido en un zorro maquiavélico, y que a su vez este zorro se había convertido en el chivo expiatorio de los atenienses. Es como si los atenienses sintieran que haciendo pedazos a Odiseo podrían purgar la maldición del ingenio sin escrúpulos que había infectado el heroísmo de su generación. Como resultado, se ve por primera vez en los escritores atenienses de este tiempo y, sobre todo, en las obras dramáticas que se tomarán en consideración en el próximo capítulo, exactamente hasta qué punto era odioso el nieto de Autólico, cuando le fuera negado el favor de Atenea.

³³ Téngase en cuenta el comentario de Gilipo durante la campaña ateniense en Sicilia (Tucídides 7, 66): “Porque cuando los hombres se sienten frustrados en aquello en que pretenden ser superiores, la opinión que les queda de sí mismos es más pobre de lo que sería si al principio no se hubieran considerado superiores; y como sufren un fracaso que defrauda las esperanzas fundadas en su presunción, se abandonan de una forma que no guarda proporción con la capacidad de su fuerza”. [* Trad. de J. J. Torres Esbarranch, ed. Gredos]. La versatilidad y la inteligencia habían sido el ámbito en el que los atenienses habían afirmado su superioridad al principio de la guerra del Peloponeso.

CAPÍTULO VIII

EL VILLANO EN LA ESCENA

Al pasar de los comentarios directos de los poetas líricos y de los filósofos a los retratos de Odiseo que elaboran los dramaturgos, una vez más nos encontramos con el problema de hasta qué punto se mezclan los sentimientos personales de cada autor en su creación. Situando el problema en el nivel específico: cuando Sófocles presentó a Odiseo como un hombre pacificador en *Áyax* y como un sofista corrupto y despreciable en *Filoctetes*, ¿era el resultado de algún cambio en su actitud personal hacia la astucia uliseica o se debía sencillamente a motivos técnicos de composición, a que quería un héroe en la primera obra teatral y un villano en la segunda? ¿O puede explicarse por un cambio de perspectiva moral durante el largo intervalo entre las dos obras, de forma que las cualidades que una vez parecían admirables luego se vieron perniciosas?

La misma dificultad no se presentaba de forma tan acuciante en las cuestiones acerca del Odiseo de Homero, en parte por lo poco que se sabe sobre el trasfondo moral de la *Iliada* y de la *Odisea*, y en parte porque la poesía épica es un medio más libre y expansivo que el drama. Los más de doce mil versos de un poema épico permiten más espacio para contracorrientes de pensamiento, sentimientos y motivos que los aproximadamente mil doscientos versos de una tragedia griega. Las figuras épicas normalmente tienen que someterse a un cierto grado de tipificación y simplificación antes de que puedan ser efectivas dentro de las estrechas y algo rígidas limitaciones del teatro griego. Los Hamlet y los Peer Gynt y los Faustos no tendrían ninguna posibilidad aquí. Por tanto, se puede esperar que las vicisitudes drásticas de Odiseo en el drama griego sean debidas, por lo menos a veces, a las exigencias técnicas, sobre todo teniendo en cuenta la importancia que se le da al argumento en la dramaturgia clásica. Quizás Artístoteles tuviera prejuicios cuando situó en un lugar tan bajo de su baremo la caracterización dramática en su *Poética*. Pero no hubiera realzado el valor del argumento —las matemáticas, por así decirlo, de la obra— de manera tan intensa sin justificación. El amor griego por las formas simétricas tuvo su influencia aquí, y la simetría clásica tendía a minimizar lo individual y lo que se salía de lo normal. Era evidente que un personaje tan excepcional como Odiseo iba a verse especialmente afectado por estos procesos de asimilación y de universalización.

Odiseo no tiene papel alguno en las siete obras de teatro conservadas de Esquilo. La única referencia a él en *Agamenón* es ambigua¹. Pero por lo visto era una figura notable en por lo menos siete de las obras perdidas del autor². Los fragmentos y descripciones que nos han llegado de éstas son demasiado escasos para determinar la actitud general de Esquilo con exactitud. Se sabe que en su versión del engaño de Filoctetes, Odiseo aparece como un tipo astuto y listo, pero libre de cualquier connotación de tramar con su verbo intrigas indignas, en contraste con su picardía en obras teatrales posteriores sobre este tema³. Sus razones y ardides, se nos informa, no eran del todo desmerecedoras de un héroe homérico, ni tampoco, puede añadirse, del espíritu magnánimo del propio Esquilo. Los pocos fragmentos que se conservan de su obra sobre el enfrentamiento para la obtención de las armas de Aquiles, sugieren que Esquilo se alineó con Píndaro al preferir al franco Áyax en lugar del persuasivo itacense. Es en *El juicio de las armas* donde se encuentra la primera referencia a la leyenda de que el padre de Odiseo no era el inofensivo Laertes, sino Sísifo, el astuto y malévolos gobernador del Corinto prehistórico. Sea que Esquilo inventara o no esta difamación –y realmente no es lo que se puede esperar de él– ello demuestra la virulencia de la hostilidad que había crecido contra Odiseo desde los tiempos de Homero⁴. Sísifo, según la tradición, había sido suficientemente astuto como para burlarse hasta de Autólico, y su fama en general era bastante horrible. Era el villano siniestro de la mitología griega temprana, mientras Autólico era más bien el alegre granuja. Si de verdad Sísifo hubiera sido el padre de Odiseo, éste habría heredado un lote doble en su habilidad para el engaño; y siendo que las genealogías mitológicas a menudo son más simbólicas que cuasi-históricas, esto hubiera significado que él mismo era doblemente vicioso y sin escrúpulos. No está claro si Esquilo quería que su público aceptara el linaje imputado o no. Pero el solo hecho de nombrarlo tendría

Para estudios especiales sobre esta fase de la tradición vid. sobre todo Garassino, Moarcowitz, y Schmidt; también *Hermathena*, 73 (1949) 33 y ss., 74, 41 y ss.

¹ *Agamenón* 841-2: “Tan sólo Ulises, que a la mar se hiciera por la fuerza, una vez que ya se vio unido al mismo yugo que yo, estuvo dispuesto a tirar de la cuerda que yo mismo tiraba; y te lo digo tanto si ya muerto está como si sigue en vida” [* Trad. de J. Alsina, ed. Cátedra]. Si, como argumenta Fraenkel, vemos a Agamenón desde una perspectiva favorable, como un gobernante aceptablemente sabio y con buenas intenciones, un elogio así de su parte incrementaría el crédito de Odiseo. Pero si, como personalmente argumento en otra parte (en un artículo a punto de aparecer en *Classical Review*), Esquilo pretende que veamos a Agamenón como a un hombre a quien le falta la capacidad de diferenciar entre un amigo sincero y el adúlador (de aquí la facilidad con que Clitemnestra le engaña) el elogio carecería de valor, ya que Odiseo podría haber solicitado su favor con éxito sin el sentimiento de fidelidad desinteresada o sincera (cf. Garassino 221). En contra de lo que argumenté en *Hermathena* 73 (1949) 37 creo ahora que la segunda perspectiva es correcta y que no hay dato alguno en Esquilo que lleve a una apreciación positiva de Odiseo.

² *Los recogedores de huesos, Circe, Los evocadores de almas, El juicio de las armas, Palamedes, Penélope, Filoctetes*. Posiblemente Odiseo tuviera un papel prominente en obras sobre la Leyenda de Troya tales como *Ifigenia*, los *Misios*, *Télefo*.

³ Dion de Prusa, *Discursos* 52, 4-10.

⁴ Schmidt (*B.S.*, p. 449) opina que este linaje de Sísifo le fue endosado a Odiseo por uno de los genealogistas tempranos. Wilamowitz (*Heimkehr*) lo atribuye a influencias prodóricas y anticorintias. W.R. Halliday (*The Greek questions of Plutarch*, p. 182) lo explica como un ejemplo de sincretismo mitológico.

a manchar la imagen de Odiseo entre las personas del público con menos capacidad de discernimiento.

Un fragmento de otra obra teatral perdida, *Los recogedores de huesos*, describe cómo Odiseo sufrió la humillación más horrible de toda la tradición. En la *Odisea* le había tirado un taburete y un hueso de carne un pretendiente arrogante, cuando todavía llevaba el disfraz de pordiosero. Sin embargo, en la obra de Esquilo —un drama satírico donde se pueden esperar algunas bufonadas— es un orinal lo que se le vacía en la cabeza con efectos humillantes y grotescos. De todas formas, con la paciencia característica en él, lo sufrió sin perder el control de sí mismo, y con el desprendimiento de sí mismo también característico fue capaz de contar los detalles después sin excesivo rencor ni indignación. En otro drama satírico, *Los evocadores de almas*, Odiseo sufría un destino parecido, pero más desastroso: una garza que iba volando por encima le descargó excremento en su calva, causando su muerte por septicemia, una versión grotesca de la profecía de Tiresias de que la muerte le vendría “desde el mar” o “fuera del mar”.

Estos son meros detalles, y hay que tener algo de tolerancia con el humor craso del drama satírico. Pero si Esquilo hubiera sentido admiración por Odiseo o si Odiseo hubiera sido un héroe popular en aquel momento, desde luego no lo hubiera elegido como blanco de un humor tan excremental. En términos generales, es probable que a un hombre de temperamento tan austero, conservador y franco como Esquilo —como le ocurría a Píndaro— no le gustara la versatilidad de Odiseo, lo mismo que en las políticas contemporáneas sus simpatías iban en contra del astuto Temístocles y a favor del abierto Aristides.

La primera aparición de Odiseo en los dramas griegos conservados es en el *Áyax*⁵ de Sófocles. La escena inicial muestra inmediatamente que Sófocles ha abandonado el enfoque homérico de la relación entre Odiseo y Atenea. Ya no son los “alegres conspiradores” de la escena de la *Odisea* XIII. “El discreto, la trapacería juguetona y la camaradería en el engaño y la venganza han desaparecido”⁶. En lugar de discutir con una protectora mitad hermana y mitad madre, Odiseo está “en manos de un poder que, mientras actúa en función de sus intereses [...] no tiene deferencia

⁵ Vid. la introducción a mi edición del *Áyax* de Sófocles. En este caso debo mucho a *Sophoclean tragedy*, Oxford, 1944, de Sir Maurice Bowra, así como a *Greek tragedy*, Londres, 1939, de H. D. Kitto, a la *Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936, de T. B. L. Webster, al artículo de W. K. C. Guthrie “Odysseus in the *Áyax*”, *Greece and Rome* 48 (1947) 115-19, y a la tesis sin publicar de Davaux, además de a las ediciones de Jebb y a las autoridades citadas en la n. 1 *supra*. No tuve la oportunidad de tomar en consideración los comentarios iluminadores de F. J. H. Letters en *The Life and work of Sophocles*, Londres, 1953, pp. 27, 144 y 263 y s., que en general apoyan mis puntos de vista. Sin embargo, Letters tiene una actitud más favorable hacia Atenea en el *Áyax*. Ver también Cedric H. Whitman, *Sophocles*, Cambridge, Mass., 1951, pp. 46 y 65 y ss. A. von Blumenthal, *Sophocles*, pp. 132 y ss., cree que Odiseo habla por Sófocles mismo en *Áyax*; cf. J.C. Opstelten, *Sophocles and Greek pessimism*, traducido por J.C. Ross, Amsterdam, 1952, pp. 14, 100, 114, 154. Ver también N.O. Brown, *loc. cit.* en n. 11 del capítulo VII.

⁶ Guthrie, p. 117. La cita subsiguiente es de Bowra, p. 37. Para el papel nada compasivo de Atenea en la obra, vid. tb. en Guthrie.

alguno hacia cualesquiera que fueran los planes o deseos que él tuviese”. De hecho, algunos lectores modernos consideran a Atenea como la principal villana de la obra. Hay una nota de complacencia en su descripción de cómo empujó a Áyax hacia una locura homicida cuando estaba furioso por su derrota frente a Odiseo en la competición para el premio de las armas de Aquiles. Tan pronto como Odiseo percibe la condición lamentable de Áyax, reflexiona compasivamente sobre la fragilidad de los destinos humanos, ya “que todos cuantos vivimos nada somos, sino fantasmas y vagas sombras” (vv. 125-6)*. Pero Atenea le interrumpe bruscamente, y no tendrá nada de la conmiseración mostrada por él. “Jamás digas *tú* palabra alguna altanera contra los dioses, ni te engrías tampoco si alguna vez prevaleces sobre otros en fuerzas o en poderío de riquezas; porque un día sólo basta para abatir, y también para elevar de nuevo, todas las cosas humanas. A los buenos de corazón los aman los dioses, a los malos los detestan”.

La ironía sofóclea es claramente intencional aquí. Peor que Satanás reprochando el pecado es que una diosa vindicativa predique moderación y contención al fundamentalmente moderado y contenido Odiseo. Sin adentrarse más en el papel de Atenea, se puede decir que técnicamente sirve para realzar la humanidad y la decencia de la actitud de Odiseo hacia su rival vencido. Sólo después de que Atenea se marcha y Odiseo se hace cargo de los asuntos es cuando el embrollo de pasiones y orgullos se enfría y se purifica.

Sin embargo, las primeras apariciones de Odiseo en la obra teatral no son halagüeñas. Entra con demasiada cautela, casi como un sabueso de segundo rango en una historia de detectives, escudriñando con ansiedad las huellas de su peligroso enemigo⁷. Atenea le contempla despectivamente durante un rato, y luego comenta: “lo sabía, Ulises, y tempranera me he adelantado a ayudarte, como centinela solícito, en esta tu cacería”. El eco de su chanza en la *Odisea* es inconfundible. Pero el tono es totalmente distinto, proteccionista y lejano. Sin embargo, Odiseo contesta con términos de afección devota y le ruega su ayuda con toda sinceridad. Atenea entonces, intencionadamente, casi de forma sádica, juega con su cautela natural. Con crueldad, a pesar de los ruegos de Odiseo, hace comparecer a Áyax. Desde luego no se puede considerar cobardía que Odiseo quiera evitar a este fanático loco con su fuerza tremenda. En general, la presentación de la escena por parte de Sófocles —a diferencia de la actitud de Atenea— es más bien ignominiosa para Odiseo, si es que no abiertamente deshonorosa. El sabor autolicano se distingue claramente. Y la influencia de Atenea ya no se utiliza, como en Homero, para ayudarlo y darle ánimos.

Odiseo no reaparece hasta las últimas escenas de la obra. Mientras tanto sus enemigos han tenido tiempo de sobra para denunciarlo al estilo de Píndaro. Áyax le ha

* Las traducciones de las obras de Sófocles son de I. Errandonea (Alma Mater).

⁷ En el v. 24 Odiseo subraya que ha echado sobre sí la tarea de espiar a Áyax “espontáneamente”. Se supone que esto es una referencia a su carácter general de ‘hombre servicial’ en Homero (para este término cf. H. T. Wade-Gery, *The poet of the Iliad*, Cambridge, 1952, p. 45). Cf. *La Odisea* IV, 106-7, y mi edición del *Áyax* de Sófocles (1962).

llamado “ese zorro resobado”⁸. Los amigos de Áyax en el coro le han acusado de deslizar calumnias contra su héroe, aunque de hecho las calumnias aducidas no eran más que la verdad sobre las fechorías del propio Áyax. Algo más tarde se refieren a él como vástago de “la maldita raza de los de Sísifo” (v. 190). Poco después (v.379), Áyax exclama: “oh tú que todo lo ves, tú, el muñidor perpetuo de todo lo malo, hijo de Laertes, refinamiento del veneno de todo el ejército, ahora estarás, sin duda, regodeándote de risa”. Áyax sólo ve a Odiseo como un villano *capable de tout* (v. 445), irredimible. Él y el coro (v. 954 y ss.) dan por supuesto que los sentimientos de Odiseo sólo pueden ser una exultación sombría sobre un rival abatido. En este sentido comparten la opinión de Atenea de que el regodeo es natural y correcto en un héroe triunfante. La perspectiva más civilizada de Homero se ignora.

La justificación de Odiseo llega en las últimas escenas. Entra otra vez para encontrar al hermanastro de Áyax, a Teucro y a Agamenón enzarzados en una agria disputa sobre el enterramiento del héroe suicida. Teucro insiste en un funeral honorable y Agamenón lo deniega. La base del conflicto se parece mucho a la del que se produjo entre Antígona y Creonte sobre el cadáver de Polinices. En este caso hay alguien para lograr el acuerdo. Odiseo interviene voluntariamente. Pide a Agamenón si le puede hablar como a un amigo personal. Agamenón accede de manera cordial; pero rápidamente se queda atónito al escuchar a Odiseo abogar por su enemigo vencido. Agamenón también cree en la norma heroica de ponerle el pie encima al enemigo cuando se le ha abatido. Es una enorme locura, mantiene, respetar las cualidades buenas de un enemigo. Odiseo comenta, lacónicamente, que él mismo, Odiseo, algún día estará muerto. Esto es sencillamente una repetición de su conciencia anterior de la mortalidad humana y de su desamparo. Pero Sófocles lo convierte en la base de una inversión ingeniosa de la actitud de Agamenón. El rey interpreta el comentario de Odiseo como si fuera puramente en interés propio⁹, como si Odiseo deseara asegurar un tratamiento amable para sí mismo y para sus fallos siendo ahora misericordioso con el cadáver de Áyax. Orgullosa por su perspicacia en detectar el auténtico motivo de Odiseo, según le parece a él, Agamenón acuerda como un favor personal permitir el entierro. Odiseo, con elegante desinterés, no pierde el tiempo en intentar

⁸ V. 103, τοῦπίτριπτον κίναδος. Sin embargo, Garassino (p. 320) sostiene que el epíteto significa ‘sutil’, ‘astuto’ y no ‘maldito’ en este caso. De todos modos es evidente que la frase es oprobiosa. Esta es la primera vez en la literatura europea que Odiseo recibe el título –luego recurrente– de zorro, a no ser que el seudónimo Αἴθων, que asume en *Od.* XIX, 183, se refiera a la cola del zorro, que proverbialmente tenía el aspecto de una antorcha (cf. su descripción en Lycófrón 344: τῆς Σισυφείας δ’ ἀγκύλης λαμπουρίδος). El zorro, naturalmente, era de una habilidad notoria: p. ej. Alcmán (Diehl, Suplemento 22, 7) ποικιλόφρων ἄλωπα y el proverbio ‘El zorro sabe muchas cosas; pero el erizo sabe sólo una grande’ (que implica una preferencia por el carácter ἀπλοῦς como el de Áyax, por encima del tipo complejo uliseico: cf. *El juicio de las armas* de Esquilo, ἀπλᾷ γάρ ἐστι τῆς ἀλαθείας ἔπη).

⁹ Davaux explica el argumento egoísta de Odiseo en su escena con Agamenón como una concesión a la mala fama de Odiseo entre los atenienses en aquella época: subraya también la mala reputación que tenía también para Áyax, Teucro, y el coro en la obra teatral. Evidentemente esto es posible, pero prefiero retener la opinión de que Odiseo asume una filosofía egocentrista en este caso para superar al testarudo Agamenón.

refutar la imputación falsa. Es un rasgo tradicional de su dialéctica asumir rápidamente las suposiciones de sus opositores, sean verdaderas o falsas, si conducen a la conclusión requerida. Admite la amabilidad poco halagüeña de Agamenón sin vacilar. Ahora Áyax puede ser enterrado como héroe. El coro es un clamor de admiración por la sabiduría innata de Odiseo (o por su astucia, la ambigüedad insoslayable de esta cualidad surge otra vez en la palabra *sofós*). Teucro ya no tiene más que alabanzas para el “noble hijo de Laertes” Odiseo en comparación con “el general ese entontecido” de Agamenón. Pero Sófocles ha reservado a Odiseo una prueba práctica más del dominio de sí mismo. Cuando Odiseo solicita modestamente permiso para participar en los ritos funerarios de Áyax, Teucro se lo deniega cortésmente. Odiseo acepta su decisión silenciosamente y se retira. La obra termina con los preparativos de las exequias.

La impresión de Odiseo que queda al final es la de un héroe magnánimo, compasivo y modesto que conserva tanto el tacto como el dominio de sí mismo propios de su arquetipo homérico. Si en su aparición en las primeras escenas de la obra sugiere su naturaleza autolicana, su comportamiento en la última escena es tan noble como el de cualquier momento de su trayectoria homérica. Se pueden, desde luego, alegar motivos viles a su generosidad. Siempre se puede. Pero Sófocles parece dar por descontado que Odiseo lamentaba sinceramente que su victoria honorable en el premio de las armas de Aquiles había sido a costa de destruir a un héroe de gran corazón, como Homero ya había insinuado en la escena de la *Odisea* XI.

Esta obra hondamente emotiva, pese a que su construcción adolezca de cierta negligencia, ha llevado a la interpretación de muchos significados profundos, y ha suscitado muchas controversias sobre la importancia relativa de los papeles de Áyax y de Odiseo. Desde una posición se insiste en que la simpatía de Sófocles está manifiestamente del lado del sufrimiento de Áyax. Para poder glorificar a Áyax, cuyo culto popular ateniense estaría en la mente de todo el público, se sugiere que Sófocles aceptó el punto de vista de Píndaro en cuanto a la bajeza y truculencia de Odiseo en el combate por las armas y mostró cómo finalmente quedó rendido de admiración por Áyax. En otras palabras, aunque evidentemente Odiseo no es el villano de la obra, su papel se aproxima a aquel de ‘las filas de Toscana’, que en la balada de Macaulay* no pueden menos que vitorear el valor de Horacio¹⁰.

En el otro extremo se encuentra la teoría de que Odiseo es, moralmente por lo menos, el héroe de la obra, quien simboliza un entendimiento filantrópico del destino humano y una conciencia de la solidaridad última de los hombres frente a la inevi-

* Thomas Barbbington Macauley, autor de *Lays of Rome*, una serie de baladas basadas en episodios heroicos de la historia de Roma que fueron muy populares en la época victoriana. Aquí se refiere a la gesta de Horacio Cocles, que impidió en solitario el paso de los etruscos por un puente sobre el Tíber. Los versos que repite Stanford casi completos aquí son: “and even the ranks of Tuscany / can scarce forbear to cheer”.

¹⁰ Este es el principal punto de vista de Davaux (pp. 101-7). Para la importancia del prejuicio ateniense a favor de Áyax vid. Jebb, pp. xxx-xxxii, Bowra, p. 16, y F. Allègre, *Sophocle*, Paris-Lyon, 1905.

table condena de la muerte. En contraste, Áyax es el ‘hiperindividualista’. No admite limitación alguna a su egoísmo. Está preso dentro de una torre oscura de orgullo y pasión. Mientras él está vivo, Odiseo, por el bien de la humanidad, tiene que ser su enemigo. Tan pronto como muere Áyax, Odiseo, al tomar partido por él, encarna las lealtades de una humanidad común. Ahora tiene que combatir y superar las cualidades de Áyax que tiene Agamenón. Ésta es también la razón –como se explica desde esta teoría– por la que al comienzo de la obra Atenea odia tan implacablemente a Áyax: el egoísmo ciego es la peor de las blasfemias. La moraleja de la obra es que ‘solamente el Yo que se une al Nosotros puede sobrevivir y perfeccionarse a sí mismo’. Otra interpretación sigue una pauta similar: Áyax simboliza la desesperanza, el principio destructivo en la sociedad; Odiseo representa la verdadera solución del drama de la vida humana, el espíritu de justicia, comprensión y reconciliación¹¹.

Se puede cuestionar si alguna de estas interpretaciones abstractas son intencionadas en la obra intensamente humana de Sófocles. Su meta, como la de Homero, es la de presentar y no la de juzgar. En este caso no es preciso ver ni a Odiseo como villano, ni a Áyax como santo. Si Sófocles pretende mostrar una lección, probablemente sea la que aprendió Áyax antes de su suicidio: “¿Cómo no he de aprender a ser discreto” –*sophronein*, es decir, tener equilibrio y moderación en pensamiento y actos– “también yo? Ciertamente sí. Me he convencido ha poco de que al enemigo hay que odiarle como a quien de nuevo nos ha de amar, y al amigo estoy resuelto a atenderle con mis servicios, sólo como a quien un día dejará de serlo. Para la mayor parte de los mortales resulta traidor el puerto de la amistad” (vv.677-83). Áyax aprendió la lección en la amargura de la derrota, *de profundis*. Por el contrario, Odiseo la aprendió en la victoria, como pocos hombres lo hacen. La razón de Áyax es brutalmente realista; la de Odiseo es humanamente filosófica, la transitoriedad y naturaleza imprevisible de la fortuna humana. Pero fundamentalmente son similares. En la medida en que la *sophrosyne* es la cualidad más típica de todo el pensamiento y la obra de Sófocles, tanto Áyax como Odiseo hablan con la voz del autor en esto. Pero por cuanto Sófocles supuestamente aprendió su *sophrosyne* en una carrera de éxito incomparable, el dominio de sí mismo sano, tolerante y sensato de Odiseo está más próximo a su propia visión de la vida que el pesimismo de Áyax.

Queda un problema. ¿Por qué, entonces, no hizo Sófocles que la aparición de Odiseo en la primera escena fuera más honorable? Quizás fuera una concesión al prejuicio popular anti-Odiseo. Si la mayoría de su público mantenía las mismas opiniones que Píndaro y que Esquilo sobre la vileza de Odiseo, Sófocles hubiera despertado un antagonismo inicial en caso de haber introducido una figura más noble al comienzo. Pero al hacer a su Atenea tan ferozmente vindicativa le dio muy pronto en la obra a Odiseo una oportunidad de revelar su humanidad, de forma que su triunfo moral en la última escena no pareciera sin motivo. Al final se hace evidente que la

¹¹ Los puntos de vista citados en este párrafo son de H. Weinstock, en *Sophokles*, Leipzig, 1931, y de Mario Untersteiner en *Áyax*, Milán, 1933, tal como los comenta Davaux, pp. 90-5.

nobleza no es monopolio ni del héroe antiguo ni del moderno. Como había mostrado Homero, hay más de un tipo de heroísmo: está el heroísmo obstinado de un Áyax y está el heroísmo más sutil de un Odiseo¹².

Unos cuarenta años más tarde Sófocles escribió su *Filoctetes* (sobre el año 408 a. d. C.) Aquí no hay ambigüedad alguna sobre el comportamiento moral de Odiseo¹³. Desde el principio al final es indudablemente el villano, aunque las opiniones pueden variar sobre el grado de su villanía. Cada acontecimiento de la obra revela un nuevo envilecimiento de su carácter. Primero le vemos mostrando un nivel de cautela próximo a la cobardía –como en la primera escena de *Áyax*–, cuando en lugar de ir él mismo a espiar a Filoctetes, envía a Neoptólemo a realizar este peligroso deber. Luego, se aplica a corromper metódicamente a su joven compañero generoso¹⁴. Dirigiéndose a él primeramente como “hijo de Aquiles”, apela a su lealtad. Sabe con qué avidez un joven de buena familia desea acomodarse al código adulto de honor, sobre todo cuando es el sucesor de un padre tan honorable como Aquiles. De manera parecida, pero no exactamente por el mismo motivo, en la *Iliada* IX, Odiseo se había centrado en el padre de Aquiles, Peleo, cuando estaba intentando sacar a Aquiles de su letargo deshonoroso. Neoptólemo sabe que una exhortación de este tipo normalmente precede a una orden, y contesta simplemente: “¿Qué mandas?”. El meollo de la respuesta de Odiseo es que Neoptólemo tiene que engañar a Filoctetes con un entramado de mentiras de forma que éste entregue su arco profético. Sus últimas palabras son tan satánicamente desmoralizantes como las que más en la literatura europea:

¹² Hay más opiniones sobre Odiseo tal como es presentado en el *Áyax*: “ni el valiente habilidoso héroe de la épica ni el frío y despiadado conspirador en que se convierte en *Filoctetes*. Tenemos una figura absolutamente humana, consintiendo a pesar suyo en tener un aliado, que es divino solamente en el sentido de que tiene más poder” (Guthrie); “un modelo de virtud [...] un observador sensato [...] el hombre modesto que se humilla ante los dioses y se adecua al talante (de Sófocles) [...] serio, modesto y compasivo, Odiseo tiene poco parecido con el alegre (?) emprendedor y temerario (?) héroe de Homero, y todavía menos con el Odiseo de sangre fría de Eurípides [...] la personificación de la cordura y de la decencia” (Bowra); su “magnanimidad [...] brota tanto de una gran inteligencia como de sentimientos caballerosos [...] la moderación sabia que los dioses aman [...] su sensatez y prudencia habituales” (Jebb); “una gran figura cuya nobleza da la impresión de recomfortarnos y corrige lo que tenía de triste, en ciertos momentos, el segundo acto de la tragedia” (G. Dalmeyda, en *Revue des études grecques* 46 [1933] 9); “alcanza una grandeza moral” (Kitto).

¹³ El papel de Odiseo en *Filoctetes* es comentado ampliamente por Bowra. Pero en el caso de A. J. A. Walldock, en *Sophocles the dramatist*, Cambridge, 1951, 200 y ss., no puedo aceptar la opinión que la clave de la obra teatral sea que Odiseo malinterpretó o aplicó mal el oráculo de Héleno. Sobre el fetichismo del éxito por parte de Odiseo y su desdén por el honor en esta obra, Bowra comenta (p. 286) “se parece a otros hombres producidos y corrompidos por la guerra”. Davaux (pp. 143-52) ofrece una animosa defensa de Odiseo en contra de la descripción que de él hace Grégoire como *un être abominable*. Aboga por que Odiseo actuaba bajo compulsión divina (vv. 610-18, 989-90) y *pro bono público*, y atrae la atención hacia el hecho de que Dion encontró al Odiseo de Sófocles ‘más gentil y más directo’ que en el *Filoctetes* de Eurípides. De manera parecida E. Howald (*Die Griechische Tragödie*, Munich, 1930, pp. 123-4) encuentra algunos rasgos mitigadores.

¹⁴ Ya en su carrera homérica Odiseo una vez había instruido a un joven para mentir. En *Od.* XVI, 281 y ss. le dice a Telémaco que ofreciera a los pretendientes un motivo falso para retirar las armas del comedor. Pero los pretendientes eran enemigos reconocidos, mientras Filoctetes era un compañero de armas.

“Ya sé, hijo, que no es tu carácter para hablar así ni muñir tales enredos; pero es muy dulce tesoro el logro de una victoria, y lánzate. Otro día nos mostraremos caballeros. Hoy entrégate al impudor un breve momento de un día, y después el resto de tu vida, proclámate el más honrado de todos los mortales” (vv.79-85).

Ésta es la voz auténtica del tentador primigenio. Pronto Neoptólemo cede a ella. Odiseo admite su consentimiento con un comentario cínico: él también, de joven, pensaba que la fuerza física podía gobernar el mundo; ahora, desilusionado, sabe hasta qué punto las acciones de los hombres están gobernadas por las palabras. A la pregunta de Neoptólemo sobre si a Odiseo no le parece que las mentiras son feas y desvergonzadas, contesta “si la mentira te saca a flote, no”, y “cuando lo que haces te tiene cuenta huelgan los miramientos”. Odiseo promete a Neoptólemo un premio doble por su participación en el engaño, una fama redoblada por su valor y por su sabiduría. En este momento cuida el griego con gran habilidad para expresar una gama amplia de matices. Una vez más *sophós* podría significar ‘inteligente, habilidoso en la técnica’, además de ‘sabio’, y *agathós* connota bondad moral, además de valor marcial –que era su significado más antiguo, heroico–, sin nombrar otros muchos matices significativos intermedios de estas palabras elásticas. No puede haber nada más cínico que la utilización por Odiseo de palabras que se aplican a la sabiduría elevada y a la bondad moral en semejante contexto de corrupción y engaño. Pero el ingenuo Neoptólemo se deja persuadir y, tras recibir algunas instrucciones más, sale a cumplir con su misión deshonrosa.

Lo que sigue es algo conocido: cómo Neoptólemo contó su falso cuento¹⁵, se ganó la confianza de Filoctetes y se hizo con la posesión del arco; luego, en una conversión de última hora, repudió todos los engaños de Odiseo, se puso del lado de Filoctetes e hizo gala del espíritu honroso de Aquiles, su padre. Los intentos de Odiseo de persuadirlo y amenazarlo para que completara su misión no surten efecto. Lo último que vemos de Odiseo es cómo se aleja del arco amenazante de Filoctetes. La sombra de su cobardía se refuerza por el hecho de que poco antes se había echado atrás en un duelo con Neoptólemo, en el que éste había comentado con sarcasmo ‘has demostrado tu dominio de ti mismo’, utilizando de manera irónica una forma de la palabra *sophrosyne*, el término empleado para la cualidad que Odiseo había ostentado de forma encomiable en *Áyax*¹⁶. Quizás en este caso se puede detectar algo

¹⁵ Davaux argumenta de forma convincente que la afirmación de Neoptólemo (vv. 359 y ss.) de que Odiseo se había negado a entregarle las armas de Aquiles, es sencillamente una de las muchas mentiras en su relato a Filoctetes, y no, (como han argumentado algunos), una variante factual del relato en la *Iliada Menor*, en la que Odiseo entregó las armas a Neoptólemo a su llegada a Troya. Éste es un punto importante, porque absuelve a Odiseo de la carga añadida de cinismo (tal como se le imputa p. ej. en la introducción al *Philoctetes*, de Masquerary, 2º ed., París, 1942, p. 97) y a Neoptólemo de una complacencia deshonrosa.

¹⁶ El significado de *σωφροσύνη* varía desde ‘mente sana’ o ‘mente amplia’, la *mens sana* que no está mutilada o inflamada por pasiones o disparates, hasta el concepto más estrecho y más negativo de ‘autodominio’, ‘templanza’. Es dudoso si el segundo significado era tan prevalente en la literatura del siglo quinto como a veces –principalmente como resultado de la influencia de Platón y de Aristóteles– se supone.

de amargura en el corazón del viejo poeta. En estas fechas Sófocles ya tenía ochenta y siete años y en los últimos años había visto los estragos que la sofistería política podía causar en una ciudad como Atenas. Había visto distorsionar palabras honorables para servir a los fines ambiciosos y corruptos que Tucídides describe con tanta viveza en su historia¹⁷. La moneda de oro de lenguaje se había devaluado hasta lucir un brillo sin valor. Y hasta su adorada *sophrosyne*, como insinúa sardónicamente Neoptólemo, se podía aplicar a la reserva pusilánime.

Algunos comentarios ocasionales en la obra ayudan a la difamación de Odiseo. No se duele de lo que los infundios puedan decir de él, siempre que salga triunfante en su causa (vv. 64-6, 607). De hecho, ya había demostrado esta actitud en su debate con Agamenón en *Áyax*. Pero la comparación viene sólo a ilustrar cómo una diferencia de contexto puede alterar los valores morales. En aquel caso, su motivación era honrosa y su despreocupación de las deducciones poco halagüeñas de Agamenón admirable. En éste detestamos tanto la motivación como los medios. Algo similar ocurre con Filoctetes cuando lo describe (vv. 633-4) como alguien que diría o que haría cualquier cosa con tal de conseguir sus fines. La firme determinación, tan impresionante cuando se aplica a misiones honrosas, se convierte en abominable cuando va dirigida contra un compañero de armas débil y sufriente como Filoctetes. Un toque hábil propio de Sófocles muestra hasta qué punto Odiseo ha degenerado en relación a la talla que mantiene en la *Iliada*: cuando Filoctetes le describe a Neoptólemo cómo concibe a Odiseo, el joven héroe ingenuo piensa que se está refiriendo a Tersites.

Desde muy pronto se admitió¹⁸ que en este momento Odiseo representa uno de los peores productos del movimiento sofístico de siglo V: el sofista del subterfugio, sin escrúpulos, corrupto, ambicioso y egoísta, regocijándose en hacer que el peor argumento parezca el mejor, encantado de corromper a la juventud de Atenas con artes insidiosas. Su tentación del joven Neoptólemo es un ejemplo clásico de seducción mental. Sófocles se mantuvo lo suficientemente optimista como para representarlo como intento fallido al final, cuando Neoptólemo se dio cuenta de todas las implicaciones de la actitud de Filoctetes. La agudeza de ingenio, se demuestra, no siempre prevalece. Los ideales heroicos de la juventud a veces son suficientemente fuertes para superar la dialéctica más sutil. Es Heracles, símbolo del tipo más antiguo del héroe constante, quien pronuncia el mensaje final de la obra: “la piedad, en cambio, sigue a los hombres aún en la muerte”.

Una alegación puede hacerse en justificación de la conducta de Odiseo: actúa *pro bono publico*. El arco de Filoctetes es necesario para la conquista de Troya. Sin embargo, no va implícito que el arco no se pudiera procurar por medios más honrosos. Además, cuando aquí Odiseo habla de la victoria, es evidente que valora su

¹⁷ Es significativo que Odiseo dirija sus plegarias impías para obtener ayuda en sus engaños (vv. 133-4) a Hermes, dios de la astucia, y a Nike, la deificación del éxito, además de a Atenea, su protectora homérica.

¹⁸ Cf. el esolio a *Filoctetes* 99, “El poeta está acusando a los políticos de partido (ῥήτορας) de su propia época”.

propio éxito personal tanto como la campaña griega, de una forma que contrasta fuertemente con su cualidad homérica de subsumir sus propios intereses en la causa común. A medida que Sófocles presenta sus motivos, más van pareciéndose a aquella interacción sutil de ambiciones personales y política patriótica que siempre ha sido tan poderosa para corromper al político más inteligente. Con suficientes dosis de ingenio para la propia justificación, un sofista político de este tipo puede llegar, de forma complaciente, a dejar a un lado todo escrúpulo decente, hasta el punto de que incluso el hecho de que un hombre esté lacerado, abandonado, agonizando desesperado, además de ser compañero de armas como Filoctetes, no significará nada, si es poseedor de algo que valga la pena conseguir.

Si se pregunta por qué Sófocles eligió a Odiseo para este papel tan despreciable después de su conducta noble en *Áyax*, la respuesta más probable es sencillamente que le sirvió a su propósito dramático el hacerlo así. En principio, Sófocles poseía una magnífica técnica en las artes dramáticas, era menos predicador que Esquilo y menos propagandista que Eurípides. El hecho de que, en términos de la vida real, apenas era factible que el mismo hombre tuviera un comportamiento tan inconsistente, no le disuadió. En *Filoctetes* quiso tener un villano cuyo parecido con los sofistas contemporáneos atrajera la atención del público. El lado autolicano de Odiseo, tan exagerado por Píndaro y sus continuadores, lo proporcionaba. Por tanto lo empleó para un conflicto poderoso, aunque un tanto melodramático, entre un villano listo, un mártir sufriente y un noble joven ingenuo. El desarrollo de los acontecimientos históricos en Atenas evidentemente había preparado el camino en este sentido, y a Sófocles podían irle algunos sentimientos personales en el asunto. No obstante, las razones técnicas son suficientes para explicarlo todo. No se podía consentir que el honor de héroes meramente mitológicos se interpusiera en el camino de una obra teatral hacia el galardón. Efectivamente, en cierto modo Sófocles maneja aquí a Odiseo con la misma habilidad deliberada que Odiseo empleaba en el manejo de Neoptólemo, haciendo que el personaje mejor pareciera el peor¹⁹.

Odiseo, de hecho, no aparece en escena durante mucho tiempo en ninguna de las tragedias de Eurípides. Sin embargo, su única aparición en *Hécuba* es inolvidablemente detestable y también está al acecho en el fondo de las *Troyanas* y de *Ifigenia en Áulide* como una influencia siniestra y maligna. En este momento no es necesario

¹⁹ Odiseo tuvo una presencia destacada en muchas de las obras teatrales perdidas de Sófocles, pero unos pocos de los fragmentos que nos han llegado son suficientes para establecer una actitud definitiva hacia él: ver la edición de Pearson y algunos comentarios en Svoronos. En el *Syndeipnoi* a Odiseo se le trataba de un meticón donde se veía muy claro el linaje de Sísifo y de Autólico, pero no queda claro si era la intención que la opinión del narrador fuese aceptada por el público (el fragmento es citado por el escoliasta a *Áyax* 190, donde *Áyax* se refiere a que Odiseo es τῆς ἄσώτου Σισυφιδῶν γενεᾶς). Dos citas de origen desconocido se refieren a Odiseo (Pearson 913, 965). En la primera alguien le describe como un πάνσοφον κρότημα, una frase apenas traducible que combina una noción de dureza (como de un metal soldado) con otra de conocimientos. (Cf. αἰμυλώτατον κρότημα aplicado a Odiseo en *Reso* 498-9, y su descripción como un κρόταλον δρυμύ en el *Cíclope* 104). Estos términos tienen un tono de argot más bien. Lo mismo que otros aplicados a Odiseo en otras partes: vid. Liddell y Scott en ἄλημα, κόπις, πανοῦργος, τίβων. Vid. también n. 15 del capítulo II.

comentar con detalle su papel en el *Cíclope*²⁰ y en el *Reso*²¹, si es que esta obra es de Eurípides: ambas obras teatrales se encuentran en estrecha relación con los episodios homéricos, y tienen poca influencia en la tradición principal de Ulises. Resultó así que *Hécuba* se convirtió en una de las obras de Eurípides más populares, para gran desventaja de Odiseo. Séneca fortaleció su influencia al cruzarla con las *Troyanas* de Eurípides en sus propias *Troyanas*. Algo semejante ocurrió con el papel de Odiseo en la obra sobre Ifigenia, que fue imitado con frecuencia por los dramaturgos neoclásicos franceses como Rotrou y Racine, con distintos grados de relieve al presentar su culpabilidad.

Hécuba (aparecida hacia 424 a. d. C.) presenta a Odiseo sin un solo aspecto redimible. Troya ha caído. Según la costumbre, todos los varones adultos troyanos han sido asesinados. Ahora queda por determinar el destino de las mujeres y de los niños. El fantasma de Aquiles ha exigido el sacrificio de Políxena, hija de Hécuba. A raíz de esto, Eurípides decide hacer que toda la culpa de su muerte recaiga en Odiseo. Por lo que se sabe, el poema cíclico la *Destrucción de Ilión* no implicó a Odiseo en absoluto. Posiblemente Estesícoro —si es que se puede contar con el testimonio de la *Tabula Iliaca**— había involucrado a Odiseo, junto con Neoptólemo y Calcante, en el sacrificio. Sin embargo Eurípides le obliga a cargar por entero con el odio de

* Término arqueológico que remite a un conjunto de 22 placas de mármol de tamaño reducido con ilustraciones en relieve muy bajo y textos referentes a los poemas homéricos y al ciclo épico, repartidas por varios museos, de Varsovia a Nueva York. Aparecieron en Roma, y se las considera de la época imperial temprana, copias, quizá, de originales pictóricos o escultóricos helenísticos. Una de las más completas que se conservan es la *Tabula Iliaca Capitolina*, por encontrarse en el museo romano, con el tema del saco de Troya, y Eneas subiendo a un barco. Que sea ilustración de un poema de Estesícoro, a pesar de que se explicita su nombre, es algo discutido (vid. Actualización bibliográfica, apdo. Artes plásticas, G. Scafoglio).

²⁰ En términos generales el papel de Odiseo en el *Cíclope* es valiente y decoroso (cf. Schmidt en *C.R.*) por lo menos para una obra teatral satírica. Su presencia de mente homérica y su lealtad a los compañeros se demuestra claramente (cf. *Orestes* 1403-5). Su comentario escéptico sobre la existencia de Zeus (354-5, cf. 606) es, desde luego totalmente antihomérico y del todo propio de Eurípides. Sin embargo creo que Schimidt (en Roscher) se excede un poco, en su descripción de Odiseo en esta obra como “zweifelsuchtige und von des Gedankens Blässe angekrankelt” basándose en estos toques de pensamiento contemporáneo. Masqueray, pp. 196 y ss. (y de la misma manera en *Eurípide et ses idées*, p. 233) después de comparar el discurso de Odiseo a Polifemo con la respuesta del Cíclope, encuentra ésta más atractiva, y cree que Eurípides prefirió la *logique épaisse* del monstruo a las finas pero poco efectivas frases del cauto y sofisticado Odiseo (así también, Grégoire *loc. cit.* en n. 21 *infra*). Masqueray comenta: *Ce Gargantua stupide, vigoureux et sans bedaine l'a séduit comme une des forces intactes de la nature*. ¿Pero qué prueba hay aquí de que Eurípides pudo admirar un hedonismo tan burdo y egoísta? Prefiero el punto de vista de Schmid-Stählin 1, 3, 535, de que el Cíclope es una caricatura del materialismo ateo de la época —si es que la obra es algo más que una tumultuosa travesura—.

²¹ En el *Reso* hay un tratamiento definitivamente desdeñoso hacia Odiseo. Carga las tintas en su inclinación hacia el engaño (vv. 498-9, 625, 709) y la naturaleza humillante de su disfraz cuando se introdujo como espía en Troya (vv. 710 y ss.). Diomedes toma las riendas de la operación y a Odiseo lo gobierna de manera muy distinta a aquella de la Doloneia en *Il. X*. El bárbaro Reso condena las acciones furtivas en la guerra (v. 510 y ss.). Pero la valentía de Odiseo está admitida tanto por Héctor (v. 499) como por el coro troyano (v. 707) y sus acciones son valientes y hábiles. Sin desviarse mucho del relato homérico el autor se las ha arreglado para dar la impresión de que, a pesar de su valor, Odiseo era una persona de calibre ético inferior. Para similitudes con la caracterización de Odiseo en *Hécuba* vid. H. Grégoire en *L'Antiquité Classique* 2 (1933) 125-6 y 130, y cf. R. Goossens, *ibid.*, 1 (1932) 101. Grégoire postula una tetralogía Reso-Hécuba-Epío-Cíclope, en conjunto hostil hacia Odiseo.

que será objeto por la acción. En comparación, a los demás griegos se los representa como misericordiosos y compasivos.

Antes de la entrada de Odiseo, el coro de mujeres cautivas lo describe como “el astuto, bribón, de palabra dulce, adulator del pueblo” (v. 130)*. Es cierto que quienes hablan son troyanas, naturalmente con prejuicios contra su conquistador. Pero es evidente que las simpatías de Eurípides están claramente del lado de ellas y que comparte su punto de vista, y como ocurre en la mayor parte de los coros trágicos, se puede entender que se está expresando una opinión ampliamente mantenida. Sería difícil para cualquiera ganarse la aprobación popular tras una presentación de este tipo y Eurípides no le da oportunidad alguna a Odiseo para conseguirla. Tras una escena altamente emocional entre Hécuba y su hija, prevista para poner al público de su lado, entra Odiseo. Eurípides le obliga a cumplir tareas que normalmente hubieran sido asignadas a un heraldo, para amplificar su severidad. Su proclama de la condena de Políxena es brutalmente lacónica. Hécuba le suplica la concesión de la gracia. Tiene motivos, así piensa, para una consideración especial. Le recuerda cómo, cuando se introdujo en Troya disfrazado como un pordiosero, ella lo descubrió y le perdonó la vida. Odiseo admite que el recuerdo le afecta profundamente y reconoce su deuda de gratitud. Hécuba le recuerda sus promesas de corresponder lo antes que pudiera. Ahora es el momento de demostrar su sinceridad. Odiseo despacha cínicamente aquellas promesas como “invenciones de muchas palabras, con tal de no morir”²². Como respuesta, Hécuba lanza una denuncia mordaz contra los demagogos que prometen cualquier cosa para ganar una ventaja política, seres despreocupados de todas sus deudas de gratitud y despiadados con sus amigos según requiere la ocasión. En otras palabras, aquí Odiseo se encuentra con la marea alta emergida del odio autolicano, con la inquina furibunda de una víctima de promesas engañosas. Pero hemos de estar alerta. Puede que sea Eurípides el engañoso en este caso.

Sin duda, a muchos atenienses sencillos y amables les rechinaron los dientes por la ingratitud villana de Odiseo, tal como la describió Hécuba. Pero algunos de entre el público más críticos con Eurípides podrían muy bien haberse hecho dos preguntas pertinentes: ¿cuál es la autoridad de este relato emocionante de la bondad de Hécuba? Y ¿qué tiene que ver aquí el comportamiento de Odiseo con la demagogia política? Efectivamente, Homero había relatado cómo Helena había encontrado a Odiseo en su expedición de espionaje en el interior de Troya, lo había reconocido tras su disfraz y le había tratado amablemente. Pero no hay indicio en la literatura griega temprana existente –aunque la posibilidad de alguna fuente ahora perdida no se puede excluir– de que Hécuba tuviera conocimiento alguno sobre este asunto. Además, si se piensa un momento y no se deja que la emoción obnubile las facultades críticas, ¿no implica una

* Las traducciones de Eurípides son de J. A. López Fdez (*Hécuba*), J. L. Calvo Martínez (*Troyanas*) y C. García Gual (*Ifigenia en Áulide*), todas se encuentran en ed. Gredos.

²² Este comentario motiva a Masqueray a un párrafo magníficamente enunciado sobre la actitud pragmática de Odiseo hacia las palabras: una vez que han servido a su propósito, dejan tan poca huella en su mente como el vuelo de un pájaro en el aire.

situación del todo improbable que la reina de una ciudad asediada deje que se salve el más peligroso de sus enemigos cuando le ha encontrado espiando? Por el contrario, la ayuda de Helena era natural. Era griega y, por lo visto, a estas alturas estaba cansada de Troya y de Paris. ¿Pero hubiera bastado toda la habilidad proverbial de Odiseo para persuadir a Hécuba de permitirle volver ileso al campamento griego con su valiosa información? Hubiera sido una traición flagrante de todo lo que más quería²³.

Una segunda consideración va de la misma manera en detrimento de la villanización de Odiseo meticulosamente ideada por Eurípides. Ya Píndaro le había hecho la acusación de ser un demagogo típico. No hay, de hecho, justificación alguna para ello en su carrera homérica o cíclica, según ahora la conocemos, tal como subrayaron los antiguos comentaristas de Homero. Sencillamente Píndaro y Eurípides eligieron desvirtuar su carácter para convertirlo en el chivo expiatorio de los políticos contemporáneos. La figuración en esta obra de Eurípides es buen teatro y está bien calculado para inflamar la hostilidad hacia Odiseo. No obstante, no resiste un estudio más minucioso.

Cuando Hécuba una vez más cambia de la denuncia a la súplica, Odiseo la responde con frialdad. Primero liquida formalmente su deuda de gratitud hacia Hécuba diciendo que él la mantendrá personalmente a salvo de cualquier daño. Pero Eurípides lo presenta de forma que parece más como un político escabulléndose de un compromiso que cualquier otra cosa. Luego Odiseo discute la diferencia entre las deudas de gratitud públicas y privadas: cada entidad política ha de honrar a sus benefactores, sobre todo después de su muerte, si espera promover la lealtad y el espíritu público. El espectro del guerrero griego más grande exige el sacrificio de Políxena. Negarlo sería desagradecimiento además de políticamente inoportuno. “A mí al menos”, añade Odiseo, “mientras viva aunque tenga poco cada día, todo me bastaría; pero quisiera que mi tumba se viera respetada” (v. 316-20). Este toque personal se parece mucho a las observaciones que hace a Agamenón en *Áyax*. La incertidumbre en la datación de las obras imposibilita cualquier deducción sobre la prioridad. Pero la diferencia de contexto crea una marcada diferencia de tono. En *Áyax* Odiseo se refiere a su propia mortalidad motivada por la simpatía hacia un enemigo vencido. En *Hécuba* hace referencia a su propia ambición de tener una tumba honrosa como parte de su argumento a favor del sacrificio de Políxena y como una declaración de compromiso personal con el principio general de conveniencia política.

Sus últimos argumentos dirigidos a Hécuba son francamente chauvinistas. Las mujeres griegas perdieron a muchos familiares en esta guerra: ¿por qué ahora no han de sufrir algunas de las mujeres troyanas? Tira más la fuerza de la sangre. Si los troyanos, como bárbaros, desean no distinguir entre parientes y enemigos y descuidar el honor debido a sus muertos ilustres, tanto mejor para los griegos más piadosos. Eurípides, el humanitario, habla aquí, evidentemente, con un fiero sarcasmo. Lo que quiere decir es que si son los bárbaros los que se niegan a excluir a los extranjeros y

²³ Escolio a *Hécuba* 241. Cf. Masqueray, pp. 199-200.

forasteros de su compasión, entonces vamos a mirar hacia estos bárbaros con la esperanza de un mundo más amable; como, de hecho, lo hizo él mismo cuando se marchó de Atenas para la corte de Arquelao en Macedonia más tarde. Como San Pablo, se vuelve hacia los gentiles.

Después de este duro discurso de Odiseo, Hécuba hace un último esfuerzo. Acordándose de que él también es padre, le dice a su hija Polixena que se arroje a sus pies y que apele a sus sentimientos como padre que es. Como reacción, Odiseo le retira la mano de su rodilla y vuelve hacia atrás el rostro, sea porque se abre un resquicio momentáneo de emoción o quizás sencillamente para soslayar los gestos rituales de súplica de la joven, o quizás por las dos razones. Más adelante Hécuba se ofrece para morir en lugar de Polixena. Odiseo insiste en que esto no es lo que el espectro de Aquiles desea. Se queda callado mientras madre e hija, llorosas, se separan. Luego, en silencio, se lleva a la víctima para el sacrificio. Esta es la última vez que se le ve en la obra.

Fuera de las denuncias explícitas de las mujeres troyanas, que naturalmente detestaban a Odiseo, la antipatía que sentía Eurípides hacia él en esta obra²⁴ difícilmente puede discutirse. Eurípides lo presenta como el tipo extremo de chauvinista y político militarista con fijación de poder, frío como cualquier *Gauleiter* nazi e igualmente insensible a las súplicas personales o emocionales. En este caso Odiseo no tiene siquiera la excusa de la ira, la envidia o la venganza, como la tuvo en el incidente de Palamedes. Es su aspecto absolutamente inhumano lo que nos repugna, junto con su capacidad de creer que la lealtad política puede justificar el asesinato. Lo más siniestro de todo a la luz de los acontecimientos recientes en Europa es su doctrina utilitaria de que clasificar a un pueblo como “bárbaro” es un motivo válido para tratarlo como a las bestias²⁵.

Odiseo no aparece en persona en las *Troyanas* de Eurípides (414 a. d. C.), pero su influencia maligna se difunde por toda la obra. Según la versión de Eurípides, fue él quien inexorablemente precipitó la muerte de Astianacte, que es el núcleo de la tragedia. Cuando Hécuba se entera de que ella ha de convertirse en su esclava, lo des-

²⁴ Para la odiosidad del papel de Odiseo en *Hécuba* vid. especialmente Masqueray, H. J. G. Patin, *Etudes sur les tragiques grecs* (París, 1877-95), *Euripide* I, 377, termina con una opinión delicadamente equilibrada sobre la conducta de Odiseo aquí, en Sófocles y en Racine, de la siguiente manera: «*personnage qui ne peut assurément compter sur notre sympathie, mais qui obtient de nous cet intérêt qui l'excite toujours le spectacle d'un caractère énergique, d'une forte intelligence aux prises avec une situation hasardeuse et difficile*». Louise E. Matthaëi, *Studies in Greek tragedy*, Cambridge, 1918, pp. 130 y ss. y 146 ss. dice todo lo que se puede decir como excusa acerca del comportamiento de Odiseo en *Hécuba* subrayando su deber para con la causa griega. Para una valoración de las excusas de la Srta. Matthaëi, vid. E. L. Abrahamson, “Euripides's Tragedy of Hecuba”, *Trans. Americ. Philol. Assocn.* 83 (1952) 120-9: el discurso de Odiseo en vv. 306-12 no es una verdadera justificación del Nomos sino “una obra maestra de retórica pseudo-idealista”. Probablemente fuera solamente debido a motivos técnicos por lo que Eurípides imputó a Neoptólemo el acto de matar a Polixena (cf. n. 2 al capítulo VI) y no para aliviar a Odiseo de odiosidad alguna.

²⁵ Cuando se escribía este capítulo no había visto el análisis de E. M. Blaiklock del papel de Ulises en *Hécuba*, en *The male characters of Euripides*, Wellington, Nueva Zelanda, 1952, pp. 103-7. Dice en síntesis lo siguiente: “se daba aquí el antiguo conflicto entre las reivindicaciones de humanidad y las reivindicaciones de la comunidad”, y pone la comparación de Ibsen, *El enemigo del pueblo*, acto 4º: “La mayoría nunca tiene razón”. Odiseo es “perfectamente razonable, eminentemente convincente, y por eso mismo cada vez más repulsivo”.

cribe como “un ser odioso y trapacero, enemigo de justicia [...] he caído en el lote más adverso” (vv. 281 y ss.). Casandra consigue algo de consuelo tras su predicción de los sufrimientos en sus derivas odiseicas (vv. 431 y ss.). Los títulos de dos obras más de esta trilogía, *Palamedes* y *Sísifo*, sugieren más antipatía hacia él²⁶.

En la última obra teatral de Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, Odiseo sufre una vez más el principio de *les absents ont toujours tort*. No aparece en escena, pero Menelao y Agamenón hablan de él en privado (vv. 522 y ss.). Sospechan que si se niegan a sacrificar a Ifigenia, Odiseo los denunciará al gran ejército para ganar influencia popular, ya que su naturaleza ha hecho a aquel “descendiente de Sísifo” siempre pronto para cambiar y ponerse del lado de la turba²⁷. “Desde luego”, responde Menelao, “está dominado por la ambición, un terrible vicio”. Más adelante en la obra (vv. 1.362 y ss.), se aduce que Odiseo está dispuesto a imponer el sacrificio de Ifigenia por la fuerza de las armas si fuera preciso. Un observador imparcial podría haber puntualizado que la expedición estaba destinada al fracaso a no ser que se realizara el sacrificio, y que Odiseo podría haber estado actuando únicamente en orden al buen fin de una victoria griega en Troya. Pero los Atridas insinúan, tal como lo hace más adelante Aquiles (vv. 1.362-4), que Odiseo está explotando la situación en interés propio. No se le da la oportunidad de defenderse.

El tema de la ambición egoísta era también dominante, al parecer, en la obra perdida de Eurípides *Filoctetes*. En la primera escena, Odiseo monologa sobre la dureza de una carrera de autopromoción, preguntándose si realmente puede ser tan inteligente estar dispuesto a sufrir tantas pruebas y peligros por el bien de su reputación. ¿No sería más sabio vivir una vida tranquila, libre de problemas y ocupaciones, en lugar de gastar su tiempo como lo hace? Entonces, al modo miltoniano, recapacita y resuelve que la fama es la espuela para hazañas mayores. Con un toque de cinismo comenta, “seguramente ningún ser vivo es más vano que el hombre”, y procede a engañar a Filoctetes con un sarcasmo, en comparación con el cual su infamia en la obra de Sófocles se quedaba en ‘suave y cándida’. Ahora es el veterano *politique* que valora su reputación y promoción por encima tanto de la virtud como de la molicie.

²⁶ Para la trilogía de Palamedes vid. Gilbert Murray, *Greek Studies*, Oxford, 1946, capítulo VI. Una nota conmovedora de simpatía por la muerte de Palamedes –se entiende que fue asesinado a traición por Odiseo en la versión adoptada por Eurípides– se expresa en el fragmento (Nauck 588): “Habéis asesinado, habéis asesinado ¡oh griegos! al gran sabio (πάνσοφον, sin duda en contraste con Odiseo el πανούργον, el gran maquinador), al ruiseñor de la musa, que nunca causó ningún daño a ningún hombre”. El comentario cínico sobre lo de ganar dinero en el fr. 580 puede haber sido dicho por Odiseo y 583-5 en contra suya. Schmidt-Stählin 1, 3, 477, cuestiona la opinión de Welcker (*Greich. Trag.* 503-4) de que Odiseo representaba a los belicistas (especialmente a Alcibiades) y Palamedes a los pacifistas (especialmente a Nicias) en esta obra.

²⁷ Antiguos comentaristas de Homero argumentaban que había poca base, por lo menos en Homero, para este retrato de Odiseo como un buscador del favor popular (δημοχαριστής), sobre todo teniendo en cuenta el tratamiento duro que dio a Tersites, el prototipo de demagogo: vid., p. ej., Eustacio a *Il.* II, 200. Sin embargo Eurípides podría haber apuntado a que Odiseo, de hecho, actuó para ganarse el favor de los soldados más comunes en esta escena: cf. *Il.* II, 270 y ss. y Eustacio a *Il.* II, 337. Blaiklock, *ob. cit.*, p. 104, anota que el concepto de Eurípides sobre la multitud es anacrónico en un contexto homérico.

Pero es demasiado inteligente como para engañarse a sí mismo sobre sus motivaciones o para estar totalmente satisfecho consigo mismo. Hay algo de casi shakespeariano, o al menos de postmaquiavélico, en esta autoconciencia²⁸.

Estas dos últimas obras proporcionan más ejemplos de cómo Eurípides puede distorsionar una cualidad heroica hasta convertirla en un fallo despreciable. La ambición en el sentido del deseo de honor y de gloria *–philotimía–* es la motivación principal de la acción heroica en Homero y en gran parte de la literatura griega posterior. “Siempre el mejor” era su ideal, y un héroe que lo ignoraba era del todo excepcional. El mismo espíritu de competición por la excelencia se puede observar en los juegos atléticos griegos y en los festivales literarios. Si el propio Eurípides hubiera estado totalmente libre de él, no hubiera competido por el premio en las Grandes Dionisíacas. La ambición puede ser, desde luego, un fallo moral grave. Sin embargo, sin ella, todo el mundo heroico hubiera quedado colapsado en el letargo y la apatía. Es más, el Odiseo homérico, tal como ha sido descrito, se encontraba mucho menos bajo la influencia del deseo de ganar gloria que cualquier otro héroe. Con algunos lapsos, como en el incidente del Cíclope, seguía la máxima de Delfos “Nada en exceso”, casi tan fielmente como Sócrates. Luciano en sus *Diálogos de los muertos* (29) es más fiel al espíritu homérico que Eurípides en este asunto. En el Hades, Agamenón le pregunta a Áyax por qué rechazó los acercamientos amables de Odiseo (descritos en el capítulo VII). Áyax se reafirma en su inquina implacable. Agamenón argumenta que, al fin y al cabo, Odiseo solamente tenía sus miras puestas en “aquella cosa tan agradable, el reconocimiento” en el certamen para la adjudicación de las armas de Aquiles. Insiste en que sus esfuerzos para ganar el premio eran justo lo que se podía haber esperado de cualquier héroe normal. El hecho es que la conducta de Odiseo en la tradición temprana no da lugar especial a acusaciones de ambición y de autopromoción. Eurípides está descargando sobre Odiseo el desagrado que sentía por el advenedizo Cleón de sus propios tiempos.

²⁸ Vid. Nauck para fragmentos y testimonios referentes al *Filoctetes* de Eurípides. Los *Discursos* 52 y 50 de Dion dan una idea justa de su tono. La profundidad de la infamia de Odiseo en esta obra reside, quizás, en el hecho de que no dudó en decirle a Filoctetes una ristra de mentiras (en contraste con su práctica homérica mencionada en n. 26 del capítulo III) y en incluir una referencia denunciatoria a la traición de Palamedes, fingiendo que él era uno de los amigos perseguidos de Palamedes (como el pérfido Sinón en *Eneida* II). Sin duda la imputación de la avaricia competitiva entre los dioses (fr. 794) fue pronunciada por Odiseo, y quizás el escéptico fr. 795. No se sabe nada importante sobre el papel de Odiseo en el conocido *Télefo*: se hace referencia a él (fr. 715) por no ser el único pícaro vivo “ya que la necesidad convierte en listos hasta a los lerdos”.

Las referencias a Odiseo en los fragmentos de los escritores menores de tragedias son pocas e insignificantes (vid. Nauck, pp. 747, 785, 797, 801, 840). Algún personaje en el *Áyax* de Teodectes (Aristóteles, *Retórica* II, 23, 1399b 29) fue suficientemente deslenguado para argumentar, en contraste con las alabanzas hacia Odiseo por parte de Diomedes en *Il.* X, que este último había elegido a Odiseo como compañero en la incursión nocturna no porque le honraba sino porque quería un compañero inferior a él: en otras palabras, Odiseo ahora se podía ver como un tipo de Sancho Panza y Diomedes como un hombre dispuesto a monopolizar toda la gloria para sí mismo en este incidente, lo que demuestra hasta qué punto tan bajo había caído la concepción de un héroe en los tiempos de Teodectes.

Pocas veces es posible probar que la actitud de un autor es idéntica a la de sus personajes, pero la mayor parte de los críticos han estado de acuerdo en que Eurípides está menos separado de las opiniones que expresan las figuras por las que muestra simpatía en sus obras que lo ocurre con Sófocles. Su tono constante de antipatía y de descrédito hacia Odiseo en las obras teatrales ya comentadas —y una impresión parecida se desprende de los fragmentos de sus obras que tratan el tema de Ulises— en contraste con el planteamiento de presentar dos caras como hace Sófocles en *Áyax* y *Filoctetes*, parece confirmar la observación de que a Eurípides personalmente le disgustaba el personaje de Odiseo tal como él lo interpretaba. Por lo que se ve, lo que más le repugnaba a Eurípides era el trato inhumano hacia los débiles, por mucho que la doctrina del mayor bien para el mayor número pareciera justificarlo. Eurípides sentía una simpatía especial por el individuo presa de fuerzas personales crueles, y a veces, al contrario que Sófocles, parecía haber permitido que sus sentimientos dominasen su técnica dramática. Eurípides, una vez más en comparación con Sófocles, no había tenido gran éxito en su propia carrera. Sufrió mucho el efecto de las calumnias de contemporáneos chistosos y poco escrupulosos. Esto no significa que sencillamente volcase su amargura personal en Odiseo. Pero sus propias experiencias le ayudaban a entender la pesadumbre de los perdedores en la vida. Sin duda, consideraciones de técnica dramática contribuyeron al envilecimiento a que sometió a Odiseo, pero parece que menos que en los retratos más objetivos de Sófocles.

La influencia de Eurípides en la tradición posterior relativa a Ulises fue grande, sobre todo cuando fue reforzada por la adaptación de su *Hécuba* y sus *Troyanas* por Séneca. Como resultado, el papel estándar de Ulises en el drama europeo fue el de un hombre habilidoso en cuestiones de política, unas veces dirigiendo asuntos con omnisciencia maligna, otras ejecutando meramente las órdenes de otros con una precisión implacable. Evidentemente Eurípides no fue el único responsable en este sentido²⁹. Píndaro, Esquilo, Sófocles y otros que se mencionarán en los capítulos siguientes combinaron sus aportaciones para llevar a Odiseo al desprecio. Pero fue Eurípides quien consiguió con eficacia predisponer los sentimientos más profundos de sus contemporáneos y de la posteridad en contra del nieto de Autólico y favorito de Atenea.

Si se acepta el retrato de Odiseo hecho por Eurípides como el de un político de poder cínico pero contumaz, un profesional de su carrera desilusionado pero implacable, la bien conocida escena del final de la *República* de Platón forma un epílogo adecuado a su vida en la tierra. Llega al final de la visión de Er. Las almas de los héroes homéricos se reúnen para elegir cuerpos para su próxima reencarnación. *Áyax*,

²⁹ Cf. Margaret E. Hirst, "The choice of Odysseus", *Classical Philology* 25 (1940) 67-8.

NOTA ADICIONAL: las pocas referencias a Odiseo en los fragmentos de comedias griegas son comentadas por Schmidt en *Jahrb. Cl. Phil.*, y por Phillips tal como se cita en la Bibliografía Adicional. No añaden nada de importancia a la tradición: cf. n. 8 del capítulo VII y n. 6 del capítulo V.

todavía furioso por su derrota en el premio de las armas de Aquiles, elige ser un león, símbolo de la fuerza y valor sin límites. Agamenón toma el cuerpo de un águila, inabordable señor de los cielos. Tersites, en su ambición por consumir la bufonada, quisiera entrar en el cuerpo de un mono. Por último llega el alma de Odiseo. Ahora conoce la futilidad de toda ambición. Lo que busca es la vida de un ciudadano humilde, sin ocupaciones de los asuntos públicos. Lo busca entre las vidas que los anteriores héroes habían descartado, como gangas no deseadas en los saldos. No resulta fácil encontrarlo. Cuando llega a ello, lo coge con placer. Incluso si se lo hubieran ofrecido como primera opción, dice, hubiera elegido esta vida “no oficial” por encima de todas las demás.

Platón muestra una simpatía sincera en este momento. Si Odiseo hubiera sido todo lo que decían de él los escritores del siglo V, ambicioso, sin escrúpulos, exitoso sin éxito, antipático para los buenos, denunciado por los honrados, bien podría haber elegido el *fallentis semita vitae* para su próxima vida. Y desde otro ángulo, la visión de Platón era misteriosamente profética. Cuando, después de muchas vicisitudes en las literaturas de Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y España, Ulises terminó por elegir su metamorfosis más completa y quizás más grande desde la *Odisea*, tomó el cuerpo de “una persona privada no oficial”: el ‘héroe’ burgués del *Ulises* de James Joyce.

CAPÍTULO IX

ULISES ENTRE LOS ALEJANDRINOS Y LOS ESTOICOS

La visión que Platón ofrece de Odiseo en el mundo de abajo es casi el último producto de la auténtica imaginación mitopoética en la tradición clásica uliseica. Odisseo siguió siendo un tema favorito de poetas, filósofos y retóricos hasta el final del período clásico. Pero ninguno de los escritores creativos del periodo postplatónico optó por presentar una concepción totalmente nueva del héroe homérico. Algunos aspectos importantes se añadieron a la tradición, aspectos que tendrían una influencia poderosa sobre la tradición medieval y moderna, pero eran más arbitrarios, más claramente el producto de un plan deliberado que en las fases anteriores. Por ejemplo, cuando Esquilo quiso resaltar la perfidia villanesca de Odiseo, tuvo el atrevimiento de introducir una variación definitiva en los ‘hechos’ del mito, alegando que el padre de Odiseo había sido Sísifo y no Laertes. De manera parecida, Eurípides en sus *Troyanas* parece haber inventado la historia de cómo Hécuba se apiadó de Odisseo cuando éste entró en Troya como espía, sencillamente para marcar un contraste conmovedor con respecto al trato despiadado de Odiseo hacia Hécuba después de la toma de Troya. Sin embargo, los escritores más tardíos, griegos y romanos (salvo los que eran deliberadamente antihoméricos, como se comentará en el próximo capítulo) evitaban la tendencia a alterar el mito en sí. Preferían conseguir el efecto que deseaban ofreciendo nuevas interpretaciones de los episodios aceptados. La diferencia se puede explicar de forma figurativa. El Odisseo del período que discurre entre Homero y Platón cambiaba sus propios colores como un camaleón o un pulpo, por aprovechar las analogías sugeridas por Eustacio y Teognis. En los periodos posteriores pierde esta adaptabilidad personal; ahora los cambios en su aspecto son debidos, por así decirlo, a luces de distintos colores proyectadas sobre él desde fuera, como sobre un actor en el teatro moderno: la luz verde de la envidia, la luz amarilla de los celos, la luz roja de la ira, la luz rosa del romanticismo, y (aunque rara vez) la luz blanca de la verdad.

En otras palabras, Odisseo se va haciendo cada vez más un títere de ideologías en conflicto, cada vez menos una figura cargada de poder mitopoético. Sus cualidades tradicionales, sobre todo las más ambiguas, ahora son manipuladas y orientadas en

otra dirección para acomodarse a las políticas y doctrinas dominantes. Corrientes entrecruzadas de tipo literario, filosófico, político y social empujan hacia arriba y hacia abajo su reputación como un corcho en la marea. Si un Ptolomeo o un César por casualidad le admiran, Odiseo recibe alabanzas¹. Si la política del estado o la etiqueta de lo corte le encuentra reprehensible, es debidamente reprendido por bardos y escribanos aduladores. Pero era una figura demasiado provocadora como para ignorarla, demasiado adaptable para convertirse en un estereotipo.

Mientras tanto, también a finales del siglo I d. C. la tradición literaria entera se encontraba dispersa y confundida. La literatura europea ya no era una regalía de unos centenares de kilómetros cuadrados de territorio grecohablante. Después de las conquistas asiáticas de Alejandro, nuevas modalidades de pensamiento y nuevas actitudes hacia la religión habían confundido y enriquecido la tradición. Ahora Alejandría, Antioquía, Pérgamo, Roma, Constantinopla, y con el tiempo hasta la Galia, interpretaron la historia de Troya en variedad de maneras y de idiomas. La cultura helénica, relativamente sencilla, había dado lugar a un complejo conglomerado de culturas helenísticas. Un cierto helenismo central permaneció en el núcleo de la literatura europea hasta el final del periodo clásico, pero las variaciones periféricas eran inmensas.

No se intentará aquí rastrear la diferente fortuna de Odiseo a través de todos los vericuetos de la literatura alejandrina, latina y bizantina. La mayor parte de los detalles se han ido recopilando en otros lugares. Por lo que afecta a la tradición principal de Ulises, bastará con observar los efectos de cuatro influencias nuevas en el período posterior a Platón. Las tres más importantes de ellas fueron el estoicismo, el imperialismo romano y la propaganda anti-homérica. La cuarta no tuvo una gran repercusión en la tradición clásica, pero llegó a ser dominante durante un periodo de la literatura del siglo XVII. Se puede comentar brevemente esta última en primer lugar.

La etiqueta complicada de la corte, que se convirtió en uno de los rasgos más notables de las monarquías europeas posteriores, hizo su primera entrada en el mundo helenístico en Alejandría bajo los Ptolomeos. Con ella sobrevino un cierto refinamiento en torno a las manifestaciones más rudas de la naturaleza primaria. Se trataba de una acti-

Vid. Wüst, Roscher, Cesareo y Martorana para Ulises en el periodo grecorromano. Para un ejemplo más temprano de Ulises como un ideal de filósofo vid. nota adicional al capítulo VII.

¹ Ptolomeo Evérgetes admiraba a Odiseo (vid. F.W. Walbank en *Classica et Mediaevalia* IX [1948] 171-2); así también Marco Aurelio (como se cita en n. 16 *infra*) y Juliano (*Discursos* 3, 114; *Cartas* 7, 33; 58, 13). Calígula, a juzgar por su descripción de su tatarabuela Livia Augusta como una "Ulises con faldas" (*Ulixem stolatum*, Suetonio *Vida de Calígula* 23) no lo admiraba. La preferencia por Aquiles por parte de Caracalla se anota en el capítulo diez. Quizás fuera significativo que Nerón sólo se llevara la efigie de Ulises de grupo de estatuas de héroes griegos mencionadas por Pausanias en Olimpia (5, 25, 8). La respuesta del oráculo de Delfos a la consulta de Adriano sobre el lugar de nacimiento y sobre padres de Homero, "en la morada pertenece a Ítaca, y Telémaco es su padre, y Epicasta, la hija de Néstor, su madre, quien dio luz a los más omniscientes de entre los hombres", *Anth. Graec.* XIV, 102, insinúa un favor imperial hacia Homero y Ulises. En el *Agón de Homero y Hesíodo* 314, el comentario se entiende como la explicación de la alabanza de Homero hacia Ulises.

tud ambigua. Algunos lo podrían llamar remilgamiento o mojigatería; otros delicadeza o refinamiento. En cualquier caso, fue entre los estudiosos alejandrinos cuando por primera vez se da la tendencia a espantarse ante las acciones y expresiones más primarias de la Edad Heroica. Los críticos más tempranos habían criticado, como se ha anotado, la teología, la filosofía y la ética de Homero. Pero los alejandrinos fueron los primeros en incomodarse por los modales de sus héroes. Donde era factible, introdujeron enmiendas para eliminar los detalles ofensivos, o, si no, recomendaron que los pasajes donde aparecían fuesen suprimidos. Donde las enmiendas eran impracticables, dejaron constancia de su censura en los márgenes. La *Odisea* les escandalizó más que la *Iliada* porque las situaciones eran menos convencionales. En consecuencia, Odiseo incurrió en un buen número de reprimendas². Tenía, por ejemplo, la costumbre desafortunada de presentarse de vez en cuando en un estado de desnudez. A veces no lo podía evitar, como en su primer encuentro con Nausícaa (donde hizo lo posible por cubrirse con una frondosa rama). Pero ¿era necesario ‘despojarse enteramente de los harapos’ antes del ataque final a los pretendientes? ¿No se debe salvaguardar el decoro (para este héroe luchando a muerte en su batalla final tremendamente desigual) garantizándonos que Homero tuvo la intención de que Odiseo retuviera el mínimo requerido para la decencia alejandrina? Luego estaban aquellas referencias en la *Odisea* que parecen insinuar que unas jovencitas bañaban personalmente a los caballeros. ¿No sería más correcto entender que el verbo utilizado por Homero tenía otro valor, de forma que las jóvenes princesas sencillamente habrían hecho “que recibiera un baño”? Y todo queda *comme il faut*. Aquí los cortesanos de Alejandría se inclinan en colusión solemne con un primer ministro de la Reina Victoria, ya que Gladstone también abogó por el causativo más refinado³. ¡Ay! Los gramáticos más estrictos seguían prefiriendo el transitivo in-

² Los esfuerzos de los alejandrinos por eliminar aspectos indecorosos del carácter de Odiseo y de su conducta los comenta M. H. van der Valk, *Textual criticism of the Odyssey*, Leiden, 1949: vid. especialmente p. 115 (Aristarco intenta evitar la aceptación del hecho de que Odiseo tuviera habilidad para segar la hierba, como se constata en *Od.* XVIII, 367); p. 121 (intentos de explicar la desnudez de Odiseo en *Od.* XXII, 1, y su desconfianza en Calipso en V, 171); p. 189 (la atetización de elementos fabulosos en las andanzas debida a “la mentalidad prosaica y demasiado atada a un realismo puntual” de Aristarco); p. 260 (objección a *Od.* XI, 524, porque parecía que de forma poco decorosa hacía que Odiseo realizara el papel de portero en el caballo de madera). Su estudio sobre el fracaso de los alejandrinos a la hora de comprender muchos aspectos de la moralidad arcaica (pp. 199-216) es especialmente iluminador. Sobre la atetización de *Od.* XIV, 503-6, por Aristarco y Atenocles resalta acertadamente (p. 207) que el hombre arcaico era mucho menos cohibido en la manifestación del egoísmo que los griegos posteriores, más sofisticados. Este hecho explica por qué a los alejandrinos les molestaban comentarios como el de Nausícaa en *Od.* VI, 244-5, y el de Alcínoo en VII, 313 (sobre el que un escoliasta observa que “esto son malos modos y algo impropio de un rey”).

³ Gladstone, *Studies on Homer* II, 513 y ss.; cf. mi nota a *Od.* III, 464. Cabe preguntarse entonces por qué Odiseo no permitió que las doncellas de Nausícaa le bañasen. No por una modestia excepcional, sino porque hay una diferencia entre ser bañado por jovencitas como un honorable (y presumiblemente presentable) invitado en un palacio y ser lavado como un completo extranjero cuando se está cubierto de salitre tras una larga inmersión en el mar. En asuntos de este tipo son las circunstancias convencionales las que crean el código de la liberación del pudor. La rama que arrancó Odiseo para cubrirse antes de su primer acercamiento a Nausícaa se explica mejor de la misma manera.

decoroso. Pero se puede encontrar algún alivio en el hecho de que, según una tradición tardía, la hija de Néstor (quien bañó personalmente a Telémaco) luego se casó con el.

También se presentaron objeciones contra el apetito sano de Odiseo⁴ —porque no se tiende fácilmente un puente entre la orilla de un cortesano bien alimentado y la de un marinero náufrago— y contra el lenguaje picante de Odiseo y de Homero. No obstante, ninguna acusación de los modales de Odiseo de las formuladas en el período clásico sobrevivió. Hay que buscar entre los múltiples comentarios antiguos sobre los poemas de Homero para encontrar estas quejas dispersas. Se dejó a un crítico francés del siglo XVII, René Rapin, lanzar el ataque más despreciativo y reprobatorio sobre los modales de Ulises y de Homero en los términos del decoro artificioso. Sus severas críticas, aunque Le Bossu y Fénelon se apresuraron a impugnarlas, tuvieron una influencia duradera sobre la reputación de Ulises en Francia e Inglaterra⁵. Incluso un admirador tan ardiente de Homero como Alexander Pope se vio afectado por ellas y todavía se encuentran vestigios de esta llamada al decoro en las críticas contemporáneas homéricas.

A la vista de la auténtica hostilidad hacia Homero que se encuentra en otros lugares durante el período clásico tardío, se tiene que tener en cuenta que los alejandrinos quisieron justificar a Homero antes que condenarlo. Incluso sus enmiendas e interpretaciones más esnobistas eran generalmente bien intencionadas. Los poemas de Homero habían sido el libro de cabecera de Alejandro durante sus campañas, y seguían siendo un objeto de veneración bajo los Ptolomeos. Sin embargo, aunque la motivación de los estudiosos ptolemaicos era la de mejorar a Homero y hacer más noble a Ulises, el caso es que sus críticas sirvieron para fortalecer el sentimiento anti-homérico y antiuliseico tanto en los tiempos clásicos como los modernos. Tuvieron, sin embargo, mucha menos influencia en el desarrollo de la tradición de Ulises que las actitudes que se consideran a continuación.

Cronológicamente la influencia estoica es más temprana, naturalmente, que la alejandrina. Zenón, fundador de la escuela que floreció sobre el 300 a. C., subrayó el valor moral de los poemas homéricos⁶, y escribió un comentario en el que los defendía de los críticos, de “los flageladores de Homero” como Zoilo. Ninguna de las referencias específicas de Zenón a Odiseo se ha conservado; pero probablemente fue a través de él como los estoicos llegaron a admirar Odiseo como el ideal del

⁴ Para censuras sobre el apetito de Odiseo ver el capítulo V.

⁵ Los comentarios de Rapin, Le Bossu y de Fénelon sobre los modales de Ulises se comentan en el apéndice D.

⁶ Para los fragmentos que han perdurado de los cinco libros de Zenón sobre los problemas homéricos ver von Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, 1, 66-7. Dion de Prusa (*Discursos* 53, 4) afirma que Zenón no halló falta en ninguna obra de Homero, pero enseñó que el poeta escribía basándose unas veces en la opinión y otras veces en la verdad establecida, lo que explicaba sus aparentes contradicciones. Este argumento, añade Dion, fue utilizado por Antístenes, pero no lo había elaborado con tanto detalle como Zenón. Para referencias a Homero entre los sucesores de Zenón, vid. von Arnim 1, 118, 121, 124, 133; 2, 241, 251-4, 292-4; 3, 118-19, 192-3. El ensayo de Plutarco sobre la vida y la poesía de Homero probablemente incorpora muchos de los comentarios apreciativos de los estoicos más tempranos. Para algunas referencias más sobre Odiseo de los estoicos y de los cínicos ver L. Castiglioni en *Acme* I (1948) 31-43.

homo viator. Prestaron más atención a las aventuras de Odiseo en su *Odisea* que a su comportamiento en la *Iliada*. A través de su utilización ingeniosa de la interpretación alegorista, la *Odisea* se convirtió en una especie de *Pilgrims Progress* estoica. Se resaltaron el valor, sus habilidades, su resistencia y su piedad como se demostraban a lo largo de su periplo y en su regreso a casa. De esta manera, Epicteto⁷ habla de él especialmente como un tipo de los ciudadanos estoicos del Mundo y de alguien que podía ser un personaje extraordinario incluso en harapos (un recordatorio de la deuda de los estoicos con los cínicos). Por otro lado, Epicteto reconoce que Odiseo queda expuesto a la crítica por haber sido demasiado lloroso a veces. Quizás en este punto el filósofo estaba bajo la influencia de la austeridad romana. Cicerón había comentado (*Tusculanae disputationes* 2, 21, 48 y 50) que Pacuvio en su versión de la *Niptra* había hecho bien en hacer que Ulises llorara menos después de ser herido de como lo había hecho en la obra de Sófocles: “el hombre más sabio (o filosófico) de Grecia⁸, a pesar de estar herido, no se lamenta en demasía, sino más bien con moderación”. Cicerón aprobó especialmente la moderación de Ulises como la presenta el romano Pacuvio en la misma obra cuando en sus últimas palabras ante la muerte exclama:

Conviene dolerse cuando la fortuna es adversa, pero no lamentarse
Ése es el deber del hombre, el llanto se le ha otorgado a la naturaleza femenina.

“La parte más débil de su alma”, continúa Cicerón, “ha obedecido a la razón del mismo modo que un soldado con sentido del honor obedece a su comandante severo”^{*}.

Aquí los críticos estoicos tocan una cualidad de los antiguos héroes en general que ha chocado a otros lectores. Es su propensión a las lágrimas abundantes. Efectivamente, aquellas no eran lágrimas de cobardía ni de debilidad, sino lágrimas de pena por sus amigos, lágrimas por su propia infelicidad o frustración, y a veces (como en el caso de Eneas) *lacrimae rerum*, lágrimas que se encuentran en la naturaleza de las cosas. Aquiles, indignado ante el embargo de Briseida por Agamenón, va a llorar ante su madre en la playa (*Il.* I, 348 y ss.). Odiseo nunca lloró en la *Iliada*, pero en la *Odisea* lo hace a menudo, a veces con un desconsuelo extraordinario⁹. Así,

* La traducción es de A. Medina (ed. Gredos).

⁷ Epicteto hace referencia a Odiseo en *Disertaciones* 1, 12, 3 (su piedad); 2, 24, 26 (el trato que le dio Aquiles en la embajada); 3, 24, 13 (sus viajes); 3, 24, 18-20 (Homero puede no haber representado adecuadamente a Odiseo al hacerle tan lloroso, ya que “si lloraba y se lamentaba, no era bueno”); 3, 26, 33-34 (su seguridad en sí mismo cuando fue arrojado desnudo en las playas de la isla de los feacios); fr. 11, 26 (su hombría tan evidente lo mismo envuelto en los harapos de pordiosero que en vestimenta de príncipe).

⁸ ‘Sabio (o filósofo)’: *sapiens*. El campo semántico de esta palabra (que abarca desde ‘tener sentido común’ hasta ‘ser filósofo’) contrasta significativamente con el campo sin duda más amplio del griego σοφός, que se extiende mucho más allá hasta el simple ‘listo’.

⁹ Odiseo llora en Ogigia cuando anhela su casa (*Od.* V, 157); cuando el bardo feacio canta los acontecimientos en Troya (VIII, 86, 522); cuando el Cíclope engulle a algunos de los compañeros (IX, 294); cuando Circe le habla de su visita al Hades (X, 496); cuando emprenden el viaje hacia allí (X, 570); cuando ve por primera vez el fantasma de Elpénor, de su madre, de Agamenón (XI, 55, 87, 397, 465); cuando incineran el cadáver de Elpénor (XII, 12); cuando se revela por primera vez a Telémaco (XVI, 191) y lo abraza (XVI, 216); cuando ve el estado de abandono de su perro Argos (XVII, 304); cuando habla por primera vez con

cuando Circe le ha dicho (*Od.* X, 496 y ss.) que tiene que visitar la mansión de Hades antes de volver a Ítaca, se estremece en su lecho con la agitación del llanto.

Nadie en los poemas homéricos expresa ni sorpresa ni desdén hacia estos arrebatos. Sin embargo, para los críticos posteriores parecían ridículos, además de nada estoicos. Dryden expresó la actitud británica, la tradición de ‘mantener la compostura’, cuando hizo referencia al Eneas de Virgilio como “un tipo de Héroe San Swithen, siempre jarreando”¹⁰. Sin embargo esta convención tan estricta sólo es una convención, y de un tipo que todavía se respeta menos en las regiones del Mediterráneo que en las del frío norte. Y la convención ha variado de una época a otra dentro del mismo país: los personajes de Shakespeare son más próximos al modelo homérico en este sentido. Fue principalmente en el siglo XVII cuando la imperturbabilidad estoica se hizo otra vez la norma para los europeos de buena educación, en detrimento de la literatura y de la vida. El decoro puede exigir demasiado de la naturaleza. Insistir en que un héroe no ha de llorar supone la falacia de que las lágrimas son necesariamente una señal de debilidad. Lo son pocas veces, si es que lo son alguna, en los héroes de Homero. Para ellos, las lágrimas traen un alivio deseado tras hazañas dolorosas, o expresan sus sentimientos cuando una consumación deseada se ve impedida. La simpatía, el duelo, la ira, la frustración y el anhelo son la causa de su pesadumbre y no el dolor o miedo real. Si uno de los pretendientes, al ver las lágrimas de Odiseo cuando encontró a su perro Argos en Ítaca, hubiera concluido que su espíritu había quedado roto y su ferocidad minada por sus peripecias, pronto se hubiera dado cuenta de su error. Aquí, una vez más, el guerrero-poeta isabelino –lloroso en sus sonetos, sanguinario en sus saqueos–, se aproxima más al Odiseo de Homero.

Pero, salvo en lo de sus lágrimas, Ulises era generalmente una figura admirada entre los estoicos, tanto griegos como romanos. El elogio más famoso fue escrito casi dos siglos después de Zenón y un siglo antes de Epicteto. Se presenta, casi inesperadamente, en el primer libro de las *Epístolas* de Horacio. Allí, en la segunda carta de la colección, Horacio dice a su amigo Lolio que ha estado leyendo a Homero otra vez. Homero, le parece, es mejor que ningún estoico o académico profesional en cuanto a exponer lo que es bello, feo, útil y dañino en la vida. La *Iliada* ejemplifica el daño causado por disparates y por pasión. Demuestra hasta qué punto los sabios son impotentes a veces para prevenir las consecuencias desastrosas de la pasión. Todavía

Penélope (XIX, 212) y cuando finalmente la abraza (XXIII, 232). En cada una de las segundas referencias a su tristeza con Telémaco y Penélope (como también en los incidentes con el Ciclope y con Circe) se utiliza la palabra intensa κλαίω, que significa lamentaciones con abundantes lágrimas: en todos los demás casos el término utilizado significa sólo que las lágrimas cayeron de sus ojos (salvo en V, 157, donde se describe el abundante llanto, los gemidos y los pesares del espíritu para resaltar la extrema tristeza de la añoranza de su casa). Los escolios Venetus B a *Il.* I, 349 citan un proverbio “los hombres nobles son profusos en lágrimas”; cf. el comentario de Menelao en Eurípides, *Helena* 950-1, y Eustacio a *Od.* XVII, 304. Para los casos extremos de pena en la *Iliada* vid., p. ej. XVIII, 23-5; XXIV, 16.

¹⁰ Dryden en la Dedicatoria de su traducción de la Eneida de Virgilio. [*Se trata de una alusión al proverbio popular británico, según el cual “St. Swuthun day if thou dost rain / for forty days it will remain”: “San Swuthun (15 de julio), si traes lluvia / no lo dejas en 40 días”].

Horacio no menciona a Ulises. Pero sus comentarios finales sobre la historia de Troya proporcionan un contraste con el punto de vista chauvinista de Virgilio. Todos los sufrimientos en Troya se debían a pasiones incontroladas:

Si deliran los reyes, lo pagan los pobres aqueos.
Sediciones, engaños, maldades, lascivia, iracundia:
tales pecados dominan Ilión – y también extramuros.*

Aquí Horacio supera el partidismo de Eurípides o de Virgilio, y ve, como todo moralista sabio, tanto cristiano como pagano, que las fuentes de la guerra y de la violencia residen no en las diferencias raciales, sino en el corazón humano.

A continuación, Horacio considera brevemente la historia de la *Odisea*. Su mensaje es distinto. Nos habla de cuánto la *virtus* –el gran concepto romano-estoico– es capaz de conseguir en medio de las tribulaciones más inclementes:

A la inversa, enseñando qué valgan Virtud y Sapiencia,
como ejemplo muy útil propuso el de Ulises, de Troya
domador, que prudente escrutó las ciudades y el genio
de mil pueblos y en tanto agenciaba el regreso a sus hombres
y a sí propio, en el mar anchuroso rigores sin cuento
soportó, sin hundirse en las olas de tanto infortunio.

Qué contraste hay, añade Horacio, entre este héroe estoico y los cuasi epicúreos negligentes como él mismo, que pasan el tiempo en los festejos y placeres como los pretendientes de Penélope o los Feacios¹¹. Sus últimas palabras de consejo a Lolio son para refrenar las incitaciones del placer, controlar la pasión y evitar la corrupción.

En otros lugares Horacio, con su característica mutabilidad, hace algunos comentarios despreciativos sobre Ulises. Pero por lo general parece haberle admirado y haber simpatizado con sus sufrimientos¹². La popularidad de su epístola a Lolio

* La traducción de la Epístola II es de D. López-Cañete (ed. Dykinson, en prensa).

¹¹ Algunos intentos de definirle a Ulises como un epicúreo en el sentido más respectivo podrán encontrarse en Ateneo 412b, 513a. Luciano, *De parasito* 10, reconviene a Odiseo por sus comentarios en *Od.* IX, 5 y ss., por no haber sido un mejor estoico; cf. la referencia a Crates en la nota siguiente. Otro epicúreo, de talante más serio, Filodemo de Gádara, quien tuvo influencia en Horacio y en Virgilio, parece haber admirado a Odiseo, juzgando por las referencias fragmentarias en su tratado *De bono rege secundum Homerum* (vid. índice a la edición de Olivieri, Leipzig, 1909). Cf. final de la nota siguiente.

¹² En *Odas* 1, 6, 7, Horacio le llama a Ulises ‘de dos caras’ (*duplex*: no puedo estar de acuerdo con la opinión de Page de que esto es sencillamente una depreciación humorística del épico *polytropos*), y en 4, 6, 12-15 hace una referencia despectiva a la estratagema del caballo de madera, insinuando que Aquiles hubiera sido un conquistador de Troya menos truculento (pero no menos implacable). La admiración hacia Ulises quizás esté implícita en los préstamos tomados de sus discursos homéricos en *Odas* 1, 7, 30 y ss. y 1, 13, 17 y ss. Su descripción como *inclitus* en *Sátiras* 2, 3, 197 es convencional. En *Espístolas* 1, 6, 62 y ss., Horacio contrasta la debilidad de la tripulación de Ulises (*remigium vitiosum*) que prefirió los placeres prohibidos (presumiblemente el loto y la carne de los bueyes del Sol) a su *patria*. En *Epodos*, 16, 60 y 17, 60, a Ulises le llama ‘trabajador’ (*laboriosus*) y en *Epístolas*, 7, 40, ‘resistente’ (*patiens*), ambos por lo que se ve en el sentido familiar y apreciativo, pero aquí la influencia de los líricos tempranos griegos (ver capítulo VI) puede ser tan fuerte como la de los estoicos. El diálogo en *Sátiras* 2, 5, puede entenderse como una crítica del ansia de Ulises de conseguir riquezas, y como síntoma de la reacción cínica tardía contra el concepto de Antístenes de Ulises como el protocínico. Éste es el punto de vista de Martorana (pp. 75-

durante los tiempos medievales y neoclásicos aseguró que Ulises tuviera un firme defensor en la tradición occidental. El hecho de que la carta no fuese un pasaje incidental en algún tratado elaborado, sino una unidad en sí misma, redactada con una informalidad atractiva, la hizo incluso más eficaz entre los lectores menos eruditos.

Otros romanos influyentes también estaban del lado de Ulises. Cicerón, también principalmente por motivos estoicos, a menudo hace referencia a él con aprecio. Se mencionaron ya en el capítulo V sus celebrados comentarios (*De finibus* 5, 18, 49) sobre el encuentro de Ulises con las sirenas. Su interpretación es esencialmente griega de espíritu. Para un romano (y esto no lo dice Cicerón) las sirenas probablemente hubieran ofrecido poder y gloria, los reinos del mundo. Para un griego más sensual que Ulises, el encanto y la novedad de la música de sus canciones podría haber sido atractivo suficiente. Pero, como señala Cicerón, Homero se encargó de que la mayor tentación para un hombre como Ulises fuese el ofrecimiento de conocimientos nuevos, la promesa de que quienquiera que se quedase con ellas

Post variis avido satiatu pectore Musis
Doctior ad patrias lapsus pervenerit oras.

Saciado en su pecho ávido con variados cantos
Regresara más sabio tras el lance a las orillas de la patria.

En la exposición más bien esforzada de Cicerón, una entrevista con las sirenas empieza a sonar como un curso avanzado en *Litterae humaniores* entre las damas cultas de la *Princess* de Tennyson o una audiencia con las *Précieuses ridicules* de Molière. No obstante, su punto principal es válido, y sus alabanzas de la habilidad de Homero y de la prudencia de Ulises están justificadas. Sin embargo, curiosamente, no llegó a convencer a Dante de que Ulises podía resistir la *discendi cupiditas*¹³.

80): cita la carta atribuida a Crates (Hercher, *Epistolographi Graeci*, p. 211) en la que denuncian a Ulises como blando, amante de placer, inmoderado, demasiado piadoso, mendicante y egoísta, y del todo indigno de llamarse el padre de la escuela cínica. Su referencia a *meus Ulixes* como sinónimo de un parásito sin escrúpulos en Plauto, *Menaechmi* 902 es también adecuada. Pero me permito dudar de que Horacio quiera hacer una crítica seria del Ulises tradicional. Horacio puede sencillamente haber elegido la entrevista entre Ulises y Tiresias en *Od.* XI como un marco mitológico conveniente para un diálogo totalmente romano en el que los dos griegos son simplemente dos maniqués para la sátira contemporánea. En otras palabras, la intención de Horacio no era decir 'el Ulises de Homero era de verdad un alcahuete avaricioso de este tipo' (Tiresias le aconseja que ofrezca a Penélope a un adúltero rico —consejo que de hecho hace caso en la obra teatral de Nicolas Rowe, como se comentará en el capítulo XIII—) sino más bien 'si Ulises y Tiresias hubieran sido romanos de nuestro tiempo, así es como hubieran hablado'.

¹³ Algunas anotaciones más en las referencias de Cicerón a Ulises: en *Tusc. Disput.* 5, 16, 46, se refiere a la *lentitudo orationis* y a la *mollitudo corporis* de Ulises como se describen en la versión de Pacuvio de *Niptra*. En *De oratore* 1, 44, 196 comenta el amor de Ulises hacia su tierra natal, una observación frecuente entre romanos patrióticos sobre Ulises (cf. Horacio en n. 12 *supra*, y Martorana, pp. 111 y ss.) Naturalmente Cicerón también admiraba las dotes oratorias de Ulises. Defiende a Ulises de las imputaciones de cobardía basadas en su intento de evitar el alistamiento (*De off.* 3, 26, 97) y sobre su ficticia desertión y paso al enemigo (*De invent.* 2, 58, 176). Como anota Martorana (p. 115), Cesareo se equivocó en interpretar el pasaje en *De invent.* 1, 49, 92, como si indicara desprecio personal hacia Ulises por parte de Cicerón: es simplemente un pequeño consejo sobre la técnica retórica. Cicerón observa, con alabanzas hacia Ulises,

Dejando a un lado por el momento la influencia estoica, se puede reparar aun de paso en lo que quizás sea un toque personal en la apreciación de Ulises por parte de Cicerón. En *De officiis* I, 31, 113 hace comentarios sobre dos aspectos típicos de las venturas de Odiseo en la *Odisea*: su sujeción a Circe y a Calipso, y su afabilidad incesante hacia todos los que encuentra. Esta segunda cualidad no ha sido destacada anteriormente. ¿Por qué motivo Cicerón se fijó en ella especialmente? ¿Era porque como un *novus homo* y un político ambicioso tenía una buena razón para tomar nota de su valor político y social? Entre los patricios romanos a veces Cicerón tiene que haber sentido lo que el nieto de Autólico sentía entre los Eácidas y los Atridas en Troya. Entre la plebe, quizás haya pensado en los modales primarios de los Cíclopes y de los pretendientes. En el mismo pasaje anota específicamente con qué resolución Ulises aguantó la insolencia de los criados y de las criadas “para poder llegar a lo que él deseaba” (*ut ad id aliquando, quod cupiebat, veniret*). Posiblemente Cicerón mismo en las primeras etapas de su carrera había aguantado las *contumelias servorum ancillarumque* en casa de algún aristócrata, mientras esperaba audiencia, como Samuel Johnson en casa de Lord Chesterfield. En todo caso, no hay duda sobre el comentario final de Cicerón en este pasaje: Áyax hubiera preferido sufrir la muerte mil veces antes que soportar los ultrajes que Ulises aguantó.

Otros escritores latinos siguieron a Horacio y a Cicerón en la admiración de la paciencia, prudencia y fortaleza de Ulises. Séneca, mientras no escribiera obras teatrales a la manera de Eurípides, le alababa (junto a ese otro héroe cínico y estoico, Hércules) como “sabio invicto en sus trabajos, menospreciador del placer y victorioso en toda suerte de espantos” (*Sobre la firmeza del sabio* 2). Las tormentas y sufrimientos de la vida cotidiana están prefigurados en la historia de Ulises (*Epístolas* 88, 5); con Ulises como un ejemplo de quien se puede aprender patriotismo, amor a la esposa y al padre (¿y por qué no hacia la madre? se podría preguntar), y de cómo incluso después de ser un náufrago se puede alcanzar la meta de una vida honrosa. Si uno es tan prudente como Ulises se puede escapar de las voces de placer de las sirenas, que en la vida normal nos seducen no sólo desde una roca, sino desde todos los rincones del mundo (*Epístolas* 123, 12; 56, 14; 31, 1, 2). Séneca desapruueba (*Diálogos* 10, 13, 2; *Epístolas* 12, 345) a los que ignoran las lecciones morales de la *Odisea* y prestan atención solamente a las especulaciones académicas (“la enfermedad griega” como lo llama) sobre cuántos remeros tuvo Ulises y si sus viajes se limitaron al Mediterráneo (como mantenía Aristarco) o si llegaron también hasta el Atlántico (como creía Crates). Una vez, efectivamente, parecía sentirse algo cansado de las preocupaciones estoicas en torno a la *Odisea*. Reconviene a Lucilio (*Epístolas* 88, 7) por preguntar con demasiado celo sobre los viajes de Ulises y la castidad de Penélope cuando debía estar considerando las perturbaciones de su propia mente y el

que es a él sólo, y no a Áyax ni a Aquiles, a quien Homero llama ‘destructor de ciudades’. Sin embargo, aquí su admiración parece no tener del todo en cuenta los hechos: en nuestro texto Homero aplica el epíteto a Aquiles cuatro veces (pero ver Tyrell y Purser *ad. loc.*).

estado de su propia virtud. Es menos edificante cuando sugiere, basado en sus propias experiencias en barco, que Ulises era propenso a marearse en el mar. Esta es la contribución más original de Séneca a la leyenda de Ulises¹⁴.

Las huellas de la influencia de la admiración estoica hacia Ulises se pueden seguir sin interrupción a través de la tradición posterior. Se encuentran en Plutarco¹⁵, Apuleyo, Marco Aurelio¹⁶, en varios Padres de la Iglesia y en los escritores eclesiásticos más tardíos. Hay dos aspectos que permanecen constantes: el primero, la tendencia a centrarse en el carácter de Ulises en la *Odisea* más que en sus hazañas en la *Iliada* y en el ciclo. Así se evitaban preguntas incómodas sobre su conducta hacia Palamedes, Filoctetes y los troyanos cautivos; pero desde la perspectiva literaria fue dañino, al parcelar la personalidad compleja del héroe homérico. El segundo aspecto, la utilización elaborada de la interpretación alegorista, merece más atención, ya que sirvió para un gran enriquecimiento de la evolución postclásica del mito de Ulises¹⁷.

Como ya se ha comentado en el capítulo VII, la alegoría se utilizó tan temprano como el siglo VI a. d. C. por Teágenes de Regio como un medio de defender a Homero de las críticas de los filósofos jonios. Poco se sabe de esta escuela más temprana de alegoristas*. El estudio más antiguo existente sobre los aspectos alegóricos de los poemas homéricos son las *Alegorías homéricas* de Heráclito (siglo I d. C.), ya citado en el capítulo III¹⁸. Tuvo una fuerte influencia en la tradición alegorista más tardía y merece un atención especial. La introducción deja claro que el objetivo principal es el de defender a Homero de las críticas de los filósofos del siglo IV. Heráclito reivindica conocimientos esotéricos para sí mismo y su escuela: “y nosotros, que hemos sido purificados, tras haber hecho las sagradas abluciones, sigamos las huellas de la augusta verdad bajo las directrices de los dos poemas”. En cuanto a los filósofos antihoméricos, “sea objeto de desprecio Platón, adulador y detractor a la vez de Homero... tampoco Epicuro nos preocupa lo más mínimo... Y lo más amargo es que ambos han tomado a Homero como fuente de sus doctrinas... se muestran desagradecidos e impíos”**. A continua-

* El término ‘alegorista’ lo utilizamos siempre referido a la interpretación de los mitos (cf. ‘evemerista’, ‘simbolista’) y el ‘termino alegórico cuando se trata de la creación poética. El término único empleado en inglés es ‘allegorical’

** La traducción es de M. A. Ozaeta (ed. Gredos).

¹⁴ Para muchas referencias adicionales a Ulises en las obras en prosa de Séneca, vid. el índice de la edición de Haase (Leipzig, 1897). Generalmente son apreciativas. El contraste de tono que emplea Séneca en sus obras teatrales se comenta en el capítulo XI.

¹⁵ Ver n. 15 al capítulo XII.

¹⁶ Marco Aurelio da a entender una admiración por Ulises en *Meditationes* 5, 31 (su conducta intachable cf. *Od.* IV, 690), 11, 31 (su alborozo interior, cf. *Od.* IX, 413).

¹⁷ Para estudios sobre las alegorías homéricas ver las obras citadas en Pauly s.v. *Odysseus* col. 1914, especialmente Wehrli. Los desarrollos postclásicos se comentan por H. Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung* (Zurich, 1945), y también Apéndice A, pp. 295 y ss. *infra*. Los poetas latinos de los *Priapea* utilizaron la alegoría *sensu obsceno* en conexión con Ulises, p. ej. en 68, donde *moly* se explica como la *mentula* y Ulises tensando el arco como *nervum tendere*.

¹⁸ Recogidas en F. Olemann, *Heracleti Quaestiones Homericae* (Leipzig, 1910): algunos paralelos de las alegorías de Heráclito se citan en p. xliii.

ción ilustra el método alegórico de los poemas de Arquíloco sobre el barco del Estado y la utilización por parte de Anacreonte de la metáfora de una yegua espantadiza para describir a una altiva cortesana. Anota que Ulises mismo utilizó el método alegórico cuando (en *Il.* XIX, 222-4) habló de la batalla en los términos de la cosecha del grano.

El objetivo principal de Heráclito es el de exonerar a Homero de la acusación de blasfemar en contra de los dioses. Su conducta en la *Iliada* puede, asegura, explicarse satisfactoriamente a través de la alegoría. Sus comentarios sobre Atenea (ya citados en el capítulo III) son típicos de su extraordinaria ingenuidad. Cuando cambia de la *Iliada*, “rica en batallas y guerras” a esa “etopeya que es la *Odisea*” (60), dedica menos su atención a la teología y más a la filosofía utilitaria. Afirma que si uno quiere examinar la *Odisea* con atención (70) se encuentra con que en su mayor parte las peripecias de Odiseo son alegorías. De hecho, Homero tomó a Odiseo como una suerte de “instrumento de todas las virtudes” y expuso su filosofía a través de él, porque odiaba los males que prosperan con la vida humana. Los comedores de loto representan la tentación de la comida exótica, el Cíclope es la amenaza de la ira salvaje, Circe la atracción de vicios extraños, Caribdis el desenfreno voraz, Escila la desvergüenza multiforme, el ganado del Sol la punzada del hambre. El viaje de Odiseo al Hades es una alegoría del hecho de que la inteligencia está dispuesta incluso a buscar los secretos de los infiernos. Cuando Odiseo escucha a las sirenas demuestra su deseo de conocer “las historias cargadas de experiencia de todos los siglos”. La planta *moly* que Hermes (“el discurso cargado de razón”) le da como protección contra la magia de Circe es también emblema de la inteligencia.

Con interpretaciones como éstas, Heráclito está convencido de que ha desagraviado totalmente al poeta. “Después de esto”, afirma con entusiasmo, “¿es procedente condenar como impío a Homero, el gran hierofante del cielo y de los dioses, quien abrió los senderos que conducían al cielo y que estaban sin acceso, cerrados para las almas humanas?” ¡Cuán mal orientado, entonces, por parte de Platón el desterrarle de su República y por parte de Epicuro de su jardín!

Esta obra enérgica y subyugante echó los cimientos de la edificación masiva de especulaciones alegoristas en tiempos posteriores. A menudo estas alegorías estaban lejos de cualquier cosa que Homero pudiera haber soñado. Cleantes, por ejemplo, argumentó que la *moly* estaba etimológicamente conectada con el verbo *molunein*, ‘reblandecer’, y representaba la facultad de razonamiento “en la cual los impulsos y las pasiones se encuentran reblandecidos”¹⁹. Otro comentarista explicó que el ojo único del Cíclope era (por estar extraordinariamente cerca del cerebro) una señal de prudencia especial, de forma que la prudencia superior de Ulises fue probada por su éxito al burlar al monstruo²⁰. Más adelante, bajo la influencia neoplatónica,

¹⁹ Apolonio, *Lexicum Homericum*, sobre μῶλυ. Eustacio, en comentario a *Od.* I, 20, 51, 73, 105, hace referencia a otras varias interpretaciones alegoristas de motivos odiseicos.

²⁰ Servio a *Eneida* III, 636, sobre el Cíclope. Su explicación de la posición del ojo de Polifemo curiosamente sugiere la opinión de los espiritualistas sobre el ‘ojo pineal’.

las interpretaciones perdieron su relación con el carácter de Ulises, y se perdieron en detalles triviales, como en la alegorización célebre de Porfirio de la cueva de las ninfas de la *Odisea* XIII. Aquí el elemento imaginativo se ha reforzado tanto que no se puede describir la obra como un comentario en absoluto. De hecho al final, el método alegorista dejó de ser un medio de extraer el significado esotérico de Homero y se convirtió en una fuente de literatura creativa en sí mismo, como se ilustrará en un capítulo posterior.

CAPÍTULO X

EL ULISES DE VIRGILIO

A medida que el pueblo romano iba tomando conciencia de su grandeza política, sus escritores empezaron a crear una mitología nacional destinada a llenar los espacios en blanco existentes en el pasado prehistórico de su nación. Lo primero y esencial era decidir una genealogía ilustre para la dinastía original de gobernantes latinos. Todos estaban de acuerdo en que los latinos tenían que haber recibido el nombre de un rey llamado Latino, y Roma de alguien que tuviera por nombre Rómulo o Roma. Pero, de la misma manera que ningún caudillo irlandés estaba satisfecho con una ascendencia que se quedara por debajo de Noé, los romanos y latinos sintieron que sus orígenes se debían remontar al primer acontecimiento registrado en la historia europea, la Guerra de Troya. El problema era en qué lado elegir a quienes habían de adoptar como sus progenitores. Los mitólogos griegos emprendedores habían hecho pronto un esfuerzo para enlazar a los latinos del lado griego. El dato más temprano de esta tendencia se encuentra en la *Teogonía* de Hesíodo (vv. 1011-16):

Circe, hija del sol Hiperiónida,
unida en el amor al sufrido Ulises
engendró a Agrio y a Latino, sin tacha y fuerte
[y parió a Telégono por obra de la áurea Afrodita].
Éstos fueron soberanos de todos los ilustrísimos Tirrenos
muy lejos, en el seno de unas islas sagradas*.

Desgraciadamente se discute la autenticidad del pasaje; pero incluso si es interpolado, probablemente es más temprano que cualquier otra referencia a la genealogía de Latino¹.

Estos (con algunas variantes menores) eran los ancestros que los genealogistas griegos ofrecían a los escritores romanos en su búsqueda. Ello proporcionaba una

* La traducción es de Emilio Suárez (ed. Dykinson, en prensa).

Martonana y Cesareo comentan la mayor parte del material utilizado en este capítulo. Para comparaciones entre Virgilio y Homero, y entre Eneas y Ulises, vid. especialmente W.F. Knight, *Roman Vergil*, Londres, 1944).

¹ Para las variantes de las genealogías griegas y troyanas de Latino y de los reyes romanos vid. Roscher, Hartmann, Phillips, y Martonana. Para la supuesta fundación de Roma por Ulises (atestiguada por primera vez en Helánico, fr. 84 Jacoby) vid. W. Schur, "Griechische Traditionen der Gründung Roms", *Klio* 17 (1921) 137 y ss., y Phillips, pp. 57-8.

línea de descendencia clara a partir de Ulises, y de ahí hacia atrás hasta su tatarabuelo, Zeus. Y tenía un fuerte atractivo. Una tradición establecida de antiguo había enlazado algunas partes de la costa suroeste de Italia con Odiseo y Circe. Los *Telegoni iuga parricidae*, como los llama Horacio, y la *Circaea terra* del canto VII de la *Eneida*, eran parajes familiares para los romanos². Cuando Horacio escribía sobre un vino que maduraba en una jarra lestrigonia, sus lectores aceptaban la suposición de que los lestrígonos de la *Odisea* X eran una tribu primitiva italiana. La poderosa *gens Mamilia* afirmaba que descendía de Ulises, así como de Tarquinio el Soberbio. Sin embargo, el destino de Roma iba emparejado con la *gens Iulia*.

Pero había razones más fuertes por las cuales los genealogistas romanos habrían de rechazar a Ulises como su progenitor heroico. Políticamente, aunque representaba el lado ganador en Troya, ahora era un griego, y como tal representaba la parte perdedora en la lucha por la supremacía que se daba entre los poderes helenísticos y el romano. Además, se recordaría que los dominios de Ulises eran insignificantes en comparación con Troya o los reinos de la Grecia continental. A pesar de la aprobación por parte de los estoicos, sus habilidades y sutileza característicamente griegas entraron en conflicto ético con la arraigada admiración romana por la firmeza y la franqueza. Livio Andrónico, en su versión primitiva de la *Odisea* había traducido con bastante propiedad el término ambiguo *polýtropos* de Homero por *versutus*, ‘hombre de vueltas’. Pero para un senador serio de alrededor de un siglo más tarde, para el hombre de la *gravitas* y de la *maiestas*, el término sugeriría una especie de charlatán y de embaucador, algo propio de un Autólico, de hecho, así como a oídos modernos el término “hombre de muchas vueltas” comporta una nota de titiritero o actor de cabaret.

Había, de hecho, una diferencia fundamental de temperamento entre los héroes más característicamente romanos, como Régulo, Catón o Pompeyo, y el tipo griego más flexible. Sin duda, si Régulo hubiera puesto en práctica algo de inventiva, podría haberse escabullido utilizando la ambigüedad autolicana en lugar de empeñar su palabra con los cartagineses. Pero significó mucho más para la moral romana que prefiriera hacer una simple promesa y mantenerse fiel a ella aunque le costara la vida. También Catón el Joven, con su fidelidad a la parte perdedora, se ganó la admiración de Lucano, no así los más versátiles que demostraron su habilidad al pasarse a la parte más cómoda del buque del Estado³. Se puede ver el desprecio romano hacia lo meramente hábil y versátil (*omnia novit Graeculus esuriens*) en la famosa diatriba de Juvenal a los grieguillos famélicos que infestaron la Roma imperial⁴. *Non*

² Phillips habla de muchas más asociaciones locales latinas con Ulises.

³ La admiración de Lucano por la lealtad de Catón hacia el lado perdedor contrasta con la admiración del coro en las *Ranas* de Aristófanes (534 y ss.) por el oportunista Terámenes.

⁴ Juvenal, *Sátiras* 3, 60 y ss., resume sus sentimientos hacia los griegos con la frase cáustica: “es un pueblo de comediantes” (*natio comoeda est*). Para el desprecio de los relatos de Ulises en la corte de Alcínoo vid. *Sátiras*, 15, 13 y ss. Para más confirmación de la antipatía romana hacia la habilidad griega, Martorana, pp. 43-56, anota que en las versiones en latín de la confrontación entre Áyax y Ulises, todos los autores, incluso Cicerón, están a favor de Áyax (con la excepción de Ovidio, como se comenta en el capítulo XI).

possum ferre, Quirites, Graecam urbem (“¡No puedo soportar, romanos, una Roma griega!”)*.

Razones como éstas, en parte de carácter político, en parte temperamentales, hicieron a los romanos reacios a aceptar al nieto de Autólico como ancestro, a pesar de que por parte de su padre descendía de Zeus, y a pesar del patrocinio poderoso de Homero. En otras circunstancias, los mitólogos romanos podrían haber destacado la piedad, resistencia, valor, elocuencia de Ulises y el trato especial de favor que Atenea le había dispensado, como lo habían hecho los estoicos. Pero Virgilio decidió canonizar a Eneas como el antepasado heroico de la estirpe romana, una decisión de enormes consecuencias para el ulterior desarrollo de la tradición de Ulises. Difícilmente podría haber hecho otra cosa si quería complacer a Augusto y al pueblo romano.

La segunda teoría genealógica se remontaba, por lo menos, al siglo IV a. d. C., cuando el historiador siciliano Timeo sugirió que los reyes latinos descendían de Eneas, príncipe troyano, y no de griego alguno. No es seguro si esta teoría fue invención suya o se basaba en una tradición más antigua, y no existen datos en que apoyarse para explicar por qué defendió la filiación troyana. Había poco aliciente para que un escritor griego diera un trato especial a los insignificantes romanos en aquella época. Por otro lado, la motivación de Licofrón, el primer poeta que explotara esta genealogía troyano-romana, parece clara. Existen todas las razones para creer que quiso exaltar el poder romano ascendente. Licofrón, que escribió en Alejandría algo después que Timeo, aceptó la suposición de que Eneas era el progenitor de los reyes romanos, y lo que es más importante para el presente estudio, decidió que esto exigía la correspondiente difamación de los griegos en general y de Ulises en particular. Aquello no tenía nada de generoso, además de ser innecesario. Un escritor más magnánimo podría haber visto que era posible aceptar cualidades buenas de los conquistadores de Troya sin menoscabo de las virtudes de los troyanos conquistados. Sin embargo Licofrón eligió la manera menos noble. Su Casandra prelude su profecía de la fundación de Roma por los descendentes de Eneas con un torrente de ácidas ofensas contra los griegos, sobre todo contra Ulises. Sus denuncias se basan mayormente en las calumnias ya de antes conocidas. Odiseo es la “zorra taimada sisifea”, “el que lleva el delfín como emblema, el ladrón de la diosa Fenice (Atenea, el Paladio)”⁵. La profetisa se regodea con los horrores de los viajes de Odiseo (659 y ss.). Aceptando una calumnia totalmente ajena a los poemas homéricos, hace hincapié en que Penélope ejerció de ramera y malgastó su riqueza en su ausencia. Todos los desastres de sus últimos días, tal como los imaginan los poetas posthoméricos se enumeran luego en un batiburrillo de mitología confusa. Casandra concluye triun-

* La traducción es de B. Segura (Alma Mater).

⁵ *Alejandra* 344 y 658 (una referencia al robo del Paladio: el escoliasta dice que Estesícoro fue quien primero dio a Odiseo el emblema del delfín). [*La traducción es de M. Fernández Galiano (ed. Gredos)].

falmente: “y así él, tras soportar tal cúmulo de penas, al Hades implacable llegará nuevamente sin que jamás su vida de un día feliz goce”⁶.

Si Licofrón hubiera sido el único poeta en mezclar la creencia en la descendencia de los reyes romanos de Eneas con la denigración de Ulises, entonces quizás la reputación de éste hubiera sufrido poco. La oscuridad de la *Alejandra* es notoria, y cuando se perfora el telón de plomo de las alusiones rebuscadas y el brillo falsamente erudito, queda poca recompensa literaria. Sin embargo cuando Virgilio adoptó la misma política de doble faz en su *Eneida*, toda la tradición posterior se vio afectada drásticamente. El propósito político de Virgilio era claro. Su intención era escribir la gran epopeya nacional de los romanos, un poema que sería rival o que sobrepasaría a la *Iliada* y a la *Odisea* de Homero; *nescio quid maius nascitur Iliade*. Pero —y esta es la cuestión que nos concierne aquí— ¿cuáles eran sus sentimientos personales en lo referente a Ulises, persona que por motivos políticos, hasta se podría decir que chauvinistas, decidió difamar?

Al lector apresurado del libro II de la *Eneida* difícilmente se le podría culpar si recibe la contundente impresión de que Virgilio detestaba a Ulises. Le describe como descarado, espantoso, envidioso, taimado, cruel y un ‘forjador de crímenes’. En otras palabras, el infame político ambicioso que vimos en Eurípides parece volver a la vida de nuevo de la mano de Virgilio. Sin embargo, aunque el retrato resultante es parecido, existe una diferencia fundamental entre los motivos de un poeta y otro. Cuando el griego Eurípides deploró (o por lo menos hizo que sus personajes deploraran) el descaro y la falta de escrúpulos del griego Ulises, tuvo que desposeerse de su natural sesgo en defensa de la causa griega. Se puede atribuir esto a un cinismo desilusionado o a sentimientos humanos cálidos hacia una nación conquistada. Pero no se podría atribuirlo a un deseo de popularidad o de autopromoción por parte de Eurípides. Poco tenía que ganar salvo notoriedad con exponer los fallos de los griegos de Homero. Sus obras teatrales ganaron pocos premios. Era un asunto totalmente diferente para un poeta romano, que escribía para un patrón imperial que afirmaba descender de los troyanos, denigrar a los dirigentes griegos en Troya. Virgilio tenía mucho que ganar presentando a Ulises, el vencedor definitivo de Troya, como un sinvergüenza. Pero ¿encaja que un artista tan sensible y reverente como Virgilio se rebajara a la práctica de una calumnia descarnada? Después de todo, Ulises era el héroe preferido de Homero, y a pesar de que Virgilio nunca afirma veneración alguna por el padre de la épica, su mente evidentemente estaba impregnada de la poesía de Homero. En aquellos días el plagio no se consideraba una ofensa. Pero un poeta que con una mano tomaba prestados y adaptaba los mejores versos y escenas de su predecesor y con la otra censuraba a su héroe más característico, deja la impresión de que era ir demasiado lejos. La *pietas* tiene su lugar en la literatura como también en el patriotismo: y Virgilio era el menos indicado de los poetas romanos para violarla.

Puede que valga la pena entonces examinar de nuevo las circunstancias del oprobio a que se somete a Ulises en la *Eneida* II. A petición de Dido, Eneas cuenta la toma

⁶ Para el comentario sobre las referencias de Licofrón a Ulises y sobre su relación con Timeo y la tradición histórica más temprana, vid. Phillips, pp. 58-61.

y el saqueo de Troya. “¿Qué mirmidón o dólope o soldado de Ulises, el del alma de piedra, contando tales cosas lograría poner freno a sus lágrimas?”*. No fue, insiste Eneas, una victoria del valor sobre el valor —¿qué general vencido ha reconocido eso nunca?— sino una victoria del engaño y de la traición griegas (*doli, error, insidiae*) sobre tratantes honrados. Más adelante Eneas hace referencia a Ulises como despiadado (*dirus*, v. 261). Pero no utiliza más epítetos oprobiosos.

Hasta hora la actitud hacia Ulises es sólo la que se podía esperar de un príncipe derrotado, sobre todo en un poema romano. Los epítetos de Eneas aplicados a Ulises, ‘el de alma de piedra’, ‘despiadado’, no son desdeñosos. Pertenecen al lenguaje habitual del refugiado vencido. También era normal que Eneas pronunciara una maldición cuando pasó en barco frente a Ítaca (III, 272-3). Pero un cambio se apodera de la narración tan pronto como el desdeñoso Sinón (quien, según la tradición tardía, era primo de Ulises) aparece en ella. Aquí Virgilio se distancia de la historia, por así decirlo, en un grado más lejano de parentesco. Durante unos momentos Eneas ya no cuenta acontecimientos que había experimentado personalmente, sino que cuenta sólo lo que el falso Sinón contó. Dicho de otro modo, no tenemos ni la palabra de Virgilio ni la de Eneas en las denuncias que se suceden de Ulises, sólo la de Sinón.

Es evidente que a Sinón no le interesa a verdad. Su propósito único es el de ganarse la confianza de los troyanos. Sabe que, una vez muerto Aquiles, el hombre a quien más temen es Ulises. Así que hábilmente busca su favor a través del vilipendio de Ulises. Se presenta como un pariente de Palamedes. Desde que Palamedes había muerto “por envidia del artero Ulises” [90], él, Sinón, se había visto obligado a llevar una vida triste y oscura. Cuando se atrevió a deplorar la muerte de Palamedes y a amenazar con la venganza, Ulises llevó a cabo una campaña diabólica de calumnia y de agitación popular en contra suya. Esto llegó a su punto culminante cuando, por la exigencia de Apolo de un sacrificio humano de entre los griegos, Ulises forzó al adivino Calcante a proclamar que Sinón fuera la víctima. La violencia de Ulises hacia el venerable adivino (a quien los autores medievales convirtieron en obispo) se pone bien de manifiesto: Ulises le “arrastra” al medio, le “constríñe” a dar una respuesta, y le “obliga” con fuertes gritos.

Tras describir su huida subsiguiente, Sinón sigue haciendo referencia al robo del Paladio por el “impío” Diomedes y por Ulises, el “forjador de crímenes” [165] (*scelerum inventor*). El caballo de madera, afirma Sinón, no es más que un prodigio nacido de la ira de Minerva como consecuencia de ese sacrilegio. Si los troyanos lo llevan dentro de la ciudad, no solamente sobrevivirán a la guerra actual, sino que a su debido tiempo serán capaces de invadir Grecia.

Rápidamente los troyanos se ven seducidos por su retórica habilidosa. La *ars Pelasga* triunfa sobre la virtud crédula. Eneas mismo señala la moraleja de la historia [195-8]:

* *En.* II, 6-8. La traducción es de J. de Echave-Susaeta (ed. Gredos).

Ante tales insidias y arterías del perjuro Sinón creímos sus palabras
y caímos prendidos en sus dolos y lágrimas forzadas,
aquellos que ni el hijo de Tideo, ni el lariseo Aquiles,
ni diez años de guerra ni un millar de navíos lograron domeñar.

Si se comparan las referencias a Ulises en este pasaje (y algunas más que se hallan dispersas por el poema más adelante) con las de Homero, Píndaro, Horacio o Estacio, se observa una notable diferencia. Cada uno de aquellos poetas da su propia opinión de Ulises a través de epítetos o comentarios en un discurso directo. Virgilio nunca lo hace. Deja a Eneas y a Sinón, y en cantos posteriores al troyano Deífobo, a un compañero de los viajes de Ulises y a un príncipe rútilo, el encargo de hacer cualquier comentario que sea menester⁷. ¿Por qué?

Difícilmente puede haber sido por accidente. Virgilio hace a menudo comentarios directos sobre otros personajes. Quizás entonces esta forma oblicua de depreciación era el recurso de Virgilio para evitar un ataque directo al héroe favorito de Homero⁸. Por un lado Virgilio estaba comprometido, por el hecho de estar escribiendo la epopeya nacional de los romanos, a exaltar las virtudes troyanas y a denunciar los ardidés griegos. Por otro lado, su *pietas* literaria no le haría proclive a difamar la figura honorable de la *Odisea*, el ejemplo de virtud de los estoicos. Por esto, si es correcta nuestra conjetura, ni él ni su Eneas se rebajaron a calumniar a Ulises. Se lo dejó –quizás con un toque de satisfacción irónica– al reconocidamente pérfido Sinón (cuya tarea, por cierto, desde una perspectiva no partidista, exigía el mayor valor y destreza). Entonces, si (en aquel lugar noble de luz que Dante reservó en el Limbo para los cinco grandes poetas de la Antigüedad) Homero,

quel signor dell'altissimo canto
che sovra li altri com' aquila vola,

hubiera tachado a Virgilio de saqueador de sus poemas y calumniador de su héroe, Virgilio podría haber contestado al *poeta sovrano*: “Homero, la poesía tanto como la guerra tiene su *ineluctabile fatum*. Tú lo sabes, tú que alababas las virtudes

⁷ En el pasaje *En. VI*, 528-9 el fantasma de Deífobo se refiere a Ulises como “instigador de todas las maldades” y “Eólida” (una referencia a su supuesta descendencia del habilidoso Sísifo, hijo de Eolo). En *IX*, 602, un príncipe rútilo le llama *fandi factor*, una frase difícil de traducir, quizás ‘que acuña discursos’ [*“urdidor de falacias”], en la trad. de J. de Echave-Susaeta]. Las referencias de Virgilio fuera de la *Eneida* son convencionales. Su resumen de las aventuras de Ulises en *Culex* 326 y ss. está traducido de manera curiosa y eficiente en *Gnat* de Spenser.

⁸ Sellar, en la 3ª edición de su *Roman poets of the Augustan age: Virgil*, p. 334, anota “la acritud de la animosidad nacional se patentiza especialmente en su manera de mostrar los personajes de Ulises y de Helena. La defensa de de la causa de Troya exigía una actitud de antagonismo hacia su destructor... el modo en que Virgilio concibe y delinea el personaje es mucho más próximo al de Eurípides que al de Homero. El error original de Helena y la habilidad en el trato con los enemigos, que es una de las muchas cualidades en la humanidad versátil de Ulises, suministró a estos artistas posteriores el germen con arreglo al que se gestó la concepción del personaje entero. No llegaron a entender adecuadamente que los tipos de nobleza y de belleza de carácter más interesantes, tal como los imaginan los artistas más grandes, son asimismo los más complejos y los menos indicados para encasillarlos en conceptos abstractos de vicio y virtud. La verdad plena del delineamiento del personaje en Homero por lo que se ve no fue reconocida por los lectores romanos más cultivados”. Me atrevo a estar en desacuerdo con la última frase.

de los aqueos para complacer a los príncipes griegos para quienes cantabas. ¿No representaste a los troyanos como quienes iniciaron la guerra en nombre de un príncipe adúltero? ¿No dijiste que los troyanos violaron su promesa solemne en la tregua? Yo tenía a mi príncipe y a mi pueblo para complacerlos, como tú tuviste a los tuyos. Pero no calumnié a tu Odiseo; y seguramente tú, maestro sutil de la épica, lo sabes. No encontrarás ningún comentario mío sobre él en ningún verso de mi poema. El irritante Eneas habla de él en el tono de un soldado vencido. El pérfido Sinón lo denigra. Pero con seguridad ves que he transferido el peso principal de la odiosidad desde tu Odiseo (a quien tu compatriota Eurípides no salvó) a Sinón, que nunca aparece en sus poemas. Sinón es mi auténtico villano, no Ulises”.

En algún sentido esto sería sofistería. Pero sería el tipo de sofistería que a veces los artistas tienen que utilizar para salvar sus conciencias, cuando se encuentran atezados por las circunstancias. Homero, se puede estar seguro de ello, lo habría entendido, y hubiera aceptado el tributo tortuoso sin resentimiento. *Habent sua fata libelli*.

Pero, si Virgilio nunca hace comentarios directos sobre Ulises en la *Eneida* ¿existe alguna pista sobre su opinión personal, en tanto que independiente de la actitud que mantenía al tener que actuar al-servicio-de-su-Majestad? No hay indicios claros. Según la frase de Polonio, sólo se puede ir directo a través de lo indirecto. Quizás sea significativo que en el canto III (588 y ss.), donde las deudas de Virgilio para con Homero son especialmente evidentes, se las ingenie para que sus lectores puedan captar un poco de las virtudes odiseicas de Ulises. Allí se relata cómo Eneas se encuentra con un compañero perdido de Ulises⁹ que describe su experiencia con él, “el desdichado” (*infelix*, el término compasivo se utiliza de forma significativa aquí), en la cueva del Cíclope. Este compañero sobre todo resalta el horror del incidente. Pero, de forma discreta, la mejor naturaleza de Ulises (*nec... oblitusve sui ... discrimine tanto*) se ilustra. ¿Es ir demasiado lejos sugerir que esto fuera la manera de reconocer Virgilio algunas de las cualidades que Homero y los estoicos habían admirado en Ulises? Se hace con sutileza, porque si algún romano ultrachauvinista hubiera intentado reprobarlo por haber alabado al archienemigo de los troyanos, Virgilio tenía su respuesta. No había expresado una opinión personal. Evidentemente, siempre podría argumentar, un griego puede alabar a otro incluso en una epopeya pro-troyana.

No hay pruebas de que Virgilio haya expresado su propia opinión personal acerca de Ulises a través de este Robinson Crusoe griego más que a través de Sinón. Sólo es una posibilidad. Sin embargo, si Virgilio hubiera querido hablar a través de uno de ellos ¿sería propio de él preferir al truculento embustero? Es bien posible que no quisiera hablar a través de ninguno de los dos. Pero la figura del náufrago solitario –Filoctetes, Ariadna, Robison Crusoe, y, en un sentido, el mismo Ulises en la isla de Calipso– ha atraído a los poetas imaginativos. Y Eneas utiliza en su primera descripción del griego exiliado, una palabra clave virgiliana –*miserandus*. El suyo era un estado

⁹ Este recurso de inventar un compañero perdido de Ulises también lo utiliza Ovidio, *Metamorfosis* 14, 158 y ss. Para la creencia curiosa en el fantasma de uno llamado Alibas, vid. Phillips, p. 57.

auténticamente lastimoso. La *miseritudo* de Sinón era fingida. Quizás esto fue la más retorcida perfidia de Sinón a los ojos de Virgilio, el hecho de que ganara la confianza de los Troyanos explotando su piedad, *capti dolis lacrimisque coactis*. Aquello significó el pathos más profundo de la caída de Troya, según lo cuenta Eneas. No era que los troyanos fueran simplemente menos listos y menos pérfidos que los griegos; eran más compasivos, más humanos, más dotados de esa cualidad de ternura que Homero había otorgado tanto a Odiseo como a Héctor. Tampoco se puede culpar a Eneas por haber tildado de áspero al resuelto Odiseo de la campaña troyana: también lo llamó después *infelix*. Si aquí se dirige en profundo la mirada hacia las *causas rerum*, se descubre que Homero y Virgilio (igual que el Odiseo de Homero y el Eneas de Virgilio) al final son uno en la cualidad dorada de todas las letras de sentido humano: la compasión.

Esta es una cualidad fundamental. Existen también más parecidos formales entre Eneas y Odiseo. Gran parte de la primera mitad de la *Eneida* sigue muy de cerca las aventuras de Odiseo en la *Odisea* IX-XII¹⁰. El exordio de la *Eneida* implica para el lector erudito un esfuerzo por combinar dos poemas homéricos en uno —el *arma* sugiere las batallas de la *Iliada*, el *virum* la naturaleza biográfica de la *Odisea*. A veces Eneas se dirige a sus compañeros en adaptaciones muy próximas de las frases de Odiseo, tales como:

O socii —neque enim ignari sumus ante malorum—
O passi graviora

Esto suena absolutamente a la *Odisea*. Además, a menudo Virgilio toma prestadas de Homero sugerencias para algunas de las escenas más impactantes del viaje de Eneas. El paralelo entre los silencios majestuosos de Áyax en Homero y de Dido en Virgilio cuando se hallan en el Hades ya se ha señalado. De la misma manera cuando Eneas se encuentra con los fantasmas, primero de su esposa y luego de su padre, sus abrazos frustrados se derivan directamente del encuentro de Ulises con la sombra de su madre en la *Odisea* XI. Existen más paralelos. Evidentemente Virgilio era consciente de la influencia de la *Odisea* en su *Eneida*, de la misma manera que lo era James Joyce en su *Ulises*. Y como Joyce, tiene que haber reconocido que un hombre que se presenta dentro de un marco odiseico necesariamente va a adquirir algunas características uliseicas quiera o no. Quizás si Virgilio no hubiera estado tan estrechamente comprometido con la propaganda imperialista romana, podría haber presentado un Eneas que (como el Antenor troyano en la historia más antigua de Troya) hubiera sido capaz de admirar a Ulises y de apreciar su integridad innata.

Pero Eneas está, desde luego, lejos de ser un mero Ulises en vestimenta romana. Aunque los dos héroes tienen mucho en común —piedad, resolución, resisten-

¹⁰ Para las influencias de la *Odisea* sobre la *Eneida* cf. Sellar, *ob. cit.* en n. 8 *supra*, pp. 312 y ss., y W. F. J. Knight, *ob. cit.*, pp. 95-9 y *passim*. R. S. Conway en *The Vergilian Age* comenta (p. 41): “Los cantos con número impar muestran lo que podemos llamar el tipo más ligero u odiseico: los cantos con número par reflejan la cualidad más grave de la *Iliada*”. Phillips, p. 67, observa: “... queda claro que la *Eneida* representa la fase final en la adopción por Eneas y Roma de todo lo que era imponente en las aventuras de Odiseo tal como se localizaban en Italia”.

cia, valor, elocuencia, afabilidad— son fundamentalmente distintos. Eneas es menos impresionante en cuanto a personalidad y más impresionante en cuanto a destino que Ulises. Como ya se ha dicho, y bien dicho, “la grandeza de Eneas es un tipo de ‘grandeza endosada’”; es importante para el mundo en tanto que soporta el peso de la gloria y el destino de los romanos futuros:

Attollens humero famamque et fata nepotum.

Odiseo es grande en las cualidades personales de valentía, firmeza de propósito y de afecto, lealtad a sus compañeros, versatilidad y prontitud de recursos; pero sobre él recae sólo el peso de su propio destino y el de sus compañeros de aventuras; termina su carrera de la misma manera que la comienza, como el jefe de una isla pequeña cuya importancia deriva toda únicamente de las asociaciones anteriores ligadas a su destino personal¹¹. O como lo ha expresado otro estudioso¹²: “Virgilio puso ante sí un Ulises, quizás incluso un Aquiles. La naturaleza puso ante él un San Luis, un caballero cruzado y una ‘guerra *santa*’. En la resolución se queda suspendido entre los dos conceptos, y falla. Sin embargo, del fracaso emerge algo más grande, al menos en cuanto a esperanza y a sugerencia, que cualquier éxito épico: una figura ideal y mística situada fuera del tiempo y del lugar, que parece ser ora Eneas, ora Roma, ora el alma del hombre que emprende el peregrinaje hacia una gloria eterna vagamente divisada”.

En esto se ve una diferencia esencial entre los personajes típicamente griegos y los romanos, la antítesis entre los individualistas y los imperialistas. La última lealtad de Ulises era hacia sus propios intereses en el sentido amplio, su familia, su reino, sus compañeros, y, mientras estuvo enrolado aunque con iniciales reservas en la campaña de Troya, hacia la causa griega. Sus relaciones con los dioses son básicamente personales e individualistas: es víctima de Poseidón y favorito de Atenea. El *ineluctabile fatum* de Virgilio no pesa tanto sobre él como sobre Eneas. Es más, la trayectoria de Ulises se mueve en un círculo descrito desde Ítaca hasta la vuelta a Ítaca. Eneas, al contrario, se mueve en un arco ampliamente curvo, pero nunca retrógrado, desde Troya a Cartago e Italia. Es el instrumento del Destino. Comparado con su tremenda fuerza, las intrigas de Juno y de Venus parecen secundarias, casi fútiles. Hasta cierto punto, también la personalidad del propio Eneas se ve empequeñecida por la grandeza de su misión. Como persona es menos atractiva e interesante que el Odiseo de Homero. Como una personificación de una fuerza histórica tremenda, trasciende lo meramente personal. Odiseo discute con Atenea y hasta la riñe una vez: sabe lo que quiere y espera que sus dioses le den lo que se le debe. Eneas, a

¹¹ Sellar, *ob. cit.*, en n. 8 *supra*, p. 397. Vid. tb. pp. 398 y ss. para más comentarios sobre la fuerza y la debilidad del carácter de Eneas en comparación con otros héroes. Los méritos relacionados con los héroes de Homero y de Virgilio eran una fuente constante de controversia en el siglo XVII, p. ej. en *Discours académique* de Rapin (1668), en el que Eneas es elogiado y Ulises ridiculizado.

¹² H. W. Garrod, p. 152, de *English literature and the classics*, ed. por G. S. Gordon, Oxford, 1912.

menudo desconcertado por las manifiestas injusticias del cielo, a menudo reconvenido por su divina patrona, se conforma con someterse gravemente a la voluntad del Cielo: *Sequimur te, sancte deorum, quisquis es, imperioque iterum paremus ovantes*. El motivo por el cual era imposible que Eneas fuese fundamentalmente como Ulises era este concepto romano de *auctoritas*, esta sumisión a un *imperium* supremo que controlaría la región y la política en la Europa Occidental hasta que el Renacimiento resucitara el espíritu más individualista griego.

En algún sentido, entonces, si dejamos aparte la belleza y el poderío de la poesía de Virgilio, la grandeza de Eneas reside en la historia política; la grandeza de Ulises, en la tradición literaria y filosófica. Eneas nunca volvió a vivir de forma tan intensa en la tradición literaria o artística de la Europa postvirgiliana como lo hizo Ulises. Se hacían referencias constantes a Eneas; se citaron constantemente sus palabras; su dedicación pía a su alta misión se exhibían constantemente como un ejemplo. Pero siempre siguió por encima de todo como le había creado Virgilio. No tenía nada de los poderes innatos de adaptabilidad que tenía Ulises. Era un tipo de Áyax que, por la gracia de los cielos, no fracasó.

Sin embargo, aunque Virgilio no creó en Eneas una figura tan intensa y vívida como Ulises, lo que sí hizo, de manera intencionada o no, fue fraguar el oscurecimiento del carácter de Ulises durante unos mil quinientos años en la tradición literaria occidental. Los lectores posteriores clásicos y medievales no hicieron distinciones entre lo que decía el poeta *in propria persona*, y lo que decían sus personajes Eneas y Sinón sobre el habilidoso griego. La impresión general derivada de la *Eneida* II –canto que siempre es recurso primario para la historia de Troya– era que Ulises era un absoluto canalla. Reforzada por la denigración antihomérica de escritores como Dictis de Creta (se comentará más adelante), esta impresión fue causa de que los escritores de los romances medievales de Troya, desde el *Roman de Troie* al *Troy Tale* de Lydgate y el *Recuyell of the histories of Troye* de Caxton, presentaran a Ulises bajo una luz decididamente desfavorable. Ellos también, como Virgilio, escribían para complacer a los monarcas que habían trazado ingeniosamente sus linajes hasta los príncipes troyanos. Se debe principalmente a las influencias combinadas de estos escritores de romances medievales y a Virgilio que se encuentren estas anotaciones en el *Oxford English Dictionary*¹³:

Troyano: un tipo valiente o esforzado; una persona de gran energía y resistencia.

Griego: una persona astuta o artera; un tramposo, un timador, especialmente uno que hace trampas con los naipes.

Uliseico: Característico de o parecido a Ulises en habilidad o engaño¹⁴.

¹³ Sesgos protroyanos parecidos se encuentran en el *grec* francés y el *Grieche* alemán. Para más pruebas de la antipatía romana e inglesa hacia los griegos ver T. Spenser, *Fair Greece sad relic*, Londres, 1954, pp. 32-40.

¹⁴ Pero este tipo de comentario se remonta por lo menos al siglo X d. d. C, cuando Suidas en su diccionario bizantino explica Ὀδύσσειος como un término que denota villanía y maña.

CAPÍTULO XI

ASPECTOS TRACIONALES EN OVIDIO, SÉNECA Y ESTACIO

El conflicto entre los estoicos y los imperialistas romanos es el aspecto más notable de la tradición de Ulises en la literatura latina. Nunca ha sido resuelto del todo. Algunos escritores, clásicos, medievales y modernos siguieron la presentación que de Ulises hace Horacio como un ejemplo noble del vivir virtuoso, otros creyeron al Sinón de Virgilio, tomándolo por traicionero, cruel y criminal. En general, los escritores más imaginativos aceptaron el retrato de Virgilio hasta que el redescubrimiento de los poemas de Homero en el Renacimiento restableció el personaje original de Ulises¹.

Muchos poetas latinos, sin embargo, no se pusieron ni de una parte ni de otra, prefiriendo seguir la tradición clásica anterior. Los poetas líricos y elegíacos naturalmente tenían la tendencia a imitar la actitud de la lírica griega en relación a Ulises². Los trágicos, en su mayoría emularon a Eurípides³. Los dramaturgos cómicos, habiendo tomado como modelo a Menandro, quien no decía nada sobre Ulises, por lo general lo ignoraban⁴. Los oradores alabaron con frecuencia su elocuencia y escribieron ejemplificaciones actualizadas de su estilo⁵. No hay necesidad de estudiar toda

Martorana comenta los siguientes aspectos del tema de Ulises en la literatura latina: la ascendencia de Ulises, viajes, muerte; su papel en el Juicio de las armas, en el sacrificio de Ifigenia, en las muertes de Astianacte y de Palamedes y en la apelación a Filoctetes; las descripciones que recibe en Horacio, *Sátiras* 2, 5, y en la *Eneida*; su sabiduría y otras virtudes; interpretaciones alegoristas; su reputación popular.

¹ Una excepción notable a esto fue la de John Gower en su ovidiana *Confessio Amantis* (1390): vid. el capítulo XIV.

² Las referencias a Ulises en Propertio, Tibulo y Marcial son convencionales. Catulo no menciona a Ulises directamente; pero en algunas de sus frases suenan ciertos ecos de la *Odisea*.

³ Para el trato dado a Ulises en el drama latino temprano vid. Warmington, *Remains of Old Latin*, (*passim*). El único aspecto nuevo es el mencionado en el capítulo IX. Es lamentable que se sepa tan poco de la *Odisea latina* de Livio Andrónico (probablemente no se trataba de una mera traducción) y nada de cómo Tuticano (el amigo de Ovidio: cf. su *Epístola* 4, 12, 27) trataba las aventuras de Ulises en el país de los feacios.

⁴ Pero las *Sátiras* de Lucilio (libro 17) y *Sesculixe* de Varrón (*Ulises y medio*), ahora perdidos, quizás podrían haber mostrado a Ulises a la manera de Epicarmo o de Aristófanes.

⁵ Alabanza de la elocuencia de Ulises: p. ej. Cicerón, *Bruto*; Quintiliano 11, 3, 158 y 12, 10, 64; Aulo Gelio 1, 15, 3 y 6, 14, 7. Se sostenía que su estilo era *magnificum* y *ubertum*, a menudo con referencia especial a *Il.* III, 216-24. Los retóricos romanos a menudo elegían episodios de sus experiencias, sobre todo su contienda con Áyax, para sus ejercicios y exposiciones (vid. S. F. Bonner, *Roman declamation*, Liverpool, 1949, pp. 15, 23, 25, 162).

esta multiplicidad de referencias convencionales aquí. Pero cuando los originales griegos no eran accesibles en la Europa occidental los escritores extrajeron mucha de su información sobre la historia de Troya de los cinco poetas latinos: Virgilio, Horacio, Ovidio, Séneca y Estacio⁶. Ahora resta considerar cómo presentaron a Ulises en sus obras los tres últimos de éstos.

Ovidio estaba especialmente dotado por la naturaleza y el arte para poder apreciar la personalidad de Ulises. Era el más cosmopolita y versátil de los poetas augusteos, y un magnífico orador. En su vida pública sufría mucho a causa de la envidia y de la malicia de que era objeto. Encontró la compañía de las mujeres afable y simpática. Más tarde la vida le hizo entender las penas del exilio. No es de sorprender entonces que parezca haber encontrado un espíritu afín en el de Ulises. Con dos excepciones⁷, todas sus referencias a él son ponderativas.

La descripción principal que hace Ovidio de Ulises es de alguna manera la menos reveladora. Es básicamente el tributo de un orador experto a otro. Aparece en una versión de la célebre, a esas alturas ciertamente trillada, contienda para la adjudicación de las armas de Aquiles entre Ulises y Áyax, en *Metamorfosis* 13, I y ss. Ovidio presenta a los oponentes en un agudo contraste. Al principio, Áyax se levanta para hablar, con una mirada torva, incapaz de contener su ira. Está indignado de tener que defender, y contra Ulises, su propia causa precisamente junto a los barcos que su valor había protegido tan denodadamente de todos los embates. Es consciente de que está en desventaja en esta labor; su fuerte son los hechos y no las palabras. Esta observación da lugar a lo esencial de todo el pasaje. La intención de Ovidio es la de ilustrar el conflicto recurrente entre los hombres de acción y los hombres de consejo, un lugar común literario tan antiguo como Homero y un tema favorito de todos los períodos de la literatura clásica y del renacimiento⁸. Al final, Ovidio no disfraza su propia preferencia (vv. 382-3):

“El resultado puso de manifiesto el poder de la elocuencia, y las armas del valiente se las llevó el orador”*

Áyax, despreciando cualquier esfuerzo por granjearse al auditorio, se lanza a un recuento de todos los fallos y fechorías de Ulises: Ulises es un cobarde; prefiere

* La traducción de *Metamorfosis* es de A. Ruiz de Elvira (Alma Mater).

⁶ Además, naturalmente, de los compendios mitológicos prosaicos tal como se menciona en n. 5 del capítulo XII.

⁷ Estas excepciones son cuando Ovidio llama a Ulises *furtis aptus*, “dotado para el hurto”, en un pasaje patriótico de *Fasti* 6, 433, y cuando en *Metamorfosis* 13, 712, adopta una actitud típica de Virgilio en su descripción de cómo Eneas pasó ante el *regnum fallacis Ulixis* a toda vela.

⁸ Según el escoliasta a *Od.* VIII, 75, esta controversia sobre los méritos relativos al valor y a la prudencia (ἀνδρεία y φρόνησις) se remonta a la discusión entre Aquiles y Ulises como se describe en ese momento. El mismo motivo vuelve en el tratamiento dado a la contienda entre Áyax y Ulises por los sofistas del siglo V, tal como se describe en el capítulo VII. Era una controversia predilecta de los tiempos del Renacimiento. Una referencia tardía griega (cuya cita me facilitó el Dr. Van der Valk) se encuentra en Georgius Pisides, *De exped. Persica* 1, 71-5. Para una comparación entre varias versiones latinas de la contienda entre Áyax y Ulises, vid. Martorana, pp. 43-56.

luchar bajo la cobertura de la noche; su linaje es innoble (Áyax da por sentado que es el bastardo de Sísifo); fingió la locura para escaparse de tener que alistarse en la campaña contra Troya; trató de manera ignominiosa a Filoctetes y a Palamedes; cuando Néstor pidió auxilio, siguió corriendo en busca de salvación; cuando sintió el terror de la muerte, él mismo, Áyax, le había salvado la vida. Luego, Áyax lo contrasta con su propio valor. ¿Dónde estaba el elocuente Ulises cuando los Troyanos prendieron fuego los barcos? Las mejores hazañas de las que Ulises puede jactarse fueron las de matar a Reso y al débil Dolón, la captura de Heleno y el haber tomado el Paladio; hazañas todas realizadas en la oscuridad de la noche, y todas realizadas con la ayuda de Diomedes. La ocultación, el sigilo, el fraude y la traición, éstas son las virtudes marciales de Ulises ¿Tal cobarde ha de ganar las armas de Aquiles frente al poderoso Áyax cuyo valiente brazo e imponente escudo han salvado a los griegos del desastre con tanta frecuencia? Termina reiterando su desprecio de las meras palabras. “¿Qué falta hacen las palabras? ¡Que se nos vea obrar!” (*spectemur agendo*), exclama. Que se arrojen las armas de Aquiles en medio de las tropas troyanas y ver cuál de los dos competidores las recupera.

Ovidio no deja a cubierto a Ulises en esta acusación. Áyax, a pesar de su expresión desdeñosa por la destreza verbal, hace una instrucción del caso todo lo vigorosa que puede hacerse en contra de Ulises. Todas las calumnias tradicionales se incluyen. Ya se han tratado en el presente estudio; pero las respuestas de Ulises, tal como las construye Ovidio, merecen consideración. Antes de comenzar, Ulises fija sus ojos en el suelo durante un tiempo (la postura que Antenor había descrito en la *Iliada*). Aquí, sin embargo, su propósito parece ser menos el de dar la impresión de modestia que el de ganar un silencio expectante. Una vez conseguido, habla con una elocuencia “sin que faltase la persuasión (*facundis gratia*) a sus frases”. Sus primeras frases contienen una hábil *captatio benevolentiae* (vv. 128-34):

“Si hubiesen sido eficaces mis anhelos, a la vez que los vuestros, Pelasgos, no sería dudoso el heredero a quien corresponde el objeto de esta reñida disputa, y tú, Aquiles, dispondrías de tus armas, y nosotros de ti. Pero puesto que un destino injusto nos lo ha rehusado, a mi y a vosotros (y al mismo tiempo con la mano hizo como si se enjugase lágrimas en los ojos) ¿quién mejor será por suerte sucesor de Aquiles que aquel gracias al cual cayó en suerte a los dánaos el gran Aquiles?”

Con esto último se refiere, como explica más adelante, a su éxito en detectar a Aquiles entre las doncellas de Esciros y en persuadirlo para ir a luchar frente a Troya. Apela a su público para que no tenga prejuicios en favor del obtuso Áyax. Todo lo pobres que sean la elocuencia y la inteligencia que él, Ulises, posee, siempre han estado al servicio de los griegos. Áyax se jacta de su linaje, bien, mas difícilmente se pueden incluir los antepasados de uno dentro de los logros personales: pero aun así, el abuelo de Laertes era Zeus, y el abuelo de Anticlea era Hermes, que es tan buen linaje como el que reclama Áyax tanto por parte materna como paterna. Ulises pasa por alto la referencia de Áyax a Sísifo con un silencioso desprecio.

El discurso de Ulises, condensado, continúa como sigue: “Áyax afirma que ha hecho más por los griegos que yo. Pero, ya que fui yo quien trajo a Aquiles a Troya, todas las hazañas de Aquiles, en última instancia, se me deben a mí. Además, si no hubiera persuadido a Agamenón para que sacrificara a Ifigenia en interés público (*ad publica commoda*), y si no hubiera engañado a Clitemnestra para enviarla a Áulide, la expedición griega nunca hubiera llegado a Troya. Fue a mí a quien enviaron a la primera entrevista peligrosa con Príamo. Mi consejo y fuerza se emplearon siempre al servicio de la hueste griega. Espionaje, consejo, consuelo, estímulo y servicio a la generalidad, fueron medios con los que mantuve la moral durante los nueve años de la campaña, uno tras otro. Cuando, en el décimo año, Agamenón aconsejó la retirada y Tersites se atrevió a asaltar la autoridad, fui yo quien evité la retirada. ¿No es cierto que Diomedes me eligió como el único entre todos los héroes aqueos para acompañarlo en la peligrosa expedición nocturna? ¿No es cierto que obtuve de Dolón la información que nos hacía falta sobre el enemigo antes de que lo matáramos? ¿De esta misma operación, no es cierto que regresé con los famosos caballos de Reso?”

Ulises sigue refutando la acusación de cobardía de Áyax. Nombra a doce troyanos muertos por su mano, y reivindica haberlo hecho con muchos más no conocidos por sus nombres. Apartando su túnica, muestra sus heridas. Áyax, afirma, no tiene ninguna que mostrar. ¿Y para qué sirvieron las hazañas valientes de las que se jactaba Áyax? Héctor sobrevivió a su duelo sin sufrir una herida. Encima, fue él, Ulises, quien rescató el cuerpo de Aquiles después de su muerte, junto con sus armas. ¿Quién puede dudar que sea lo suficientemente fuerte como para llevar estas armas ahora? Y, por añadidura, son armas de una calidad magnífica ¿Cómo puede un inculto como Áyax apreciar su belleza recóndita?

Ulises vuelve a algunas de las alegaciones de Áyax. “¿Me han de juzgar como cobarde por haber intentado evitar el alistamiento? Muy bien, pero entonces han de llamar también cobarde a Aquiles. Él fue retenido por el amor de una madre; yo por el amor de una esposa. En cuanto a Palamedes, fue declarado culpable de traición y ejecutado por decreto común de los griegos. Asimismo fue por consenso común que Filoctetes fue confinado en la isla de Lemnos. Ahora se le necesita de nuevo en la hueste griega. ¡Enviar al elocuente y sagaz Áyax para convencerlo! Absurdo: como siempre se me pedirá asumir la tarea, y, como siempre, lo haré con éxito, de la misma manera que con gran peligro personal capturé el Paladio del que depende el destino de Troya. Es cierto que Diomedes, como dice Áyax, era mi compañero en esta y en aquella aventura. Sí, tuve un solo compañero: Áyax prefiere tener una muchedumbre de seguidores y la protección de su escudo impenetrable”. Sigue para mofarse de Áyax (vv. 360-9):

«Tú tienes una diestra buena para la guerra, pero una mente que necesita de mi dirección; tú ejerces la fuerza sin conocimiento, yo estudio las consecuencias; tú puedes luchar, pero el momento de luchar lo elige el Atrida valiéndose de mí; tú eres útil sólo con tu cuerpo, yo con mi espíritu; y todo lo que el que gobierna un navío aventaja al servicio de los

remeros, todo lo que supera el caudillo al soldado, otro tanto te sobrepaso. Tampoco en mi cuerpo deja de contar más el talento que el brazo; en aquél está todo mi vigor”.

En su perorata Ulises ruega a los griegos que no deben olvidarse de todos los servicios hacia ellos, insinúa que todavía será necesaria su sabiduría antes de que Troya sea conquistada, señala el Paladio, “la estatua de Minerva, portadora del destino”, y gana la votación. Áyax se da muerte en el mismo momento. “El resultado puso de manifiesto el poder de la elocuencia”. Y la composición demuestra el poder del talento retórico de Ovidio, pero poco más. Los sentimientos personales de Ovidio no están involucrados en el conflicto. Los de los lectores apenas se perturban. Ninguno de los dos concursantes son figuras simpáticas. Áyax es demasiado brusco y arrogante, Ulises demasiado afable y seguro de sí mismo. Además, como hasta Áyax pudo apreciar, un debate entre Áyax y Ulises no es una contienda en igualdad de condiciones. Personalidades tan fundamentalmente diferentes como éstas son inconmensurables con arreglo a cualquier escala humana de valores.

En conjunto, se trata principalmente de una exhibición de la retórica romana en un escenario mitológico. Ulises, como el Aníbal de Juvenal, se ha convertido en un tema de declamación. Pero Ovidio, después de que sufriera el exilio de Roma, empezó a tener otra perspectiva sobre Ulises, encontrando un símbolo de su propio destino en las descripciones de Homero del héroe errante. Se acordó también de cómo Ulises, a pesar de su cautela, había incurrido en el furor divino (*Tristia* I, 2, 9) y, a pesar de su autodomínio, había deseado ver salir el humo de los hogares patrios (*Epístolas* I, 3, 33-4). Es cierto, reconoce Ovidio, que Ulises da el ejemplo de “ánimo muy paciente” en sus andanzas de dos lustros; pero tuvo el consuelo de las caricias de Calipso, de oír el bello canto de las sirenas, de poder degustar el loto (*Ep.* 4, 10, 9 y ss.). Ovidio hubiera cambiado gustosamente su propia vida miserable entre los bárbaros escitas por los sufrimientos de Ulises. Ulises iba acompañado de una tripulación de compañeros fieles; tuvo un físico fuerte y resistente, formado en ejercicios guerreros; tenía a Palas Atenea para ayudarle; iba camino a casa como un vencedor exultante. Ovidio no tenía ninguna de estas ventajas (*Tristia* I, 5, 57 y ss.). “A esto hay que añadir el hecho”, concluye, “de que la mayoría de sus penalidades son ficticias, mientras que en mis desgracias no hay leyenda alguna”. La adversidad, desde luego, es merecedora de alabanza cuando se lleva con nobleza, y posiblemente, piensa Ovidio, su propia desgracia se añadirá a su renombre (*Tristia* 5, 5, 51; *Ep.* 3, I, 53). Pero cuánto más feliz hubiera sido Penélope si Ulises no hubiera ganado fama al abandonarla. Si se comparan con los de Ulises, los sufrimientos de éste iban a parecer claramente menores: “a él le agobia la cólera de Neptuno, a mí la de Júpiter”, exclama.

A veces parece que Ovidio se identifica con Ulises y a veces lo utiliza como un emblema mitológico de repertorio. De alguna manera su actitud se parece a aquella de los poetas líricos griegos tempranos que ya se han comentado. Sin embargo, hay una diferencia. Ellos encontraron consuelo y fuerza en el valor y en la resistencia de Ulises. El tono de Ovidio es más quejumbroso. Quizás su destino fue mucho más

cruel que el suyo. Lo que es más notable en este sentido para la tradición general es que Ovidio proporciona en la literatura latina el ejemplo más llamativo de autoidentificación de un poeta con el itacense exiliado. Ejemplos modernos de esta experiencia se ofrecerán en capítulos posteriores.

Ovidio muestra algo de la misma tendencia a verse a sí mismo en Ulises cuando insiste en la relación de éste con las mujeres. Consagra la primera de sus *Heroidas* a una carta de la encantadora y sola Penélope a su errante y posiblemente descarriado marido. En *Tristia* 2, 375-6 exagera el elemento amoroso en la *Odisea*, “¿Qué es la *Odisea*”, pregunta, “sino una mujer solicitada por muchos hombres mientras su marido está ausente?”. En una agradable fantasía supone (*Tristia* 5, 5, 2-3) que Ulises, aun en el exilio en el fin del mundo, quizás haya celebrado el cumpleaños de Penélope, lo mismo que él, Ovidio, ahora celebra el de su esposa. Pero las alusiones no se limitan al amor conyugal. Ovidio se acuerda de cómo Ulises había sido ayudado en su aflicción por la ninfa del mar Leucotea (*Ep.* 3, 6, 19-20). En épocas anteriores y más despreocupadas también Ovidio describió (*Ars amandi* 2, 123 y ss.) cómo Ulises, que “no era hermoso, pero era elocuente”, atormentó de amor a las diosas marítimas, y cómo Calipso en especial se había quedado prendada de sus palabras. Es apenas temerario ver algo de la fortuna del propio Ovidio aquí. Es el primer poeta importante en la literatura clásica posthomérica (de lo que se conserva) en insistir tanto y con una nota tan personal en la afección y amabilidad de las mujeres hacia Ulises. Su actitud está lejos de aquella de los escritores modernos que han magnificado el elemento erótico en la personalidad de Ulises hasta ser una pasión dominante. No obstante, presagia el tema favorito renacentista y moderno del Ulises donjuanesco.

En contraste con la simpatía personal de Ovidio hacia Ulises, Estacio ofrece un retrato formal y estilizado en los dos primeros libros de su inacabada *Aquileida*. El poema tiene una importancia especial en la tradición de Ulises por motivos accidentales. Resulta que ofrece el primer relato que existe de la agudeza de Ulises para descubrir a Aquiles entre las doncellas de Esciro. A partir de ahí se derivan obras como *Achille in Sciro* de Metastasio y *Achilles in Scyros* de Robert Bridge. En conjunto, Estacio cuenta su historia sin mucha parcialidad. Él, como Ovidio, era un retórico, y por tanto estaba dispuesto a ser indulgente con la inteligencia y la agudeza de ingenio. A Ulises se le retrata ciertamente mostrando habilidad y sutileza en sus métodos. Pero esto ya no es reprobable si se concede que la situación sólo podía resolverse empleando medios sutiles. Las acciones de Ulises no son indignas. Porta abiertamente los regalos que en su momento sirven para descubrir a Aquiles y no se rebaja a disfrazarse como un mercachifle (como en versiones posteriores). Sus epítetos varían: por una parte lo describe como “vigilante”, “sonriendo secretamente”, “lanzando miradas oblicuas”, “persuasivo”, “habilidoso”; por otro lado, es “agudo”, “sagaz”, “providente”. Incluso Estacio interviene una vez en el papel de un romano honrado y hace algún comentario personal sobre la falsedad griega. Cuando Licomedes le permite a Ulises mostrar sus dotes fatales, el poeta exclama (1, 171-2):

¡Ay, el sencillo, el demasiado inocente,
que los regalos maliciosos, los engaños griegos ignoraba,
y todo el repertorio de Ulises!

Pero, en general, la balanza de los sentimientos hacia Ulises no es desfavorable. En una historia puramente griega de este tipo cualquier actitud fuertemente antigriega hubiera estado fuera de lugar.

Séneca es el Sr. de las dos caras, una figura tipo Jano, en la tradición de Ulises. En tanto que filósofo admiraba a Ulises a la manera estoica, como ya se ha comentado. En tanto que dramaturgo seguía a Eurípides en su denigración. Sus *Troyanas*, una combinación de la *Hécuba* y de las *Troyanas* de Eurípides, tuvieron una influencia muy grande en la tradición renacentista, cuando la lengua griega era apenas conocida por los dramaturgos. Lo que hace pervivir fielmente la antipatía de Eurípides hacia Ulises. Ulises sigue siendo el mismo truculento y sin escrúpulos *politique*, “cauto”, “engañoso”, “un artista del crimen”, “autor de fraudes”. Lo vemos principalmente a través de ojos troyanos, como en Eurípides. Amenaza con torturar a Andrómaca si ella no revela dónde está escondido Astianacte. “La necesidad suele ser más poderosa que el afecto maternal”, afirma. Andrómaca lo resiste con ánimo, y casi lo convence de que su hijo ha muerto. Ulises está al punto de irse cuando más dudas le pasan por su mente. Entonces, en un soliloquio hace acopio de su astucia, engaños y mañas, “echa mano”, se dice, “de Ulises todo entero”. Vuelve para someter a Andrómaca a algunas pruebas verbales más sutiles. Al cabo descubre que Astianacte vive. Cuando intenta justificar la ejecución del chico basándose en que los intereses griegos deben tener preferencia, y que era Calcante, y no él, quien exigía la muerte, Andrómaca da rienda suelta a una avalancha de denuncias: Ulises, y sólo Ulises, afirma, tiene la culpa de todo; hasta los griegos han sucumbido a su astucia y a su malicia; pero nunca nadie ha sucumbido a su valor guerrero. Ulises fácilmente rebate la acusación de cobardía:

El valor de Ulises es bastante conocido para los dánaos
Y lo es demasiado para los frigios....*

Dice, quizás sinceramente, que desearía tratar con clemencia a Andrómaca. Por lo menos concederá lo que esté en su poder, el tiempo para que ella se despida largamente y con lágrimas de su hijo. Pero tras unos breves momentos, en un arrebatado de impaciencia ordena que se lleven fuera a Astianacte.

A grandes rasgos este retrato es tan desfavorable como el de las obras de Eurípides. Pero Séneca parece mostrar una pizca más de simpatía hacia Ulises en su ingrata tarea⁹. Como romano acostumbrado a la disciplina imperial y a las exigencias más duras de la política de poder, está más calificado que Eurípides, el individualista cálido, para comprender los sentimientos íntimos de Ulises. El primer discurso de Ulises en

* Para Séneca se ha utilizado la traducción de J. Luque (Ed. Gredos).

⁹ Soy consciente de que mi sugerencia de la existencia de alguna ligera simpatía hacia la condición de Ulises en las *Troyanas* de Séneca va en contra del punto de vista general tal como lo expresa, p. ej. Martorana (p. 62): *Ulisse nella tragedia di Seneca è semplicemente odioso* (una vez más la Némesis de Autólico). En el *Agamemón* de Séneca a Ulises el coro le llama *subdolos* (v. 636) y en el v. 513 se dice que “envidia” a Áyax.

descargo de la severidad de su misión está argumentado de forma más completa y convincente que su prototipo, el que se halla en Eurípides. Alega que es meramente el “servidor de un duro oráculo”: sus requerimientos no son los suyos propios, sino la voz de la voluntad de todos los caciques griegos, que temen que si sobrevive un hijo de Héctor una guerra de venganza será declarada por los troyanos en la próxima generación. (¿Hay un eco de las guerras púnicas aquí?). Calcante ha confirmado este miedo con una profecía. Sólo la muerte de Astianacte puede dejarles la mente tranquila. Es un argumento desagradablemente familiar, la atrocidad justificada basándose en que va a prevenir atrocidades futuras. Más adelante Ulises lo aplica en un terreno más personal: si no muere Astianacte significaría que Telémaco puede tener que luchar en una segunda guerra troyana. Pero luego, cuando Andrómaca apela a él en nombre de su amor a Penélope, Laertes y Telémaco, el corazón se le endurece. Quizás sea significativo que al final Séneca le ahorre la tarea abominable de tener que tirar a Astianacte por la muralla con sus propias manos. El niño se tira solo; “hasta el propio Ulises” se siente conmovido por su espíritu valiente.

Mucho debía de depender un papel como éste de la interpretación del actor. Se podría presentar el personaje en la faceta de un villano horrible o de un ‘duro’ a pesar suyo. Por lo general, la actitud de los escritores franceses neoclásicos en el estilo de Séneca, por ejemplo la de Garnier en su *Troade* y la de Racine en su *Iphigénie*, seguía siendo desfavorable hacia Ulises. En estas obras el grado de dureza varía, y su dedicación al deber a veces comporta más convicción. Pero donde fuera que la influencia de Séneca¹⁰ y la latina en general¹¹ prevalecían, Ulises nunca recuperaba su prestigio íntegro como un héroe sabio y magnánimo a la manera de los poemas homéricos o del Áyax de Sófocles. Quedaba en manos de los escritores ingleses de los siglos XVI y XVII, bajo otras influencias que no fuesen las de Séneca, Virgilio y Eurípides, restaurar su reputación como hombre de estado generoso y cercano.

¹⁰ Para las influencias de Séneca sobre las obras teatrales francesas del siglo XVI y XVII en lo que respecta a Ulises, vid. Apéndice D.

¹¹ Una prueba notable de la hostilidad generalizada entre los escritores latinos hacia Ulises se encuentra en el Suplemento del Roscher, donde J. B. Carter ha hecho un listado de epítetos aplicados a Ulises en la poesía clásica latina, sesenta y uno en total. Unos veinte de ellos describen meramente a sus antepasados o su estatus sin implicación ética alguna. De los restantes, unos veinte son peyorativos (*aptus furtis, artifex scelerum, commentor fraudis, dirus, duplex, durus, fallax, fictor, gravis ultor, infidus, inimicus, inventor scelerum, machinator fraudis, minister sortis durae, pellas, proditus, saevus, sollers, subdolos, varius*). Unos doce son ponderativos, la mayor parte de ellos referencias convencionales a su fama, valor, resistencia, paciencia, elocuencia y previsión –*acer, aerumnosus, decus Argolicum, facundus, illustris, heros, inclutus, magnus, patiens, potens, sapiens, vigil*. Evidentemente el listado despectivo es más enfático que el otro. Al primero debe añadirse *hortator scelerum Aeolides*, en *En.* VI, 529.

CAPÍTULO XII

ULISES Y EL DESCRÉDITO DE HOMERO

Durante los primeros ochocientos años de la carrera literaria de Ulises la poderosa influencia de Homero le sirvió de apoyo en la mayoría de enjuiciamientos y vicisitudes por los que hubo de pasar de modo muy semejante a como Atenea lo había orientado y protegido en la *Iliada* y la *Odisea*. Pero ahora, hacia el final del siglo I de la era cristiana, este apoyo se ve socavado y retirado. Pronto llegará el momento en que será más desventaja que ventaja para Ulises ser reconocido como el héroe favorito de Homero. Se argumentará, y se creará ampliamente, que como Homero mismo era un mentiroso y un tramposo su héroe favorito debía haber sido igualmente infame. Como resultado, la reputación de Ulises llega a su punto más bajo a finales del período clásico, y en ese nivel permanece durante más de mil años de tradición literaria occidental. Entra, por así decirlo, como en la cueva del Cíclope de una hostilidad ignorante, y sólo saldrá sano y salvo de allí cuando el tosco ogro de la tradición antihomérica haya sido cegado por la antorcha de la enseñanza renacentista.

Como se ha descrito en el capítulo anterior, la crítica a Homero había comenzado en época tan temprana como el siglo VI a. d. C., con serios reparos hacia sus puntos de vista teológicos y científicos. Los sofistas del siglo V habían dirigido las críticas más hacia la destreza de Homero en la utilización del lenguaje y en las artes de la retórica. En el siglo IV Platón le había atacado sobre bases morales. Poco después, Zoilo, el flagelo de Homero, probablemente animado más por desdén iconoclasta que por un fervor moral, lo había denunciado en muchas ocasiones como chapucero despreciable y había escrito un elogio del Cíclope. Para mediados del siglo III, el centro de la crítica de Homero se había trasladado a Alejandría. Allí, en un entorno nuevo y bajo reyes que descendían de un general de uno de los más grandes admiradores de Homero, Alejandro Magno, se le trató durante un tiempo con más respeto, aunque a veces los estudiosos cortesanos de los Ptolomeos más tempranos sintieron que era su deber atraer la atención sobre la falta de decoro tanto en el estilo propio de Homero como en el comportamiento de sus héroes.

Todo esto tendía a socavar el prestigio de Homero en asuntos donde él no habría ni buscado ni esperado veneración. Nunca se había presentado como teólogo, ni cien-

tífico, ni retórico, ni moralista, ni historiador, ni escritor que se ocupara de la etiqueta de la corte. Su meta había sido la de contar una historia, en clave de semificción, sobre una época remota y feroz en el estilo de la tradición oral. Había sido extravío de su público posterior que llegara a ser considerado como una suerte de oráculo universal. Pero esto no impidió que algunas mentes sin capacidad de discernimiento pensasen que cuando se depreciaba su valor como registro de hechos y como proveedor de lecciones morales se implicaba todo su prestigio como poeta. Siempre hubo, sin embargo, algunas voces influyentes al lado de Homero. Los estoicos, como se ha descrito, tomaron partido en contra de los Académicos. Aristóteles, en su *Poética*, había demostrado la inadecuación de las formas de capciosidad típicamente sofistas, y había dado réplica a las doctrinas de Platón sobre la inmoralidad de la poesía. Los grandes estudiosos alejandrinos habían seguido a Aristóteles al considerar a Homero como un poeta admirable sin afirmar la infalibilidad ni de su técnica ni de sus realizaciones. Se encuentra la misma admiración tolerante, aunque no exenta de crítica, en los comentarios de algunos escritores latinos, Cicerón y Horacio entre ellos.

Así, del periodo que se extiende desde Homero a Virgilio se puede decir en general que, a pesar de críticas severas, el prestigio de Homero como poeta y también como primera autoridad en historia europea seguía alto. A pesar de lo que puedan haber dicho o pensado los críticos más sutiles, el hombre medio de Atenas, Alejandría, Pérgamo y Roma parece haberle venerado a él únicamente como El Poeta. Pero esto, como comenta más bien con amargura Teócrito, que escribía a principios del siglo III a. d. C., hacía difícil la vida a los poetas vivos¹. “Homero es suficientemente bueno para todos nosotros” parece que era la expresión de la actitud del lector medio de Alejandría cuando un nuevo poema en hexámetros se les ofrecía.

En Teócrito —recuérdese la actitud de un joven Bernard Shaw hacia Shakespeare, y la de Horacio hacia Ennio y Nevio— es posible ver la motivación que llevó a autores menos escrupulosos a intentar derrocar a Homero de su supremacía tradicional, como si fuera un anciano déspota que, como el Turco, no permitiera ningún rival cerca de su trono. Ésta no era del todo una actitud nueva; pero ningún intento de asesinato definitivo, por decirlo de alguna manera, se había cometido por parte de las víctimas anteriores de su supuesta tiranía. Los poetas mayores en general se habían sentido contentos, como Esquilo, de vivir asistiendo a los ricos banquetes de material poético que Homero y los poetas cíclicos habían ofrecido con prodigalidad. Ahora, en el primer siglo d. d. C., el listón de la rebeldía se coloca más alto. Homero, se alega, es un impostor. Su reivindicación (que de hecho nunca presentó) de ser la autoridad suprema sobre la historia de Troya es totalmente falsa. La historia verdadera ha sido descubierta por fin a partir de fuentes irreprochables. Ha llegado el momento de

Wüst, Roscher y Cesareo citan la mayoría de las referencias más importantes para este período. Highet, en el capítulo tercero, revisa el trasfondo literario. Allen, pp. 137 y ss., habla de los testimonios correspondientes a los escritores tardíos antihoméricos.

¹ Teócrito se queja del monopolio de Homero en la lectura pública en *Idilios* 16, 20-1.

quemar vuestras *Iliadas* y *Odiseas* y de comprar las historias auténticas de la Guerra de Troya escritas por Ptolomeo Queno², o Filóstrato, o Dictis de Creta, o Dares de Frigia, según el caso. Se sigue, por tanto, que las alabanzas de Homero hacia Odiseo y Aquiles y los demás no eran en absoluto fidedignas.

La motivación de estos falsificadores parece haber sido principalmente de signo egoísta, ganar lectores para sus propias obras y forzar que los poemas de Homero salieran fuera del mercado. Algunos parecen habérselo tomado menos en serio que otros. Dion Crisóstomo, por ejemplo, en su *Discurso troyano*, apenas intenta hacer otra cosa que deslumbrar y sorprender a su público argumentando que los griegos perdieron la guerra de Troya y que el relato de Homero era un tejido de mentiras partidistas³. El sermón es afable, persuasivo y argumentado magníficamente, pero ninguna persona inteligente lo hubiera creído. Su meta es la de conseguir la admiración por las habilidades de la técnica retórica y por los argumentos sofisticados más que la de ganar credibilidad duradera. Dion evidentemente no era un fanático, ni tampoco un oponente interesado de Homero. Por el contrario, en este discurso parece tratarlo con una tolerancia paternalista y a menudo le halaga en algunos lugares⁴. Finalmente, al contrario que otros militantes antihoméricos, Dion no tiene nada especialmente ofensivo que decir sobre Ulises salvo apuntar que era un mentiroso como su autor.

A pesar del hecho de que el trabajo de Dion sea básicamente un *tour de force*, revela algunas de las influencias más profundas que iban combinándose para minar la autoridad de Homero. La primera era la tendencia entre los romanos, comentada en el capítulo diez, de ver a los griegos como unos volubles oportunistas, dispuestos a perjurar o a traicionar a sus hermanos para conseguir una leve ventaja. Venía bien a la política propagandística romana en las tierras griegas, desde Sicilia hasta Asia Menor, que la estirpe romano-troyana se venerara como la más majestuosa y más

² Para la epopeya de Ptolomeo Queno, titulada *Antihomero* (c. 100 d. d. C.) y para otros escritores que afirman tener conocimientos superiores a los de Homero sobre la leyenda de Troya, vid. Allen, p. 146, y Schmid-Stählin 2, 1, 364-5 y 421-2. Cf. n. 15 en capítulo VII. Es discutible que las historias circunstanciales contadas por estos falsificadores antihoméricos para autenticar sus versiones de la leyenda de Troya fueran meramente un recurso literario que no pretendía que se tomara en serio. Pero el otro enfoque parece encajar mejor con el tono general de las escrituras (aunque el sofisticado Filóstrato es del todo inescrutable en este punto). En todo caso queda el hecho histórico de que al menos las reivindicaciones falsas de Dares y Dictis fueron aceptadas por los escritores medievales y renacentistas generalmente hasta el siglo XVI.

³ Para el trato que da Dion a Homero, Odiseo y Autólico, considerándolos mentirosos vid. §17 del *Discurso troyano* (11). Allen, p. 165, anota que Dion virtualmente confiesa que su versión de la guerra de Troya es falso (§124), y que su motivo para escribirlo puede haber sido un sentimiento antigriego ya que era asiático de nacimiento (p. 169).

⁴ Dion alaba a Odiseo en otras partes como un gobernante ejemplar (2, 20 y ss.), como parecido a Diógenes (9, 9; cf. 14, 22; 33, 15), como amante de su tierra natal (47, 6; cf. 33, 19) y en general por su inteligencia, versatilidad, adaptabilidad, sabiduría, tacto, y destreza manual: ver el índice a la edición realizada por de Budé, Teubner, Leipzig, 1919. En 2, 43 encuentra un paralelismo significativo entre la descripción que hace Homero de la casa de Odiseo en *Od.* XVII, 266-8, y la personalidad del mismo Odiseo como un ἀσφαλῆς ἀνὴρ. Dion evidentemente está bajo la influencia de la admiración de los cínicos hacia Odiseo: cf. n. 23 al capítulo VII *supra*. Pero en 13, 4, Dion critica las lágrimas poco viriles de Odiseo en su exilio con Calipso.

fiable de las razas, y que los griegos fueran rebajados al nivel de parásitos listos y de escribanos hábiles. En otras palabras, le iba bien a la influencia romana que Virgilio suplantara a Homero y que Eneas eclipsara a Ulises.

Un segundo factor, aunque no se resalte, es discernible en el *Discurso Troyano* de Dion. Se trata del aumento de la credulidad. La afirmación de Dion de haber aprendido la verdad sobre la guerra de Troya de un viejo sacerdote egipcio (que le advirtió que los griegos eran unos jactanciosos incorregibles) no es un recurso nuevo en la literatura. Platón lo había utilizado mucho antes. Pero en la época tardía de Dion, de religiosidad férvida y de ambiciosa taumaturgia, cuando los cultos orientales bullían a través del mediterráneo en competencia tanto con la cristiandad como con los dioses olímpicos, este tipo de bobada tenía más posibilidades de ser creída. En consecuencia, algunos de los otros escritores principales en la tradición antihomérica o antigriega no tenían reparo alguno a la hora de ofrecer explicaciones inverosímiles a su reivindicación de tener una información absolutamente auténtica sobre la guerra troyana y sus héroes. Así, el autor desconocido del sin ningún recato llamado *Diario de la Guerra de Troya* (que atribuye a Dictis de Creta, un aliado de Idomeneo que luchaba del lado de los griegos en Troya) afirma que este registro directo del día a día de la guerra se preservó en corteza de tilo en la tumba de Dictis hasta que un terremoto se lo desveló a unos inocentes y cuidadosos pastores, cuyo patrón finalmente hizo llegar el precioso hallazgo a la atención de Nerón. Filóstrato va más lejos en su *Heroico*. Afirma que su informador, que cuidaba viñedos en la Tróade, había oído los hechos auténticos de la campaña de Troya contados por boca del fantasma de Protesilao. El tercer impostor principal, que se disfrazaba bajo el nombre de Dares el Frigio (ostensiblemente partidario de los Troyanos), era menos ingenioso. Se contentó con falsificar una carta de presentación del famoso Cornelio Nepote recomendando su crónica de cuarta categoría como un registro contemporáneo fiable. Al final, los tres fueron creídos.

Otra tendencia ayudó a derrocar a Homero de su trono. El vigor creativo de la mitología clásica, y con ella la capacidad de los lectores y los públicos a disfrutar de los vuelos más imaginativos de la literatura mitopoética, había ido en descenso desde el siglo I d. d. C. Quedaban por escribirse algunas epopeyas menores en griego y latín, pero el impulso creativo había desaparecido entre los autores y los lectores se iban haciendo incapaces o inapetentes para el disfrute de poemas en la escala de la *Odisea* o la *Iliada*. El público en general parecía preferir informarse sobre la mitología y la edad heroica en epitomes y resúmenes⁵, de la misma manera que muchos lectores de hoy en día recorren los resúmenes literarios de las obras consideradas magistrales en lugar de leer los originales. En tal estado de gusto popular Dictis de Creta y Dares el Frigio proporcionaron exactamente lo que se demandaba.

⁵ Más notablemente para el tema de Ulises, la *Biblioteca* de Apolodoro (griego, s. I-II d. d. C.) y las *Fábulas* de Higino (latino, quizás s. II d. d. C.). Estos hacen referencia a algunos detalles que no se encuentran en otra parte: vid. Wüst y Roscher.

Además, la influencia de Homero siempre quedó más mermada en Italia y en la Europa occidental por el hecho de que escribiera en griego, y en un griego notablemente diferente del ático literario y de la *koiné* que se generalizó. Desde el siglo II a. d. C. hasta la caída del Imperio de occidente la mayor parte de los romanos más cultos probablemente sabían suficiente griego como para poder leer la *Iliada* y la *Odisea* con cierta fluidez y precisión en versión original si lo deseaban. Muchos podían, y lo hacían, visitar Atenas y aprender a leer a Homero en la tradición griega aún viva. Los maestros y retóricos romanos más conservadores seguían viendo los poemas homéricos como el fundamento de una educación propia del hombre libre. Pero, gradualmente, a medida que la literatura romana se hizo más autosuficiente y los dirigentes romanos miraban más hacia el occidente, el esfuerzo de aprender el griego homérico se había hecho más difícil de mantener. Ya en el siglo I a. d. C. se detectan pruebas de una tendencia a buscar sustitutos. Un resumen de la *Iliada* en mil setenta hexámetros latinos, es decir la cuarta parte del poema original, apareció en el siglo I d. d. C. Es claro que la combinación de un lenguaje sencillo con un trato sumario fue diseñada para complacer a una demanda popular. Su título, la *Iliada latina*, podía interpretarse como si aquello fuera toda la *Iliada* que un latino de pro necesitaba conocer⁶.

Cuando uno se para a considerar cómo le fue a Ulises en las obras de Filóstrato, Dictis y Dares, los tres detractores de Homero con más influencia en el periodo clásico tardío, se encuentra con métodos distintos pero con resultados parecidos. Filóstrato es con mucho el más ingenioso calumniador de los tres. Pronto en su *Heroico*⁷ el viñador que despliega la verdad sobre los héroes troyanos, tal como le ha sido revelada por el fantasma de Protesilao, avisa al fenicio que le hace las preguntas de que las opiniones sobre Ulises han recibido una influencia indebida de Homero. Explica que Homero alababa a Ulises por encima de sus méritos porque antes de componer sus poemas había ido a Ítaca a consultar al fantasma de Ulises sobre los acontecimientos de Troya. El fantasma de Ulises se había negado a contarle nada a Homero hasta que éste le hubo prometido elogiar la sagacidad y la valentía de Ulises en sus poemas. Homero accedió y por tanto el fantasma le contó la verdad. Cuando Homero había oído toda la historia y estaba a punto de irse, el fantasma de Ulises reclamó su atención para decirle algo más. Por lo visto, el asesinato de Palamedes todavía le causaba problemas de conciencia, porque le pidió a Homero que no nombrara a Palamedes en absoluto: “Haz que Palamedes no vaya a Troya, que no forme parte del ejército, y no digas que era un sabio. Sin duda lo dirán otros poetas, pero nadie los creerá si tú no lo dices”*. Homero accedió a esta *suppressio veri*. Como resultado, aunque supiera la verdad sobre la campaña de Troya en sus poemas, alteró muchos de los hechos a conveniencia.

* Trad. de Francesca Mestre (ed. Gredos).

⁶ Ulises se nombra siete veces en la *Iliada latina*, una vez (v. 139) como “famoso por sus consejos”, dos veces (vv. 527, 589) como “urdidor de engaños”. Como prueba de que los romanos en general prefirieron la *Iliada* a la *Odisea* vid. I. Tolkiehn, *De auctoritate Homeri in cotidiana Romanorum vita*, Leipzig, 1896.

⁷ Al no tratarse el *Heroico* de una obra extensa, apenas es necesario facilitar referencias a los pasajes citados. Highet, p. 575, reclama autoridad para la opinión de que Filóstrato favoreció a Aquiles con el propósito de agradar a Caracalla. Estoy de acuerdo con sus dudas sobre la paradójica teoría de que Filóstrato intentaba justificar a Homero frente a la versión de la guerra de Troya ofrecida por Dictis.

Hay que admirar la ingeniosidad de Filóstrato para desacreditar a Homero y demostrar la culpabilidad de Odiseo al mismo tiempo. El silencio de Homero sobre Palamedes siempre ha sido un problema. Ahora se hace claro el motivo. Era sencillamente, hemos de creer, otro ejemplo de la astucia de Ulises. Filóstrato recoge lo que era la opinión general del hombre medio sobre el trato que dio Ulises a Palamedes, contando la historia del granjero de la Tróade que ofrecía sacrificios a este último. Este paisano honesto, para poder demostrar su odio por el hombre que mató a su héroe, dio a su perro adulator y traicionero el nombre de Odiseo y lo mató con desprecio, todo en honor a Palamedes. Luego, el mismo granjero contó al fantasma de Palamedes, quien le vino a visitar, que Ulises era incluso más abominable que el perro, y expresó su pena porque la tumba de Ulises no estuviera accesible para llevar a cabo la profanación que merecía. Palamedes le aconsejó que no se molestara más por Ulises, porque había pagado por su crimen en el Hades.

Aquí evidentemente Filóstrato quiere acumular sentimientos de desprecio y disgusto hacia Ulises. En otras partes hace algunos ataques definidos contra el relato de Homero. Despacha las peripecias odiseicas de Ulises como absurdas y ni siquiera plausibles en su motivación. Según la afirmación de Protesilao, Ulises era el favorito consentido de Homero y se distorsionaron todos los hechos a su favor. Por tanto la verdadera causa de la ira de Poseidón contra Ulises no era la de haber cegado a Polifemo, sino el asesinato de Palamedes, nieto del dios del mar. También se critican varios detalles de la carrera anterior de Ulises. El relato de su poca disposición para alistarse en la expedición se considera absurdo: una persona tan ambiciosa hubiera estado encantado con la oportunidad de adquirir mayor fama. Se presenta una relación elaborada de cómo Ulises llegó a tener envidia de Palamedes, aquel modelo de sabiduría y conocimiento, y de cómo persuadió a los itacenses y peloponesios en la hueste griega para que lo lapidaran. Los demás griegos, sobre todo Áyax, Aquiles y Protesilao, deploraron la hazaña cruel.

Filóstrato dedica un pasaje largo a una descripción devaluadora del aspecto y talento de Ulises. Aunque tuvo una elocuencia y habilidad extraordinarias, estas cualidades estaban contrarrestadas por su disimulo, envidia y malicia. Se podían detectar los pensamientos culpables de este hombre por su expresión abatida y concentrada. Lejos de ser un experto en los asuntos militares, era casi ignorante al respecto. El caballo de madera era prácticamente su único logro notable. Las andanzas odiseicas eran pura fábula. Sería absurdo suponer, por ejemplo, que diosas como Circe y Calipso habían amado a un hombre demasiado mayor para los goces amorosos, bajito, chato y de mirada esquiva, errática (debido a sus ansiedades crónicas y sus recelos). Ese aire de concentración meditativa que habitualmente le acompañaba estaba lejos de propiciar amoríos.

Filóstrato incurre en franca puerilidad en su esfuerzo por difamar a Ulises. No vale la pena entretenerse en estas absurdecas. Pero es evidente hasta qué punto había caído el prestigio tanto de Homero como de su héroe favorito cuando los lectores podían sentirse atraídos por burdas parodias semejantes de la tradición épica.

Dictis⁸ es menos abiertamente antihomérico y menos ingeniosamente antiuliseico que Filóstrato. Pero el tono general de su relato es sórdido y nada heroico. Aunque su tenencia personal cae explícitamente del lado griego, cuenta una historia cínicamente realista de pasión, traición y egoísmo imperante igualmente entre los griegos y los troyanos. El ambiente de intriga miserable y de violencia implacable es muy parecido a aquel de *Troilo y Crésida* de Shakespeare (que puede haberse derivado en parte del relato de Dictis) sin ningún destello redentor de gran elocuencia ni de filosofía profunda. El retrato de Ulises (de quien Dictis tiene la falta de pudor de decir que recabó algo de su información) es el de un hábil pero innoble negociador, un adepto al arte de vencer a sus rivales por la traición o la intriga, y amante de las disputas contenciosas. Ciertamente nunca le llaman mentiroso o infame en su cara, pero sus acciones hablan por sí mismas. Palamedes se presenta como superior tanto en carácter como en sabiduría práctica. Es Palamedes quien se hace cargo de la primera embajada ante Troya, quien siempre les aconseja de la mejor manera a los griegos en sus deliberaciones, hasta que Ulises, envidioso de su virtud y eminencia, conspira con Diomedes para asesinarlo. “Así”, comenta Dictis, “aquel varón óptimo y bienquisto en el ejército, cuyo consejo y valor nunca fueron baldíos, sorprendido por aquellos de quien menos se lo podía esperar, pereció de manera indigna” [2, 15]*. De la misma manera se le hace a Ulises desempeñar un papel inferior a Áyax. Se queda con los despojos y sólo gana la disputa por el Paladio (que Dictis pone en lugar de las armas de Aquiles) debido a un burdo favoritismo por parte de los Atridas. La victoria de Ulises era tan impopular, nos dice, que le tuvo que proteger una escolta especial hasta que por fin se marchó de la Tróade por miedo a la represalia. Aquí una vez más Dictis no disfraza sus prejuicios. Todos los griegos, relata, “vituperaban con voz unánime a los dos reyes, y no se abstendían de las injurias, estimando que para ellos su pasión y deseo por una mujer eran más importantes que la salvación del ejército” [5, 15]. Ulises había salvado la vida de Helena cuando Áyax quiso que fuera ejecutada. La posibilidad de que Ulises mereciera ganar el premio no se considera.

Otros toques ayudan a la difamación de Ulises. Después de la primera embajada ante Troya pronuncia un discurso “más por afán de querellarse con ellos que esperando obtener algún provecho con su alocución” [1, 11]. Se le hace totalmente responsable del engaño que atrajo a Ifigenia hacia el sacrificio en Áulide. Télefo lo persigue de forma ignominiosa. Gusta de lanzar invectivas. Maldice al pobre Príamo que ha venido a implorar la devolución del cadáver de Héctor. Aconseja que maten a Polixena. Mientras que su utilidad en las negociaciones queda todavía bien expuesta, no quedan huellas del humanismo o de la simpatía que caracterizaban a su prototipo

* Las traducciones de Dictis y de Dares son de V. Cristóbal, y la numeración de los pasajes va entre corchetes. La de la *Iliada latina* es de M^a F. del Barrio. Todas están editadas en la Editorial Gredos.

⁸ Para referencias a Odiseo en Dares y Dictis vid. el índice de las ediciones de Meister, Teubner, 1872 y 1873. Para Dictis en general vid. Allen, cap. 7. No puedo estar de acuerdo con su opinión de que la versión de Dictis contiene material genuino prehomérico. Lang sugiere (*W. of H.* p. 190) que Dictis puede haber adquirido la inclinación en contra de Ulises y a favor de Palamedes en los *Cantos ciprios*. Ello es posible pero, con los datos de que actualmente se dispone, no es probable.

homérico. Pronuncia, en efecto, el discurso más poderoso de toda la obra cuando marcha en la embajada posterior a Troya con Diomedes. Pero su tono es abrasivo, arrogante y abrupto: no demuestra nada de la modestia inicial que tanto había impresionado al Antenor de Homero. Es significativo que Atenea no tiene papel alguno en la carrera de Ulises según la narración de Dictis.

En los primeros cinco libros de su *Diario* Dictis completa su relación de la campaña de Troya. Después, en el sexto y último, se propone describir cómo los principales héroes griegos regresaron a casa y cuál fue la fortuna que corrió cada uno. Aquí se presta a Ulises mucha mayor atención que a los demás y se desarrolla un notable relato que difiere radicalmente de la historia de Homero. Dictis cuenta cómo sucedió su llegada a Creta en dos embarcaciones fenicias, que fletó tras haber sido aniquilados al completo sus barcos y sus compañeros por Telamón, el padre de Áyax, como venganza por la muerte de su hijo. Allí contó a Idomeneo sus aventuras después de salir de la Tróade. Primero, después del pillaje de Ismaro, llegó al país de los comedores de loto (como en la *Odisea*). Luego llegó a Sicilia, donde dos hermanos, llamados Cíclope y Lestrigón le maltrataron; perdió la mayor parte de sus aliados a manos de los hijos de éstos, Antífates y Polifemo. Más tarde este Polifemo compasivo les tuvo lástima y los trató con amabilidad. La misma que agradecen intentando llevarse a Arene, la hija del rey, que “amaba perdidamente” a por uno de los compañeros de Ulises llamado Alfénor. El intento resultó frustrado y la chica fue recuperada a la fuerza, y expulsaron a los griegos. Pasando por las islas de Eolo, llegaron a los dominios de Circe y de Calipso, reinas locales. Se quedaron un tiempo con ellas, atraídos a su amor por “ciertos hechizos” [6, 5]. Siguieron aventuras con los espíritus de los muertos, las sirenas, Escila y Caribdis. Casualmente se encontraron con unos fenicios y llegaron a Creta (en contradicción con lo que se afirmaba al comienzo del capítulo). Desde allí fue enviado Ulises al país de los feacios, donde Alcínoo lo recibió con amabilidad. Al parecer, con la ayuda personal de este último en la matanza de los pretendientes, Ulises conquistó de nuevo su reino y dio a Nausícaa por esposa a Telémaco. Cuando les nació un hijo, Ulises lo nombró Ptolíporto, saqueador de ciudades, como él mismo había sido.

Más adelante, prosigue Dictis, Ulises comienza a alarmarse por presagios y sueños. Se describe uno de sus sueños recurrentes: una figura, medio humana y medio divina, de una belleza sobresaliente, le salía al encuentro constantemente en el mismo recodo. Cada vez que se le aparecía Ulises sentía un enorme deseo de abrazarla. Tendía las manos en dirección a la figura y lo único que conseguía era que aquella le dijera, hablando con voz humana, que tal unión sería maldita, pues los dos eran de la misma sangre y origen, y que uno de ellos moriría por acción del otro. Mientras (todavía en el mismo sueño) Ulises intentaba saber el motivo de esta fatalidad, una “señal” surgió del mar y se interpuso entre él y la figura. Luego, siguiendo la orden de la figura, le fue lanzada a Ulises y se separaron.

Los intérpretes convinieron que se trataba de un augurio de muerte y avisaron a Ulises sobre una traición por parte de su hijo. Como precaución, Ulises hizo relegar

a Telémaco a Cefalonia, y él mismo se retiró a “lugares secretos y alejados”. Pronto, Telégono, su hijo con Circe, aterrizó en Ítaca y, después de varios contratiempos, hirió fatalmente a Ulises con su lanza (la punta de la lanza estaba hecha del hueso punzante de un pez, lo que causó la ‘muerte desde mar’ que Tiresias había presagiado). Acto seguido el padre y el hijo se reconocieron con gran tristeza. “Murió tres días después, maduro ya y de edad avanzada pero, aún así, con fuerzas suficientes todavía”.

Tal es el extraño fárrago que durante la mayor parte de los mil años que siguieron fue considerado en la Europa occidental como la historia verdadera de las andanzas, regreso y muerte de Ulises. Parece haber sido confeccionado en parte a base de distorsiones pueriles de la *Odisea* y, en la parte más avanzada del relato, tomado ampliamente del ciclo de la *Telegonía*. Como no añade nada a la caracterización de Ulises y no revela una fuerte tendencia ni en pro ni en contra de él, no es necesario centrarse en ello aquí. Pero los méritos de la última parte del relato son considerables. La descripción del sueño es especialmente notable. Estimuló a los escritores medievales que se emplearon en la Leyenda de Troya para realizar algunas elaboraciones importantes.

Comparado con estos relatos, bien escritos y argumentados de forma plausible, de Filóstrato y de Dictis, la *Historia de la destrucción de Troya* de Dares es una producción pobre. Pretende cubrir toda la secuencia de acontecimientos desde el viaje de los Argonautas (como resultado del cual los griegos cometieron supuestamente sus primeros actos de agresión contra los troyanos, siendo por tanto responsables en última instancia de la guerra de Troya) hasta la marcha de los griegos después de su victoria; todo en unas siete mil palabras. No se pueden esperar sutilezas de caracterización en un resumen tan parco como éste. No había lugar para exhibir especial predisposición en contra de Ulises, incluso si Dares en su celo protroyano hubiera querido hacerlo. Ulises sólo aparece en su papel tradicional como líder de los itacenses, como un enviado normal y como un prominente consejero. Por otro lado, para poder aumentar el prestigio de los troyanos, Dares presenta a Paris como quien ha dado muerte tanto a Palamedes como a Áyax con sus flechas, aliviando en consecuencia a Ulises de toda responsabilidad por sus muertes. Este paradójico resultado de las tendencias protroyanas naturalmente dejó perplejos a los cronistas medievales, quienes encontraron versiones totalmente distintas de los hechos en Dictis.

Además de estas referencias casuales, Dares ofreció una descripción breve de Ulises que estaba destinada a influir en toda la tradición medieval. Nos explica que Ulises “era seguro, engañoso, de cara alegre, de estatura media, elocuente, inteligente” [13]. Lo de “cara alegre” es el único rasgo no convencional, que hizo volar la imaginación de muchos de los escritores del Romance de Troya desde Benoit de Sainte Maure hasta Shakespeare. Puede ser que la intención fuese la de indicar una disposición bien humorada. Pero esto a duras penas entra en el carácter de un héroe homérico de gran resistencia o del enemigo odiado de los troyanos. Incluso en Ho-

mero sus sonrisas y risas son generalmente sardónicas o siniestras. Es más probable que Dares quisiera indicar la falsa *bonhomie* del “hombre público sonriendo” de W. B. Yeats, o la amabilidad hipócrita del Atticus de Pope, habilidoso para “asentir con una maliciosa mirada cívica”. Pero, como observa Hamlet, un hombre “puede sonreír y sonreír y ser un villano”*. Sin embargo, Shakespeare, en *La violación de Lucrecia*, interpretó la frase de Dares (que puede haber encontrado en el original o en algunas de las versiones medievales inglesas de la Leyenda de Troya) de manera más caritativa cuando vemos la descripción de cómo

La mirada suave que dirigió el astuto Ulises
Demostró una consideración profunda y un gobierno sonriente

Fuera de este toque de realismo descriptivo, el relato de Dares referente a Ulises es bien escaso. Incluso cuando se combinó con el relato más amplio de Dictis, los dos proporcionaron un material pobre para la amplificación mitopoética en comparación con la tradición clásica anterior. De alguna manera, esta misma escasez ayudó a fortalecer su autoridad a los ojos de los escritores y estudiosos medievales occidentales. Se creyó que estos sencillos relatos eran el fondo de la historia⁹. Estos eran los hechos auténticos narrados por testigos oculares en contraste con las ficciones poéticas de Homero y de Virgilio. Sin duda era preocupante que Dares y Dictis no estuvieran de acuerdo en varios puntos: no se podía estar seguro, por ejemplo, de si había que cargarle en cuenta o no a Ulises las muertes de Palamedes y de Áyax¹⁰. Pero estos eran pequeños fallos en comparación con el pertinaz descuido hacia la verdad que habían demostrado los poetas.

La impostura tuvo un éxito asombroso. Todos los escritores sobre los temas del Romance de Troya y del de Troilo y Crésida, desde Benoît de Sainte Maure en el siglo XII hasta Caxton en el XV, creyeron que Dares y Dictis proporcionaban la versión auténtica de los hechos. La opinión aceptada acerca de Homero era, según documenta Chaucer, que

confeccionó mentiras
Con falsificaciones en sus poesías,
Y fue favorable a los Griegos¹¹.

* La expresión de W. B. Yeats (1865-1939) procede de la primera estrofa de su poema “Among the School Children”, la de A. Pope (1668-1744) de “Atticus”, su sátira sobre el carácter de Joseph Addison, y la del *Hamlet* se encuentra en el acto I, escena 5^a.

⁹ Para la gran influencia de Dares y de Dictis en la literatura europea medieval desde Rusia a Islandia vid. la presentación de Meister, además de N. E. Griffen *Dares and Dictys*, Baltimore, 1907, y “Un-homeric elements in the medieval story of Troy”, *Journal of English and German Philology* 7 (1917) 32 y ss.; Highet, capítulo III y pp. 574 y ss.; y *Hermathena* 47 (1951) 52-64.

¹⁰ Benoît de Sainte Maure en su *Roman de Troie* da ambas versiones de la muerte de Áyax, sin disculparse por la abierta contradicción.

¹¹ Chaucer, *The House of Fame* III, 368-8; cf. R. K. Root, “Chaucer’ Dares”, *Modern Philology* xv (1917) 1 y ss. La alegación de que Homero favorecía a los Griegos no es, desde luego, totalmente falsa, y su origen es mucho anterior a Dares y a Dictis; vid. Schmid-Stählin 2, 1, 365, n. 1, para Dafidas y los escolios homéricos sobre este tema, y cf. Geddes, pp. 324-7, para los ejemplos en los poemas homéricos.

Un esfuerzo efectivo para denunciar el fraude no se realizó hasta el siglo XVI, cuando Escalígero ejerció su autoridad en contra de él. Aún así, la verdad tardó en ganarse el crédito general¹².

De esta manera la victoria de los impostores antihoméricos y antiuliseicos fue casi completa en el ambiente de la historia y del romance épico durante muchos siglos. Pero no fueron capaces de derrocar la autoridad de Homero en toda la tradición postclásica. Incluso en el Occidente latínhablante durante los siglos en que el griego no era lengua conocida por nadie salvo por los estudiosos más raros, la influencia de Homero se mantuvo indirectamente en algunos ámbitos, y el renombre homérico de Ulises no fue olvidado del todo. Desde los tiempos de San Pablo en adelante, los apologistas cristianos habían reconocido el valor de las doctrinas morales de los estoicos y habían incorporado el método estoico de interpretación alegorista en los textos apologéticos ortodoxos cristianos. De ello resulta que Ulises sigue apareciendo como un digno ejemplo de virtud natural en los escritos y sermones del clero tanto de Occidente como de Oriente en todas las épocas de la era cristiana. Esto se ha comentado en otra parte¹³. Unos pocos ejemplos característicos serán suficientes para ilustrar la tendencia general.

Los Padres de la Iglesia de tiempos tempranos a veces encontraron útil referirse a figuras mitológicas celebradas como los tipos del hombre natural, en parte como contraste y en parte como un paralelo del ejemplo supremo cristiano. Ulises en sus aventuras de la *Odisea* proporcionó un ejemplo conveniente de prudencia, paciencia y fortaleza. Así que el hombre “de muchas vueltas”, que había sido el objeto de tanta calumnia desde Píndaro, Eurípides y Virgilio, ahora tuvo la experiencia sorprendente de ser comparado directamente con Cristo mismo. Tanto Orígenes como Hipólito vieron una analogía (aunque no hay que apurar mucho en lo de los detalles) entre Nuestro Señor en la Cruz y Ulises atado al mástil de su barco cuando pasaba por delante de las sirenas. De manera parecida, Paulino de Pela, en una de sus cartas, habiendo explicado cuidadosamente que se pueden derivar lecciones beneficiosas de “vanos mitos”, exhortó al Hermano Jovio a emular y sobrepasar el autodomínio y la prudencia de Ulises al enfrentarse a los comedores de loto y a las sirenas. El influyente gramático Fulgencio, derivó el nombre *Ulixes*, absurda pero ponderativamente, de una expresión griega que significa “un extraño, o forastero, en todas las cosas”, “porque la sabiduría es ajena a todas las cosas terrenales”*: así que Ulises

* La secuencia donde se inserta la expresión griega es como sigue: “Vlyxes enim graece quasi ὄλων ξένος: omnium peregrinus dicitur. Et quia sapientia ab omnibus mundi rebus peregrina est, ideo astutior ulixes (sic) dictus est”, y se encuentra en el libro segundo de los resúmenes e interpretaciones mitológicas de este autor, Fabio Planciades Fulgencio (s. V-VI d. d. C.), al comenzar a hablar del episodio de las sirenas, tal como se recoge en *Fulgentius Placiades in Mythologiis*, [Ausburgo] 1521.

¹² La edición de Dares y de Dictis que llevó a cabo Perizonius en 1702 dio al traste por fin con sus pretensiones. Sin embargo, en una fecha tan tardía como 1945 puede verse cómo un escritor que publica en una revista culta todavía podía ser engañado. Vid. Highet, p. 576.

¹³ En *Hermathena* 77 (1951) 52-64; otras dos referencias estimativas más a Ulises en este periodo las cita J. Adhémar en *Influences antiques dans l'art du moyen age français*, Londres, 1939, p. 22. Vid. ahora [Stanford se refiere a la 2ª edición de su libro] en el apéndice A.

se escapa de Escila “porque la sabiduría desprecia a la lujuria; por lo que también se dice que tuvo como mujer a la más casta Penélope, porque toda castidad va unida a la sabiduría”. A medida que crecía la Iglesia, la buena reputación de Ulises se expandió más allá de los países mediterráneos. Cuando Abbot Immo en su vida de Cadroe comparó las andanzas del irlandés a las de Ulises y Eneas, “de quienes la historia dice que resistieron muchas cosas”, es evidente que no consideraba a Ulises como el villano proverbial. Las *Gesta Romanorum* proporcionan una alegoría notable. Después de un relato de la detección de Aquiles en la isla de Esciros por Ulises se le informa al lector de que en este incidente Paris representa al diablo, Helena el alma (o a toda la Humanidad), y Troya a Hades; Ulises representa a Cristo y Aquiles al Espíritu Santo. “Ulises representa a Cristo”: ¿cuáles, se puede preguntar, serían los pensamientos de un buscador medieval de la verdad que leyera esta interpretación a la luz del retrato de Ulises que hacen Virgilio, Dictis o Dante? Es cierto que la alegoría a menudo produce resultados sorprendentes. Pero pocos personajes en la historia o en la mitología pueden haber sido considerados en la misma época tanto un tipo dado a la traición infame como un análogo del Hijo Encarnado de Dios.

Mientras tanto, como los estudiosos del Renacimiento estaban encantados de encontrar, una tradición literaria griega viva se había conservado en el Imperio de Oriente¹⁴. Allí también la propaganda antihomérica y antiuliseica había sido fuerte. Sin embargo, como no había una diferencia esencial de lenguaje entre Homero y los griegos bizantinos educados, Homero siempre podía hablar por sí mismo contra sus detractores. Si mayormente estaba desacreditado como historiador, todavía era venerado y estudiado como el más grande sin comparación posible de los poetas épicos. Los oradores todavía recomendaban a sus pupilos que estudiaran sus discursos magistrales. Los emperadores todavía encontraron modelos para un gobierno sabio en sus reyes y príncipes. Los poetas todavía utilizaban sus metros y frases. Y, lo que era más importante de todo para la reactivación de los estudios griegos en la Europa occidental, los copistas seguían con su labor, y los estudiosos seguían interpretando las obras tanto de Homero como de sus admiradores.

Una atención especial merece un autor preservado por esos estudiosos griegos tardíos a causa de su influencia en la restauración de Homero y Ulises que se favoreció en los tiempos del Renacimiento. Se trata de Plutarco¹⁵, el último gran prosis-

¹⁴ No me ha parecido que valiese la pena comentar las variaciones minúsculas en la tradición de Ulises que se encuentran en los autores griegos del período clásico tardío y bizantino, al ser ligera su influencia en la tradición principal. Se encuentran detalles en Pauly, Roscher y Cesareo, pp. 29 y ss.; vid. también A. Ludwich, *Zwei byzantinische Odysseuslegenden*, Koenigsburg, 1898.

¹⁵ Para la apreciación que Plutarco hace de Ulises vid., p. ej., *Quomodo adulator* 66F (la franqueza de Odiseo basada en un espíritu público en *Il.* XIV, 82 y ss.), *Conjug. precepta* 139 (su prudencia), *De vit. poes. Homeri* 2, 4 (su arrojo moral y nobleza). Otras referencias se encontrarán en el índice de la edición de Bernardaki de *Moralia*, Teubner, Leipzig, 1896. Las críticas en *Brut. anim. ratione uti* (*Gryllus*) 987c no son, desde luego, nada típicas de la actitud de Plutarco. Es Plutarco, *De audiendis poetis* 8, quien registra la curiosa tradición etrusca de un Ulises dormilón e inaccesible: cf. Phillips, p. 65. Para la influencia de Plutarco en la tradición tardía, vid. capítulo XIII.

ta de la tradición clásica griega. Ninguna otra figura del mundo grecorromano –su momento más creativo se produce en torno al 90 d. d. C.– hizo más por reunir todo lo que era mejor de los personajes griegos y romanos sin prejuicio chauvinista o tendencias doctrinarias. Tenía devoción por Homero sin dejar de ser crítico con sus fallos, y era leal al estoicismo sin negarse a encontrar lo bueno de otras filosofías. Admiraba a Ulises como el héroe de Homero y como el prototipo del buen estoico. En el siglo XVI, cuando los europeos occidentales se preguntaban si debían su lealtad y veneración a los escritores antihoméricos o a Homero, el testimonio impresionante de Plutarco hizo mucho para restablecer la tradición antigua y más noble, y con ello una actitud más ponderativa hacia Ulises.

CAPÍTULO XIII

EL HOMBRE POLÍTICO

Queda ahora por describir cómo los fundamentos clásicos del mito de Ulises han sido utilizados por los escritores vernáculos. Un estudio exhaustivo de tal utilización precisaría un volumen dedicado exclusivamente a ello. Aquí puede ser suficiente indicar las líneas principales de desarrollo en el tratamiento del mito.

El final del periodo grecorromano había dejado el prestigio de Ulises a un bajo nivel en la Europa occidental. La influencia combinada de los escritores prorromanos y de los antihoméricos había establecido una concepción generalmente aceptada de Ulises como un intrigante sin escrúpulos, traicionero y despreciable. Es cierto que algunos filósofos habían seguido alabándolo como un ejemplo de la vida prudente y virtuosa; y esta actitud había perdurado en los escritos y enseñanzas de la iglesia cristiana. Pero después de que el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure (escrito hacia 1160) se hiciera popular, la facción antiuliseica dominó en la tradición literaria principal durante buena parte de los tres siglos siguientes. Gradualmente, sin embargo, en el tramo final de este periodo, la renovación del interés por los estudios griegos alivió a Ulises de la carga acumulada de repudio por parte de latinos y francos. El comienzo de esta rehabilitación puede fecharse alrededor de 1360, cuando Petrarca encargó que se hiciera una traducción de la *Odisea* al latín para los lectores occidentales¹. Además de la creciente influencia de Homero, otro paladín elocuente comenzó pronto a hablar de las buenas cualidades de Ulises. Éste fue Plutarco, en cuyas persuasivas e inspiradoras obras los buenos hombres del Renacimiento podían encontrar muchas alabanzas dispersas de Ulises, tanto en la faceta de héroe homéri-

N.B. En esta segunda edición la mayor parte del material procedente de *Hermathena* y de *Studies in Philology* citado a continuación se proporciona en los apéndices.

Para el trasfondo general de este capítulo, vid. especialmente Finsler, Highet y, para la tradición inglesa, los estudios valiosos de Douglas Bush, *Mythology and the renaissance tradition in English poetry*, Minneapolis y Londres, 1932, y *Mythology and the romantic tradition in English poetry*, Cambridge, Mass., 1937. Para citas sólo por el nombre del autor vid. Bibliografía.

¹ Para las referencias dispersas a Ulises que se encuentran en Petrarca y en Boccaccio vid. *Hermathena* 78 (1951) 82. Bush (*Myth. and renaissance trad.*, pp. 31-2) describe algunos manuales influyentes de mitología del periodo renacentista. El de Natalis Comes (1551) es notablemente ponderativo para con Ulises (*Hermathena*, loc. cit.), pero en el popular *Officina* de Ravisius Textor (1532) se le sitúa entre los *Astuti et fraudulenti*.

co como en la de arquetipo estoico. El redescubrimiento de Sófocles y de Eurípides ayudó menos al prestigio de Ulises, porque en general sus retratos descalificadores en *Filoctetes* y *Hécuba* pesaban más que su aspecto más noble en *Áyax*. Todo el ambiente del Renacimiento con su humanismo optimista, sus riquezas, su variedad y su sentido de la aventura, congeniaba naturalmente muy bien con una figura tan versátil como la de Ulises. La dicotomía medieval entre el guerrero-caballero y el hombre de letras educado, tanto en el aspecto formal como en la vida, había hecho difícil comprender su doble naturaleza. Pero los hombres del Renacimiento, con sus intereses en las artes marciales y en las liberales por igual, podían apreciarlo plenamente.

Durante un tiempo la antipatía latina perseverante hacia Ulises siguió emparejada con la renacida admiración homérica y estoica. Pero a comienzos del siglo XVI el concepto más favorable prevalecía entre los autores más progresistas de Inglaterra y de Francia. En 1531, sir Thomas Elyot en *The Governour* podía recomendar al sabio, gracioso, cortés, hábil y noblemente virtuoso Ulises a Enrique VIII como un ejemplo de la conducta de un príncipe. Los elogios de Elyot a Ulises, extraídos principalmente de Homero y de Plutarco, eran ilimitados y sin reserva. Cita en tono aprobatorio la manera que tuvo Ulises de manejar el incidente de Tersites para demostrar “que un gobernante soberano ha de estar para el bien público: y qué daño ha sobrevenido donde una multitud ha ejercido una autoridad igualitaria sin ningún soberano”. Éste era un tema que los monarcas de la dinastía Tudor podían aceptar de inmediato. Elyot encuentra igualmente buenas razones para alabar a Ulises tal como se muestra en la *Odisea*².

Durante algún tiempo también en Francia hubo señales de una actitud favorable hacia Ulises. *Les Regrets* (1558) de Joachim du Bellay contenían varias referencias apreciativas además del soneto famoso que comienza *Heureux qui comme Ulysse*. Du Bellay también tradujo algunas partes de la *Iliada* y de la *Odisea* al francés. Parece que Ronsard tuvo alguna simpatía por *Ulysse fin et caut* como le llamaba, aunque tomó partido por Áyax y contra Ulises en *Meslanges* 2. En 1604 Salomon Certon, en la dedicatoria de su traducción de la *Odisea* comparó elogiosamente la carrera de Enrique IV con la de Ulises, muy a la manera de los prefacios de Chapman a sus versiones en inglés de Homero, en la misma época³.

Pero el prestigio nunca permaneció estable durante mucho tiempo. Antes de terminar el siglo XVI en Francia, una nueva tendencia de gusto literario empezó a reavivar la antipatía hacia él. El antiguo prejuicio burdo troyano-romano del ciclo troyano medieval fue reemplazado por un antagonismo más suave y sofisticado. El ataque de Escalígero en su *Poética* de 1571 a la literatura griega y su defensa del estilo latino marca el comienzo de este contrarrenacimiento. Ahora Virgilio y Séneca

² Los puntos de vista de Elyot se comentan más ampliamente en *Hermathena* 79 (1952) 34-7. [Una adaptación del citado artículo forma en la presente edición el Apéndice C].

³ Enrique IV también era devoto de Plutarco. Para más comentarios sobre Ulises en la Francia de los siglos XVI y XVII vid. *Studies in Philology* 1 (1953) 446-56. La admiración de Chapman por Homero y Ulises la comenta Phyllis B. Bartlet, *Review of English Studies* 17 (1941) 257-80, y en *Hermathena* 81 (1953) 43-5.

ca, en lugar de los ingenuos Dares y Dictis, se convierten en los árbitros de la moda de la poesía épica y dramática; y desde luego no son amigos de Ulises. Las obras filosóficas de Séneca, en las que, como se ha descrito, se hacía eco de la admiración estoica por Ulises, eran menos influyentes entre los autores franceses de este momento. El efecto de esta conversión se vería pronto en las obras teatrales de dramaturgos neoclásicos como Garnier y Racine. Se vio reforzado por (y a la vez ayudó a reforzar) la creciente inclinación de los reyes del siglo XVII a presentarse al modo de los emperadores romanos, un cambio notable desde aquellos intereses griegos de Enrique IV y los monarcas ingleses de la familia Tudor⁴.

El período augusto de la literatura francesa e inglesa no era, sin embargo, totalmente hostil al más griego de los héroes griegos. Después de alguna agria controversia sobre la moralidad y los modales de Ulises (muy al estilo de los críticos alejandrinos), que comenzó con el ataque feroz de Rapin en 1668⁵, volvió a prestar servicio bajo el patrocinio de Le Bossu y Fénelon. De manera parecida, en la Inglaterra de la época, después de críticas algo menos ácidas, Ulises se ganó un apoyo igualmente influyente de Dryden y Pope, quienes reconocieron una influencia indirecta de Fénelon en su actitud hacia los héroes de Homero. Pero el retrato augusto de Ulises presentaba más bien una figura demasiado cuidadosamente acicalada, demasiado conscientemente monárquica, demasiado gravemente decorosa para despertar gran interés mitopoético. No era sin más que se había vuelto triste y reservado, perdiendo así los modos alegres que incluso los escritores del Romance de Troya le habían reconocido. Al encontrarlo ahora en el *Telémaco* de Fénelon (1699) o en la traducción de Homero de Pope, se le ve un poco pretencioso y algo mojigato. Pronto queda claro que tal vez fuera simplemente aburrido. Está bien que Fénelon insinuara que había secretos inescrutables detrás de su ceño majestuoso, o que Le Bossu insistiera en el valor que para el gobierno de lo público entrañaba su disimulo sabio y prudente⁶. ¿Dónde está el brío, las múltiples facetas, la audacia suprema del héroe de Homero? Este decoroso príncipe augusto está tan lejos del regidor afable de la Ítaca

⁴ Para otras influencias que operan en contra de Ulises en el siglo XVII vid. *Hermathena* 81. Algunos ejemplos de tratos burlescos y antihéroicos del tema de Ulises se citan allí.

⁵ Rapin, en su *Comparaison entre Virgile et Homère* (publ. 1668), estigmatizó a Ulises como un borracho, adúltero, vulgar, mentiroso y egoísta. Aquí Ulises es, en parte, víctima de la Batalla de los Libros (como en la referencia de Perrault a la falta de congruencia en sus cualidades de prudencia y astucia, de heroísmo y bajeza). La defensa de Le Bossu es principalmente convencional a la manera de los estoicos y de Horacio. Fénelon, con la licencia de novelista en su *Telémaco*, defiende a Ulises en parte obligando a Filoctetes a cantar la palinodia por sus diatribas contra Ulises en el *Filoctetes* de Sófocles y en parte convirtiendo a Ulises en una figura de reservada e impresionante *hauteur*. Vid. *Studies in Philology*, *loc. cit.* para referencias más amplias.

⁶ Fénelon describe a Ulises diciendo que posee “un aire majestuoso pero dominado”; “su corazón es como un pozo profundo: nadie puede sondear su secreto. Ama la verdad y no dice nada que pueda menoscabarla. Pero sólo dice la verdad cuando sirve a un buen propósito. Su sabiduría, como un sello, mantiene su vida cerrada contra las palabras inútiles”. Para más defensa de los poderes de disimulo de Ulises vid. la nota a *Od.* XIII, 338, en la versión de Pope: Ulises es “artero” pero no canallesco. Para la opinión de Pope sobre Ulises en general vid. Douglas Knight, *Pope and the heroic tradition*, New Haven, 1951. Las notas al *Homér* de Pope contienen muchas cosas de interés sobre Ulises.

de Homero como el pulido mármol de Flaxman de un bronce griego antiguo. Al final uno termina por desear encontrar algún fallo en la fachada blanquísima. Si esta visión feneloniana de los héroes homéricos estaba en la mente de Pococurante cuando confesó a Cándido que encontraba *le plus mortel ennui* en los poemas de Homero, se le puede entender su reacción. Y el propio Voltaire puede haber tenido el mismo motivo al comentar “no sé por qué será, pero todo lector guarda secretamente una malevolencia hacia el sabio Ulises”⁷.

Por estas y por otras razones (es probable que la creciente consideración hacia la actitud científica, como se ilustrará partiendo de Vico en el siguiente capítulo, tuviera también algo que ver en ello) ningún retrato de Ulises a la altura de los de Dante, Shakespeare y Calderón apareció durante el siglo XVIII⁸ o a principios del XIX. Seguía siendo una figura celebrada, sobre todo en el drama, pero había perdido sus cualidades imaginativas. Se puede ver un típico héroe del siglo XVIII en *Achille in Sciro* de Metastasio (publicado por primera vez en 1736). Metastasio se basa principalmente en la versión que ofrece Estacio de este incidente. Su Ulises es honorable, generoso y magnánimo, además de sutil, paciente e inteligente; y no utiliza engaños para retirar al reacio Aquiles de los brazos de su amada Deidamia. El efecto, en conjunto, es espectacular y elegante. Sin embargo, la tendencia augusta prevalente de adoptar una actitud y de ocultar las corrientes más profundas de los sentimientos humanos hace que este Ulises parezca petrificado, comparado con los retratos más vivos de épocas anteriores y posteriores.

Con unas pocas excepciones, el tipo más estéril de Ulises es el producto típico de las épocas neoclásicas y augustas. Faltaba una revolución literaria para romper la imagen marmórea. El ascenso del helenismo romántico en el siglo XIX proporcionó la ruptura. Sus efectos se verán más adelante en el *Ulises* de Tennyson, en el que se desvanece totalmente el decoro augusto y emerge un símbolo nuevo y potente de modernidad inquieta. Desde entonces, la tradición ha mostrado una variedad extraordinaria. Una vez más la figura de Ulises se convierte en un receptáculo de los humores y opiniones conflictivos de los tiempos. Y, una vez más, desempeña el papel del Hombre común.

Después de este breve esbozo del trasfondo literario general ahora no se pretende seguir con detalle el desarrollo del mito del Ulises vernáculo en orden cronológico. En lugar de eso, la intención es considerar tipológicamente las principales variaciones modernas de los retratos clásicos de Ulises. La palabra ‘tipo’ ha de emplearse aquí en su sentido más amplio, ya que las principales presentaciones de Ulises sugieren generalmente un grado de complejidad moral y psicológica que trasciende el concepto más estrecho de personaje-tipo. Matices de personalidad y de simbología

⁷ Ver más en Warren Ramsey, “Voltaire and Homer”, *PMLA* 66 (1951) 182-96, un estudio valioso para todo el período augusto.

⁸ Para la negligencia general de la *Odisea* en el siglo XVIII ver Clarke, *ob. cit.* en n. 16 del capítulo XIV, pp. 142-3.

impiden que termine estereotipado como un personaje convencional. Sus cualidades internas son demasiado complejas, sus características externas son demasiado adaptables como para conformarse a ninguna pauta ética durante largo tiempo.

Utilizando la palabra ‘tipo’ en el sentido más amplio, se pueden distinguir dos tipos uliseicos en la tradición posthomérica, antigua y moderna. Uno, el primero, hablando en términos generales, es el del político; el segundo (que se ilustrará en otro capítulo próximo) el del errante solitario. Hay que subrayar el hecho de que Homero había integrado totalmente los dos tipos, y se han realizado esfuerzos por crear de nuevo esta personalidad integrada en términos modernos, como se describirá más adelante. Al primer tipo se le puede llamar el héroe de la *Iliada*. Este Ulises es el guerrero, estratega, orador, consejero, negociador y, llegado el caso, también espía. En cada uno de estos papeles es intrépido, decidido, prudente, hábil, firme mentalmente. Más tarde, cuando los escritores comenzaron a valorar menos las cualidades guerreras de lo que habían hecho los poetas épicos, el guerrero-consejero homérico evolucionó a hombre de estado o (si no se veía con buenos ojos) en político de partido. El Ulises de Sófocles, Eurípides, Virgilio y Séneca es fundamentalmente este tipo de *politique*, esencialmente un hombre público, para bien o para mal. Éste es su papel menos simpático, incluso cuando se presenta con un sesgo favorable como en el *Ajax* de Sófocles. En la palestra de los asuntos públicos a Ulises se le presentan pocas ocasiones de demostrar sus virtudes domésticas más moderadas y su sentido de la aventura, sus cualidades odiseicas. Pero su reputación en general dependió más de su conducta en este papel político que de cualquier otro aspecto, y su popularidad se deriva principalmente de él.

La carrera moderna de Ulises el político, comienza en el siglo XII con el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure, donde, por primera vez en una obra literaria importante, Ulises habla en una lengua vernácula, enfundado en la armadura de un caballero medieval, y con algunos rasgos propios de un europeo occidental, aunque incorporados en una fase todavía rudimentaria. Benoît y sus numerosos imitadores en cierto aspecto estaban más próximos a Homero que la mayor parte de los escritores más tardíos del periodo clásico, aunque ello era resultado del ambiente histórico y no de la imitación directa, porque poco o nada sabían de los poemas de Homero: los héroes de Benoît son primordialmente guerreros y no políticos, ni filósofos, ni figuras simbólicas. Entre estos caballeros belicosos, ‘Ulixès’ es, como en la *Iliada*, el de mente más política. Es “maravillosamente experto en el discurso ingenioso”, “prudente y cortés”, pero “dado a la burla y al escarnio” (una distorsión del *ore hilari* de Dares), “el mayor tramposo entre diez mil caballeros”. Su comportamiento a lo largo del poema de Benoît generalmente ilustra sus cualidades más siniestras y desabridas, a la manera de Dictis y de Virgilio. Benoît es marcadamente protroyano y antigriego. Sin embargo, cosa significativa para la tradición posterior, cuando relata las aventuras odiseicas de Ulises (en imitación directa de Dictis) parece sentir algo de compasión por el héroe volteado por las tormentas. Aquí las lealtades debidas al mundo franco por parte de Benoît tuvieron un papel menor, dejando mayor espacio a

la participación de sentimientos más personales y humanos. (Para más comentarios ver Apéndice B).

La presentación de Ulises que hizo Benoît marcó la tendencia para los escritores que se fueron sumando al Romance de Troya en sus ramificaciones desde Rusia a Islandia durante los tres siglos siguientes. En las adaptaciones más originales hay por cierto algunos ligeros cambios de actitud. Así, la influyente adaptación latina de Guido delle Colonne de la historia de Benoit (1287) y el *Troy Book* de Lydgate (1420) eliminaron algunas de las difamaciones que pesaban sobre la reputación de Ulises. Pero, por lo general, seguía siendo un caballero intrigante y de poco fiar. Al final del periodo medieval Caxton, en su *Recuyell of the historyes of Troye* (c.1474) lo condenó más tajantemente que nadie, haciendo que el griego 'Telamón' comentara en la disputa por el Paladio:

Ulises no tuvo gallardía ni arrojo, sino sólo sutileza y facundia para engañar a los hombres, y por él nos hemos granjeado villanía; cuando podríamos haber vencido a los troyanos por las armas ahora los hemos vencido con engaño y confusión...

Ulises revoca la acusación: pero su respuesta es mucho menos eficaz que en la versión de Lydgate del incidente⁹.

Pronto en el siglo XVI, la antipatía medieval¹⁰ hacia Ulises el político tuvo un contrapeso gracias a la influencia revivificadora de Homero y de los filósofos griegos. Pero aquélla perduró. Tan tarde como en 1679, a Dryden en su adaptación de *Troilo* y *Crésida* de Skakespeare todavía le parecía que valía la pena apelar al sentimiento troyano-británico, cuando terminaba su prólogo con estas palabras llenas de emoción:

Mi fiel escena de recuerdos verdaderos dirá
Cómo el valor troyano sobrepujó al griego;
Tus ancestros ilustres recobrarán su fama
Y el fantasma enojado de Homero se quejará en vano.

Se podría retornar de nuevo a Lydgate a principios del siglo XV en lo que se refiere a chauvinismo y a prejuicios antihoméricos. Dryden, que admiraba a Homero, no puede haber sido totalmente sincero en este sentido¹¹; sin embargo apelaba claramente a un fuerte sentimiento popular.

⁹ Detalles de la caracterización de Ulises en el ciclo troyano medieval y referencias bibliográficas relativas se ofrecen en *Hermathena* 78 (1951) 67-83.

¹⁰ El lenguaje y la perspectiva de la Leyenda de Troya medieval fueron reavivados en el siglo XIX por William Morris (especialmente en sus *Scenes from the fall of Troy*: para Ulises vid. *The descent from the Wooden Horse*) y por otros. Normalmente Ulises tiene un papel menor en estas recuperaciones. (John Masefield, sin embargo, en *A Tale of Troy*, 1932, le reconoció sabiduría, valor, vigilancia e iniciativa en el episodio del caballo de madera). En general, el romanticismo del estilo medieval (con su énfasis en amantes lánguidos y señoras evasivas) era ajeno al tipo de Ulises con su sentido común práctico y su lealtad conyugal. El confuso Troilo se adaptaba mucho mejor a este ambiente. Por eso Boccaccio, Chaucer y otros no hablaron en absoluto de Ulises en sus versiones de la Leyenda de Troya. Shakespeare fue el primero en conceder a Ulises un papel prominente en la historia de Troilo y Crésida: vid. K. Young, *The origin and development of the story of Troilus and Criseyde*, Londres, 1908.

¹¹ Una descripción favorable de Ulises (como se le describe en *Metamorfosis* de Ovidio) la ofrece Dryden en su prólogo a *Troilo* y *Crésida*. Contrástese con *Contention of Áyax and Ulysse* de Shirley, como se cita en *Hermathena* 81.

Como ya se ha advertido, el *Governour* de Sir Thomas Elyot (1531) marcó la reacción en dirección a una opinión de Ulises más favorable de la que se tenía en la Inglaterra de los Tudor; era el producto de una tendencia general que se esparcía por toda la Europa occidental. Pero el libro de Elyot era un tratado en prosa sobre el arte de gobernar, no una obra de imaginación creadora. Tuvieron que pasar setenta años antes de que la nueva opinión sobre Ulises fuera expresada por un escritor imaginativo del más alto rango. *Troilo y Crésida* de Shakespeare (probablemente de 1602) presenta el retrato más importante de Ulises en el estilo renacentista. Como otras tantas concepciones de Ulises, esta figura compleja ha sido la fuente de controversias de porte. ¿Cuáles eran las fuentes de Shakespeare? ¿Estuvo más influido por la antipatía medieval hacia Ulises o por la admiración renacentista? ¿Él personalmente ¿sentía admiración o rechazo hacia Ulises? ¿Tuvo razones particulares para retratar a Ulises como lo hizo?¹²

Unos pocos comentarios extractados demostrarán hasta qué punto es amplio y variado el arco de las opiniones sobre su retrato de Ulises¹³: “El astuto Ulises, complaciéndose en la caricatura de sus compañeros, es el más ridículo de los héroes griegos”; “Ulises es el auténtico héroe de la obra, cuyo principal propósito, su gran propósito al menos, es la expresión del punto de vista uliseico de la vida; y en esta obra Shakespeare es Ulises, o Ulises es Shakespeare”; “Ulises, que pretende representar al hombre sabio de la obra, es de un espíritu tan trivial como los demás”; “El Ulises de Shakespeare es un caballero medieval de la Leyenda de Troya modernizado como un *politique*, pero que todavía retiene un toque griego de preocupación por ‘los aspectos serenos e intelectuales’”; “Y efectivamente Ulises es sabio, Shakespeare puede hacer que diga verdades penetrantes sobre las necesidades de la estructura social; pero su sabiduría

¹² La edición variorum de *Troilus and Cressida* por N. H. Hillebrand y T. W. Baldwin, Filadelfia y Londres, 1953, hace un resumen de las principales opiniones sobre estos problemas. Para las fuentes de Shakespeare vid. pp. 419-49; también J. A. K. Thomson, *Shakespeare and the Classics*, Londres, 1952, pp. 141-5. Se señalan indicios de una familiaridad con la *Iliada* en general (y probablemente con las versiones de Chapman de los cantos I-II, VII-IX, y XVIII, publicados en 1598). Chambers, citado aquí, sugiere también algún conocimiento de la presentación de Áyax que hace Sófocles (que implica asimismo el retrato de Ulises en el *Áyax*). Para diversas representaciones en Inglaterra de las obras teatrales de Sófocles y de Eurípides en relación con el tema de Ulises entre 1564 y 1596, vid. E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, Oxford, 1923, I, 127-8, 130, 233, y IV, 87, 146.

¹³ Las referencias de los pasajes citados en este párrafo son (en el mismo orden en que aparecen) como sigue (con las abreviaciones *S.* para el autor y *T. and C.* para la obra): S. A. Tannenbaum, ‘*S. & T. and C.*; a concise bibliography’, Nueva York, 1943, p. IX; R. Grant White, *Studies in S.*, Londres, 1885, pp. 40-1; George Brandes, *William S., a critical study* (tr., Nueva York, 1898) II, 213; Barker, p. 64; Julius Bab, *S. Wesen und Werke*, Stuttgart, 1925, p. 287; B. Dobrée, *T. and C.*, ed.: Londres 1938, p. XXI; H. C. Goddard, *The meaning of S.*, Chicago, 1951, p. 401; E. Dowden, *S.-his mind and art*, Londres 1901¹², p. VIII (cf. su *Introducción to S.*, p. 73); E. M. W. Tillyard, *S’s problem plays*, Londres, 1950, pp. 72 y ss.; James Joyce en *James Joyce and the making of Ulysses* de Frank Budgen, Londres, 1934, p. 169. Otras referencias (principalmente opiniones favorables) se encontrarán en C. Williams ‘*T and C. and Hamlet*’ (*Shakespeare criticism*, 1919-35, ed. Anne Bradby, Oxford, 1953), p. 189; H. B. Charlton, *Shakespearean comedy*, Londres, 1937, p. 227; G. B. Harrison, *S’s tragedies*, Londres, 1951, p. 118. Goddard, *op. cit.*, el crítico más reciente de los que he citado, tiene mucho más que decir en apoyo de su convicción de que Ulises es un maestro villano de sangre fría.

está también perforada por grandilocuencias vacías y además está guiada por una inteligencia calculadora mediocre [...] sobre todo es malicioso”; “[...] sabio, experimentado, tal vez sin escrúpulos, el viejo zorro que utilizará cualquier medio para conseguir su fin. Pero no carece de nobleza: la calidad de su intelecto –y es todo intelecto salvo ciertos momentos cuando, en atención a Troilo, nos encanta con su humanidad– le hace una figura de valor. Ha pensado en profundidad acerca de las cuestiones políticas y sociales: conoce cómo funciona el mundo; puede sopesar, juzgar y (normalmente) conseguir que las personas se comporten como él quiere que se comporten”; “La combinación de introspección psicológica, malicia fría y gusto artístico con que se prepara para armar líos le coloca en un campo diferente y más bajo que el de los perpetradores de crímenes pasionales, recordándonos, retrospectivamente, a Pandulph [...] y, prospectivamente, a Yago [...] Como perturbador de estamentos y fomentador justamente de la anarquía que finge odiar, resulta ser un agente avanzado de su propio lobo universal”*; “Ulises [...] es el hombre de mucho mundo, poseedor de la sabiduría más elevada y más amplia del mismo, lo que no deja de ser siempre sabiduría del mundo y que nunca llega al nivel de contemplación espiritual de un Próspero. Puede ver hasta qué punto la vida humana es poco digna de aprecio, pero lo utilizará para fines mundanos elevados [...]”. Uno de los críticos más recientes lo ve como una persona que “sobresale por encima de los otros griegos por su buen sentido y su percepción aguda o próxima de las cosas”, pero cuya “doctrina del honor es totalmente egoísta y materialista”; “(Ulises) reside en el mundo de la convención y se encuentra en la máxima connivencia posible dentro de este mundo”. Una vez, en clave de paradoja, James Joyce comentó: “Si se vuelve a leer *Troilo y Crésida* se verá que de todos los héroes al único que respeta Tersites es a Ulises”. Pero en la propia obra Tersites lo sentencia como “el gran zorro de Ulises”.

Entrar a discutir ahora cada uno de estos puntos de vista por separado llevaría demasiado lejos. Lo que sigue es una breve relación de las acciones de Ulises en la obra y una opinión personal acerca de su significado y de las intenciones de Shakespeare.

Ulises aparece por primera vez en el consejo de guerra griego que tiene lugar en el acto I, escena 3. Después de siete años de asedio, todavía se mantienen en pie los muros de Troya, como recuerda Agamenón. ¿Cuál es el motivo del retraso? Cuando Agamenón y Néstor han expuesto sus opiniones, Ulises con el rigor de la etiqueta de la corte pide permiso para hablar, y comienza su famoso discurso sobre los “rangos”, el sistema jerárquico en la sociedad¹⁴. El tema se remonta a las palabras de Odiseo

* En *Troilo y Crésida*, I, 3, leemos en uno de los parlamentos de Ulises: “Así, todo se reducirá a poder / poder a voluntad, voluntad a apetito / y el apetito, lobo universal / con el doble apoyo de voluntad y poder / hará presa en todo el universo / devorándose a sí mismo” [trad. de J. L. Pujante]. El comentario de Tersites citado por Stanford al final del párrafo, “same dog-fox”, se encuentra al comienzo de la escena 4ª del acto V.

¹⁴ Hillebrand, *ob. cit.*, pp. 389-410, examina opiniones sobre el discurso de ‘grados’ y concluye que el discurso de Ulises en la *Iliada* II (a través de Chapman) lo provocó, aunque muy bien puede haberse derivado de otras fuentes, desde Platón hasta Elyot.

en el canto II de la *Iliada*, pero adquiere más densidad y ornato con muchas dosis de pensamiento medieval y renacentista. La elocuencia es magnífica. Por primera vez desde su *orazione picciola* en el *Infierno* de Dante, Ulises habla en modo mayor.

Tras concederle a Ulises la oportunidad de exhibir su facundia, Shakespeare persigue que haga lo propio con su tradicional conocimiento de los hombres. Al preguntársele cuál es el remedio para la enfermedad del cuerpo colectivo, Ulises denuncia la causa principal, el orgullo displicente de Aquiles que está holgazaneando en su tienda, riéndose de los líderes griegos más activos. Luego, provocado por Néstor, Ulises dirige su atención a la segunda fuente de su frustración, a Áyax, con su desprecio estúpido hacia cualquier cosa que no sea la fuerza bruta, un tema ya explotado por Ovidio, como se ha descrito en el capítulo XI.

¿Qué se puede hacer? En una escena posterior con Néstor, Ulises despliega un plan. Amañando un sorteo se puede hacer que el “lerdo de Áyax” gane el privilegio de luchar contra Héctor. Entonces, cuando Aquiles vea cómo todos los griegos deliberadamente halagan a Áyax como el hombre más merecedor, quizás ello le incite a la acción. Aquí es claramente identificable el toque autolicano en este doble engaño a Áyax y a Aquiles. Algunos críticos han considerado el plan despreciable, pero al menos Ulises no lo hizo por intereses propios. Es totalmente *pro bono publico* o, al menos, *pro bono graeco*. Tampoco hará gran daño ni a Aquiles ni a Áyax. Shakespeare, en una época en la que imperaba el sentido maquiavélico de la política no puede haberlo considerado como un engaño condenable.

Es más, cuando de hecho Ulises se encuentra con Aquiles, se eleva muy por encima del mero engaño (3.3). Después de un ardid convencional (como el de Hamlet) con un libro, y un recurso a la equivocidad sobre el inminente duelo de Áyax con Héctor, Ulises cambia del engaño a la apelación en un tono filosófico elevado. El resultado es el pronunciamiento de otro de los más grandes discursos de la tradición de Ulises (y, por común asentimiento, de las obras teatrales de Shakespeare), su discurso sobre el tiempo y la ingratitud. Conecta, en doble sentido, hacia el pasado (aunque Shakespeare no podía saberlo) con los comentarios de Ulises en el prólogo del *Filoctetes* de Eurípides, y hacia el futuro con el Ulises de Tennyson cuando exclama:

¡Qué fastidio es detenerse, terminar,
Oxidarse sin brillo, no resplandecer con el ejercicio!

Este discurso ha sido criticado por dos conceptos. Primero, a Ulises le han culpado por utilizar argumentos puramente egoístas y materialistas. Pero hay que considerar el público al que iba destinado y su propósito. El Aquiles de la tradición tardía era una figura intoxicada por la fama, transido de amor –irresponsable por su orgullo quisquilloso y su pasión secreta por una princesa troyana– pero indispensable para los griegos por su pericia consumada en el manejo de las armas. El objetivo de Ulises era el de persuadir a este brillante mazo de agujas para que respondiese otra vez al imán de la gloria (como, en circunstancias diferentes, *Achille in Sciro* de Metasta-

sio). Este Aquiles no es un lerdo como Áyax al que se le engaña fácilmente, sino un hombre de una inteligencia aguda, aunque díscolo.

Es esclarecedor observar cómo, con gran cuidado, Ulises primero permite que Aquiles demuestre su propia inteligencia explicando el pasaje enigmático del libro; luego destaca la fortuna que le sonríe cada vez más a Áyax; a continuación induce a Aquiles a un sentimiento de lástima de sí mismo por la ingratitud, y, finalmente, deja caer de golpe todo el peso de su elocuencia filosófica. Es cierto que su apelación se debe principalmente a la defensa de su propio interés. Pero este no era el momento de sermonear ni moralizar. El argumento, aunque desplegado en abstracciones espléndidas, es una apelación *ad hominem* a la virtud genuina de Aquiles, a la realización de hazañas gloriosas¹⁵. En otras palabras, Ulises está cumpliendo con el primer deber de un diplomático o un político, que es acomodar su discurso a la mentalidad y humor de su auditorio. Sin embargo, en este primer empeño fracasa. Después de unas palabras más bien ominosas sobre el arte de gobernar¹⁶, Ulises intenta un argumento más: ¿qué pensará el hijo de Aquiles de su padre si es Áyax quien vence a Héctor? Entonces Ulises se marcha sin esperar una respuesta, en la confianza sin duda de que este último dardo penetre en profundidad. Los acontecimientos posteriores demuestran que también fracasó en este otro intento.

Este fracaso en el intento de persuadir a Aquiles ofrece motivos para una segunda crítica de la actuación de Ulises en esta escena, con el argumento de que si uno se embarca en el camino del engaño, el fracaso es una desgracia añadida. Pero había dos motivos técnicos que explicaban por qué Ulises tenía que fracasar. El primero, el intento fallido por parte de Ulises de reponer a Aquiles en la línea de combate era un episodio establecido de la tradición desde el relato homérico de la embajada en la *Iliada* IX. A no ser que Shakespeare fuera capaz de encontrar un buen motivo dramático para revisar la tradición, tenía que quedar así. El segundo, el fracaso de Ulises en la citada escena vino bien de hecho para el propósito de Shakespeare, si es que los críticos tienen razón en ver el *Troilo y Crésida* (en su aspecto político y no romántico) como una ilustración de la impotencia, en última instancia, de la prudencia y la razón frente a la pasión y el orgullo. Ulises, la personificación de la sabiduría

¹⁵ Para decirlo en términos aristotélicos, Ulises insiste en que lo más importante tanto para el carácter como para el prestigio es la virtud en la acción (*enérgeia*), no las hazañas acabadas de la virtud (*erga*): una filosofía profundamente uliseica.

¹⁶ Esta nota ominosa (que recuerda el aspecto más siniestro de la diplomacia tudor con sus espías y la Cámara de la Estrella) la encuentro en III, 3, vv. 204 y ss., y comienza del siguiente modo:

La previsión de un Estado vigilante,
Conoce casi cada gramo de oro de Plutón, etc.

(A pesar de ciertos editores, 'Estado' aquí tiene que significar con seguridad el cuerpo político). Se nos recuerda el éxito de Ulises como espía en la tradición homérica, pero aquí habla más como una araña en el centro de una red de espionaje. Nótese también en lo que en vv. 210 y ss. se afirma: "En el alma del Estado hay un misterio / del que nunca se puede dar noticia / opera de un modo tan divino / que ni lengua ni pluma saben exponerlo", una premonición de las calamidades que llegarán en la política europea. Los devotos de Bacon bien pueden ver aquí a Ulises como el portavoz de su autor.

práctica, puede persuadir a Agamenón, a Néstor y a Menéalo, porque ellos todavía se mantienen en un estado de ánimo razonablemente a su alcance. Con Aquiles, como queda demostrado, puede acercarse hasta cierto punto: las puertas de bronce del orgullo y de la pasión se cierran entonces y la razón se revela impotente para penetrar. En favor de Ulises hay que anotar que acepta su derrota sin rencor ni autoexoneración. Es difícil entender cómo esta escena ha podido servir para intentar difamarlo.

Este es el final del principal papel político de Ulises en la obra *Troilo y Crésida*. Ahora Shakespeare deja que el elemento de pasión tome las riendas lo mismo entre griegos que entre troyanos. Pero Ulises no se hunde en la oscuridad como un político de partido derrotado o un diplomático incompetente. Al contrario se le dan algunas oportunidades impactantes para demostrar su sabiduría intuitiva, su autodominio, y (en la escena más significativa) su gentileza, justo las mismas cualidades, se recordará, que a la Atenea de Homero más le habían gustado de él. En el acto 4, escena 5, primero resume el carácter de Diomedes con una perspicaz deducción de “su andar”; luego, cuando Crésida entra y los otros griegos le dan un recibimiento cordial, él (en frase de Dowden) la lee con una mirada, viendo hasta el fondo de su naturaleza sensual y somera y, en contraste con su subsiguiente cortesía hacia “el más gentil y valiente Héctor”, se burla de ella con su característico lenguaje impertinente. Los pensamientos que llevan a Penélope y a Ítaca son claramente irrelevantes aquí: el incidente surge directamente de los personajes de Ulises y Crésida tal como los concibió Shakespeare. Su rechazo del beso de Crésida, sin embargo, encaja perfectamente con la concepción homérica de un Ulises totalmente fiel a Penélope en Troya.

En estos intercambios, breves pero significativos, Ulises demuestra dos de sus cualidades más personales, una perspicacia intuitiva hacia Diomedes y Crésida y una cortesía notable hacia Héctor. La segunda se podría descartar como meramente convencional en esta obra de caballerosidad destruida por pasiones, si no fuera por una serie adicional de episodios que pueden dar la pista definitiva acerca de la opinión de Shakespeare sobre Ulises.

Poco después de su reunión con Crésida y Héctor, Ulises tiene la oportunidad de dar su opinión sobre Troilo. Aquí su peor crítico no puede encontrar ninguna razón mezquina para explicar que no sea noble y generoso. Es, sin embargo, ambas cosas (4, 5, 96 y ss.). Admira especialmente la firmeza de discurso de Troilo, su sensatez, perseverancia y generosidad. Las tres primeras cualidades no son usuales en un príncipe “aún inmaduro”, como le describe Ulises. Al hacer que Ulises las ponga de relieve, la intención de Shakespeare puede haber sido dar a entender que el griego de gran experiencia y el troyano todavía no desilusionado tenían mucho en común.

Finalmente en el acto 5, escena 2, Ulises se pone al lado de Troilo mientras presencia, con el corazón deshecho, la perfidia de su Crésida con Diomedes. Al principio Ulises no le ahorra al joven amante ningún descubrimiento. Troilo ha de saber hasta qué punto Crésida es voluble. Pero cuando se da cuenta de que Troilo se acerca al punto de no aguantar más, intenta llevárselo de allí. Troilo insiste en quedarse.

Ulises le suplica paciencia y dominio de sí mismo. Al final, en respuesta a las copiosas palabras de desilusión, el griego elocuente se limita a contestaciones breves. No intenta explicación ni consolación alguna, sencillamente se queda con el turbado y consternado troyano, le escucha las palabras de su corazón deshecho, y le responde menos con frases que con el tono y su presencia entregada. Sus últimas palabras, después de un discurso que podría haber movido incluso a un Áyax a realizar un giro total en su simpatía, son simplemente “te llevo hasta la salida”. El último comentario se le deja a Tersites, que no puede ver otra cosa que guerras y lujuria en todo ello.

Ulises vuelve a entrar en escena más tarde sólo para, en un breve discurso, suplicar a los griegos que tengan valor en los momentos decisivos de la batalla. Sus últimas palabras son de alabanza a Áyax por haber redimido sus fallos con un valor a toda prueba. La obra teatral en sí se reparte entre fragmentos de luchas, traición y blasfemias.

En las escenas con Troilo es cuando Ulises encuentra la mejor oportunidad de revelar sus cualidades más íntimas. Pero una vez más la perenne ambigüedad de sus acciones nos sale al encuentro. Algunos críticos han visto adulación, gozo sádico, pesimismo sardónico, en su manera de tratar a Troilo. La discusión aquí puede no tener fin. Lo que viene a continuación en nuestro comentario es sólo la opinión personal de un lector que ha accedido a los problemas del Ulises de Shakespeare no, como es más frecuente, a partir de un estudio previo de literatura medieval y moderna, sino después de un seguimiento de la tradición de Ulises desde Homero en adelante.

Vistas desde una perspectiva panorámica del mito de Ulises, las escenas entre Ulises y Troilo tienen que parecerse a aquellas entre Odiseo y Telémaco en la *Odissea*, y en la tradición más reciente, a la última escena entre Leopold Bloom y Stephen Dedalus en el *Ulises* de James Joyce. En todas estas escenas el héroe paciente y resistente conversa con un joven idealista sin experiencia, en parte con el espíritu de *maxima debetur puero reverentia*, y en parte con la conciencia de que tienen mucho en común a pesar de las diferencias de edad y de relación con lo público. En la *Odissea* había un lazo físico como es el de padre e hijo. En *Troilo y Crésida*, y también en el *Ulises* de James Joyce, el lazo es el de un humanismo compasivo, que tal vez Shakespeare haya aprendido de su propio corazón más que de cualquier estudio de la tradición de Ulises. Entonces, quizás lo que percibiera Shakespeare en última instancia fuera esto: que los relatos medievales de enemistad amarga entre los griegos y los troyanos cometieron el fallo de no reconocer que ambas partes estaban formadas por seres humanos, apasionados, orgullosos, equivocados, a veces bien intencionados, a veces mal intencionados, a veces astutos, a veces tontos, pero, en todo caso, todavía seres humanos. Los troyanos de alma pura y los griegos de corazón malvado de los relatos convencionales eran abstracciones falsas. Tomar las dos figuras aparentemente menos parecidas del antiguo ciclo troyano, el romántico Troilo y el tenaz Ulises y juntarlos en un momento de emoción profunda: ¿qué pasará? Olvidarán su antipatía tradicional y se darán cuenta de su común humanidad, de su común victi-

mización, para decirlo de alguna manera, en el designio de los acontecimientos. El Ulises con sabiduría del mundo y el recién desilusionado Troilo son hermanos por debajo de su piel, como también lo son, aunque de una manera menos pronunciada, Tersites y Pándaro, Néstor y Príamo, Menelao y Paris¹⁷. Una vez más asiste la opinión de Horacio: *Iliacos intra muros peccatur et extra*. En otras palabras, Shakespeare concebía a Ulises, a la hora de escribir sobre él, no como medievalista ni como un autor neoclásico, sino como un humanista en la tradición tanto de Homero como del Renacimiento¹⁸.

“Otros soportan nuestra cuestión. Vd. es libre”. El soneto de Matthew Arnold advierte contra la pretensión de ver los motivos personales de Shakespeare en sus obras*. Sin embargo, reconociendo su naturaleza puramente especulativa, aquí puede admitirse una pequeña observación. Una curiosa coincidencia en principio: si, como generalmente se acepta, *Troilo y Crésida* fue escrito hacia 1602, Shakespeare en aquel entonces tenía unos treinta y ocho años¹⁹. Ésta era la edad de Leopold Bloom en el día fatídico descrito en el *Ulises* y también la edad de su autor, James Joyce, cuando estaba dando los toques finales a su novela en 1920. ¿Es por puro accidente? Quizás no, porque si tomamos las siete edades del hombre de Shakespeare como norma, un hombre a finales de los treinta ha pasado por sus años de suspirar por el amor y de escribir baladas, y está llegando al final de su carrera como soldado en busca de fama. Sus días de Troilo y de Aquiles han terminado; dentro de unos años será el juez sentencioso con tripa oronda, “lleno de sabias máximas y ejemplos consabidos”**. El romanticismo ha pasado, la ambición está saciada o desilusionada;

* M. Arnold, poeta y crítico inglés (1822-1888). Se trata del primer verso de un soneto suyo que lleva precisamente por título “Shakespeare”.

** La cita procede del famoso soliloquio que pronuncia Jaime, uno de los personajes de la comedia shakespeariana *Como gustéis* (*As you like it*), en el acto II, escena 7. Comienza con la comparación “All the world’s a stage”, el mundo es un gran teatro, “his acts being seven ages”, los actos siete edades, y continúa con la exposición de las características de estas siete edades en que se divide la vida del hombre. La cuarta edad sería la del soldado que busca la fama, y la citada aquí la del juez de “panza oronda”. La última es la segunda niñez y el olvido total.

¹⁷ Para las referencias de Shakespeare a otros héroes homéricos y sus fuentes probables, vid. R. K. Root, *Classical mythology in Shakespeare* (*Yale Studies in English*), 1903, y E.K. Chambers, *William Shakespeare: facts and problems*, Oxford, 1930, I, 447-9.

¹⁸ Para opiniones recientes sobre la actitud de Shakespeare hacia ‘el Troyano honesto’ (*Trabajos de amor perdidos*, 5, 2, 681) y ‘los griegos falsarios’ (*T y C*, 5, 6, 11) vid. G. Wilson Knight, *The wheel of fire*, Londres, 1949⁴, pp. 47 y 59, y E. M. W. Tillyard, *Shakespeare’s problem plays*, Londres, 1950, pp. 9, 85, 87-8. En general parece prevalecer la opinión de que Shakespeare era antigriego en *T y C*. Espero poder contestar a esto más ampliamente en otra ocasión.

¹⁹ La posibilidad de una alusión velada a figuras contemporáneas isabelinas en *T y C*. se trata en Hillebrad, pp. 375-88. El caso parece muy forzado para ver algo de Essex en Aquiles. Un crítico (p. 381) ve a Ulises como un “viejo puritano perspicaz” y a Troilo como “un joven caballero de corazón roto”; otro (p. 382) identifica a Ulises con Cecil. Chapman no publicó su *Odysses* con su dedicatoria al conde de Somerset y a su “paciencia uliseica” hasta 1616. Su identificación de Aquiles con Essex aparece en 1598. Essex fue ejecutado por alta traición en 1601; de manera que podría haber sido peligroso para Shakespeare hacer un retrato favorable de Aquiles.

empieza a preguntarse qué se puede salvar de las ruinas dejadas por la pasión amorosa y la lucha por realizarse, y esto en un mundo poblado de criaturas como Áyax, Pándaro y Tersites, un mundo de estúpidos hombres de honor, espabilados rufianes e insolentes burlones. Y luego, si a un hombre en este momento de la vida le queda algo de espíritu de preocupación por lo común o de sentimientos humanos después de sus desilusiones, tomará en consideración cómo utilizar mejor su experiencia para ayudar a la gente con quien convive, o por lo menos para ayudar a aquellos que no son, como Áyax y Pándaro, casos perdidos. Así pues Bloom, mientras sigue con sus asuntos normales por las calles de Dublín, medita sobre muchas maneras ingeniosas de reformar la sociedad. Del mismo modo, a la misma edad, James Joyce abandona las actitudes egoístas autobiográficas de sus obras más tempranas por la perspectiva más social y política del *Ulises*.

Tal vez por la misma razón abandonara Shakespeare los guerreros de sus obras históricas y los jóvenes amantes de sus obras románticas por un estudio más profundo de la sociedad tradicional. En *Troilo y Crésida*, dentro del marco, quiere decirse, de la historia de Troya, examinó la devastación causada en el orden social por la lujuria, el orgullo, la violencia, la insubordinación y la traición. En esta leyenda sólo había una persona que presentaba algo de esperanza para el mantenimiento de un orden jerárquico y de decencia: un hombre desilusionado pero no amargado, con autodomínio pero no endurecido, disciplinado pero no despiadado, con espíritu público pero no inhumano, astuto pero no fundamentalmente deshonesto, firme pero no sin gentileza: Ulises²⁰. Por qué Shakespeare habría de dejar que la anarquía y la ruina prevalecieran al final de la obra es otra cuestión.

La liberalidad del humanismo amplio de Shakespeare se puede ilustrar con el contraste entre su Ulises y aquel de los trágicos franceses neoclásicos. En este caso, tanto el estilo como la actitud de Séneca impidieron que hubiese un retrato indulgente²¹. *La Troade* de Robert Garnier (1579), como se desprende de su título, sigue de cerca a Séneca y a Eurípides. Las opiniones varían sobre el grado de odiosidad de Ulises tal como lo presenta Garnier, pero, en general, es el emisario inflexible de un decreto cruel. Conserva su elocuencia, serenidad y firmeza de propósito, pero se

²⁰ Hillebrand, p. 179, anota: "Los discursos de Ulises evidentemente le preocupaban mucho y los trabajaba con más cuidado de lo habitual"; cf. p. 381. Las otras referencias de Shakespeare a Ulises se encuentran en *La violación de Lucrecia*, vv. 1394-1400 (citado en el capítulo XII *supra*); *Enrique VI* (3ª parte), 3, 2, 188-90, "Engañar con más astucia que Ulises" (cf. *ibidem* 4, 2, 19-21), *Coriolano*, 1, 3 91 y ss. (la única referencia a un aspecto odiseico de Ulises), y *Tito Andrónico*, 1, 1, 379-81 (una referencia al comportamiento magnánimo de Ulises en el entierro de Áyax). La única referencia definitivamente denigratoria es la segunda; las otras son ponderativas o neutras. A. M. Pizzagalli, "Riflessi omerici in Shakespeare", *Il Mondo Classico*, 1932, pp. 459-63, piensa que es posible que S. tuviera la historia de Ulises y Nausícaa en mente cuando retrata a Miranda en *La tempestad*, pero reconoce que los parecidos pueden ser casuales. Shakespeare puede haber aprendido a admirar la *Odisea* a partir del *Scholemaster* de Ascham (vid. próximo capítulo); pero no hubo traducción al inglés hasta la de Chapman en 1616.

²¹ Para la influencia de Séneca sobre los dramaturgos franceses neoclasicistas vid. Léon Hermann, *Le Théâtre de Sénèque*, Paris, 1924, y otras obras citadas en *Studies in Philology* 1 (1953) 449.

puede buscar en vano si se quiere hallar alguna compasión humana. El argumento, el estilo y la actitud adoptada lo impiden. *Ifigenia* de Racine (1674) presenta una figura nada simpática y muy parecida²². Quizás su Ulises es un poco menos repelente que aquel ‘Gauleiter’ de *La Troade* de Garnier y un poco más independiente que el intermediario sospechoso de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides; pero su apelación al honor, al patriotismo y a la gloria en la escena con Agamenón suena muy falsa. Su compostura viene, como lo exige el lenguaje de Racine, tocada de dignidad y finura, pero está lejos de aquel *beau caractère*, aquel *esprit délicat et fort*, aquel hombre, cuya inveterada astucia había que tomarla en *bonne parte, pour adresse, prudente*, que Racine había encontrado en la *Odisea* doce años antes²³. El genio latino y antiuliseico había prevalecido una vez más (ver Apéndice D).

Mientras tanto, los Países Bajos habían producido un Ulises político en el que no cabe discernir matices éticos, ya que es un perfecto villano. *Palamedes, o la inocencia asesinada*, de Joost van den Vondel, apareció en 1625²⁴. Su tema es el incidente más ignominioso en la carrera de Ulises, el asesinato de Palamedes. Aquí Ulises sirve principalmente como una máscara para la propaganda política en el conflicto entre los protestantes y los contrarreformistas. El Palamedes ‘mártir’ representa al jefe del partido republicano oligárquico. La culpa de su muerte se atribuye a Ulises (que representa a un jefe de los contrarreformistas) ayudado por Diomedes. Ulises lidera la conspiración contra su inocente rival, e, inspirado por una visión del infierno de su padre Sísifo, logra que la falsa acusación tenga éxito. En otras palabras, un Ulises malvado y calvinista (apoyado por Calcante, que es una caricatura de un ultradogmático defensor de la predestinación) triunfa de forma despreciable sobre un inocente mártir de la bondad y de la verdad, o así se espera que se crea.

Poco se puede ganar demorándose en la observación de la caracterización de Ulises en una obra mayormente propagandística de este tipo. Ulises es meramente un peón en un conflicto entre religión y política. Pero incluso como peón en los entramados del siglo XVII hizo unos movimientos curiosos. Vondel lo vio como un calvinista intrigante. En los siguientes treinta años escritores como Calderón y Jacopo Ugone lo presentaron como una digna personificación de la verdad católica postridentina, como se describirá en el próximo capítulo. Otros lo compararían piadosamente con figuras bíblicas. Pero en estos retratos alegóricos y propagandísticos de Ulises, la personalidad del héroe mismo no contaba mucho.

²² El Ulises del modelo inmediato de Racine, la *Ifigenia en Áulide* de Rotrou (1642), me parece una figura algo más noble: p. j. en el acto 3, esc. 3; acto 5, esc. 5. Para un retrato incuestionablemente favorable de Ulises en el incidente de Ifigenia vid. *Une fille pour du vent* de André Obey, Paris, 1953: se opone al sacrificio con compasión y nobleza.

²³ Para los comentarios de Racine sobre la *Odisea* vid. G. E. Broche, *Examen des remarques de Racine sur l'Odysée d'Homère*, Paris, 1946, y *Racine et la Grèce* de R.-C. Knight, Paris, 1951.

²⁴ Estoy en deuda con Dr. M. H. van de Valk por información sobre la obra teatral de Vondel.

Representaciones convencionales de Ulises continuaron a lo largo de los siglos XVIII²⁵ y principios del XIX. En general seguían el estilo augusto y latino, como se ilustra en la obra de Metastasio. Ulises queda como una figura más adecuada para Versalles o para la Alejandría de los Ptolomeos que para Troya, Ítaca y los países de los cuentos de hadas. A medida que avanzaba el siglo XIX, el movimiento que entonces se llamaba helenismo romántico transfirió los intereses literarios al héroe errante de la *Odisea*. Pero no del todo, sin embargo: retratos ocasionales del *politique* retornaron. Un poeta menor produjo una adaptación del *Filoctetes* de Sófocles que contenía una de las denuncias más amargas de Ulises que se haya escrito jamás²⁶:

De su lengua rezuma miel: sus labios
 Dulces sonríen, amables, delicados, inocentes.
 Es su corazón cual la hez misma del infierno.
 ¡Ah! puede relatarte el nombre de los dioses
 Y llorar por la impiedad del mundo y suspirar
 Por los días inocentes de antaño, esperando el momento
 De poder con más precisión clavarte el puñal y acabar contigo.

Pero denigrar a un villano tradicional es una tarea fácil.

El periodo entre las dos guerras mundiales habidas en el siglo XX ocasionó una presentación extraordinaria del héroe de la *Iliada*. Aquí el problema de Ulises no era el de ganar una guerra (como en la *Iliada* y en *Troilo y Crésida* de Shakespeare) sino de prevenir una, un problema que se presentaba con carácter de urgencia en 1935, cuando Jean Giraudoux escribió *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. El tema de esta brillante obra teatral es la embajada griega enviada a Troya para exigir la devolución de Helena antes del comienzo de la guerra (como se menciona en la *Iliada* y se describe en detalle en los *Cantos ciprios* y en el ciclo troyano medieval). Ulises es la única figura tradicional griega que aparece, y eso solamente en dos escenas. Pero el impacto de su retrato es vivo y poderoso. Primero aparece como un embajador entre el grupo de troyanos prominentes. Su gesto es directo, brusco, pero no desagradable, y recuerda más las escenas con Crésida y Héctor en la obra de Shakespeare que cualquier otra situación en las de Eurípides, Séneca o Racine. Un sabroso humor homérico y un candor de frase poco corriente dejan claro que éste no es ni el negociador discreto ni el insensible político de poder.

²⁵ Para obras teatrales sobre Ulises en el drama francés del siglo XVII y XVIII vid. los estudios de referencia de H. C. Lancaster. En el *Áyax* de Poinsinet de Sivry (1762) aparece como un *philosophe* impregnado de escepticismo religioso pero dispuesto a utilizar la religión como una manera de calmar la insubordinación popular: las tropas, dice, se rebelarían *si par le Fanatisme il n'est plus enchainé* (acto 2, esc. 1).

²⁶ Lord de Tabley, *Collected poems*, Londres, 1903, p. 184. En contraste, la obra teatral de André Gide *Filoctetes* (1899) tiene muchos menos prejuicios contra Ulises. Evidentemente Gide admiraba (sin duda por motivos personales) la integridad solitaria de Filoctetes más que el utilitarismo social de Ulises. Pero su Ulises no es ni un sinvergüenza ni un granuja: le entristece el tener que engañar a un amigo, pero "*la patrie n'est elle pas plus qu'un seul?*", lo que es una actitud genuinamente uliseica.

En la siguiente escena Ulises se queda a solas con Héctor. Con una confianza intuitiva en el otro, cada uno habla con franqueza de sí mismo y de sus motivaciones. Héctor se describe como una figura de jovial hombría, entregado a su joven esposa y al niño que ha de nacer. Lo suyo es *la joie de vivre, la confiance de vivre, l'élan vers ce qui est juste et naturel*. Ulises en respuesta se caracteriza a sí mismo como *l'homme adulte*, entregado a una esposa de treinta años y a un hijo que crece, valorando *la volupté de vivre et la méfiance de la vie*. Prosiguen con una especie de letanía confesional: Héctor representa *la chasse, le courage, la fidélité, l'amour*; Ulises *la circonspection devant les dieux*—un pensamiento notable, aunque posiblemente irónico, referencia a su piedad homérica ya olvidada hace tiempo— *les hommes et les choses*. Héctor se compara a un roble frigio y a un halcón que mira fijamente al sol; Ulises elige el simbolismo del olivo y del búho. Al final Héctor reconoce que no se siente igual a Ulises.

De esta autoapreciación simbólica, casi poética, pasan al problema de la guerra. Aquí Héctor habla en términos convencionales más bien ingenuos. En contraste, Ulises se muestra como un realista que ha pensado profundamente sobre las causas paradójicas del conflicto humano. Su irracionalismo racionalista deja perplejo, incluso escandaliza, a Héctor, que tiende a redundar en la creencia tradicional en una enemistad fundamental entre griegos y troyanos. Ulises se niega a aceptar estas generalizaciones simplistas. La guerra y la paz, su experiencia y su pensamiento se lo han demostrado, dependen de cualidades humanas comunes a todos. *Iliacos muros intra peccatur et extra*. Cuando Ulises hace su propuesta final sobre Helena, durante un momento Héctor se vuelve suspicaz: *Est-ce là la ruse d'Ulysse ou sa grandeur?* Ulises contesta que si hay algún ardid es sólo contra *le destin*, y afirma su sinceridad. Héctor se fía de él, por lo que se ve con razón. Se separan como amigos y Héctor ahora asegura que es *noblesse* lo que le ha llevado Ulises a tomar su decisión. Ulises, en sus últimas palabras dice que no, que no es *noblesse*, sino que el aleteo de las pestañas de Andrómaca le recordaba las de Penélope. La frase, característica de su negativa casi frívola a aceptar generalizaciones pretenciosas en esta obra, sugiere una infravaloración irónica de sí mismo, y recuerda también por un momento el aspecto más gentil del héroe odiseico. En la última escena, el acuerdo apacible queda destruido por la tosquedad y la traición de un Tersites troyano. Después de todo, la guerra de Troya tendrá lugar.

El Ulises de Giraudoux es de un trazo brillante, que combina la lucidez de la frase y el pensamiento de Racine con una simpatía homérica y shakespeariana hacia la greicidad esencial del personaje de Ulises. Como todas las grandes concepciones de Ulises, es ésta una figura conseguida en lo que a la encarnación de cualidades aparentemente hostiles se refiere. Es al mismo tiempo fatalista y enérgico, realista y compasivo, lógico e imaginativo, frívolo y serio. Apenas queda en él huella del intrigante siniestro del ciclo troyano medieval o del político de poder de Eurípides. En su lugar se reconoce, a pesar de la ética y del lenguaje propios del siglo XX de

Giraudoux, la honestidad y tolerancia innatas del héroe homérico. Hay mucho aquí también del *Troilo y Crésida* de Shakespeare tanto en Ulises como en Héctor, además de un triunfo definitivo del caos sobre el orden, de la pasión sobre la razón, de la brutalidad sobre la civilización. Pero en este caso es la locura del pueblo y no la locura de los príncipes la que causa el desastre. Como en la *Iliada* y en *Troilo y Crésida*, el Ulises de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* representa la mente civilizada en un mundo de pasión indisciplinada. Ésta es su función más alta como *politique*.

CAPÍTULO XIV

EL VIAJERO ERRANTE

Tales eran algunas de las extravagancias postclásicas del Ulises de la *Iliada*. ¿Y ahora qué hay del héroe odiseico? En la *Odisea* de Homero, Ulises se mantenía como la persona alerta, prudente y habilidosa que era en la *Iliada*. Pero había cambiado su entorno. Ya no era un compañero de grandes héroes cuyo comportamiento estuviera regulado por costumbres y normas reconocidas; y ya no circulaba en la arena de la vida pública bajo la mirada crítica de los jefes rivales. En su lugar, en las condiciones nada convencionales de la *Odisea* —porque incluso cuando Ulises llega a casa tiene que representar el papel de un pordiosero— está obligado a ser principalmente el individualista y el oportunista. Dispone, en efecto, de algunos momentos para emplear su habilidad como *politique*. Pero el mundo iliádico de debates formales y embajadas queda ya atrás, y un mundo paradójico de magia y de desorden ha ocupado su lugar. En otras palabras, Ulises ha sido trasladado desde un entorno clásico a uno romántico. En consecuencia, fueron sus aspectos odiseicos los que más atrajeron a los escritores románticos de la tradición posterior.

Se pueden distinguir tres frases principales en la carrera de Ulises en la *Odisea*. Primero Homero lo presenta (según se ha descrito en el capítulo IV) como un exiliado triste, anhelante de su Ítaca después de siete años de indolencia en la isla de Calipso. Luego aparece como un viajero intrépido en tierras desconocidas. Por último, en los doce cantos finales, se convierte en el rey que recupera lo que le pertenece, en el vengador disfrazado, en el marido que por fin regresa. En este punto termina el relato de Homero. Sin embargo, escritores posteriores (como se ha comentado en el capítulo VI) obligaron a que el periplo del abrumado viajero errante se prolongara. Versiones modernas de estas cuatro fases se van a considerar ahora por turno.

En primer lugar, Ulises como un exiliado que anhela su casa: en la tradición posthomérica Ovidio, los estoicos y algunos de los primeros Padres de la Iglesia utilizaron de manera destacada a Ulises como símbolo de la nostalgia o de la inspiración espiritual. Ovidio se sintió reconfortado a nivel personal de ese modo durante su exilio lejos de Roma. Los filósofos y los hombres de la Iglesia lo tomaron como una alegoría del anhelo del hombre por la Ciudad del Cielo. Estas dos actitudes, la personal y la moralista, continuaron a lo largo de la tradición vernácula. La interpretación alegorista es un lugar común y no es preciso ilustrarla. La actitud personal no está

mucho menos trillada que ésta, pero un ejemplo famoso de ello merece una consideración especial. Se encuentra en el inicio del famoso soneto de Joachim du Bellay:

Heureux qui comme Ulysses, a fait un beau voyage,
 Ou comme cestuy là qui conquit la toison,
 Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
 Vivre entre ses parentes le reste de son aage!
 Quand revoiray-je, hélas, de mon petit village
 Fumer la cheminée, et en quelle saison
 Revoiray-je le clos de ma pauvre maison
 Qui m'est une province, et beaucoup d'avantage.

A pesar de su brevedad y convencionalismo, esta utilización simbólica tiene una fuerza sin rival en toda la tradición en torno a Ulises. Es más que un mero símil: es una autoidentificación sentida profundamente. Las circunstancias habían hecho la imagen de Ulises especialmente adecuada para los propios sentimientos de du Bellay. Cuando Ovidio utilizó la misma figura es cierto que se encontraba en el exilio, pero en el exilio *de* Roma, deseando volver al esplendor y las emociones que ésta deparaba. Du Bellay era un exiliado *en* Roma, deseando dejarla por la paz tranquila de Lyré y la *douceur angevine*, de la misma manera que en la *Odisea* Ulises había anhelado escapar a las riquezas y la belleza de la isla de una semidiosa por mor de su escarpada Ítaca. Igual que du Bellay, Ulises tenía que haber sido consciente de que ésta podía parecer una elección tonta. Pero, tal como él lo veía, el afecto es mejor que el lujo, el encanto reporta más felicidad que la belleza. Ulises había aprendido que con el tiempo un hombre se cansa del esfuerzo heroico y de un entorno espectacular, y que deseará volver —no, desde luego, como un don nadie ni como un fracasado, sino como un hombre satisfecho y realizado por la experiencia y el conocimiento— a su propio pequeño reino. Éste, a diferencia de las ansias quejumbrosas de Ovidio por renovar una carrera en la metrópoli, es el espíritu auténtico de héroe odiseico.

Muchos otros escritores modernos han recurrido a Ulises como símbolo de sus emociones sentidas desde el exilio¹. No obstante, pocos recuperaron la nota odiseica tan eficazmente como du Bellay. A otros les afectó la tendencia a empañar la claridad argétea del símbolo con sentimientos de lástima de sí mismo, de indignación o de rencor. Du Bellay ni lloriquea ni se enfurece: sencillamente afirma en imágenes magníficamente concretas, en parte homéricas², en parte renacentistas, que habiendo

N.B. En esta segunda edición en inglés la mayor parte del material publicado en *Hermathena* y *Studies in Philology* citado en las notas que siguen se proporciona en los apéndices.

Para el trasfondo general vid. las obras citadas en el capítulo XIII.

¹ Por ejemplo Heine en *Nordsee-Dichtungen* 1, 4 (con un toque agradablemente irónico de propio menosprecio) y Foscolo, más indirectamente, en su soneto *A Zákynthos*.

² Los toques homéricos se encuentran en la frase *plein d'usage et raison* (cf. *Od.* I, 3) y en las referencias al humo de la chimenea de su hogar (cf. p. 77 n. 11 cap IV *supra*), que se repite en *Les regrets* cxxx, 3. El último verso, quizás menos deliberadamente, sugiere “la tranquila muerte desde el mar” que Tiresias había profetizado a Ulises en *Od.* XI. Para otras referencias a Ulises en du Bellay ver *Les regrets* xxvi, xl, lxxxviii, cxxx.

visto las mayores glorias del mundo prefiere su propia patria de tan escasa relevancia. Durante un momento du Bellay y Ulises se identifican por un flash repentino de simpatía imaginativa, que se plasma en un simbolismo impecable. Referencias en otros lugares de sus poemas sugieren que este sentido de afinidad con Ulises no es un capricho pasajero.

Un poema reciente, escrito intencionadamente como una variación moderna sobre el tema de du Bellay, merece situarse al lado de su soneto como una expresión de la vivencia del exilio en términos odiseicos. Se trata del poema “Sobre un verso extranjero”, del poeta griego Yorgos Seferis, escrito en Londres en 1931³. Tras comenzar con una adaptación al griego del primer verso de du Bellay, Seferis describe cómo el amor de un exilado por su hogar surge en las venas “con palpito indeclinable”. Cuenta cómo de nuevo y de nuevo le parece ver el fantasma de Odiseo: los ojos del héroe enrojecidos por el salitre del mar y por su “anhelo de ver otra vez el humo que sale del calor de su hogar y a su perro que ha envejecido esperándole en la puerta”; es mayor de presencia y con barba; sus manos encallecidas por las amarras y el gobernalle, su piel cuarteada por el viento, el calor y la nieve. Parece que intenta evitar que las figuras intrusas del “hombre desmesurado” (el Cíclope) de las sirenas, de Escila y Caribdis –“tantos monstruos tan inquietantes”– oscurezcan el hecho de que él (al igual que el poeta) fue un hombre que “luchó en el mundo, con el cuerpo y el alma”. El poeta imagina que Odiseo ha venido de esta manera para aleccionarle sobre cómo también él puede fabricarse un caballo de madera y con ello ganar su propia Troya. Odiseo le habla con humildad y serenidad “como si me conociera como un padre, o como ciertos viejos marineros que, recostados en sus redes, en el momento en que llegaba el invierno y se encrespaba el viento, me decían, en mis años niños, la canción de Erotócrito, con lágrimas en los ojos”. Odiseo habla del dolor que se sufre al “sentir las velas de tu barco hinchadas por el recuerdo y como timón tu alma”. Ha conocido lo que es “estar solo, oscuro en la noche y sin rumbo como en la era la paja. La amargura de ver a tus compañeros arramblados por los elementos, desperdigados uno a uno”. Recuerda de su experiencia en el Hades (en la *Odisea* XI) cómo, curiosamente, puede rehacerse el valor hablando con los muertos, cuando los vivos que te quedan ya no te son suficientes. El poema termina: “Sigue hablando ... veo aún las manos que sabían comprobar si estaba bien tallada en la proa la Gorgona, regalarme la mar azul encalmada en el corazón del invierno”^{*}.

El poema de Seferis llega más lejos que el de du Bellay en las aflicciones amargas de la vida. Du Bellay pensó solamente en el exilio: el poeta griego va más allá de la emoción inicial del anhelo del hogar para ver la vida entera como una odisea entre peligros y desolación. En otras palabras, al final está más cerca de la concep-

* La traducción es de A. Silván (vid. Actualización bibliográfica).

³ Seferis, *Poémata* 1924-46, Atenas, 1950, pp. 95-7: las citas proporcionadas proceden principalmente de una traducción al inglés de Mr. George Savidis. Seferis también utiliza a Ulises como símbolo en sus poemas *Kichle* y *Mythistórema*, en la misma colección.

ción estoica de Ulises que de las concepciones de Homero y de Ovidio. Y aunque se encuentre por simpatía próximo a Ulises, siguen siendo seres separados a lo largo del poema: en el soneto de du Bellay, durante un momento el poeta y el héroe eran uno. Pero como expresión lírica de emociones modernas en el conjunto de los tradicionales símbolos de Odiseo, el poema de Seferis merece ser recordado.

Al dar cuenta Homero de las hazañas de Ulises en la *Odisea*, esta fase de exilio se presenta en primer término. Pero en tiempo real estuvo precedida de las andanzas fabulosas. Con ellas Homero proporcionó un almacén inagotable de material a los escritores imaginativos de todas las épocas de la literatura europea. Aun en las épocas más oscuras de la Europa occidental, cuando la *Odisea* misma era desconocida e incluso al resumen deformado y reseco de Dictis no se le prestaba atención, los episodios más famosos seguían vivos en la tradición popular y en alusiones eruditas donde fuera que la enseñanza clásica había penetrado. El Cíclope y las sirenas, al menos, no llegaron a olvidarse del todo. Pero en los tiempos en que el canon homérico era desconocido, era evidente que iban a surgir curiosas variantes, como era de suponer en el trato libre de un material tan imaginativo. No vamos a intentar registrar aquí las múltiples ampliificaciones de la versión de Dictis del periplo de Ulises a las que darán cabida Benoît de Sainte Maure y los escritores subsiguientes del Romance de Troya⁴. No están exentas de algunos conceptos peculiares y de malentendidos. Pero, una vez que Homero fue descubierto de nuevo, se abandonaron rápidamente y ninguna obra creativa se derivó de ellas.

El primer gran retrato vernáculo de Ulises como el viajero errante aparece en el canto vigésimo sexto del *Infierno* de Dante. Se trata de una figura paradójica, del tipo de Jano: una cara mira sombría hacia atrás a la concepción convencional latina de Ulises como el vencedor tramposo de los troyanos; la otra, asombrosamente radiante, atisba hacia adelante el espíritu del Renacimiento y del romanticismo del siglo XIX. Junto a la concepción de Ulises de Homero, la de Dante, a pesar de su brevedad, es la más influyente de toda la evolución del héroe errante.

Dante llega con Virgilio, su guía, a la parte de Malebolge reservada a los consejeros fraudulentos. Las llamas que consumen a estos embusteros brillan tan intensas como luciérnagas en el foso oscuro. Una llama, extrañamente dividida por arriba en dos, estimula la curiosidad de Dante. Pregunta quién arde en ella. Virgilio contesta:

“Dentro de ella”, me dijo, “arde y suspira
Ulises, con Diomedes; juntamente
sufren, pues compartieron igual ira;

⁴ La versión medieval que mejor se deja leer de las últimas andanzas de Ulises es la que se encuentra al final de *Troy tale* de Lydgate V, 1781 y ss. (cf. *Hermathena* 78 [1951] 67 y ss.) Para el singular relato irlandés *Merugud Uilix Maicc Leirtis*, con sus motivos folclóricos adicionales, vid. R. T. Meyer en *Modern Philology* 1 (1952) 73-8. Se han sugerido paralelismos entre las aventuras de Ulises y las de Beowulf, Loki, St. Brendan, Maelduin y otras figuras tempranas. Meyer ha editado recientemente el relato irlandés de Ulises: *Merugud Uilix Maicc Leirtis*, Dublín, 1958.

se gime en esa llama la infidente
 argucia del caballo que fue puerta
 por do salió de Roma la simiente.
 Llórase dentro el arte por que, muerta,
 Deidamia a Aquiles todavía llora
 y el Paladio que a Troya dejó abierta”*.

Aparte de la dignidad de la poesía de Dante, este pasaje podría ser una mera transcripción de cualquiera de sus predecesores en la tradición antiuliseica griega y latina—Eurípides, Virgilio, Séneca, Filóstrato, Dictis de Creta—o de cualquiera de los escritores contemporáneos antiuliseicos del ciclo troyano. Este Ulises es la figura familiar de la execración latina, el pérfido archigriego, el timador astuto. Es significativo que sea Virgilio quien formule aquí su acusación y no Dante mismo, pues en la *Eneida* (aunque con las reservas comentadas en el capítulo X) a Ulises se le había descrito como un “forjador de crímenes”, un “urdidor de falacias”, “cruel” y “artero”. Ahora, bajo los auspicios de un poeta cristiano, se le condena al castigo eterno por sus estratagemas exitosas contra los troyanos, ancestros de la simiente romana.

Sin embargo, si uno se aparta por un momento de la tradición antiuliseica, en el veredicto inexorable de Dante ha lugar a alguna protesta. ¿No es cierto que Ulises sencillamente cumplió con su deber como líder griego cuando debeló a los ancestros troyanos de los romanos mediante estratagemas y engaños? ¿Es cierto que las convenciones antiguas de la guerra (¿y las ha cambiado tanto la cristiandad?) prohibían o tan siquiera relegaban tácticas engañosas contra el enemigo? Si la prueba aportada en el capítulo II es conforme a reglamento, no lo hacían. Sin duda era natural que los troyanos burlados se quejasen de que habían sido derrotados por astucia y no en campo abierto. Sin embargo, el hurto del Paladio y el ardid del caballo de madera no eran crímenes escandalosos contra ningún código reconocido de derecho internacional, como insinúan los escritores latinos. Parece que el motivo para denunciar a Ulises estaba basado menos sobre una indignación justificada que sobre un chauvinismo rabioso. De hecho, esta primera parte de la sentencia de Dante sobre Ulises es propagandística, no moralista o jurídica. Varía muy poco del tipo de sentencia formulada en los juicios de posguerra, cuando los vencedores intentan condenar a los líderes de los vencidos en nombre de la justicia absoluta, porque hay que recordar que cuando Dante escribió la *Divina Comedia* la tradición latina campeaba victoriosa por toda la Europa occidental.

La entrevista de Dante con Ulises probablemente hubiera terminado en este punto si Dante no hubiera visto en él nada más que al execrable *politique* que había asegurado el sometimiento de los troyanos. Pero, por lo visto, Dante no estaba satisfecho con este veredicto convencional. Quizás otro aspecto de la tradición tuviera algún

* Traducción de Ángel Crespo (ed. Círculo de Lectores). En el original inglés las versiones utilizadas son las de D. Sayers y de Cary.

efecto aquí: los argumentos prouliaseicos, es decir, que Dante pudo haber conocido de Cicerón, de Horacio y de algunos de los padres de la Iglesia, quienes habían insistido en que el Ulises odiseico proporcionaba un ejemplo de sabiduría y entereza. Pero es el genio propio de Dante para comprender los orígenes recónditos de la conducta humana y su simpatía imaginativa aun para con los objetos de sus condenas más severas lo que más probablemente le llevara a ahondar en la figura de Ulises. O quizás se deba a la obediencia instintiva a la gran máxima de la justicia romana, “escuchar a la otra parte”. En todo caso, se produjo como resultado una mutación enteramente nueva en la tradición del Ulises viajero errante.

Dante refiere que le atrapó un deseo repentino de escuchar a Ulises hablar por sí mismo. A su solicitud sincera, Virgilio consiente en solicitar de Ulises, con una pronunciada cortesía y una curiosa sinuosidad, “que uno cuente dónde a morir antaño se perdía”. Entonces del más saliente de los cuernos de la antigua llama comienza a temblar y a murmurar una voz —no se nombra a Ulises— que se lanza sin saludo ni preámbulo, porque se trata de la voz de un hombre en agonía eterna, a un intenso relato. Ulises cuenta una historia nunca oída antes⁵ sobre su último viaje: cómo después de dejar a Circe

ni el halago de un hijo, ni la inquieta
piedad de un padre viejo, ni el amor
que debía a Penélope discreta
dentro de mí vencieron al ardor
de conocer el mundo y enterarme
de los vicios humanos, y el valor;
quise por altamar aventurarme
con sólo un leño y con la fiel compañía
que jamás consintió en abandonarme.

En frases tersas, metálicas, describe cómo seguía navegando sin descanso. Al cabo, él y sus compañeros, ahora viejos y lentos (no se debe forzar la cronología) llegaron a las columnas de Hércules, designadas por los escritores clásicos como el límite de la exploración lícita. Allí tomó su decisión fatal. En uno de los ejemplos más famosos de su elocuencia proverbial, Ulises incitó a sus debilitados compañeros a un último esfuerzo:

“¡Oh hermanos, que llegáis”, yo les hablaba,
“tras cien mil peligros a Occidente,
cuando de los sentidos ya se acaba

⁵ No se ha encontrado una fuente satisfactoria para esta innovación de que Ulises vaya desde Circe directamente a su muerte. Quizás Dante había oído algún relato confuso del viaje de Ulises al Hades después de dejar a Circe (como se describe en *Od.* XI). Quizás podrían haberle llegado algunas nociones de la historia de la *Odisea* a través de viajeros, cruzados o peregrinos que habían tenido contacto con griegos bizantinos. El viaje de Ulises por el Atlántico puede haberle sido sugerido a Dante por las leyendas de Maelduin y San Brendan, como anota Dorothy Sayers.

la vigilia, y es poco el remanente,
 negaros no queréis a la experiencia
 de ir tras el sol por ese mar sin gente.
 Considerad”, seguí, “vuestra ascendencia:
 para vida animal no habéis nacido,
 sino para adquirir virtud y ciencia”

Pusieron rumbo al sur. Una montaña oscura y misteriosa apareció en la distancia. Se llenaron de alegría. De repente un remolino sacudió el barco:

Nuestra alegría se convierte en llanto,
 pues de la nueva tierra un viento nace
 que del leño sacude el primer canto;
 con las aguas tres veces girar hace
 y a la cuarta la popa es elevada,
 se hunde la proa —que a otro así le place—
 y nos cubre por fin la mar airada”.

Cuando Ulises terminó de hablar, su llama se queda “derecha y quieta”. Sin gemido, jactancia ni maldición se aleja con firmeza. Su autodomínio austero y majestuoso, digno de un Régulo o de un Catón, contrasta con las lamentaciones despreciables del consejero fraudulento que se presenta a continuación a la vista de Dante.

Tanto en su mitología como en sus implicaciones morales ésta es una versión revolucionaria del último viaje de Ulises. Desde el punto de vista mitológico su aspecto revolucionario reside en el hecho de que Ulises nunca en absoluto regresa a casa de sus viajes errantes odiseicos. En lugar de ello va directamente desde Circe en busca de la satisfacción de su deseo desordenado de conocimiento y de experiencia del mundo desconocido. Desde el punto de vista moral, Ulises ahora se convierte en un símbolo del deseo pecaminoso del conocimiento prohibido. Eso le da a Dante su razón última para condenarlo como un falso consejero, porque al persuadir a sus compañeros de que le siguieran en su búsqueda de conocimiento los llevó a la destrucción. Era una acusación mucho más fuerte contra Ulises de lo que cualquier chauvinismo podría proporcionar.

A la luz de la tradición anterior, se pueden hacer muchas objeciones a la concepción de Dante del héroe odiseico. El Ulises de Homero era eminentemente un hombre piadoso y con dominio de sí mismo; eran sus compañeros quienes eran sacrílegos e imprudentes. Él sobresalía tanto en la *Iliada* como en la *Odisea* por su sentido del deber social, su amor al hogar, su aprecio por un reinado pacífico y su piedad reverente. Ahora, de la mano de Dante, lo vemos como alguien que desprecia los lazos religiosos y sociales, un hombre poseído en demasía por una gran pasión, el deseo característicamente griego de conocer⁶. Desde luego Homero había suge-

⁶ Cf. la cita de Barker en p. 103 cap. V n. 16 *supra* y vid. todo el ensayo de Barker sobre el Ulises de Dante (un símbolo del *intellectus agens* de Aristóteles en conflicto con *fides*). He añadido algunos comentarios más en “Dante’s conception of Ulysses”, *The Cambridge Journal* 6 (1953) 239-47. Mis opiniones sobre el Ulises de Dante han sido criticadas por Dr. Mario M. Rossi en *Italica* 30 (1953) 193-202.

rido que Ulises sentía más ansias que los otros héroes de conseguir conocimiento, y lo había retratado como más acusadamente individualista que a cualquiera de sus socios. Pero el motivo regidor de la *Odisea*, como lo reconoce du Bellay, era esencialmente social, que conducía a Ulises hacia casa, hacia su pequeño reino en Ítaca. En sustitución de esta figura centrípeta viajando en dirección a casa, Dante propuso una personificación de una fuerza centrífuga. De esta manera hizo que Ulises simbolizara el elemento anárquico en aquellos conflictos entre ortodoxia y herejía, conservadurismo y progresismo, clasicismo y romanticismo, que afligieron a su propio tiempo y que afligirían a épocas posteriores más trágicamente. Cuando condenó a este Ulises, condenó lo que pensaba que era una fuerza destructiva de la sociedad. Quizás también, como se ha sugerido en otro lugar⁷, también estaba condenando una tendencia demasiado aventurera a la especulación y al conocimiento, presente en su propia mente. Si fuera así, ello explicaría el sentimiento paradójico de admiración que es evidente en el retrato de Dante del héroe maldito. Porque incluso si se acepta la justicia de su maldición, sigue siendo una figura de nobleza majestuosa, como el Satanás de Milton o el capitán Ahab de Melville. El contraste con el Ulises furtivo de los propagandistas troyanos no podría haber sido mayor. Si Dante mismo alguna vez hubo experimentado el celo del explorador intelectual, la alegría solitaria de una mente señera viajando por mares extraños de pensamientos, no podía por menos de dejar que quedase algo de admiración por el espíritu griego, incluso cuando, al enviar a Ulises a su destrucción, mataba sin piedad a lo que quería. Aquí hay una nueva ambigüedad en la tradición de Ulises. Los moralistas más antiguos se habían sentido perturbados por la ambivalencia de su inteligencia práctica, con su poder para el bien o para el mal. Dante apunta a la ambivalencia más sutil de la búsqueda del conocimiento por su valor en sí misma⁸. En términos contemporáneos: los que nos conducen a nuevos terrenos de conocimientos científicos ¿son falsos consejeros atrayéndonos a la destrucción atómica? ¿o son guías prudentes y dignos de confianza que nos llevan a niveles superiores de civilización? El veredicto moderno sobre el Ulises de Dante depende de las respuestas a estas preguntas.

Sin duda Dante pretendió que su Ulises comportara un aviso terrible al mundo medieval en general. Pero, al cabo de pocos años, los primeros movimientos del Re-

⁷ *Cambridge Journal*, loc. cit., donde se cita a Croce por el comentario, "Nadie estaba más profundamente conmovido que Dante por la pasión de conocer todo lo que se pudiera conocer, y en ninguna otra ocasión ha dado expresión a esto como en la gran figura de Ulises": cf. W. H. Auden, *The enchanted Flood*, Londres, 1951, p. 21.

⁸ Vid. las críticas de San Agustín sobre *curiositas* en *Confesiones* 10, 35, y Santo Tomás de Aquino, *De curiositate* (*Summa Theologica* 2, 2, 167): y además en "Modern literary scholarship as reflected in Dante criticism", *Comparative Literature* 3 (1951) 289-309, de H. Hatzfeld, que critica la opinión de que Ulises sea una especie de héroe trágico, observando que "El principio en cuestión es éste: la justicia divina castiga la voluntad mal encaminada, la raíz de la acción; la acción en sí misma puede contener elementos abiertos a la lástima humana". ¿Pero ha de igualarse la justicia de Dante con la justicia de Dios? ¿Y no halló Calderón, un teólogo igualmente ortodoxo, una manera de salvación para Ulises en su marcha de Ciree? ¿Y no condena Dante a Ulises por una acción que es totalmente suya, invención del propio Dante?

nacimiento empezaron a remover los cimientos de su asunción fundamental de que era mejor evitar los experimentos y la exploración. Sin embargo la antipatía agustina hacia la curiosidad intelectual siguió ejerciendo su influencia en contra de Ulises todavía durante algún tiempo. Así, en 1390 el poeta inglés Gower en sus *Confessio amantis* relató con gran esmero cómo Ulises se convirtió en el docto supremo de la edad heroica:

Fue digno rey y caballero
 Y clérigo sabedor de todo;
 Fue gran retórico
 Fue gran mago;
 De Tulio la retórica,
 Del rey Zoroastro la magia,
 De Ptolomeo la astronomía
 De Platón la filosofía
 De Daniel el sueño durmiente
 De Neptuno las corrientes marinas
 De Salomón los proverbios
 De Macer todo el poder de las hierbas,
 Y la Física de Hipócrates,
 Y semejante a Pitágoras
 De la cirugía conocía las curas.

Mas, desgraciadamente, esta erudición le llevó a buscar conocimientos prohibidos. Viró a la brujería: y

A través de la brujería su lujuria satisfizo
 A través de la brujería sus penas comenzaron
 A través de la brujería su amor eligió
 A través de la brujería su vida perdió.

La moral es la misma que la de Dante. La diferencia radica en la amplitud de la referencia. La mente de Gower, limitada a las explicaciones convencionales de su propia época, sólo podía entender la curiosidad desordenada de Ulises en los términos de la magia negra. La imaginación de Dante, que iba mucho más allá de las supersticiones de su propia época, creó un símbolo relevante para cualquier época de ciencia avanzada. Así ocurrió que la Europa occidental encontró un símbolo más apropiado del deseo incontrolado de conocimiento en Fausto, y el Ulises de Dante no tuvo un efecto inmediato en la tradición principal. Sólo cuando un poeta inglés vino a rechazar el romanticismo gótico en favor de un nuevo helenismo inoculado precisamente de romanticismo, fue el momento en que, paradójicamente, el ‘falso consejo’ de Ulises empezó a sonarles como un evangelio de salvación a los escritores modernos.

En general, los escritores clásicos no habían realizado la vena de curiosidad intelectual en Ulises, aunque tampoco la descuidaron. Prefirieron centrarse en las reac-

ciones de Ulises ante las distintas tentaciones sensuales que le asediaron en su viaje hacia su hogar, como el canto de las sirenas para tentar sus oídos, el loto para tentar su paladar, los perfumes y atractivos de Circe y de Calipso, etc. Los escritores del Renacimiento por lo común siguieron en esto a los de la Antigüedad, y estaban de acuerdo en que Ulises había superado en general sus pruebas con honor. Dos extractos de *The Scholemaster* (1570) de Roger Ascham son, salvo por un elemento especial, típicos de la actitud renacentista:

Mas, si un caballero necesita viajar a *Italia* hará bien en mirar la vida del viajero más sabio que jamás llegara allí, enviado por el escritor más sabio que hablara nunca en una lengua, a excepción de la doctrina de Dios: y ese es *Ulises* en *Homero*. Ulises y su viaje, es a quien deseo que los viajeros miren, no tanto para que le tengan miedo por los grandes peligros que corrió tantas veces, sino para instruirlos con su excelente sabiduría que siempre y en todo lugar empleó. Incluso los viajeros ya instruidos e ingeniosos cuando están dispuestos a hacer alabanza del viajar como una gran encomienda y tienen para ello el mejor Escrito recitan de buen grado el tercer verso de *Homero* en su primer canto de la *Odisea*, que contiene una gran alabanza de *Ulises*, por el ingenio que atesoró y la sabiduría que empleó en sus viajes. Pero no siempre en su ausencia de Inglaterra dará con un amable *Alcínoo* y paseará por sus deleitosos jardines llenos de placeres inocuos, sino que a veces caerá en manos de algún cruel *Cíclope* o en el regazo de una disoluta y juguetona dama cual *Calipso*: y así sufrir el peligro de muchos antros no tanto llenos de peligros para destruir el cuerpo como llenos de vanos placeres para envenenar la mente. Algunas Sirenas le cantarán un canto dulce de tono pero tocando al final su absoluta destrucción. Si *Escila* no le ahoga, *Caribdis* puede tragárselo mortalmente. Algunas *Circes* harán de él, de un inglés sencillo, un perfecto italiano. Pero finalmente puede que vaya al infierno, o a algún lugar infernal, de donde difícil es volver, aunque un *Ulises*, y ello con la ayuda de *Palas* y el buen consejo de *Tiresias*, escapó una vez de ese horrible antro de tinieblas mortales.

Esta es principalmente la doctrina de los estoicos y de Horacio (a quien cita). Lo que añade Ascham es un toque de patriotismo, de orgullo que descansa en el ‘inglés sencillo’ y un sabor de piedad puritana⁹.

En la generación siguiente Chapman mantenía su reverencia por el Ulises odiseico. En la introducción a su *Odyssees* (1616), dedicada al conde de Somerset y a su “paciencia uliseica”, afirma que la *Odisea* es una demostración de “sabiduría dominante”, de “las mentes que miran hacia dentro, el Imperio constante e inconquistable; inquebrantable, inalterado, sin ninguna mayor imposición tiránica insolente”. En su traducción y comentarios tampoco pierde Chapman la ocasión de alabar a Ulises como “el que mucho resiste, el paciente, el hombre celestial”, “el hombre sabio y respetuoso de Dios”, “cuyo genio... se vuelve en muchas y varias maneras hacia la verdad” (que es la explicación de Chapman de *polytropos*, el epíteto inicial que Homero le había adjudicado en la *Odisea*). Es claro que Chapman muestra algunos

⁹ Otros comentarios sobre los juicios de Ascham sobre Ulises y otras opiniones contemporáneas se ofrecen en *Hermathena* 79 (1952) 38 y ss., en particular las de Sidney, Spenser y Golding en su versión de *Metamorfosis* de Ovidio.

toques de chauvinismo inglés en sus elogios de Homero, burlándose de las tonterías de “italianistas remilgados”. Pero esto es ocasional. Su tono sostenido de admiración ferviente hacia Homero y sus héroes, coloreados a veces con un toque de ardor místico, se convirtió en el siglo XIX en una de las influencias más poderosas en la reavivación del entusiasmo inglés por la tradición griega, como testifica el famoso soneto de Keats. Sin embargo el fervor de Chapman ganó pocos conversos en su propio siglo¹⁰.

En el capítulo precedente se ha visto cómo las inclinaciones literarias de los siglos XVII y XVIII se alejaron de los aspectos más imaginativos de Ulises. Algunos, como Rapin, lo denunciaron como un zascandil despreciable. Otros, como Fénelon, intentaron acicalarlo para su admisión en la corte de Luis XIV. Durante estos siglos la atención se centró principalmente en la carrera política de Ulises y no en los cuentos feéricos de la *Odisea*. Se hizo caso omiso o se minimizaron los elementos románticos y alegóricos en estas épocas de *étatisme* y de pensamiento científico. La moda era la de la agudeza, no la de la imaginación. *Los viajes de Gulliver* con su sátira política subyacente y su notable precisión ‘científica’ para los detalles¹¹ –y sin ninguna huella de misticismo o sobrenaturalismo activo– iban perfectamente con el gusto de *le siècle sans étonnement* mejor que las aventuras de Ulises en el país de las maravillas.

Siendo éste el caso, no es de sorprender que se hiciera un esfuerzo en el siglo XVIII por reducir el trabajo de Homero a términos políticos y científicos mediante el conocido método de interpretaciones alegoristas. Giambattista Vico en su *Ciencia nueva* (1725) tomó la postura afirmativa de que los incidentes descritos en los poemas homéricos eran representaciones simbólicas de fuerzas y movimientos históricos. Al hablar del segundo tipo de jurisprudencia, la jurisprudencia heroica, la define como “toda ella escrupulosidad de palabra (de la que es ejemplo el prudente Ulises), la cual apuntaba a aquella que fue llamada por los jurisconsultos romanos *aequitas civilis* y que nosotros decimos ‘razón de Estado’”. En un sentido, consideraciones de este tipo son lugares comunes de la tradición. Uno se acuerda, por ejemplo, del Ulises de Shakespeare en *Troilo y Crésida*. No obstante, hay una diferencia fundamental. A Shakespeare, siendo un humanista del Renacimiento, le preocupaba la exploración de los efectos de tal ‘jurisprudencia heroica’ sobre las vidas de seres humanos en una situación particular. Vico no tenía interés en Ulises como un ser humano, sino sólo en la medida en que su heroísmo arcaico ilustrase una teoría abstracta de ciencia política. En la tradición anterior, desde luego Ulises había sido a menudo una mera máscara para distintos tipos de propaganda. Pero nunca anteriormente había

¹⁰ Para el Ulises de Chapman ver más en n. 3 del capítulo XIII, y para su ‘misticismo’ vid. *Envoy* 5 (1951) 62-9. Para otras versiones inglesas del siglo XVII de escenas de la *Odisea* (de Samuel Daniel, William Browne, y, en tono burlesco, de James Smith) ver *Hermathena* 81 (1953) 41 ss.

¹¹ Alguna influencia de la *Odisea* ha encontrado en *Los viajes de Gulliver* G. McCracken, en *The Classical Journal* 29 (1934) 538-8, pero es escasa.

sido despersonalizado de tal manera, tan reducido a términos científicos, como en la exposición de Vico. Según la teoría de Vico, el héroe que tradicionalmente sobresalía en la explotación de ardidés políticos se convertía en un mero símbolo del proceso político abstracto, un títere en una teoría mecánica de civilización.

Algunos comentarios que añadimos de Vico ejemplificarán sus métodos de interpretación¹²:

Los pretendientes de Penélope invaden la estancia regia de Ulises (que significa el reino de los héroes), se nombran reyes, consumen los alimentos reales (se apropian del dominio de los campos), pretenden a Penélope como mujer (aspiran a los matrimonios [*con-nubia*]). Según otras versiones, Penélope se mantiene casta y Ulises caza a los pretendientes como si fueran tordos con una red, de aquel tipo con la que Vulcano heroico enreda a Venus y a Marte plebeyos (los liga al cultivo de los campos de jornaleros de Aquiles, como Coriolano intentara reducir a los plebeyos romanos no contentos con la ley agraria de Servio Tulio a jornaleros de Rómulo como ya hemos visto) De la misma manera, también Ulises combatió con Iros, pobre, y lo abatió. Según otras tradiciones, Penélope se prostituyó a sus pretendientes (concede los auspicios a la plebe) y de ahí nace Pan, monstruo de dos discordantes naturalezas, humana y bestial: que es justamente la *secum ipse discors* que refiere Livio, a la que recurrían los patricios romanos para señalar a los plebeyos que si les concedieran los matrimonios de nobles nacerían semejantes a Pan, monstruo de dos naturalezas discordantes, dado a luz por Penélope prostituida a los plebeyos*.

De manera similar explica las leyendas de Circe y de las sirenas: “las sirenas, que adormecen a los navegantes con el canto y los degüellan... Circe, que con sus encantamientos convierte en cerdos a los compañeros de Ulises... estos navegantes, caminantes, vagabundos, son los extranjeros de las ciudades heroicas... los plebeyos que contienden con los héroes para conseguir que se les concedan los auspicios, siendo vencidos en tales movimientos y cruelmente castigados por ello”¹².*

Las absurdecas y fallos de estas explicaciones son evidentes. Vico no hace distinción alguna entre la naturaleza fabulosa de los viajes errantes de Ulises y la cualidad cuasi-histórica de sus hazañas en la *Iliada*. No logra ver que la función principal de los poemas homéricos es de contar una historia sobre seres humanos. Ignora el hecho de que un aspecto sobresaliente del Ulises de Homero es su capacidad para elevarse por encima de las distinciones de clase y de las convenciones sociales. Su actitud no es ni antihomérica ni antiuliseica. Es más radicalmente destructiva: es antihumanista. Históricamente, desde luego, Vico es famoso como profeta de la teoría marxista de la evolución política y heraldo de la revolución proletaria, de forma que juzgarlo

* La traducción es de J. M. Bermudo (ed. Orbis).

¹² Vico se cita por la traducción de *The new science* de T.G. Bergin y M. H. Fisco, Ithaca, N.Y., 1948. Los pasajes citados son 38, 654, 648 [la trad. en castellano es la citada en el asterisco]. Para más ilustraciones de la actitud científica hacia Homero y sus héroes ver *Hermathena* 81 (1953) 50-1. Algunos escritores del siglo XX también han intentado encontrar simbolismos científicos en la *Odisea*: según, por ejemplo, H. G. Baynes, *Mythology of the soul*, Londres, 1940, p. 369, la conexión entre el ánima y el complejo materno se ilustra en las relaciones de Ulises con Calipso y Nausícaa.

simplemente basándose en términos de sus pocos comentarios sobre Ulises sería absurdo. Pero su utilización rigurosa de la ciencia política como medio para interpretar a Homero sirve como un ejemplo extremo del pensamiento prevalente en su época. Evidentemente era un clima poco adecuado para la imaginación mitopoética.

Esta fría actitud científica, combinada con la igualmente fría insistencia augusta en el decoro, prevaleció hasta bien entrado el siglo XIX. Un pequeño libro sin pretensiones da testimonio del cambio de tornas. Este libro fue *Aventuras de Ulises* de Charles Lamb (1808). Basado principalmente en “una versión obsoleta” de la *Odisea* —una alusión significativamente expresa a la traducción de Chapman, que había caído en desuso por causa de la desaprobación de Pope—, el relato encantador y casi infantil de Lamb reavivó el sentido antiguo de la alegoría mística de la *Odisea*. “Los agentes en este cuento”, observaba Lamb en el prefacio, “aparte de hombres y mujeres, son gigantes, hechiceros, sirenas: cosas que denotan una fuerza externa o tentaciones internas, el peligro bifronte al que alguien de una sabia entereza ha de esperar enfrentarse en su paso por este mundo”. Esto era claramente una reacción a la actitud científica. En contra de las objeciones de su editor en cuanto a las infracciones del decoro en el relato de Homero, Lamb contestó firmemente: “si quiere un libro que no vaya a escandalizar en algunos momentos, no debía haber pensado en un cuento tan lleno de antropófagos y de prodigios. No puedo alterar estas cosas sin debilitar el libro, y no las cambiaré si el castigo es que Vd. y todos los libreros de Londres van a rechazarlo”¹³. La determinación de Lamb se justificó por los resultados. En poco tiempo su libro se convirtió en un favorito entre los niños, y también entre los adultos, como había esperado. Al acercarse a las mentes de los escolares durante sus años más impresionables, su influencia en la restauración del proceso de acercamiento imaginativo, no científico al Ulises de la *Odisea*, fue muy grande. De él partió, por ejemplo, el primer interés de James Joyce por Ulises: “tenía doce años cuando estudiaba la guerra de Troya”, comenta, “pero la historia de Ulises sola se quedó grabada en mi memoria. Era el misticismo lo que me gustaba...”¹⁴. *Aventuras de Ulises* de Lamb le había despertado una conciencia, por vaga que fuese, de esa larga tradición alegórica de misticismo que se remonta, a través de Chapman y de Ascham, a los neoplatónicos, a los estoicos y a las primeras épocas de la interpretación homérica. Por lo que se refiere a las intenciones artísticas del propio Homero, esta modalidad de interpretación puede ser tan gratuita como la de Vico. Pero, por lo menos en este caso, Ulises sigue siendo un ser humano y no se convierte en una mera personificación de movimientos históricos.

No es preciso ir tras las variaciones menores en las interpretaciones alegóricas de las aventuras fabulosas de Ulises en este momento. Sin embargo, una utilización sobre-

¹³ Cartas, ed. E.V. Lucas, VI, 386.

¹⁴ Para más comentarios sobre la actitud de Lamb hacia Ulises y su influencia en James Joyce, ver *Envoy*, *loc. cit.*, y *The Listener* del 19 de julio de 1951, p. 99. Lamb también tuvo influencia sobre el oratorio de Samuel Butler, *Ulysses*: ver H. Festing Homes, *Samuel Butler: a memoir*, Londres, 1919, II 104-5 (una referencia, entre otras, que debo al prof. L. J. D. Richardson).

saliente de la alegoría para fines dramáticos merece una mención especial, en parte por su mérito intrínseco y en parte porque es una de las contribuciones más importantes de España a la tradición de Ulises. Se trata de la interpretación de Calderón de la Barca del encuentro de Ulises con Circe en *El mayor encanto amor* (1635), y en su revisión cristianizada *Los encantos de la culpa*¹⁵. En la primera de estas obras teatrales, Ulises entra en uno de los ambientes más exóticos y lujosos de toda su carrera literaria. Es como si hubiera salido de la literatura occidental para entrar en *Las mil y una noches*. Sin embargo, él sigue siendo “el peregrino del mar”, “el griego elocuente”, alguien (en términos más propios de la época de Cervantes y de Calderón que de la de Homero o de Virgilio):

aunque inclinado a las letras,
militares Escuadrones
seguí, que en mí se admiraron
espada, y pluma conformes.

En la Circe de Calderón, como él la representa, Ulises halla la combinación más formidable de erudición y de belleza voluptuosa que le haya salido jamás al encuentro.

El catálogo de sus los logros intelectuales rivaliza con el testimonio de Gower acerca de los conocimientos adquiridos del propio Ulises. En su entorno embriagador de deleites sensuales e intelectuales, Ulises se encuentra rodeado de tentaciones y durante un tiempo no resiste a sus encantos de doble filo. Por fin sus compañeros, como en la *Odisea*, ayudados por el fantasma de Aquiles, logran rescatarle del marasmo amoroso. Impelido por el recuerdo de su destino heroico, Ulises, como otro Eneas, se escapa en ausencia de Circe. Ésta, al regresar y ver su barco lejos en el mar, le suplica, lo maldice, y finalmente se hunde en la muerte junto a las ruinas de su palacio mágico. Calderón no muestra nada de aquella ternura virgiliana por su Dido. Ulises es el héroe; ella, la bella y cumplida villana. Los últimos versos son la proclama de un festival en honor del triunfo de Ulises.

Esta fue la primera versión de Calderón. Fuera de la riqueza opalescente de su estilo, su desarrollo es bastante convencional. Pero presentaba un problema que Calderón afrontó en su versión revisada, después de haber abandonado la vida secular para hacerse sacerdote. Es un antiguo problema en la tradición de Ulises. ¿Cómo puede ser que un hombre que cedió a las tentaciones amorosas de Circe (y de Calipso) se considerase como un ejemplo noble de prudencia y virtud? Esto lo hemos visto en términos de su entorno homérico en un capítulo anterior. Las tradiciones posteriores clásicas y las primeras del Renacimiento nunca llegaron a solucionarlo del todo. Los

¹⁵ En lo que sigue he contado con la traducción de las dos obras de Calderón por D. F. MacCarthy, Londres, 1861, que me fueron recomendadas por el Dr. A. E. Sloman. Para otras contribuciones notables al tema de Ulises vid. Julio Pallí Bonet, *Homero en España*, Barcelona, 1953, pp. 97 y ss.: en pp. 141 y ss. describe el *Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán, en el que Ulises es equiparado con Cristo, una analogía criticada severamente por Quevedo. Las contribuciones portuguesas las comenta A. Louiseau, «La légende d’Ulysse Dans la littérature portugaise», *Révue de la société des études historiques* 51 (1885) 469-74. Naturalmente Camoens tuvo un interés especial en él: ver Mary L. Trowbridge en *Classical studies in honour of W. A. Oldfather*, Urbana, 1943, pp. 190 y ss.. Vid. el final de la nota adicional.

defensores de la bondad de Ulises generalmente intentaban ignorar sus momentos más débiles (como cuando Ascham habló sólo de su resistencia a la copa mágica de Circe y no de su rendición a sus ofertas amorosas). Los detractores los resaltaban. Calderón en su primera obra insinuó que si un hombre puede escaparse por fin de una Circe cuando el deber le llama (y la frescura de su compañía ha languidecido) esto es todo lo que importa. Pero un sacerdote, que ha recibido las Órdenes Sagradas, no podía ser tan indolente; y en su ‘auto sacramental alegórico’, *Los encantos de la culpa*, Calderón presentó lo que era virtualmente una abjuración de su obra anterior.

Las escenas se corresponden mayormente con aquellas de la primera obra. No obstante, ahora la nota alegórica es dominante. Ulises se ha convertido en el “Hombre”, una figura cósmica. Navega en un barco místico pilotado por el Entendimiento y los Cinco Sentidos. Las tentaciones de Circe y su palacio se exageran en términos de la lucha entre los Sentidos y el Entendimiento. El Oído, seducido por la Lisonja, se convierte en camaleón; el Olfato, por la Murmuración, en león; el Gusto, por la Gula, en un “bruto inmundado”, un cerdo; el Tacto en un oso, por la Lascivia; la Vista en un tigre, por la Envidia. Hasta el Entendimiento es puesto a prueba para resistir los ataques de la Soberbia con su copa envenenada. Al principio Ulises tiende a seguir a los Sentidos. Sin embargo, habiendo oído de sus transformaciones en bestias, ruega al cielo para obtener el perdón, hace confesión de su culpa y se arrepiente. La Penitencia aparece en persona, enviada por “el gran Júpiter” para rescatar al “cristiano Ulises” de los “hechizos soberbios” de la Culpa. Cuando se marcha, Penitencia deja caer, como un encantamiento protector (como la hierba *moly* de Hermes), un ramo de flores:

Aquestas flores te traigo.
 Que es un ramillete bello
 De virtudes matizadas
 Con la sangre de un cordero,
 De quien ara fue cruenta
 La inmensa crueldad (de un leño).
 En virtud de tus virtudes
 Podrás postrar sus venenos,
 Que no tendrán fuerza alguna
 En tocándolos a ellos.

Pero siguen más tentaciones. Lascivia entra con una copa de plata, y otras con emblemas parecidos. Luego Culpa misma (que es Circe) ejerce todos sus poderes de persuasión retórica y sensual sobre Ulises, nombre, se recuerda,

Que en griego decir quiere
 Cauteloso; y así quien ya quisiere
 Corra las líneas de la suerte mía;
 De Ulises siga en mí la alegoría.

Ulises resiste y la obliga a devolver a los Sentidos a su forma original.

Pero Culpa es sutil. De repente Ulises decide que quiere “más libremente ver esta deidad”, examinar a esta mujer excepcional a solas, contando con la distinguida condescendencia de Entendimiento. Tratándose siempre del griego curioso, se siente atraído especialmente por su ofrecimiento de mostrarle sus “ciencias prohibidas, que son leyes que yo tengo”. (En este aspecto se ve el Ulises de Dante por un momento). Sus ciencias incluyen brujería, nigromancia y adivinación por los pájaros y las flores. (En este otro se confirma la teoría de Gower de la tendencia de Ulises hacia la magia negra). Cuando su mente se ha deleitado con estas maravillas, su cuerpo es sutilmente conducido en busca de otros placeres:

Y, finalmente, delicias,
Gustos, regalos, contentos,
Placeres, dichas, favores,
Músicas, bailes y juegos.

A medida que Culpa lo seduce, las flores de Penitencia caen de la mano de Ulises una por una. Un soberbio Alcázar surge ante ellos. Ulises y Culpa entran en él, asidos de las manos.

Posteriormente Entendimiento y Penitencia, tras una aguda disputa teológica con Culpa, (que cita desesperadamente las Sagradas Escrituras para sus fines), logran persuadir a Ulises de que se marche. Parte en su barco, una vez más el Ulises enteramente cristiano, en el barco salvador de la Iglesia soberana, pronunciando una última maldición: “Circe cruel...”. Las réplicas de Circe a las maldiciones fracasan, sus palacios se hunden confundidos, y ella queda en desolación. Ulises zarpa en su barco acompañado del clamor de “Buen viaje” proveniente de sus guardianes angélicos.

Desde la perspectiva dramática y estilística *Los encantos de la culpa* es una obra teatral deslumbrante. A pesar de su intención fuertemente propagandista, se mantiene muy próxima al marco del incidente de Circe en la *Odisea*. Aunque adaptado de forma muy acusada a las costumbres y pensamiento españoles del siglo XVII, el Ulises de Calderón mantiene la mayor parte de sus cualidades arquetípicas, su vigilancia intelectual, su amor por aprender cosas nuevas y su dominio de sí mismo (aunque esta última se desplaza hacia la Gracia Divina). Igual que Homero, Calderón hace hincapié en que el episodio con Circe no era más que un incidente pasajero en la vida de Ulises. Pero, desde el momento en que ahora Circe se iguala a Culpa, y Ulises no tanto a la prudencia como a la piedad –Penitencia aquí es mucho más fuerte que Entendimiento– la última escena es más severa y más melodramática que en la versión más breve de Homero. La impresión final que la contribución de Calderón a la tradición deja en la mente no es tanto la de la piedad triunfante, (ya que Ulises aprovecha lo mejor de ambos mundos antes de partir), como la de una riqueza sensual incomparable en cuanto al marco, estilo y simbolismo. En cuanto al viejo problema de cómo Ulises puede disfrutar de los favores de Circe y ser un ejemplo de virtud, Calderón lo soluciona con el *deus ex machina* de Penitencia. Nada puede contrastar más en actitud ni estilo con la figura de Ulises de Dante. La historia de Dante

es tan escasamente funcional como un templo dórico. La de Calderón tan opulenta como una catedral barroca. El Ulises de Dante se precipita hacia el Infierno: el de Calderón sale en su barco mansamente hacia la salvación.

Durante casi doscientos años después de la obra maestra de Calderón, no hizo aparición ningún retrato nuevo de Ulises, el viajero errante, en la literatura europea. Pero Alemania casi produjo uno. En 1770 Goethe empezó a estudiar a Homero en griego. Se quedó prendido en las redes de la personalidad de Ulises¹⁶. Por un tiempo sus lecturas, pensamiento y hasta forma de vivir se centraron en Ulises y Homero. Mientras escalaba los Alpes, cobraría ánimo en las trochas más empinadas pensando en la resistencia de Ulises. Si hubiera encontrado un vaquero que le escuchase en los altos valles, le hubiera contado historias de la *Odisea*. Ulises se convirtió en el modelo de lo que Goethe mismo quería ser. Admiraba la libertad de acción de Ulises, su firmeza de propósito, su resistencia de hierro, su vigilancia e inteligencia que abarcaba todo. Igualmente Goethe, en sus infidelidades para con Christiane, encontraba oportuno recordar cómo Ulises, aunque fiel en pensamiento a Penélope, no había sido insensible a los encantos divinos de Circe y de Calipso, y que no se había sentido culpable por sus relaciones.

En 1786 Goethe anunció que había comenzado a trabajar sobre una tragedia que se llamaría *Ulysses auf Phäa*. Iba a complementar e interpretar el relato homérico de los encuentros de Nausícaa con Odiseo en la *Odisea*. El episodio restringido y realista sería totalmente romantizado, Nausícaa se enamoraría profundamente del bello extranjero. Él no revelaría su nombre ni el hecho de que estaba casado hasta que la pasión de ella fuera incontenible. Solamente descubriría su identidad cuando ella hubiera anunciado su amor por él públicamente, y luego se suicidaría por pudor y frustración. Ulises y Nausícaa iban a representar los *Urmenschen*, la humanidad primitiva, desinhibida, sin echarse a perder, que Goethe pensaba que había encontrado en estado puro en los poemas homéricos. Pero “el orden del mundo se revelaría como inhumano; inhumano el poder demoníaco de atracción en el personaje de Ulises; inhumano el amor que conduce a la muchacha a la destrucción”¹⁷.

Animado con este proyecto, Goethe partió seis meses más tarde para un viaje a Sicilia, que era según consenso general una de las tierras visitadas por Ulises en sus viajes. (Cien años más tarde Samuel Butler se dejó subyugar tanto por la atmósfera homérica de la isla como para identificar el lugar de la casa de Nausícaa con Trapa-

¹⁶ Las descripciones de la influencia de Ulises sobre Goethe en este y en el siguiente párrafo se toman principalmente de *Goethe and the Greeks*, de Humphry Trevelyan, Cambridge, 1941, pp. 64 y ss., 104 y ss., y de *The tyranny of Greece over Germany*, de E. M. Butler, Cambridge, 1935, pp. 94-5. Goethe estaba familiarizado con el tema de Ulises a través de Calderón y de Shakespeare, además de a través de Homero. Para un juicio notable suyo sobre *Troilo y Crésida* vid. *Goethe's literary essays*, de J. E. Springarn, Londres, 1921. Goethe puede haber derivado su concepto de Ulises como un *Naturmensch* de la obra muy influyente de Blackwell *Enquiry into the life and writings of Homer*, 1735, a través de Herder: vid. *Greek Studies in England 1700-1830*, de M. L. Clarke, Cambridge, 1945, p. 130.

¹⁷ Trevelyan, *ob. cit.*, p. 165. Para la obra en general ver *Goethe-Handbuch 3* (publicado por Julius Zeitler, Stuttgart, 1916-18) 18-20, y G. Kettner, *Goethes Nausikaa*, Berlín, 1921.

ni y convertirla a ella en la autora de la *Odisea*). Mientras realizaba la travesía de Nápoles a Palermo, Goethe se sentía un Ulises. El paisaje mediterráneo deleitaba sus ojos de filheleno. “La *Odisea* ... dejó de ser un poema: parecía la naturaleza misma”. Como las personas de la *Odisea* eran los auténticos *Urmenschen*, así sus descripciones del paisaje, ahora actualizadas en lo que Goethe veía por sí mismo en Sicilia, era la auténtica *Urlandschaft*. En la vegetación lujuriente de los jardines públicos de Palermo se sentía junto a Ulises entre los *Urpflazen* de los jardines fabulosos del padre de Nausícaa, el rey Alcínoo. Era todo exactamente como lo había soñado. Sin embargo, pronto su interés se desplazó desde los *Urmenschen* a los *Urpflanzen*: “la teoría de la planta original apartó de su mente las cuitas de Nausícaa”¹⁸.

La obra de teatro quedó rezagada, pero no fue totalmente abandonada. En 1798 escribió a Schiller sobre ella. Nausícaa había de representar la “*Rührung eines weiblichen Gemüts durch die Ankunft eines Fremden*” (“la emoción de un corazón femenino por la llegada de un extraño”), Ulises “*die Gestalt des sprachgewaltigen, überredenden, überklugen Abenteurers*” (“la figura del aventurero grandilocuente, persuasivo, sabelotodo”). El título había sido sustituido por el de *Nausícaa*. Goethe quizás estaba perdiendo interés, o encontraba algún inconveniente en su identificación con Ulises. No obstante, el formato de la obra estaba determinado: acto 1, Nausícaa conoce a Ulises; acto 2, Ulises conoce a su familia; acto 3, Nausícaa se enamora de Ulises; acto 4, Ulises revela su identidad y parte, prometiendo con una torpeza nada propia de él, un arreglo para que Nausícaa se case con Telémaco; Acto 5, Nausícaa se suicida. Algo así como doscientos versos de anotaciones y discursos en forma de borrador sobreviven. Hay un discurso enérgico con fraseado muy vívido de Ulises al despertarse en la orilla feacia, en el que se describe a sí mismo homéricamente como

Der Städtebändiger, der Sinnbezwinger

y ‘*der Vielgeplagte*’ (‘asendereado’), y luego, algo más en tono donjuanesco que homérico, como

Der Bettgenoss’ unsterblich schöner Frauen.

Luego Nausícaa le explica de qué manera le considera distinto de los muchos extranjeros que ya había conocido, jactanciosos y zalameros, y le replica:

Du bist ein Mann, ein zuverlässiger Mann,
Sinn und Zusammenhang hat deine Rede. Schön,
Wie eines Dichters Lied tönt sie dem Ohr
Und füllt das Herz und reisst es mit sich fort*.

* Traducción de los fragmentos: 1. asaltador de ciudades, conquistador de los sentidos; 2. eterno compañero de lecho de bellas mujeres; 3. Eres un hombre, un hombre de fiar / Tus palabras tienen sentido y congruencia. Dulces / como la canción de un poeta suenan al oído / colman el corazón y lo arrebatan.

¹⁸ Butler, *ob. cit.*, p.113.

Pero le falló la inspiración y no escribió más¹⁹. De forma parecida su proyectada *Achilleis*, en la que la traición de Ulises iba a haber sido señalada la causa de la muerte de Aquiles, se desvaneció. Se puede percibir de nuevo algo de Ulises en el *Werther* y en la “Noche Clásica de Walpurgis”, en *Fausto*. Evidentemente Goethe encontró en Fausto, con sus brujerías y medievalismos, un símbolo más acorde para su Hombre común.

¿Por qué Goethe perdió el interés por Ulises? ¿Fue por motivos temperamentales? A pesar de su mente helénica, su corazón era esencialmente teutónico y gótico. El Ulises de Homero es el *homo mediterraneus* supremo, un producto de las costas marítimas abrasadas por el sol de Grecia. Goethe era esencialmente, como Píndaro, un hombre del interior, de tierra adentro, con una mentalidad continental, de sentimientos por naturaleza opuestos al Heros Navigator. Además, sus concepciones de juventud acerca de Ulises como una figura medio demoníaca, medio rousseauiana, como un noble pero siniestro Hombre primitivo, eran, como iba a descubrir al acercarse más al mundo homérico, una quimera. Y más aún, la situación entre el Ulises veterano y la joven Nausícaa no era la más adecuada para el tipo de tragedia que pensaba Goethe, a no ser que estuviera dispuesto a realizar cambios radicales en los supuestos de Homero.

Tal como lo presenta Homero, el tono del incidente feacio es relajado, apacible y condescendiente, más en el ambiente de *César y Cleopatra* de Shaw que de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare. Convertir a Ulises en un Don Juan sardónico y a Nausícaa en una Dido jovencita sería falsear por completo el espíritu de la *Odisea*²⁰.

En el siglo XIX el crecimiento del helenismo romántico²¹ estimuló muchas adaptaciones menores de los fabulosos viajes errantes de Ulises. Cada frase de paso vestía a Ulises, a Circe, Calipso y Nausícaa más o menos de su propio ropaje, fuera al estilo de Zola, de los prerrafaelitas o de Swinburn. La tendencia general era la de minimizar el poder de autodominio de Ulises y de enfatizar los elementos eróticos en sus viajes²², aunque algunos moralistas todavía apuntaban cualidades más firmes. Se tratará de poner de manifiesto el efecto de estas influencias conflictivas en las páginas siguientes.

La tercera fase de la carrera de Ulises, su retorno a Ítaca, tal como se describe en la *Odisea*, permitía poco margen para la controversia en la tradición posthomérica. Las circunstancias eran meridianamente claras, y el papel de Ulises en ellas no dejaba apenas lugar para la denigración. Regresa como un rey para reclamar su debido reino y como esposo para rescatar a su esposa de los insolentes pretendientes. La justicia poé-

¹⁹ Para los esfuerzos realizados por Bungert, Viehoff, Schreyer y von Geibel para terminar la obra de Goethe ver *Goethe-Handbuch* 3, 20, y Gaude.

²⁰ Para las interpretaciones posteriores a Goethe de Ulises en la literatura alemana vid. Gaude y Matzig. Para un examen general del clasicismo en Alemania (con bibliografía) ver Highet, pp. 367-90 y 661-70.

²¹ Para las implicaciones generales de este término ver B. H. Stern, *The rise of romantic Hellenism in English Literature*, Menasha, Wisconsin, 1949. Cita, con otra prueba del sentido predominante de renovación, los versos finales de *Hellas* de Shelley: “A new Ulises leaves once more / Calypso for his native shore” (Un nuevo Ulises deja una vez más / a Calipso por la orilla donde nació”).

²² En la lista de Bush de poemas sobre temas clásicos publicados en Inglaterra entre 1786 y 1936 (*Myth and roman tradition*, pp. 540-92), la gran mayoría de los aparecidos desde 1840 sobre la leyenda de Ulises trataban de sus experiencias con Circe, Calipso, Nausícaa y las sirenas.

tica prevalece. Se premia a los buenos: los malos son castigados. Es claro que Ulises es el líder del bando bueno. Aunque algunos podían poner reparos a la naturaleza de sus subterfugios y disfraces —¿cómo puede ser, por ejemplo, que un auténtico príncipe se rebajara tanto al hacer el papel de un pordiosero de forma tan convincente?— todos los que valoraban la soberanía legítima y las relaciones familiares ordenadas tenían que aprobar su éxito final. Los escritores románticos, con menos interés en el orden social, encontrarían probablemente esta parte de la *Odisea* algo aburrida, y preferirían evitarla o concederle menos valor. Pero los espíritus menos anárquicos²³ celebraban su historia de derechos legales recuperados y de las venturas domésticas recobradas.

Resulta claro que el triunfo de la lealtad y de la prudencia en las personas de Ulises, Penélope y Telémaco, por encima de los egoístas disolutos pretendientes, proporcionaba material manejable para los moralistas y alegóricos. En general, sus interpretaciones seguían líneas obvias. Una de las más ingeniosas merece mencionarse. En 1655 Jacopo Ugone afirmó que la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida*, eran revelaciones alegóricas de la verdad católica postridentina²⁴. En la segunda mitad de la *Odisea*, argumentaba, Ulises representa a San Pedro, mientras Penélope es la Madre Iglesia amenazada por los malvados reformistas bajo el disfraz de pretendientes. (Que esta última alegoría fuera intencionada proféticamente por parte de Homero es algo que viene indicado, señala Ugone, por la identificación evidente de Melanthios con Melanchthon, y la de Antinoos, enmendado como *Artinous*, anagrama de *Martinus* Luther). Telémaco, entonces, prefigurando al Papa, protege a la Madre Iglesia hasta el retorno de San Pedro para triunfar sobre los herejes. Así ocurrió que en el transcurso de un mismo siglo, Ascham vio a Ulises como un ejemplo para los protestantes ingleses, Vodel como el prototipo de los calvinistas holandeses, Calderón como emblemático de los católicos españoles y Ugone como la prefiguración de San Pedro.

Como contraste se puede mirar hacia el héroe grandilocuente que aparece en *Ulysses, a tragedy*, de Nicholas Rowe (1706). Rowe presenta el regreso de Ulises en el estilo de la Restauración con su combinación característica de elegancia formal y sordidez moral. Rowe, conforme al gusto predominante, inventa una serie de intrigas amorosas entre los pretendientes y las damas de Ítaca. En una de las escenas, Ulises hace el papel de proxeneta de su propia esposa. Sería una pérdida de tiempo desenredar las complejidades de un argumento tan dislocado. Una descripción de Ulises, pronunciada por él mismo disfrazado, ejemplifica hasta qué punto el estilo y la caracterización son aburridos:

Era mi amigo,
 creo que le conocía; y para ser justo con él
 era realmente un hombre —No como lo que son éstos,
 un alborotador, alguien que realiza sucias injusticias,
 sino valientemente justo, y más como ha de ser un hombre.

²³ P. ej. William Gager en su obra teatral en latín *Ulysses redux* (1591-2). Ver *Hermathena* 79 (1952) 45-6.

²⁴ Para este y otros casos específicos de alegorización de los temas homéricos en el siglo XVII y XVIII, vid. Finsler, Cesareo y *Hermathena* 81 (1953) 52. Algunos Escritores en Inglaterra y en Holanda se centraron principalmente en los paralelismos entre la *Odisea* y el Antiguo Testamento.

La obra teatral en conjunto revela menos sobre el itacense que sobre Nicholas Rowe, que intenta alternar las escenas para excitar la imaginación de los antiguos patrones de Wycherley y para persuadir a los neopuritanos de que él estaba del lado de la reforma moral. No se puede esperar una gran contribución a la mitología heroica de una fuente como ésta. La crítica de Samuel Johnson del tema se ha comentado en el capítulo I.

En una obra de este estilo, Ulises es sencillamente una figura laica destinada a ser vestida según la moda al uso por los autores que valoraban las formas externas más que las cualidades internas. Un proceso similar de adaptación superficial se puede ver funcionar crudamente en lo que pasó un siglo más tarde en Holanda. Para entonces el culto a Ossian había barrido en la Europa occidental. Así el poeta holandés Bilderdyk concibió la idea de producir un retorno de Ulises ossiánico (1808). El argumento sigue siendo básicamente el de Homero. Sin embargo Ulises ahora se llama Kormak, Penélope Moine, Telémaco Makdulf, y todos se comportan como deben comportarse los personajes ossiánicos²⁵. Las adaptaciones de este tipo tienen poco significado salvo como prueba de la adaptabilidad tradicional de Ulises.

Estos ejemplos representan el tipo de originalidad superficial que generalmente se aplicaba al retorno de Ulises en el periodo neoclásico. El ambiente romántico del siglo XIX tenía la tendencia de descuidar este tema en favor de las aventuras más exóticas de Ulises. No obstante, se lo trataba ocasionalmente con algo de distinción, como en *The return of Ulysses* de Robert Bridges (1890), una dramatización muy próxima al clímax de la *Odisea*, y en *Ulysses*, de Stephen Phillips (1902)²⁶. Pero estos son principalmente obras teatrales derivadas y no añaden ningún elemento estable al mito.

Sin embargo, en 1914, la historia del retorno de Ulises a Ítaca se convirtió en una de las obras teatrales más singulares de toda la tradición: *Das Bogen des Odysseus (El arco de Odiseo)*, del poeta alemán Gerhart Hauptmann²⁷. Su Ulises es un elemento desconcertante. Por su perfil se le reconoce como homérico, pero su mente y sus motivos son más oscuros que en cualquier fase anterior de la tradición antigua o moderna. Para el marco de su obra, Hauptmann eligió una parte de la *Odisea* que no había

²⁵ Debo mi información sobre la obra de Bilderdyk al Dr. M. H. van der Valk.

²⁶ Phillips incluye episodios de las partes más tempranas de la *Odisea*. Su Ulises está notablemente más subordinado a la influencia femenina que en la mayor parte de la tradición, y hay una buena cantidad de erotismo de 'libro amarillo' en algunas escenas. Pero su amor por Ítaca se expresa en un discurso magnífico dirigido a Calipso, y habla con su fuerza característica después de su regreso a Ítaca. Parece como si Phillips, cansado de los aires lánguidos de la década de los 90 del s. XIX, apreciara el deseo de Ulises de abandonar los amores de Calipso en su cueva perfumada de violetas por la "escuálida Ítaca". Cf. la actitud de Pascoli, descrita más adelante en este capítulo.

²⁷ Vid. A. Laudien, «Gerart Hauptmanns Bogen des Odysseus», *Neue Jahrbucher f.d. klass. Altertum* 57 (1921) 215-23, también Gaude y Matzig. Matzig subraya los aspectos de *Naturgewalt* en el Odiseo de Hauptmann. Para la actitud de Hauptmann hacia el héroe romántico, Gaude cita su *Griechischer Frühling*, 1912, p. 13: "allerlei Vorgänge der Odyssee die ich wieder gelesen habe, beschäftigen meine Phantasie. Der schlaue Lugner der selbst Pallas Athene belügt, gibt manches zu denken" ("los diferentes pasajes de la Odisea que he vuelto a leer ocupan mi fantasía. El avispa embustero que engaña a la misma Palas Atenea da algo que pensar"), y p. 121, "Ich bin durchaus homerisch gestimmt" ("me encuentro totalmente en sintonía con el espíritu homérico").

sido explotada anteriormente en la tradición vernácula, la secuencia de incidentes en la majada del porquero Eumeo como se describe en la los cantos XIII-XVII. Hauptmann se ciñó al modelo básico homérico en sus escenas precedentes, pero trasladó el juicio del arco y la matanza de los pretendientes a la choza del porquero. Mediante este cambio drástico consiguió una unidad de lugar completa y concentró efectivamente la acción dramática. Su principal innovación en las *dramatis personae* es la invención de una nieta de Eumeo, llamada Leukone. Esta joven atractiva de elevados principios contrasta con Melanto, la sirvienta infiel de vida villanesca, que está a favor de los pretendientes. El papel de Penélope se elimina totalmente, y su influencia sobre Odiseo está minimizada.

Hauptmann abre su obra con una escena entre Leucone y Melanto. Por lo que dicen queda claro que las cosas en Ítaca se encuentran en mal estado debido a la arrogancia de los pretendientes y a la desmoralización de los criados de Odiseo. Pronto se acerca Odiseo, con aspecto de un pobre abyecto. Se dirige a las mujeres con la jerga obsequiosa típica de un mendigo. Es evidente que está casi abatido por la fatiga y la privación. De hecho, en casi toda la obra su espíritu parece cercano al punto de la claudicación como consecuencia de sus sufrimientos y de la privación. Cuando le dicen que está en Ítaca, tarda en creérselo, temiendo que los espíritus (*Daemones*) pueden estar engañándole. Cuando por fin se convence, pronuncia la exclamación característica de su tradicional patriotismo:

Sieh, hier dieser Staub
Ist köstlicher als Purpur, köstlicher
Als alle Frachten der Phönizier!
Ist wundervoller als Kalypsos Bett!
Süßer als Kirkes Leib, der Zauberin,
Und schmeichlerischer anzufühlen! Biete
Mir Helena –ich bin ein Bettler, habe nichts
Ausser diesen Lumpen!– biete mir
Die heilige Troja, wie sie ging und stand:
Ein Korn von diesem Staube wiegt sie auf!*

Inmediatamente después tiene que poner en práctica sus habilidades proverbiales. A la pregunta de “¿quién eres?”, todavía aturdido por el cansancio, contesta incautamente “Odiseo”, pero rápidamente encubre su lapsus añadiendo “era mi amigo”. Leucone le advierte que no ha de mencionar siquiera el nombre de Odiseo a Eumeo, porque ha sido engañado demasiado a menudo por mendigos con historias fraudulentas sobre su querido amo. Ésta es una innovación ingenua. Como otros toques que siguen, crea una situación amargamente irónica para el héroe disfrazado.

* Mira, este polvo de aquí / es más exquisito que la púrpura, más exquisito / que todas las mercancías de los fenicios / más maravilloso que el lecho de Calipso / más dulce que el cuerpo de Circe, la maga, / y más halagador al acariciarlo. Ofreceme / a Helena –soy un mendigo, no tengo nada / salvo estos harapos– ofréceme / la sagrada Troya, como fue un día: / un grano de este polvo vale lo que ellas.

Frustra su habilidad para inventar convenientes historias sobre sí mismo (lo que tan copiosamente se ilustra en el relato homérico del retorno), y hace aún más remotas sus esperanzas de afirmar con éxito su identidad.

En el acto segundo, después de que Odiseo haya aguantado impávido la burla de Melanto, llega Telémaco de vuelta de Esparta. Ya está convencido de que su padre nunca regresará y de que ha de ocupar el lugar que le corresponde como soberano de Ítaca. Odiseo se toma su tiempo para revelarse. El esfuerzo en el dominio de sí mismo se hace casi insufrible. Lo oculta haciendo un grotesco papel de idiota con gestos de payaso, mezclando la verdad con tonterías en lo que dice. Una vez, por ejemplo, da un salto exclamando:

¡Aquí estoy! ¡Bah! Entiérrame: soy Odiseo.

El que escucha lo trata como mera locura. Pero las palabras también expresan la sensación de frustración y desesperanza de Odiseo. Aquí está, restituido a su hijo y a su sirviente más leal; sin embargo, tal como están las cosas, no puede reclamar su afecto y lealtad. Es Odiseo, pero también podría estar muerto y enterrado. Más tarde se encoleriza de disgusto por su condición actual, y luego se delata a sí mismo como cuando era rey. Rechazado, se golpea de forma salvaje. Se da el nombre de Nadie (como en la cueva del Cíclope). Sus vacilaciones entre la verdad y la idiotéz se acercan a veces a la pura locura. En los sentimientos entremezclados de lástima y de horror que provoca hay algo que recuerda al Lear enloquecido. Pero en todo momento queda la sensación de una fuerza demoníaca acechante que va ganando fuerza gradualmente. El suspense dramático depende ahora, como en la *Odisea*, de la cuestión de si Odiseo se revelará antes de tiempo o no, y de si cuando se revele será aceptado o no como el auténtico Odiseo. Pero Hauptmann añade una complicación psicológica: ¿será posible que este Odiseo casi maniaco recupere su característica ecuanimidad otra vez o será que el sufrimiento extremo haya paralizado su fortaleza heroica para convertirla en un estado permanente de degradación infrahumana?

Otro incidente intencionalmente grotesco viene a continuación para poner a prueba aún más los poderes de resistencia de Odiseo. Cuando Odiseo ha dejado la escena durante un tiempo, entra su padre en un estado tan miserable de abandono que en un primer momento se le confunde con el mendigo misterioso. Cuando regresa Odiseo a la escena, conversa con Laertes, o más bien buscan uno y otro a tientas entenderse entre ellos a través de frases comprensibles a medias. Por fin, Odiseo le dice a Laertes que él es su hijo perdido. Laertes, con humor senil lo toma como una broma ladina, y entrando torpemente en el espíritu de la chanza, baila con Odiseo emitiendo una suerte de graznidos en una burla de lo que hubiera sentido si su hijo hubiera regresado de verdad. La ironía amarga de la situación se le clava a Odiseo en el corazón. Una vez más, Hauptmann ha cambiado totalmente el episodio homérico para acomodarlo a su estilo mordaz, con innegable acierto dramático.

Después de más invectivas por parte de algunos de los presentes y de intercambios de palabras con los insolentes pretendientes (que ya han llegado) parecería que la copa de la frustración y tristeza de Ulises tendría que estar llena hasta los topes. Pero Hauptmann añade otra gota. Odiseo, al que deja a solas con Telémaco, intenta revelar con indirectas su auténtica identidad. Temeroso del fracaso, va dejando caer con mucho tiento algunas pistas e indicaciones de la verdad en su fingida idiotez. Telémaco es consciente de la gravedad y de las implicaciones misteriosas de lo que se le está diciendo, pero no logra adivinar su significado completo. Una vez más Odiseo cae en el descorazonamiento y vuelve a sus modales de imbécil.

Esta idiotez exagerada, combinada a veces con una violencia casi maníaca, es el elemento más insólito en la caracterización de Odiseo por Hauptmann. Algunos pasajes de la *Odisea* sugieren remotamente algo de este estilo, pero Hauptmann los ha desarrollado hasta llegar a ser el aspecto dominante de su obra. La palabra *närrische*²⁸ retorna como un estribillo. Tal retrato de idiotez combinado con la astucia y la fuerza latente podría ser una recreación del Odiseo prehomérico, el joven astuto o el bufón habilidoso del folclore prehistórico. O puede ser que Hauptmann haya decidido que dadas las circunstancias es como Odiseo se hubiera comportado con más naturalidad. Lo que hace difícil la interpretación es que a menudo no queda claro cuándo la mezcla en Odiseo de locura y de absoluta cordura, de desvarío y de visión profética, es afectación deliberada y cuándo un genuino estado mental. Algo aparece aquí, de hecho, del problema de Hamlet y del motivo de Lear.

Esta duda se refleja en una conversación entre Telémaco y Leucone en la escena siguiente. Ambos acuerdan que el extranjero misterioso no es un mendigo loco cualquiera. Es *stark wie ein Dämon*. ¿Es hombre, dios o diablo? Empiezan a preguntarse si después de todo puede ser Odiseo bajo un disfraz. Telémaco se acuerda de una historia que le había contado Helena en Esparta, sobre la vez que Odiseo había desempeñado con éxito el papel de mendigo como espía en Troya. Consultan con Eumeo, pero éste se resiste a concebir esperanza alguna de que el mendigo pueda ser el rey.

Ahora la obra teatral va hacia su punto culminante. Cuando entra otra vez Odiseo, su poder misterioso parece haber aumentado. Una indicación de la puesta en escena le describe como una figura encorvada, fuerte y silenciosa como un enorme sátiro (*ein gigantischer Waldmensch*). Telémaco ahora le llama “el diablo” sin más calificación. Cuando Odiseo habla, sus palabras son impresionantes. Ahora los pretendientes –Hauptmann sabiamente los ha reducido a cuatro– entran de nuevo en escena. Se burlan de Odiseo, de forma muy parecida a como ocurre en la *Odisea*. Sus respuestas son extrañas y ominosas, pero su pose de idiota evita cualquier sospecha. Al final de este acto, el cuarto, Telémaco, que ha estado observando atentamente a Odiseo en estas últimas pruebas empieza a obedecerle instintivamente. Al final grita “¡Padre mío!”, y se cierra el acto.

²⁸ Como anota Matzig, esta cualidad se expresó anteriormente en la novela de Hauptmann, *Emmanuel Quint, der Narr in Christo*, escrita cuatro años antes (1910).

El resto de la obra es bastante evidente y basado principalmente en el desarrollo homérico. Odiseo es aceptado por Eumeo como el rey que ha regresado. Telémaco y Odiseo conversan por fin como hijo y padre. Ahora el principal deseo de Odiseo es de sangre y de venganza. Los pretendientes fracasan en la prueba del arco. Odiseo lo consigue y (con variaciones dramáticas hábilmente inventadas) los mata a todos ellos. Sus últimas palabras a Telémaco son:

Paciencia, paciencia, todavía hay mucho que hacer.
 ¿Pero qué dirá tu madre, Telémaco,
 Ahora que he destrozado su juguete más bonito?

Se supone que la última frase hace referencia a los pretendientes, o posiblemente, a la vista de un comentario de Melanto en la primera escena, a Eurímaco en particular. En todo caso es una referencia curiosamente extraña a la reina ausente, quien tan poco significa en el resto de la obra. Desde luego no es el mejor de los augurios para su reunión con su asendereado señor.

Uno duda a la hora de intentar una definición precisa de esta caracterización a menudo oscura y a veces falta de articulación de Ulises, la más extraña de toda la tradición. Reclama una interpretación más histriónica que crítica de sus humores y pasiones elementales. La influencia de Goethe y del *ethos* alemán se puede entrever en la cualidad demoníaca ya comentada y en la sugerencia a veces del *Urmensch*. La descripción de Hauptmann de Odiseo con la semblanza de una gigantesca criatura de los bosques es significativa. Homero dice poco de criaturas ctónicas de este tipo, y no tienen un papel importante en la literatura griega hasta el drama de Esquilo. Efectivamente, si el Odiseo de Hauptmann merece describirse en términos de literatura antigua, se trata de una figura más bien esquílea que homérica.

Dos de las principales adaptaciones más recientes del tema de Ulises también han resaltado las implicaciones psicológicas de la gran demora en el regreso a Ítaca de Ulises. Jean Giono, en su *Naissance de l'Odysée* (1938), se hace acreedor de la distinción de presentar el Ulises más mendaz de la tradición moderna. Nos enteramos aquí de que el auténtico Ulises era un vividor, un marino algo cobardón que había estado ganduleando por varios puertos griegos con varias mujeres griegas desde la caída de Troya, unos diez años antes. Ahora quiere volver a Ítaca y a Penélope. Pero teme su actitud hacia su larga e injustificable ausencia, y se siente aterrorizado al oír que tiene un amante musculoso que vive con ella. Durante una velada, mientras Ulises cruza el Peloponeso de un lado para otro con aprehensión hacia su casa –aquí y en otros pasajes el talento magnífico de Giono en sus descripciones del paisaje mediterráneo ayuda a salvar a su novela de una fealdad total–, un auditorio atento le inspira la invención de algunas historias sensacionales sobre sí mismo. Un bardo que le escucha las magníficas historias de mujeres divinas y monstruos demoníacos las convierte en una saga. Ésta se hace popular y pronto lleva la fama, totalmente ficticia, de Ulises hasta Ítaca, a oídos de Penélope, quien, muy impresionada, le en-

seña la puerta a su amante, Antínoo. Ulises, a resultas de otra serie de incidencias, se establece como un gran héroe en su propio país, en lugar de ser despreciado como el viejo hipócrita sórdido que en realidad es. Pero hacia el final del libro la sombra de un Telémaco suspicaz y resentido se cruza en su camino, amenazando su precaria prosperidad.

En términos de la tradición clásica, la obra de Giono queda a medio camino entre las invenciones antihoméricas de autores como Filóstrato y el humor burdo, a veces casi obsceno, propio de los escritores cómicos y burlescos en su tratamiento del tema de Ulises. Se da por supuesto que el relato de Homero es totalmente falso: Ulises mismo es presentado como un impostor autocomplaciente. En términos de la tradición moderna, Giono y su Ulises ilustran la actitud amoral, hasta se puede decir que antimoral. La prudencia y dominio de sí mismo de Ulises enfatizados por los escritores renacentistas y neoclásicos han sido reemplazados por un oportunismo sórdido y descuidado en el que los últimos rasgos del equilibrio clásico y de la moderación han desaparecido. Hasta Autólico, puede presumirse, tenía que haber sido un personaje menos vergonzoso que este bellaco. Sin embargo, el héroe apicarado de Giono tiene dos aspectos compensatorios: una magnífica imaginación y una conciencia mística profunda de los dioses inmanentes en la naturaleza.

Más recientemente el novelista sueco Eyvind Jonson, en *Strändernas Svall* (1946), ha producido una versión más elaborada del regreso de Ulises. El tiempo factual de la novela²⁹ se sitúa entre la marcha de Ulises de la isla de Calipso y la matanza de los pretendientes. Sin embargo, a través de la utilización profusa de la técnica de 'flashback' este autor consigue incluir la mayor parte de los incidentes de la *Odisea*. La novela se mantiene suficientemente fiel al perfil estructural de la *Odisea*, aunque racionaliza algunas de las aventuras de Ulises en el Hades. Además los personajes son mayormente homéricos de nombre y en sus cualidades superficiales. Pero ahí terminan los elementos tradicionales. Ulises ya no es el héroe enérgico, que mira hacia delante, de la tradición principal sino un ex soldado baqueteado y agotado, que odia casi todo lo que hace y que se somete a las compulsiones sucesivas del destino con apatía o con disgusto. Sólo la voluntad de sobrevivir, junto con un destello ocasional de deseo erótico, parece apartarle de la inercia total, salvo cuando intervienen los dioses para conducirlo hacia casa. Cuando, finalmente, apurando el poso de su valor heroico, triunfa sobre los pretendientes, Penélope se entera de la matanza con remordimientos. Lo ve como el final de su libertad. Desea que algún joven fuerte llegase y desplazara a este viejo triunfante y le dijera: "Márchese, trasto viejo, Vd. cacharro destrozado por la guerra, Vd. que ha estado ausente tanto tiempo, y esperando tanto tiempo, lárguese, desaparezca, porque si ella abre la puerta para ponerle en la calle entonces la felicidad puede entrar a hurtadillas y quedarse con ella. Déle

²⁹ Para tratar la novela de Eyvind Johnson he contado con la traducción al francés y al inglés, *Heureux Ulysse*, de E. y P. de Man, París, 1959, y *Return to Ithaca*, de M. A. Michael, Londres 1952. El primero incluye un prólogo breve comentando aspectos del Ulises y la Penélope de Johnson.

la libertad de elegir, es de ella y no suya...”. Porque, por lo visto, Penélope se ha mantenido joven, flexible y deseosa de placer, mientras Ulises se ha encogido, física y espiritualmente, hasta convertirse en la mera cáscara de un héroe, una situación inaceptable que Homero, como se comentó en el capítulo IV, evitó.

Johnson proporciona una abundancia de detalles descriptivos sobre sus personajes al plasmarlos en cuerpo y carácter. Se aprende sobre el estado preciso de la dentadura de Ulises, el estado de los cinco dedos de su mano izquierda y de uno de la derecha, las peculiaridades de sus ojos, nariz, labios, cuello y brazos. Se estudian las curvas de Penélope y se registra el número de canas de su cabello. Si se busca información sobre la política y la economía de Ítaca, con estadísticas, o sobre el comportamiento de los gatos y de las moscas caseras en Ítaca, aquí se encuentra. Conversaciones o temas que Homero había descrito suficientemente en unos versos, se expanden a lo largo de varias páginas.

La impresión global es de una capacidad de invención muy fértil y de poca creatividad auténtica. Un grupo de personajes contemporáneos ordinarios –más perspicaces quizás, y más cargados de sexualidad que la media, pero de todas formas bastante ordinarios en pensamiento y motivación– han sido revestidos de ropajes homéricos y obligados a actuar dentro de la pauta de un argumento homérico. Un lector, por lo menos, preferiría la miseria dinámica del Ulises de Giono a esta ruina de héroe guerrero destrozado por la lujuria, obsesionado por recuerdos cargados de culpa y exultándose con “una mueca torcida, sonriente de maldad” mientras por fin mata a los pretendientes. Incluso esta masacre final, tal como la presenta Johnson, es evidentemente sólo otra reacción en cadena en la saga de desilusiones y futilidad, sin lealtad, sin constancia; sin sabiduría, afecto, generosidad o compasión: un mundo de automatismo ético, donde apenas pueden existir ni el heroísmo ni la vileza, donde incluso un Ulises se convierte sólo en un autómatas algo más complicado que los mecanismos que le rodean. Uno siente que esta deshumanización curiosa de la tradición, a pesar de los esfuerzos elaborados de Johnson para dar realidad psicológica a sus figuras, es menos una culpa de la técnica del autor (como las interpretaciones de Vico) que un producto de la ideología contemporánea. Denegar el poder de la prudencia y del dominio de sí mismo en la conducta humana es privar del todo a Ulises de la razón de su existencia en la mitología europea. De todos los personajes imagen, es el menos susceptible de una interpretación conductista de la vida. Que sea héroe, villano u hombre común, su característica por excelencia es la capacidad de sobreponerse a los obstáculos que el destino y la naturaleza erigen en su camino hacia casa. Una vez que se hace condescendiente, apático, meramente instrumental, deja de ser él mismo. Es en esto donde fracasa el héroe de Johnson, y también, como se argumentará más adelante, donde el Ulises de James Joyce, a pesar de muchos aspectos superficiales parecidos al de Johnson, triunfa.

La cuarta fase en la carrera del viajero errante Ulises no se deriva directamente de Homero. Homero insinúa que Ulises moriría tranquilamente en Ítaca rodeado

de la prosperidad de su pueblo. Pero la profecía de Tiresias quedaba abierta a los malentendidos, y más tarde se interpretó como la predicción de una muerte trágica para Ulises. La *Telegonía* describió más viajes errantes de Ulises, aunque al final le hacía retornar a Ítaca. Escritores sucesivos introdujeron el cambio radical de situar la muerte de Ulises en tierras extranjeras³⁰. No obstante, ninguno de los autores antiguos parece haber retratado a Ulises como víctima de la mera pasión por viajar: sus motivos para marcharse de nuevo de Ítaca eran políticos, religiosos, o económicos más que psicológicos, o así es al menos hasta donde se puede juzgar por las escasas referencias que han sobrevivido. Fue Dante quien revolucionó la interpretación del destino final de Ulises, presentándolo como un hombre poseído por un deseo irresistible de conocimientos y de experiencia del mundo desconocido. Este concepto de un héroe que mira hacia fuera y que abandona su hogar inspiró notables presentaciones modernas de Ulises, que ahora se tomarán en consideración.

El primero fue el monólogo lírico de Tennyson, escrito en 1833 cuando el poeta estaba todavía consternado por la muerte de su amigo Arthur Hallam. El poema, como Tennyson mismo comentó, dio expresión a sus propios sentimientos “sobre la necesidad de ir adelante y arrostrar la lucha de la vida quizás de una forma más sencilla que de cualquier otra en ‘*In Memoriam*’”³¹. Pero un poeta-crítico reciente encuentra un espíritu muy distinto en él. “¿Qué es *Ulises*”, pregunta, “sino un encubierto [...] rechazo a ser una persona responsable y útil, una glorificación del dandi heroico?”³² Una vez más la ambigüedad de los grandes retratos de Ulises constituye un reto para la interpretación.

Con sus setenta versos “*Ulises*” es un poema de talantes notablemente variados. El Ulises de Tennyson habla con cinco voces distintas, cada una de las cuales se puede reconocer por citas directas y alusiones. Son éstas las voces del Odiseo de Homero, del Ulises de Dante, del Ulises de Shakespeare, del Childe Harold de Byron y del Grenville del propio Tennyson. Sin embargo hay unificación en el efecto de conjunto, y lo que emerge al final es una figura que se reconoce, aunque desconcertada, como heroica, una contribución permanente e influyente al mito de Ulises.

La voz de Homero es la menos significativa aquí. La *Odisea* proporciona algunas frases, el paisaje —mas Ítaca ahora se ha hecho repulsiva, y no amada, para Ulises— y las *dramatis personae*. Desde sus palabras de obertura, sin embargo, este Ulises claramente no es el príncipe sociable y amante de su casa de los poemas homéricos. Es

³⁰ Vid. el capítulo VI *supra*. La leyenda de que Ulises murió en Etruria inspiró un poema notable en inglés, *The Last of Ulises*, de W. S. Landor (publicado en *Hellenics*, 1847) quien había publicado una versión en latín anteriormente en 1830. Para sus fuentes, vid. Stephen Wheeler, *The complete Works of W.S. Landor*, Londres, 1933, XIII, p. 382. También se encontrarán algunas referencias a Ulises en el diálogo de Landor entre Homero, Laertes y Ágata, en *Heroic Idylls* (1863). El Odiseo a quien se refiere en *Imaginary conversations: miscellaneous dialogues* XV, no es el de Ítaca, sino el contemporáneo *klephtes* griego a quien admiraban también Byron y Trelawney.

³¹ Hallman Tennyson, *Alfred Lord Tennyson*, Londres, 1897, I, 196.

³² W.H. Auden, *Tennyson: an introduction and selection*, Londres, 1946, p. xix.

byroniano en su talante quejoso de descontento de la vida normal, byroniano en su descripción romantizada de sí mismo –“siempre en camino, impulsado por un corazón hambriento”– y byroniano en su determinación de “beber la vida hasta las heces”³³.

Pero el espíritu de Byron no prevalece durante mucho tiempo. Antes del final del primer movimiento Tennyson-Ulises (probablemente nadie niegue la empatía del poeta aquí³⁴) comienza a verse en otro papel. El dandi heroico irresponsable se convierte en

este espíritu ya viejo, pero que arde en el deseo
De seguir aprendiendo, como se sigue a una estrella que cae,
Más allá del límite más extremo del pensamiento humano*.

Esta es la voz del héroe condenado de Dante, la cual, a pesar de cierta vacilación, continúa dominante hasta el final del poema³⁵. Por su poder, y el de otra influencia tradicional que se comentará más adelante, el demonio del tedio y del disgusto de Byron se exorciza y cede a un espíritu de gran esfuerzo heroico. El solipsismo romántico de Ulises –la parte anterior del poema es insistentemente egoísta– termina por disolverse en un deseo de nuevas experiencias³⁶ y en un sentido clásico de compañerismo, “un espíritu ecuaníme de corazones heroicos” (como Byron, quien al final de su vida también, para hacerle justicia, superó definitivamente su egoísmo muriendo en aras de la independencia griega).

Más adelante en el poema habla un cuarto Ulises. Aunque sea sólo una influencia momentánea, demuestra sin embargo la viva continuidad de la tradición; y desde el aspecto psicológico los tonos de fondo pueden haber hecho mucho para ayudar a Tennyson a superar su actitud de desaliento letárgico. De repente Ulises exclama:

* La traducción al español es de Randolph D. Pope.

³³ Para la adoración temprana de Tennyson por Byron téngase en cuenta especialmente su reacción después de recibir la noticia de la muerte de éste en 1824, descrita por Sir Charles Tennyson, *ob. cit.* en n. 35, p. 33. Byron describe su *taedium vitae* crónico en una carta de 1 de enero de 1821: “¿Cuál es el motivo por el que he estado durante toda mi vida, más o menos, *ennuyé*...? ...entiendo que es constitutivo, además de lo de despertar con el ánimo bajo, que me ocurre invariablemente desde hace años. La moderación y el ejercicio que he practicado a veces, y durante mucho tiempo simultáneamente de forma vigorosa y violenta, conseguían poca o ninguna diferencia. Las pasiones violentas sí; mientras me encontraba bajo su influencia inmediata, es curioso, pero estaba agitado, mas no deprimido de espíritu”.

³⁴ Cf. el comentario de Tennyson, citado por Sir James Knowles en “Aspects of Tennyson”, *Nineteenth Century* 33 (1893) 182: “Hay más sobre mí mismo en el ‘Ulises’ (*sc.* que en *In Memoriam*), el cual fue escrito bajo el sentido de la pérdida y de que todo había pasado, pero que todavía había que luchar en la vida hasta el final”.

³⁵ Tennyson conocía la *Divina Comedia* desde su juventud: vid. Paget J. Toynbee, *A British Tribute to Dante*, 1921, p. 59. Las traducciones de Boyd y Cary habían estimulado recientemente el interés entre los ingleses. La biblioteca de la casa de Tennyson tenía una copia del *Inferno* de Boyd. Vid. más en *Alfred Tennyson*, de Sir Charles Tennyson, Londres, 1924, para esto y para el interés temprano del poeta en Homero, Shakespeare y Byron.

³⁶ Tennyson, como Dante, Goethe, Joyce y muchos otros escritores que trataron el tema de Ulises, tuvo una curiosidad científica ansiosa; cf. Sir Charles Tennyson, *ob. cit.*, pp. 57 y 149, y especialmente su verso de juventud: “Podiera atesorar vida clara sobre la oscura / el deseo acuciante de conocimiento aún conociendo / Arte, Ciencia, Naturaleza, Todo en plenitud / como en plenitud se halla mi alma hasta desbordarse”.

¡Qué fastidio es detenerse, terminar,
Oxidarse sin brillo, no resplandecer con el ejercicio!

Esto es una paráfrasis de las palabras de Ulises en *Troilo y Crésida*:

Señor, el brillo de la gloria
lo da el perseverar; lo que se hizo está anticuado
y es malla enrobinada que ahora cuelga
cual ridículo trofeo.

La imaginería es la misma, pero el contexto difiere de forma significativa. El Ulises de Shakespeare, una figura eminentemente extrovertida, había dirigido estas palabras a Aquiles en su indolencia malhumorada. Ahora –un presagio del subjetivismo que dominará la tradición de Ulises durante el siglo siguiente– el Ulises de Tennyson tiene que dirigirse a sí mismo la exhortación³⁷.

En el segundo movimiento del poema, el talante byroniano vuelve de nuevo durante un momento. Esta vez se expresa por medio del desdén irónico hacia Telémaco, el hogareño, “dedicado completamente a los intereses comunes”, impecable, compasivo, y de hecho (insinúa Ulises) intolerablemente complaciente y mojigato³⁸. Luego, al comienzo del tercer movimiento la influencia decisiva comienza a hacerse sentir. Lo que ahora se apodera del timón es una audacia derivada de las aventuras de los lobos de mar isabelinos y fortalecida para la generación de Tennyson por los recientes triunfos de Nelson. Esto, desde la perspectiva de la tradición de Ulises, es el aspecto más original del poema, una contribución característicamente inglesa al mito. Bajo su influencia, Ulises desvía su atención de sí mismo y de las causas de su descontento hacia los anchos y oscuros mares y a sus veteranos ‘marineros’. Es cierto que sus palabras a los camaradas recuerdan las últimas palabras del Ulises de Dante. Pero en ellas hay una cualidad nueva, una nota que sonará más fuerte en los poemas más tardíos de Tennyson, una nota firme y resonante. Grenville, en *The Revenge*, lo expresa de manera más tersa:

Porque dijo ¡seguir luchando! ¡seguir luchando!

Dante, como Goethe y Píndaro, era fundamentalmente un poeta de tierra adentro: la poesía de Tennyson, como la de Homero, brilla con la sal del mar.

Aunque algunos toques de desaliento se repitan antes de finalizar el poema, lo que triunfa al final es una mezcla del deseo de conocimiento que se hallaba en Dante y la valentía temeraria de las leyendas marítimas inglesas. Dante vio sólo el peligro y

³⁷ Otro posible eco de *Troilo y Crésida* se puede oír en la frase de Tennyson “Death closes all” (“La muerte cierra todo”), cf. *T. and C.* 4, 5, 223, “The end crowns all” (“El final corona todo”).

³⁸ Con el desdén velado de Ulises hacia Telémaco aquí, cf. E. M. W. Tillyard sobre individualismo romántico en *Five poems*, Londres, 1948, p. 85: “En su peor versión el viajero errante autopropulsado expresaba un tipo de esnobismo del pesimismo: sólo los inferiores y faltos de sensibilidad encuentran descanso; los mejores son como lo, acuciados alrededor del mundo por el tábano del remordimiento o de sensibilidades hipertrofiadas”. Cf. también Melville en *Moby Dick*: “sólo en el estado de encontrarse sin tierra reside la última verdad, indefinida como Dios”.

la destrucción como destino final de Ulises el explorador. Tennyson, viviendo en una era postcolombina, conocedor de las hazañas de los exploradores-aventureros ingleses desde Cabot a Cook, impresionado por la expansión de poder del imperio inglés y de su fuerza naval, podía adoptar al Heros Navigator como emblema de una empresa científica justificable y de un espíritu pionero digno de elogio. Aunque la tendencia moderna al descontento y a la inseguridad nunca llega a ausentarse completamente del poema –estos héroes “debilitados por el tiempo y el destino”– sin embargo, durante algún tiempo al menos, el poeta inglés se siente animado y más estimulado por la llamada tradicional de Ulises a la acción heroica. Finalmente, como resultado de tantos cambios de talante y de influencias, nace un Ulises moderno, un santo patrón pagano para una nueva era de optimismo científico y de expansión colonial. Al cabo, a través de una ruta curiosamente indirecta, Tennyson ha regresado a algo parecido al Ulises de la *Odisea* de Homero, pero con una diferencia fundamental: este Ulises sigue el dedo índice de Dante que apunta hacia fuera, lejos del hogar, a lo desconocido y no en dirección a la Ítaca de Homero o al Lyré de du Bellay³⁹.

El poema de Tennyson deja muchas preguntas sin contestar. ¿En qué dirección navegará Ulises? ¿Lo arrastrarán los bajíos o llegará a las Islas de los Bienaventurados y volverá a ver al gran Aquiles? Si llega a las islas ¿no habrá riesgo de que sus encantos, más fuertes que las tentaciones de los comedores de loto y de las sirenas, puedan apagar su deseo ardiente de conocimiento y su ardor heroico un vez más? ¿Cuál será pues el destino final de Ulises, más desilusión o logros beatíficos: el Infierno o el Cielo? Sesenta años más tarde un poeta italiano contestó estas preguntas de manera un tanto extraña, en términos de su propia filosofía personal. La intención de Pascoli en “El último viaje” (publicado en *Poemi convivali*, 1904) es clara. Constata en una nota que su poema era un intento de reconciliar las concepciones del Ulises de Dante⁴⁰ y de Tennyson con la profecía de Tiresias de que a Ulises le llegaría “una muerte tranquila desde mar”. Esto era una tarea difícil, se podría haber pensado que imposible. Significaba, por así decirlo, combinar los signos positivo y negativo en la muerte de Ulises. Matemáticamente el uno neutralizaría al otro. De hecho, de forma paradójica, al final ésa es la solución de Pascoli: neutralización, pero no nada.

³⁹ Bush, pp. 208-11, hace algunas valiosas observaciones sobre “Ulises”, entre ellas: “De su (del poeta) pena y extrañeza filosófica nace el poema, y no expone una lección moral ya lista de antemano; las fuerzas del orden y de la valentía consiguen una victoria difícil sobre el oscuro ambiente de caos y vencimiento”; “Tanto en espíritu como en muchos detalles el poema es bastante no-griego”; “En el proceso de modernización, Ulises pierde de manera natural su considerable astucia y se le dota de una sensibilidad elegíaca propia del siglo diecinueve y una capacidad reflexiva magnánima, una capacidad no sólo de buscar la experiencia sino de interpretarla”. Sin embargo, sin estar totalmente de acuerdo con el punto de vista de Auden, encuentro más bien menos “fortaleza dórica” y mucha menos magnanimidad (sobre todo en la referencia despreciativa de Ulises hacia Penélope, Telémaco y los itacenses) en el poema. Para lo que resulta ser una retractación del espíritu de inquietud en “Ulises”, vid. el poema más tardío de Tennyson “To Ulysses” (en opinión de W. G. Palgrave), sobre todo v. 8.

⁴⁰ Bertoni ofrece una descripción detallada entre el Ulises de Dante y el de Pascoli, junto con un estudio de la influencia de Dante sobre otros poetas italianos.

El héroe de Pascoli (ahora llamado Odiseo de nuevo, por primera vez en una contribución importante al mito vernáculo) retiene los deseos centrifugos que implantaron en él Dante y Tennyson. Pero es evidente que ha perdido toda su confianza y energía heroicas. Habiendo realizado el peregrinaje tierra adentro prescrito por Tiresias, regresa a casa y se queda sentado y adormilado junto a la chimenea, esperando la *morte soave, molto soave* profetizada. Sin embargo, la muerte se retrasa; y el sentido de soledad y futilidad del héroe aumentan a medida que las estaciones pasan y vuelven a pasar. Ya no hay banquetes repletos de gente en sus salones, con viandas suculentas, música y cantos épicos. Se siente tan desolado como el remo que plantó por encargo de Tiresias en el valle desierto lejos del mar.

Durante nueve años escucha a las grullas pasar volando hacia el mar en otoño, gritándole “ara” al labrador y “descansa” al timonel. Poco a poco el descontento va royendo cada vez más hondo su corazón. Mientras permanece allí sentado y rumiando, la envejecida Penélope, la hacendosa ama de casa, se sienta enfrente observándole silenciosamente. Por fin ella, *la veneranda moglie*, sintiendo peligro en los ensueños del hombre, interrumpe para recordarle cómo se habían sentado juntos de la misma manera frente al fuego de la chimenea —él entonces todavía disfrazado y sin ser reconocido—, justo antes de su feliz reencuentro unos nueve años antes, cuando regresó a casa, cansado de la guerra y del mar. Ulises no contesta. Su mente ahora está absorta, a medias entre soñar y recordar sus viajes.

En la décima primavera, escucha el canto de la golondrina que anuncia la estación de emprender de nuevo los viajes. Toma una decisión. Cogiendo el timón de donde colgaba sobre de la chimenea, se dirige al mar. En la playa, tras varios incidentes simbólicos, encuentra a sus viejos compañeros esperándolo. Se dirige a ellos con una suave elocuencia nostálgica, lejos del vigor descarnado de sus discursos en Homero y en Dante, contando mucho de sus propios sentimientos. Les dice que él es como el mar (“nuestro mar”), variopinto y cambiante:

Compagni, come il nostro mare io sono
ch'è bianco all'orlo, ma cilestro in fondo.

Habla de su ansia por ver una vez más los campos cubiertos de violetas de la isla de Calipso, las maravillas del país de los feacios y de Eea:

¡He aquí! Su discurso tiñe el corazón de todos
con el color azul de las tierras en la lejana distancia...

Pronto embarca con sus compañeros y pone rumbo lejos de Ítaca para siempre, cantando por el camino una infantil Canción de la Golondrina acompañada por el sonido de la lira de Femio. Tras una tormenta llegan a la isla de Circe. Lleno de expectación Odiseo vuelve a buscar su bien recordado palacio y sus bestias encantadas. Encuentra que no queda nada. Oye sólo el roce de las hojas en el bosque y en la distante lejanía la música perdurable del mar:

cantare
lontan lontano eternamente il mare.

Allí su querido rapsodo, Femio, muere; pero su lira, colgada de una rama de roble sigue tocando ilusas canciones de amor en el viento. La tristeza empieza a invadir los corazones de Odiseo y sus compañeros. Una plomiza sensación de frustración aumenta. Llegan a la tierra del Cíclope. Allí tampoco logran encontrar nada para recrear sus hazañas heroicas anteriores. Pasan por las sirenas y los comedores de loto, los lestrigones, el mundo de los muertos, el ganado del Sol, la isla flotante, Escila y Caribdis, sin peligro alguno ni aventura, como si estos prodigios, antes tan vivaces, ahora no fuesen más que las fantasías insustanciales de un sueño inducido por el opio.

Finalmente sus viajes errantes los devuelven, en un amplio círculo, al prado cubierto de flores de las sirenas. Odiseo las llama a través de un mar sin olas. Les ruega que le cuenten la verdad sobre la humanidad y sobre él mismo:

Solo mi resta un attimo. Vi Prego!
Ditemi almeno chi son io! chi ero!

Las Sirenas no contestan. La mirada del héroe se detiene sobre un montón de huesos de hombre y pellejos encogidos que yacen alrededor de ellas en la playa; y tristemente entiende el simbolismo. Apenas termina de hablar cuando el barco se destroza en el arrecife.

Ahora Odiseo está solo. El mar azul le lleva a Calipso, a su *isola lontana*. Felizmente ve de nuevo la viña verdeante, la cueva, los alisos y cipreses olorosos, los pájaros salvajes, los prados de violeta y perejil silvestre, que tanto había conocido durante siete años antes de volver a Ítaca.

Las olas le llevan a la orilla “a la solitaria ocultadora” (*Kalypsó* sugiere ‘la que oculta’ en griego) en su isla desierta:

alla Nasconditrice solitaria,
all’isola deserta che frondeggia
nell’ombelico dell’eterno mare.

Pero ahora Odiseo ha muerto. Calipso esconde su cuerpo en la nube de sus cabellos ondeantes. Un grito misterioso cruza plañendo sobre las mareas desiertas, anunciando que el mejor destino del hombre es la aniquilación, la no existencia:

Ed ella avvolsse l’uomo nella nube
dei suoi capelli; ed ululò sul flutto
sterile, dove non l’udia nessuno.
– Non esser mai! non esser mai! più nulla,
ma meno morte, che no esser più! –

Y así termina el poema. Ninguna paráfrasis podría hacer justicia a la suave y sutil melancolía de sus imágenes y su melodía. Su interpretación de la supuesta última aventura heroica de Ulises contrasta profundamente con sus prototipos inmediatos

en Dante y Tennyson. La raíz de este contraste reside en la concepción de cada autor acerca de Dios y del hombre. Dante, creyendo en la soberanía absoluta de Dios y en la dependencia absoluta del hombre de la voluntad de Dios, había condenado al héroe griego típico, con su deseo ansioso del conocimiento, a la condena eterna: pero también lo reveló como un hombre de auténtica energía heroica y de perseverancia. Tennyson, reservando la expresión de su fe religiosa tras la muerte de Hallam para las páginas de *In Memoriam*, dejó todas las consideraciones teológicas y sociales fuera de su concepción de Ulises, convirtiéndolo en la personificación del intrépido marinero que podía sobreponerse a las desilusiones y frustraciones de la vida cotidiana. Pascoli, en “El último viaje” al menos, no tiene confianza ni en la justicia dominante de Dios ni en el espíritu indomable del hombre. Frente a Dante, cree con el Ulises de Tennyson que “la muerte lo acaba todo”, de forma que Cielo e Infierno son irrelevantes para su retrato de un héroe. Pero el humanismo optimista de Tennyson es igualmente inoperante en esta figura *fin de siècle*. El Ulises de Tennyson había exclamado

pero algo antes del fin,
alguna labor excelente y notable, todavía puede realizarse.

El Odiseo de Pascoli, habiendo intentado melancólicamente realizar alguna obra con timbre de nobleza, encuentra sólo ilusión vana y desilusión. En lugar de una nueva aventura heroica hacia fuera y hacia adelante, hacia nuevas experiencias y nuevas glorias, sus últimos viajes resultan ser esencialmente retrógrados, *recherche du temps perdu*. Como todos esfuerzos de este tipo para capturar de nuevo el pasado, fracasa. Pascoli ve demasiado claro que la hora apresurada de la vida gloriosa es irrecuperable. Uno no puede ser un héroe de la misma manera dos veces. Nunca se puede revivir el pasado. Siempre hay un cambio interior y un cambio exterior. Una vez que el corazón está sumergido en las profundidades del descontento y la desilusión, ya no puede recuperar su joven arrebatado heroico. El mejor fin para un héroe veterano, que no puede descansar contento en su casa, es, sugiere Pascoli, la aniquilación, absorción en el Infinito. Quizás la utilización de Pascoli de Calipso como símbolo del Nirvana quiere insinuar un toque de compasión al final, como si su Infinito no fuese la Nada científica de Lucrecio y de los atomistas, sino un elemento otorgado con ternura femenina. Cualesquiera que fuesen los defectos que Ulises mostrara en sus retratos más tempranos, su energía –fuera en beneficio o en perjuicio de sus compañeros, fuera para su propia salvación o condena– nunca le fue negada. Ahora esta cualidad fundamentalmente heroica, la energía, sea para resistir o para sobrepujar, le ha sido restada. En el poema de Pascoli, un agnosticismo de finales del siglo XIX ha destruido tanto su piedad homérica como su desafío dantesco, y un ambiente delicado de tembloroso esteticismo ha refinado su audacia y su baladronada tennysonianiana. Si se pregunta cuál, aparte de estas influencias históricas, era la razón metafísica detrás de esta fábula mística de evaporación heroica, Pascoli contesta enigmática-

mente, “El Todo tiene un hijo triste: su nombre es Nada”. En un entorno de este tipo, Ulises es, desde luego, No-hombre⁴¹.

Si la evolución del mito de Ulises fuese orgánica, un proceso de tronco único, “El último viaje” de Pascoli sería su final absoluto, su disolución atomista, lucreciana. Pero, fiel a su fama de hombre de muchas vueltas, Ulises se recuperó rápidamente de esta desgracia, incluso en Italia. Fue uno de los sucesores inmediatos de Pascoli, Gabriele d’Annunzio, quien reaccionó de forma más violenta apartándose del ambiente de Pascoli. En el Ulises de Dante, d’Annunzio encontró un emblema dinámico de algo muy lejos del nihilismo evanescente de Pascoli. En su lugar, el Heros Navigator se convirtió para él en un avatar del superhombre de Nietzsche, egocéntrico, perentorio y obstinado. Era evidente que Dante no aprobaba la presteza de Ulises en repudiar su amor por la familia y su compromiso con el bien común en aras de un ‘viaje de locura’. D’Annunzio exulta en aquel repudio. Mucho mejor, afirma con aire de blasfemia⁴², la figura de Ulises quemándose en el infierno que aquella de Cristo en Galilea:

‘Nè dolcezza di figlio...’ O Galileo
men vali tu che nel dantesco fuoco
il pilota re d’Itaca Odisseo.

Dante había concebido la actitud de Ulises en su última decisión mortal como de austera autoconsagración a un propósito científico. D’Annunzio lo transforma en un solipsismo grandioso dirigido a una vaga autoexaltación⁴³:

Sii solo della tua specie,
e nel tuo cammino sii solo,
sii solo nell’ ultima altura.

Si D’Annunzio pudiera explicar lo que es la *Ultima altura* y dónde se encuentra, podríamos aceptar la validez de su interpretación. Dando por descontado

ché necessario è navigare,

¿en qué dirección hemos de dirigirnos? ¿qué es lo que buscamos? ¿cuál es nuestra brújula? D’Annunzio, como Tennyson, no ofrece respuesta: dice que sencillamente hemos de pugnar por abrírnos camino hacia alguna altura última imprecisa y defender allí nuestra posición hasta que otro nos desplace, si puede. Ni la Cristiandad ni la

⁴¹ Otros poemas notables de Pascoli sobre la leyenda de Ulises son “Anticlo” y “Il sonno di Odisseo”, pero son menos filosóficos que “L’ultimo viaggio” y no añaden nada de importancia a la caracterización de Ulises. Vid. Pilotti en la Bibliografía adicional.

⁴² *Maia* 31-3. Desde luego la primera frase es una citación directa de *Inferno* 26, 94. Cf. Bertoni, p. 29, para la utilización por parte de d’Annunzio del Ulises de Dante.

⁴³ *Laus vitae* XVII (*L’heroe senza compagno*). En este poema Ulises se convierte en un modelo supremo para los héroes modernos. La descripción de la aparición de Ulises en *Laus vitae* IV es vivaz estilísticamente, pero común en su concepción: cf. la viñeta viva de Matthew Arnold en *The strayed reveller* (1849): “Este extranjero enjuto, / De ojo centelleante. / Ah, y veo también / Su gorra de marinero, / Su chaqueta corta, impregnada de viajes, / Con un brazo al desnudo”. Es de lamentar que Arnold no intentara una caracterización completa de Ulises.

Humanidad pueden interponerse en el camino de nuestro engrandecimiento propio. En otros lugares también pulsa D'Annunzio la misma nota de presunción rimbombante, con la misma vaguedad sobre el propósito último de los nuevos esfuerzos de Ulises. Así, por ejemplo⁴⁴:

Contra i nembi, contra i fati,
 contra gli iddii sempiterni,
 contra tutte le Forze
 che hanno e non hanno pupilla,
 che hanno e non hanno parola,
 combattere giovami sempre...
 Sol una è la palma ch'io voglio
 da te, o vergine Nike:
 L'Universo! Non altra.
 Sol quella ricever potrebbe
 da te Odisseo
 che a sé prega la morte nell'atto.

La dicción magnífica aquí, como en otros lugares, no acaba de ocultar la hinchazón de la sustancia. Lo que en efecto dice D'Annunzio difiere poco de los más osados lemas del magnate contemporáneo de los negocios: "El cielo es el límite". Aquí no hay nada de la determinación acerada de Ulises para descubrir nuevas esferas de conocimientos, ni, en el otro extremo, del suave nihilismo de Pascoli. D'Annunzio toca la nota más fuerte y más estridente en la tradición entera con la convicción solemne de que ésta es la auténtica esencia del heroísmo.

Si esto hubiera sido meramente un solecismo literario, se podría pasar por alto sin hacerse mayor duelo por ello. Pero se convirtió en algo mucho más dañino. La visión de Dante de una destrucción total de este Ulises y sus compañeros se justificaba con demasiada claridad por la continuación de este tipo de épicas en la Italia moderna. Como bien se sabe, el evangelio de D'Annunzio de un heroísmo agresivo predijo, en la misma medida que ayudó a crearlo, el régimen fascista, con su fanfarronería chillona, sus estaciones de ferrocarril colosales y la gloriosa conquista de Abisinia. Los desastres italianos de 1944 confirmaron el juicio de Dante de que al final de este camino está la destrucción. Sin embargo, como se demostrará en el próximo capítulo, había respuestas a la interpretación de Dante.

Tennyson, Pascoli y d'Annunzio son los tres escritores más importantes de Occidente sobre las fortunas de Ulises después de su regreso a Ítaca*. Otros poetas y

* La razón de la omisión de Nikos Kazantzakis en esta enumeración de los autores más importantes que se ocuparon del destino de Ulises tras su vuelta a Ítaca sólo se explica si entendemos que alude precisamente a él justo al final del párrafo anterior, con la promesa de demostración en el capítulo siguiente de que existen respuestas a la interpretación de Dante. Stanford dedicará más espacio al autor griego, como lo exige las proporciones de su obra, que a los demás en la observación de este aspecto (vid. infra, a partir de p. 269).

³³¹ *Laus vitae* IV.

novelistas modernos trataron el mismo tema, pero con menos relevancia. Un escritor francés, por ejemplo, recalca la sensualidad de Ulises en sus últimos viajes errantes⁴⁵; un novelista inglés, en colaboración con el estudioso de lenguas clásicas Andrew Lang, inventó que Ulises debió de tener varias experiencias pseudo-místicas en Egipto⁴⁶; un poeta italiano, imitando de cerca a Dante, lo concibió como un Cristóbal Colón temprano⁴⁷; los sentimentalistas, cínicos y hedonistas⁴⁸ inventaron por turno lo que consideraron finales apropiados de los viajes errantes del Héroe. En estas versiones menores Ulises apenas es otra cosa que un maniquí para vestir y posar según los deseos de cada autor. El énfasis se pone más en las experiencias novedosas que en el carácter o el simbolismo. Pero en sus retratos más importantes, tal como se describen anteriormente en este capítulo, a veces parece casi como si fuera el héroe mítico quien va al timón y no el autor; como si, cuando es imaginado intensamente por Dante o Tennyson o d'Annunzio, pudiera profetizar peligros futuros o desenre-

⁴⁵ Emile Gebhart, *Les dernières aventures du divin Ulysse* (en *D'Ulysse à Panurge: contes héroï-comiques*, París, 1902): un estudio sardónico de sensualidad, crueldad y desastre, curiosamente parecido a "El último viaje" de Pascoli en el boceto de su relato, pero totalmente diferente en su tono duro y amargado. Cuando Ulises al cabo visita de nuevo las ruinas de Troya, se llena de remordimiento por su participación en la muerte de Astianacte. Finalmente Telégono, su hijo con Circe, un joven siniestro y sádico, le mata bajo un montón de albañilería tambaleante.

⁴⁶ *The world's desire* de H. Rider Haggard y Andrew Lang (1890): Ulises busca la manifestación suprema de la belleza espiritual en Helena, que es "el deseo del mundo". Entre otras experiencias notables se encuentra con Moisés y Los hijos de Israel, y se ve enredado con el Espíritu de Mal Primigenio, antes de que al final triunfe antes de su muerte. Como en *Ulysses* de Phillip, predominan influencias femeninas (aquí en la variante mística de Haggard). No se añade nada de importancia al carácter de Ulises, salvo una ansiedad vaga de revelaciones semiespirituales y semieróticas.

⁴⁷ Arturo Graf, "L'ultimo viaggio di Ulisse" (publicado en *Le Danaidi*, 2ª ed., Turín, 1905): un poema narrativo de unos 300 versos; su novedad principal es que al final Ulises vislumbra momentáneamente el Nuevo Mundo antes de ser arrastrado por un huracán, una novedad que por lo visto Graf debía al *Cristoforo Colombo e il viaggio de Ulisse nel poema di Dante* de V. Finali (1895). Graf también hace referencia a Tennyson, Pascoli y algunas fuentes clásicas. Vid. más en Bertoni, p. 28.

⁴⁸ Acercamiento sentimental: p. j. *Love's looking glass* de J. W. Mackail, Londres, 1891, citado en el capítulo IV, y la historia de L. S. Amery, "The last voyage of Ulysse", en *The Stranger of the Ulysses*, Londres 1934. Acercamiento cínico: p. j. Gebhart en la n. 44 *supra* y Lion Feuchwanger en *Odysseus and the Sirens*, Londres, 1949, sobre Nausícaa. Acercamiento hedonista: p. ej. "Ulysses" de Robert Graves (*Collected poems*, 1914-47). *El péñor* de Giraudoux (París, 1938) presenta las aventuras de Ulises con el Cíclope y con las sirenas, junto con una pantomima del episodio de Nausícaa, en un estilo burlón, simpático y caprichoso. El Cíclope, por ejemplo, vive en el "mundo de las ideas" y está sobrepasado por un asunto de paradojas filosóficas desconcertantes fabricadas por Ulises (en gran medida a la manera de *El Cíclope* de Eurípides); y Ulises no oye las sirenas por lo mucho que hablan los compañeros: es el acercamiento frívolo.

NOTA ADICIONAL: H. Hunger, en su *Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Viena, 1953, s.v. *Odysseus*, menciona algunas versiones del tema de Ulises en la literatura moderna (mayormente francesa y alemana), que yo no he referenciado; además de algunas versiones musicales (a las que se puede añadir el oratorio de Butler citado en n. 14 *supra*), la de mayor importancia es *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi (1641), con libreto de Giacomo Badaro. Para la tradición odiseica en la edad de oro en España vid. E. Glaser, "Quevedo versus Pérez de montalbán: the *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in golden Age Spain" *Hispanic Review* 28, 2 (1960) 103-20.

dar perplejidades actuales como los fantasmas de Odiseo en el Hades, que tenían que beber sangre antes de poder hablar. Así también parece ocurrir con Ulises: si bebe la sangre del alma de un escritor imaginativo, habla verdades sobre la naturaleza y el destino del hombre que sólo un espíritu eterno las puede conocer.

CAPÍTULO XV

EL HÉROE REINTEGRADO

Con una sola excepción, todos los retratos de Ulises descritos en los capítulos precedentes han sido incompletos. Sólo Homero presentó al hombre en su integridad: el rey sabio, el esposo y padre cariñoso, el guerrero bizarro, el *politique* elocuente y habilidoso, el viajero intrépido, el héroe amado de la diosa, el exiliado anhelante, el inventor de muchas argucias y disfraces, el vengador triunfante, el nieto de Autólico y el favorito de Atenea. Los sucesivos escritores a lo largo de la tradición seleccionaron por lo general uno de estos papeles, o varios interrelacionados, a conveniencia de sus inclinaciones personales o de sus propósitos artísticos. Algunos de ellos, aunque ciñéndose a un aspecto único del carácter y de la trayectoria de Ulises, efectivamente sugieren también algunas de las perspectivas más profundas de su personalidad. Dante, a pesar de que su preocupación principal es la de mostrar lo pecaminoso de Ulises, no ignora del todo su amor hacia el hogar y su nobleza heroica. El Ulises de Shakespeare es sobre todo el hombre de las artes políticas, pero su amabilidad hacia Troilo contribuye a revelar un aspecto más tierno de su naturaleza, reminiscente de su sentimiento hacia Telémaco en la *Odisea*. A través de simbolismos y alusiones, Giraudoux insinúa mucho más en su retrato de Ulises como embajador de lo que lo hacen Racine y Séneca en los suyos. Sin embargo no hay autor ni reciente ni antiguo que haya intentado rivalizar con la amplitud del relato de Homero hasta el siglo XX, cuando un novelista irlandés y un poeta griego produjeron dos interpretaciones contemporáneas del héroe tan perseverante: James Joyce en su *Ulises* (1922) y Nikos Kazantzakis en su *Odisea* (1938).

Lo que de entrada impresiona de estas dos obras es pura y simplemente su magnitud. En este sentido sobrepasan con mucho todas las contribuciones anteriores a la

En la sección sobre James Joyce me encuentro en deuda principalmente con los siguientes estudiosos: Budgen, *ob. cit.*; E. R. Curtius, *James Joyce und sein Ulysses*, Zurich, 1929; Stuart Gilbert, *James Joyce's 'Ulysses'*, Londres, 1952; Herbert Gorman, *James Joyce: a definitive biography*, Londres, 1941; Seon Givens (ed.) *James Joyce: two decades of criticism*, Nueva York, 1948; Harry Levin, *James Joyce: a critical introduction*, Londres, 1944; Richard M. Kain, *Fabulous voyager: James Joyce's 'Ulysses'*, Chicago, 1947. Las citas se refieren a la edición inglesa del *Ulysses* de Bodly Head, Londres, 1947. Algunos otros aspectos de los rasgos odiseicos de Bloom se sugieren en mi artículo *Comparative Literature* 5 (1953) 125-36, y cf. n. 14 del capítulo XIV.

tradición de Ulises. Incluso la *Iliada* y la *Odisea* en conjunto no son tan largas¹. Su amplitud se puede explicar sencillamente como el producto de un siglo tan expansivo como el siglo XX. Sin embargo, es cierto que tanto la novela de Joyce como el poema de Kazantzakis justifican plenamente sus dimensiones por el desarrollo del contenido y el simbolismo del tema. Y dice mucho a favor de la vitalidad del mito que sus versiones más extensas emerjan casi tres mil años después de su primera aparición en la literatura.

Otra cualidad distingue a estas obras de otras versiones postclásicas del mito. Conocemos bien a Ulises en obras teatrales vernáculas, en la lírica, en las novelas y en los discursos morales. Pero la narrativa en prosa de Joyce y el poema de Kazantzakis están más próximos a la épica heroica que a cualquiera de estos géneros. Esta cualidad épica² facilita el hecho de que ambos autores tratan a Ulises con una mayor objetividad que en la lírica, con una mayor libertad narrativa que en el drama, y con un mayor peso del simbolismo heroico que en una novela. Después de un largo intervalo, regresamos al ambiente heroico-romántico de la *Odisea*. Un ambiente menos estrictamente épico que el de la *Iliada*, pero más próximo a él que cualquier otro género de literatura clásica, y un ambiente especialmente acorde con el heroísmo versátil y a menudo poco ortodoxo de Ulises.

En contraste con estas cualidades homéricas de espaciosidad y de objetividad épica, se pueden enumerar muchos aspectos nada homéricos en estos dos escritores acusadamente modernistas. Pero la mayor parte de esos aspectos son el resultado de la adaptación a las tendencias y técnicas literarias modernas y aquí no hay por qué centrarse en ellos. La cuestión principal que para el presente estudio se nos presenta es: ¿están las concepciones de Ulises que nos legan de James Joyce y Kazantzakis tan integradas y son tan satisfactorias como las de Homero?

El *Ulises* de Joyce consiste en los pensamientos y acciones de dos dublineses eduardianos, Stephen Dedalus, un joven licenciado, y Leopold Bloom, un hombre de treinta y ocho años, casado y agente de publicidad. Ellos son el Telémaco y el Ulises de la historia en su aspecto odiseico. Sus acciones y experiencias son bastante comunes —desayuno, negocios, encuentros informales, un funeral, almuerzo: visitas a una

¹ *Ulysses* contiene 260.430 palabras (según el índice de Hanley citado por Leven p. 70). La *Odisea* de Kazantzakis tiene 33.333 versos con una media de seis palabras por verso (=200.000 palabras aproximadamente), la *Iliada* y la *Odisea* de Homero 15.692 + 12.110 versos, es decir aproximadamente 195.000 palabras (pero Ulises no está en escena en gran parte de la *Iliada*).

² Para la cualidad épica del *Ulises* ver Hugh Kenner, "Joyce's *Ulysses*: Homer and Hamlet", en *Essays in criticism* II (1952) 85-104, y cf. los comentarios de Shelley sobre Dante como poeta épico tal como lo cita A. J. Symonds, *Introduction to the study of Dante*, capítulo IV: "Homero era el primero y Dante el segundo poeta épico: es decir el segundo poeta cuya serie de creaciones comportaba una relación definida e inteligible con el conocimiento y sentimiento de la época en que vivía y de las épocas que la siguieron...." Y (después de una referencia a Milton): "Además de estos tres poetas no hay ninguno que, en la forma de una obra de arte continua, haya acertado a fijar ningún momento tan específico y representativo en la historia del pensamiento como aquéllos... Si *Don Quijote* hubiera sido un poema, Cervantes podría haber ocupado un lugar junto a Homero, Dante y Milton con más derecho que Ariosto".

taberna, un hospital y un burdel; una cena tardía en casa de Bloom y sus últimos pensamientos antes de dormir. Lo que proporciona a la obra su extensión, complejidad y significado, es, en primer lugar, la abundancia de detalles naturalistas, y después, el hecho de que es deliberadamente multidimensional. Este segundo aspecto exige algún comentario antes de que la caracterización de Ulises-Bloom pueda abordarse satisfactoriamente.

Tanto en forma como en contenido, hay que entender el *Ulises* como algo mucho más que una novela naturalista (y a veces expresionista) de la vida urbana moderna. Joyce, como bien se sabe, lo construyó según el patrón de la *Odisea* de Homero³. A medida que Dedalus y Bloom hacen sus recorridos, necesariamente convergentes, por las calles de Dublín, reconstruyen las experiencias de Telémaco y de Odiseo entre las equivalencias modernas de los lugares y personajes de la *Odisea*. El país de los lotófagos ahora se centra en un baño turco, Hades en un cementerio urbano; Néstor se ha convertido en un maestro de escuela aburrido, Circe en la dueña de un burdel. A veces el orden odiseico está dislocado o enfocado como por un telescopio, y a veces las analogías son algo inverosímiles. Sin embargo, Joyce mantuvo siempre el paralelismo en mente, como un modelo estructural y como una corriente simbólica de fondo.

Aparte de esta ambivalencia formal, el relato de *Ulises* es polisémico según el cuádruple aspecto dantesco⁴. Literalmente es la descripción de los acontecimientos de un cierto día en la ciudad de Dublín. Pero también se puede entender de forma alegórica, moralista, y (en algún sentido) anagógica. Alegóricamente corresponde a la escuela de esos filósofos y clérigos que consideraban la *Odisea* como una especie de *Pilgrims Progress* —una escuela que en la tradición moderna tiene sus mejores ejemplos en Ascham, Chapman, Calderón y Charles Lamb (cuyas *Aventuras de Ulises* fueron la primera llamada que atrajo a Joyce hacia la leyenda de Ulises por su ‘misticismo’). De la misma manera que Calderón presenta a su Ulises como ‘el Hombre’, un Hombre común del Barroco influido por las debilidades de la carne pero en última instancia salvado por la fe y la penitencia, así Joyce presenta a Bloom como un Hombre común habitante de una megalópolis del siglo XX, justificado al final no por ningún tipo de piedad religiosa sino por sus propias virtudes burguesas. Con la debida licencia, la descripción de Dante de su *Divina Comedia* en una carta a Cangrande encaja muy bien con la comedia humana de Joyce: “Si se entiende la obra de forma alegórica, su asunto es el Hombre, en la medida en que por el mérito o falta de él en el ejercicio del libre albedrío está expuesto a los premios o castigos

³ Ver Kain, p. 38, Levin, pp. 59-60, para el análisis del momento, del lugar y de los paralelismos homéricos de los episodios en *Ulises*; y cf. Gilbert en general para algunas analogías mínimas extraordinarias con los detalles homéricos. En el MS de Joyce cada episodio iba encabezado por su descripción homérica, pero estos epígrafes se quitaron antes de enviar el libro a imprimir.

⁴ Kain, p. 37 prefiere ver los cuatro niveles del *Ulises* como el clásico (homérico), el medieval (simbólico), el naturalista (momento y lugar) y el poético (tonal). Pero esto parece confundir las categorías de forma, sentido y localización de la acción; y resulta confuso identificar lo simbólico con lo medieval.

de la Justicia". Los premios y castigos de Bloom son principalmente personales y subjetivos, exaltaciones o miserias en su propio corazón. Pero son, de todas maneras, reales. Para él, el infierno, el purgatorio y el paraíso están en Dublín.

El cuarto aspecto de una obra polisémica como lo define Dante, el anagógico, no está representado por ninguna dimensión espiritual en *Ulises*. Una de las características más sobresalientes del Ulises de Homero que no se encuentra en Leopold Bloom es la piedad. Ya no es el hombre temeroso de Dios, semejante a los dioses, y amado de los dioses. Originalmente un judío y luego, por turno, protestante y católico, Bloom es ahora un humanista agnóstico. Si fuera ateo militante o deliberadamente desafiante de la voluntad de Dios como el Ulises explorador de Dante o el Ulises mago de Gower, el sentido anagógico quizás podría ser todavía operativo. Pero a Bloom sencillamente no le interesa Dios, y por las indicaciones de Joyce entendemos que Dios tampoco tiene interés en Bloom. (Dedalus, por su parte, tiene una conciencia intensa de las doctrinas y deberes religiosos, pero se mueve hacia la abjuración de ellos). Joyce reemplaza esta dimensión espiritual con una dimensión heroica. El patrón y arquetipo de Bloom es Ulises, no Cristo. Su Edén perdido es el mundo heroico (y, en otro sentido, la Tierra Prometida de sus ancestros judíos), pero no el paraíso de Adán.

Está claro, entonces, que el Leopold Bloom de Joyce no es simplemente un Ulises vestido de moderno. No es *Ulises* una versión sórdida naturalista de la tradición al estilo de Giono y de Johnson. Es una obra compleja, cuatri-dimensional, susceptible de interpretaciones literales, alegóricas, moralistas y, (en un sentido humanista), anagógicas. Su significado completo descansa en la perspectiva conjunta de estas cuatro dimensiones. Al contrario de la novela de Giono y de sus predecesoras (las burlescas del siglo XVII, las *Priapea* romanas, y las comedias griegas sobre el tema de Ulises) no es ni pseudoheroica ni antiheroica. Aunque contiene muchos detalles sórdidos⁵, es básicamente una profundización en el humanismo compasivo a través de la lástima y la lubricidad, al llevar a cabo una catarsis de tales tendencias. Al final, Ulises emerge, como lo hace en la *Odisea*, como un hombre que por prudencia y resistencia puede superar los peligros y desastres de la vida. Se puede ver que las diferencias entre Bloom y el Odiseo de Homero en modales e ideología no son fundamentales, si se aboga por el principio de asimilación histórica tan dominante a lo largo de la tradición. Los elementos básicos humanistas en conducta, motivo y medio ambiente son idénticos para el príncipe de Ítaca y para sus ciudadanos humildes de Dublín. (Y los simbolismos subyacentes son también los mismos).

Queda otra madeja por devanar antes de comentar las cualidades uliseicas de Bloom. Es la formada por la relación entre las tres figuras, Bloom-Ulises, Dedalus-Telémaco y Joyce mismo. Como se ha visto en capítulos anteriores, muchos escritores que trataron el tema de Ulises se identificaron implícita o explícitamente con

⁵ Cf. Kenner, *loc cit.*, p. 88: "mucho de lo innoble de Bloom está en función del material innoble con el que su prudencia, caridad, templanza, fortaleza, justicia, etc. están comprometidas".

Ulises. ¿Lo hizo Joyce? Hasta cierto punto parece que sí, pero con una diferencia. Habrá que estudiarlo en dos niveles temporales. En la medida que *Ulises* es el registro de un día real de 1904, cuando Joyce tenía veintidós años, es Dedalus quien representa al autor en este momento, y algunos de los pensamientos y acciones de Dedalus son sin lugar a duda autobiográficos. Pero como insinúa el título, y el relato establece, Bloom es la figura central y esencial de la novela. ¿Hasta qué punto, pues, es una imagen-espejo del carácter de Joyce mismo? En el segundo nivel temporal, es decir en el periodo entre 1914 y 1922, cuando *Ulises* se encontraba en su proceso de composición laboriosa (con un cuidadoso estudio de la tradición anterior⁶), Joyce tenía mucho en común con Bloom: agnosticismo, cosmopolitismo, curiosidad docta, amores extremos por sus esposas, añoranzas de exilio, respeto hacia los judíos y amor a la música, por citar algunos ejemplos. La filosofía última de Bloom acerca de la vida bien podría haber representado la de Joyce en el momento en que había dejado atrás su *imago* Dedalus. Por el contrario, adopta una actitud estrictamente alejada hacia su ‘héroe favorito’,⁷ y en general Bloom sigue siendo un personaje objetivo, autosuficiente en la verdadera tradición épica.

Sin embargo, Stephen Dedalus nunca es meramente una figura subsidiaria. A través del ahondamiento en el interés psicológico de este Telémaco y de la creación de un lazo más fuerte de simpatía entre él y su Ulises, Joyce ha enriquecido la tradición de manera significativa. En la *Odisea* de Homero, la relación entre padre e hijo nunca era más que convencional, y Telémaco nunca se convirtió en una figura llamativa por sí mismo. Fénelon fue el primero en colocarle en el centro del escenario (como modelo para el hijo del Delfín) pero sus nuevas aventuras en *Telémaco* no lograron convertirlo en nada más que en una figura laica para la moralización. Tennyson, aunque mucho más próximo en edad a Telémaco que a Ulises cuando escribió su “Ulises”, demostró poca simpatía por la “prudente paciencia” del joven príncipe.

⁶ El Prof. Stanislaus Joyce me informó amablemente de que su hermano había estudiado los siguientes escritores que habían tratado sobre el tema de Ulises: Virgilio, Ovidio, Dante, Shakespeare, Racine, Fénelon, Tennyson, Phillips, d’Annunzio y Hauptmann, además de *The Authoress of the Odyssey* de Samuel Butler y *Les Phéniciens et l’Odyssée* de Bérard, y las traducciones de Butler y Cowper.

⁷ Cuando tuvo que preparar una redacción sobre el tema ‘mi héroe favorito’ en la escuela con trece años, Joyce escribió sobre Ulises. Para una referencia a Ulises en una carta suya con fecha de 2 de febrero de 1907, vid. Gorman, p. 176. Levin y Shattuck (en Givens, pp. 47-94) ofrecen un análisis de los muchos aspectos uliseicos en *Dublineses* de Joyce (1914), citando entre otros los siguientes motivos: exilio debido a la ira de un dios, añoranza del hogar, un sentido del asombro, precaución, pena, soledad, enamoramiento, y (más específicamente) una pierna marcada por una cicatriz, el regreso del viajero errante, y la reunión con su esposa. Estos mismos críticos también identifican varios personajes de *Dublineses* con Ulises. Sin embargo no existe una identificación sostenida. Para el interés de Joyce por lo multifacético del personaje de Ulises, vid. Budgen, *passim*, especialmente pp. 16-17, donde Joyce contrasta a Ulises, con resultado favorable para éste, con Fausto y con Hamlet, resultando “un personaje completo en todos los sentidos” (y cf. “Conversaciones con James Joyce” de Georges Borach, traducidas por Joseph Prescott en *College English* 15 (1954) 325-7, quien añade referencias a Don Quijote y a Dante). C. G. Jung (en *Nimbus*, como se cita en n. 8 del capítulo XVI) ha señalado (p. 18), “Ulises es a Joyce como Fausto es a Goethe, o como Zaratustra a Nietzsche”.

Con mejor juicio, Joyce prefirió a Telémaco como símbolo del descontento juvenil más que al Ulises de mediana edad. Además, utilizó a Dedalus-Telémaco como la manera de solucionar una antinomia radical en la tradición, el conflicto entre las concepciones de Ulises como el que abandona su hogar y el que lo busca, o, como el propio Joyce lo expresó, entre el elemento centrífugo y el centrípeto. En general, Dedalus-Telémaco representa en el *homo ulixeanus* el elemento centrífugo, rebelde, destructivo, de quien abandona el hogar: pronto desplegará sus alas como el Dedalus cretense y se escapará del laberinto del Dublín eduardiano. Como el Ulises de Dante, no se dejará retener por amor a la familia ni al hogar para poder viajar al mundo desconocido en busca de nuevos conocimientos y experiencias. Bloom, por otro lado, como el Ulises de Homero, de Shakespeare y de Giraudoux representa el elemento centrípeto, conservador y constructivo en la sociedad. Dedalus rechaza y lucha para derribar; Bloom acepta e intenta mejorar. Dedalus niega; Bloom afirma. Dedalus aboga por *Athanasius contra mundum*, Bloom por ‘una mejora general por todas partes’. De esta manera Dedalus marca el polo negativo del personaje uliseico y Bloom el positivo. Entre los dos abarcan el cosmos completo de la tradición.

Hay que reconocer otra complejidad en esta relación, resultado de lo que Joyce mismo llamó “la consustancialidad del Padre y del Hijo”⁸. Aunque Bloom ha dominado los impulsos centrífugos de su naturaleza uliseica de forma que no pueden perturbar el curso normal de su existencia, todavía tienen el poder de afectar a su imaginativa vida interior como se verá más adelante. Esto hace más profunda su simpatía hacia Dedalus en sus pocas horas de simbólica relación paternofilial. Sin embargo, Bloom, fiel a su prototipo homérico, regresa en última instancia a Penélope y a su Ítaca, mientras Dedalus, como el Ulises de Tennyson, toma la resolución de abandonar su hogar y a sus deudos para siempre. Se convertirá en un exiliado tanto física como mentalmente. Bloom, por el contrario, logra armonizar su sentido interior de exilio –de Sion, del mundo heroico, de todo salvo de los tipos de placer y de medro más humildes– con la aceptación paciente de su destino cotidiano común.

En su presentación de los aspectos homéricos de su héroe, Joyce se concentra principalmente en las aventuras y características odiseicas de Bloom. Pero también son perceptibles algunas cualidades iliádicas. A Bloom, aunque contrariado por no tener alguna relevancia política debido a su condición social, no le faltan ambiciones secretas de superarse como *politique*. En su delirio en Nighttown, se ve a sí mismo como “el concejal Sir Leo Bloom” [534]*, para luego ser el alcalde popular de Dublín. En el catecismo final antes de regresar a su esposa, se revela que sus aspiraciones políticas no son tan egoístas como aquellas del Ulises de Eurípides. Si se le diese la oportunidad, intentaría ser un auténtico reformador político y social, “porque en

* En todo este capítulo se emplea la traducción de J. M. Valverde, y se cita entre corchetes el número de página donde se encuentra la expresión o el pasaje en la edición del *Ulises* de Joyce en ed. Lumen / Tusquets, 1997⁵. La numeración de las páginas no varía en las sucesivas ediciones en esta editorial.

⁸ Cf. Curtius, pp. 27-8

el viraje crítico de la existencia humana deseaba enmendar muchas condiciones sociales, producto de la desigualdad y la avaricia y la animosidad internacional” [701]. Había pensado profundamente en la justicia y en lo que el Ulises de Shakespeare llamaba ‘grado’. Había amado la rectitud desde su juventud. Planes para aumentar la riqueza y la prosperidad de Irlanda abundan en su cerebro fértil. Sin embargo, en sus momentos más realistas, sabe que nunca será un líder nacional. La mejor utilidad que puede obtener, y que obtiene, de su sagacidad y tacto es la de pacificar y moderar las pasiones y disparates de sus asociados burgueses. Sin embargo, *mutatis mutandis*, ¿es esto muy diferente al final de lo que Ulises intentó hacer con las pasiones y disparates de Agamenón, Aquiles, Áyax y Tersites, tanto en la *Iliada* como en *Troilo y Crésida*?

De manera semejante, aunque un ciudadano normal de Dublín tuviera pocas oportunidades de demostrar el valor marcial de un héroe de la *Iliada*, Joyce da a entender sin embargo que, llegada la oportunidad, Bloom podría ser tan valiente en un conflicto y tan leal a un compañero como jamás había sido el Odiseo de Homero. En el incidente de la taberna de Barney Kiernan —una cueva de Cíclope moderna donde el nacionalismo burdo hace las veces de Polifemo⁹— Bloom defiende a los judíos con un valor firme, quedándose solo en un círculo de enemigos iracundos tan inquebrantable como Odiseo en la *Iliada* XI. Más adelante, protegiendo a Dedalus cuando se queda tirado en la calle sin ayuda, Bloom se muestra un sucesor válido del héroe que luchó de forma tan denodada en la acción de apoyo para el rescate del cuerpo de Aquiles en la *Etiópida*.

Otras cualidades del Odiseo de Homero se encuentran en Bloom: prudencia (‘Coño, es un tío prudente, no cabe duda’ [379]), precaución (‘Mr. Cauto Calmador [471]’), astucia, habilidad, discreción, acierto en las negociaciones, versatilidad intelectual y manual, resistencia y fuerza emocional. No es preciso ilustrarlas en detalle. No obstante, otros tres aspectos, presentes pero no destacados en la *Odisea* de Homero, merecen una atención especial. Son los más sobresalientes en los retratos modernos de Ulises como viajero errante, y el trato que Joyce da a cada uno de ellos es significativo. Tales aspectos son: el deseo de conocimiento, la añoranza (apátrida o escapista) de tierras lejanas, y el impulso erótico.

Los aspectos eróticos de la carrera de Ulises ya habían sido recalcados esporádicamente en la tradición temprana. Pero no se había convertido en un tema dominante hasta la segunda mitad de siglo XIX. Joyce saca más partido de este elemento erótico que cualquier otro escritor anterior o posterior. De hecho, la peor muestra de blasfemia literaria en todo el *Ulises* es resultado de esto: el incidente de Nausícaa, que deliberadamente reduce a una mezcla nauseabunda de sentimentalismo de novela rosa¹⁰ y de

⁹ La identificación del Cíclope con el nacionalismo furibundo recuerda las alegorías de Vico. Cf. también la comparación que hace T. S. Eliot de Sweeny (presuntamente un irlandés) con Polifemo en *Sweeny erect* (1920).

¹⁰ El Prof. Stanislaus Joyce me ha informado de que Joyce realizó un estudio especial de agendas de jovencitas escolares para conseguir un sabor auténtico de novela rosa en su episodio de Nausícaa.

erotismo furtivo. Su trato a Calipso es sólo un poco menos sórdido. Pero su adaptación del episodio de Circe llega a un grado de horror fantasmagórico y bestialidad sin rival en la tradición. Finalmente, la fiel Penélope de Homero se convierte en la adúltera infiel de la leyenda posthomérica. Si Swift se hubiera encargado de estos temas no podría haberlos presentado de manera menos heroica. Sin embargo, aunque Joyce es de la escuela de Swift en su disposición a exponer los aspectos menos decentes de sus héroes y heroínas, no muestra nada de la feroz indignación moral de Swift. Más parecido a Homero, evita revelar ninguna actitud personal, salvo (y esto sólo por resultar implícito) una de compasión humanitaria. Y como el Odiseo de Homero, Bloom no siente remordimiento de sus experiencias eróticas. Sus infidelidades amorosas están controladas solamente por la prudencia –la cualidad por excelencia de Ulises– y no por un sentido de pecado o de vergüenza. El hecho de que su esposa sea tan infiel como él mismo –y de forma mucho menos secreta– aporta equilibrio en las cuentas de matrimonio en esta inmoral (e inmoralizada) relación.

Si se busca una razón para explicar el erotismo sórdido de *Ulises* –de una sordidez finalmente aliviada por la compasión prevalente del autor– muy bien puede encontrarse en el principio de asimilación histórica. El erotismo de Ulises-Bloom es principalmente el de la era eduardiana, tanto en la vida como en la literatura. El peor sacrilegio de Joyce a los ojos de un lector conocedor de los arquetipos homéricos es su versión del interludio de Nausícaa. Pero es un sacrilegio promovido por una convicción intensa de propiedad artística. Con insistencia sardónica expone los sustitutos baratos del mundo moderno, en la literatura y en el amor, del aura dorada de la edad heroica. Se trata de la misma devaluación de la moneda mitológica que ya se ha observado en las obras teatrales de Sófocles y de Eurípides, y en la propaganda de los escritores antiuliseicos posteriores. Pero la intención de Joyce no es antiuliseica: es en parte una acusación a su propia época, y en parte una expresión de su propia lástima hacia la situación del hombre del siglo XX.

Joyce va más allá. Con su habilidad habitual para solucionar los problemas clásicos en un lenguaje moderno, consigue el mayor triunfo de Bloom dentro del contexto de ese erotismo. Aquí el paralelismo con la conducta de Odiseo en la *Odisea* es paradójica y sin embargo satisfactoria. Tal como Homero cuenta la historia, en términos de admiración arcaica hacia la victoria a través de la matanza (una admiración no compartida por Homero mismo), el clímax supremo de la *Odisea* llega en el canto XXII cuando Odiseo, quitándose el disfraz, flechea a los pretendientes despiadadamente. Después de la carnicería, como se recordará, Odiseo impidió que Euriclea se regodeara sobre los caídos, no porque sintiera remordimiento sino porque sabía que él era esencialmente el instrumento de los dioses en exigir retribución divina por la injusticia. En esta tesitura, Homero había distinguido a Odiseo del héroe normal, tanto en lo que a su autodisciplina como a su piedad filosófica se refiere.

Pero, a pesar de la modificación de Homero –derivada sin duda de una fuente prehomérica– de la brutalidad inherente a la matanza de los pretendientes, Joyce encontró

todo este episodio ‘no uliseico’ principalmente porque Joyce mismo sin duda sentía desprecio por la guerra y la violencia¹¹. Su problema entonces era el de cómo ingeniárselas para que Ulises triunfara sobre el amante de su Penélope sin utilizar la fuerza bruta. Joyce nunca ha demostrado más inventiva para adaptar los materiales tradicionales que en este caso. Estimulado, quizás, por el discurso controlado tras la matanza de los pretendientes en la *Odisea* XXIII, sustituyó la victoria física por una victoria psicológica. Bloom finalmente fin triunfa sobre las sospechas, miedos, celos y frustraciones, en su propio corazón (que, hemos de entender, son el equivalente moderno de los pretendientes ingobernables) por medio de –para utilizar los propios términos de Joyce– la “abnegación” y la “ecuanimidad”, reconociendo “la futilidad del triunfo o la protesta o la vindicación: la inanidad de la virtud decantada: la letargia de la materia insipiente: la apatía de las estrellas”[379]. De esta manera Bloom recupera su Ítaca, logra tranquilidad de mente y hasta una felicidad rudimentaria, mientras saluda respetuosamente a su Penélope infiel y se duerme. Algunos pueden pensar que esto no es heroico, que es pusilánime, falta de indignación moral. Joyce, por su parte, hace caso omiso de todas las cuestiones de alabanza o reprobación. Está satisfecho de cumplir su *Odisea* moderna mostrando cómo un Hombre común moderno, sin fe religiosa, sin elevados principios filosóficos o un humanismo altamente cultivado, sin amigos de verdad, sin una familia leal siquiera, puede, a través del conocimiento de sí mismo, con prudencia, humildad y resignación, recuperar su reino en Ítaca.

Joyce no descuidó la característica tradicional de la curiosidad intelectual en su retrato de Ulises. A pesar de que Bloom no ha tenido la educación del joven licenciado Dedalus ni ha leído como él, es, dentro de sus límites, algo parecido a un hombre docto. Su escuálida biblioteca incluye dos libros sobre la astronomía¹² y uno sobre la geometría (las ciencias primarias griegas), además de volúmenes sueltos sobre teología, filosofía, historia, y viajes. Otros muchos intereses intelectuales han sido enumerados en alguna ocasión¹³. Se extendían desde aspectos del ventrilocuismo a problemas referentes a la enfermedad de la fiebre aftosa. A través de todas sus especulaciones fugaces, algunas cualidades esencialmente griegas prevalecen –un sentido infantil de lo maravilloso, una curiosidad omnívora, un don para ceñirse al punto esencial, la libertad frente al dogmatismo, una predisposición para reconocer la ignorancia y saber preguntar. Su falta de entrenamiento le impide valerse del pensamiento sistemático, pero también le preserva de las influencias entorpecedoras del lenguaje académico, aunque algunos términos, como metempsicosis y paralaje, le afectan con una admiración casi religiosa. También es destacable como un aspecto intelectual el que, a pesar de su carnalidad, Bloom a veces se acerca a esa admiración sensual de la forma pura que tan a menudo

¹¹ Para las perspectivas de Joyce sobre la matanza de los pretendientes vid. Budgen, pp. 262-3, y cf. *Ulysses* p. 635 [679] para la reticencia de Bloom a verter sangre humana “incluso cuando el fin justificaba los medios”.

¹² La recurrencia de la palabra ‘paralaje’ como motivo en los pensamientos de Bloom indica un interés especial en la astronomía, una cualidad tradicional mencionada por Homero, Dante y Gower.

¹³ Para el abanico extraordinario que abarca la curiosidad intelectual de Bloom vid. Kain, p. 246.

eleva el arte griego por encima de lo meramente mundano; adora la música, la más espiritual de las artes y base de la educación griega. En esto (como lo explicó Buck Mulligan, con otro registro) “es más Griego que los Griegos” [274]. Y su ascendencia semítica realza su rapidez mental: “judigriego es grieguijudío” [549].

Esta brillantez suprema uliseica siempre ha exigido un castigo amargo a lo largo de la tradición. Desde Homero a Joyce, Ulises está solo, y a menudo es impopular, sobre todo en la sociedad masculina. Bloom sufre el mismo destino. En la escena del Cíclope el narrador anónimo (como Tersites en *Troilo y Crésida*, sobre quien está directamente modelado) le llama irónicamente “el distinguido científico Herr Profesor Luitpold Blumenduft”. Los bárbaros reunidos odian sus “trabalenguas sobre fenómeno y ciencia y este fenómeno y el otro fenómeno” [379]. “Sr. Sabelotodo”, le llaman con tosca burla. En un momento anterior, se oye una nota de aprobación en el comentario de Lenehan a McCoy: “Es un hombre completo, de mucha cultura, ese Bloom No es uno de esos corrientes, un cualquiera... Ya comprendes... tiene un toque de artista, ese viejo Bloom” [308]. Pero esto es totalmente excepcional y no provoca respuesta. En casa, también, ha intentado despertar algo de interés intelectual en su Penélope, y ha fracasado. Ella prefiere un acercamiento menos cerebral al Árbol del Conocimiento. También fracasa el esfuerzo de Bloom por establecer un compañerismo intelectual duradero con Dedalus. Cuando, en las postrimerías del libro, Dedalus finalmente le abandona, Bloom, una vez solo, siente “el frío del espacio interestelar, miles de grados bajo del punto de congelación o cero absoluto de Fahrenheit, Centígrado o Réaumur: las incipientes intimaciones de la aurora que se aproximaba” [709]. Y así Joyce, de forma a medias paródica, entona el *de profundis* del Hombre común en la Edad Científica.

¿Qué hay ahora de la interpretación de Joyce de Ulises como el viajero errante? Como se ha comentado, Joyce ha transferido mucho de la fuerza centrífuga del Ulises dantesco de Bloom a Dedalus, su Telémaco. Pero un Ulises sin algunas aventuras en tierras lejanas sería menos de la mitad de sí mismo. Por tanto, aunque Bloom no tiene la oportunidad de realizar viajes físicos, su imaginación viaja mucho más lejos que las fronteras de Dublín y de Irlanda. Tan pronto como deja su casa después del desayuno, empieza a pensar en “algún sitio, por el este [...] caras enturbantadas pasando. Oscuras cuevas de tiendas de alfombras [...] andar errando todo el día [...]” [125] Este motivo retorna a menudo; cuando, por ejemplo, mira el escaparate de un comercio de té en la orilla del mar. En la escena del hospital, dos veces le nombran “el caminante Leopold” y nos acordamos de sus “muchas marchas errando por diversas comarcas otrosí que a veces por el arte de Venus”. Sus pocos libros en casa incluyen *Three Trips to Madagascar*, *Voyages in China* y *In the Track of the Sun*. Cuando Bloom y Stephan hablan con el viejo marinero parlanchín en el Refugio del Cochero [624], sus historias náuticas avivan el deseo de Bloom de ver ciudades y gentes extrañas. Aquí Joyce incorpora hábilmente alusiones a otros viajeros errantes famosos, El Viejo marinero, El Holandés errante, y el Judío errante.

El Ulises clásico nunca fue un errante voluntario. Para él, la ausencia prolongada era un exilio y no un escape. Joyce forzó la tradición de exilio, introduciendo una nueva herencia en su Ulises. El padre de Bloom era un judío húngaro¹⁴, y Bloom mismo alberga una añoranza ancestral de Sion. Aquí se ha de consignar una distinción. Bloom nunca es consciente de ser una metempsicosis de Ulises: esto sólo lo sabe Joyce. Sin embargo, en contraste, Bloom es muy consciente de sus cualidades hebraicas. Es como si estuviera formado desde dentro por su herencia judía, y desde fuera por el paralelismo homérico. Para Joyce, y para el lector instruido, las casas y calles de Dublín representan las islas y estrechos del país de las maravillas de Homero: pero para Bloom su análogo antiguo son las aguas y sauces de Babilonia. Como resultado de este nuevo simbolismo, la añoranza tradicional de exilio de Ulises se profundiza por una herencia de viajes errantes y de exilio que se remonta más allá del Odiseo de Homero, a Abraham e incluso a Adán. Esta es una emoción mucho más compleja que la sencilla nostalgia personal de Ovidio y de du Bellay. Heine con su sangre judía se acerca más a Bloom en este sentido, pero su poema sobre Ulises es demasiado corto para transmitir las asociaciones más amplias del sionismo.

Justo antes de que Bloom regrese finalmente a Penélope, la pasión por los viajes (atizado por sus conversaciones con Dedalus que pone rumbo hacia fuera) se apodera de él de nuevo. Se imagina a sí mismo visitando los escenarios más famosos de Europa, visitando el ‘Tíbet’ y a los esquimales, guiándose en los mares por las estrellas. Entonces, al elevarse su imaginación en su último vuelo libre, concibe una enorme odisea interestelar y una vuelta espectacularmente heroica:

Para siempre erraría, impulsado por sí mismo, hasta el límite extremo de su órbita cometaria, más allá de las estrellas fijas y los soles variables y los planetas telescópicos, huérfanos y vagabundos astronómicos, hasta la frontera extrema del espacio, pasando de país en país, entre pueblos, entre acontecimientos. En algún lugar imperceptiblemente oiría y de algún modo, relucientemente, compelido por el sol, obedecería a los requerimientos de retorno. A partir de lo cual, desapareciendo de la constelación de la Corona Boreal, reaparecería de alguna manera renacido sobre delta en la constelación de Casiopea y tras incalculables eones de peregrinación, retornaría, vengador erradicado, imponente de justicia sobre malhechores, oscuro cruzado, durmiente despertado, con recursos financieros (por hipótesis) que sobrepasarían a los de Rothschild o los del rey de la plata [733].

Este es el acontecimiento supremo de la mente aventurera de Bloom. Es un concepto más allá que cualquier otra cosa en la tradición anterior de Ulises, que comporta mucho de aquel poderoso romanticismo que los astrofísicos modernos han heredado de los antiguos astrólogos, y mucho también del espíritu del héroe condenado de Dante. La última frase incorpora un toque de ironía típicamente joyceana.

¹⁴ Joyce tenía fundamento académico para hacer que su Ulises fuese parcialmente judío. Las teorías de Bérard habían señalado fuertes influencias semíticas en la *Odisea*, y Cesareo le había descrito como *una especie d'Ebreo errante del mundo greco*. Cf. Budgen, p. 174, donde Joyce comenta “Hay mucho a favor de la teoría de que la *Odisea* sea un poema semítico. Joyce tenía muchas amistades judías cuando estaba escribiendo *Ulises* y admiraba sus virtudes domésticas (ver Jolas en Ggivens, *ob. cit.* p. 23).

Pero el héroe de Joyce es siempre el realista prudente al final. Con su conocimiento de sí mismo tan característico, Bloom se acuerda pronto de sus limitaciones y se va tranquilamente a acostar. Mientras se está durmiendo, el motivo del viajero errante regresa durante un momento. Sus últimos momentos de permanecer consciente desaparecen poco a poco en una repetición evanescente del tema de Simbad el Marino¹⁵.

Aquí, una vez más, se encuentra el patetismo en el destino de Bloom. En tanto viajero errante cósmico en su imaginación, queda claro que de hecho el viaje más grande que logre será, como mucho, no más que su “plan largamente añorado... de ir a Londres por vía marítima”, bien entendido que “en su corazón era un aventurero de nacimiento aunque por crueldad del destino no había dejado nunca de ser un lobo de tierra” [629].

Así el viajero errante de Homero y de Dante reencarnado en el siglo XX ha llegado a esta humilde órbita en su giro “por crueldad del destino”, por una revolución en la literatura y en la vida. Sin embargo, ¿se puede decir, dejando al lado todo tipo de prejuicios sobre el heroísmo, clasicismo y romanticismo, que este Ulises es más desdeñable o que haya aprendido menos sobre los vicios y virtudes humanas que sus predecesores en la tradición? Aunque no tiene una Atenea que lo guíe por el laberinto de la vida y no tiene una formación aristocrática que lo mantenga en el camino de la excelencia, sigue siendo el humanitario, resistente, servicial, con amplia experiencia, héroe habilidoso del patrón homérico, intrépido a lo largo de la pequeñez de la vida, ante las jugarretas del destino y la apatía de las estrellas¹⁶.

La Odisea de Kazantzakis y el *Ulises* de Joyce se han emparejado en este capítulo principalmente porque presentan los retratos más elaborados de Ulises en toda la tradición posthomérica. No es factible realizar aquí una comparación completa entre el estilo y la sustancia de cada obra, pero sí se pueden comentar algunas similitudes y diferencias sobresalientes. Las dos obras difieren considerablemente en hipótesis, ámbito y modelo. La hipótesis de trabajo del *Ulises* es la misma que la de la *Odisea* de Homero: se da por entendido que el motivo dominante en Ulises es el de llegar sano y salvo a su hogar y que no busca la aventura por sí misma. Esta concepción, la

¹⁵ La variación “Darkinbad the Brightdayler” (“Oscurimbad el Claridiero” [Valverde, 742]) en los últimos pensamientos de Bloom (*Ulysses*, pp. 697-8) puede ser una referencia a la teoría, popularizada por Max Müller, de que Odiseo fuera una figura solar. F. L. Lucas, *The decline and fall of the romantic ideal* (1948²) pp. 120 y ss., trata de Ulises y del Viejo marinero en la literatura romántica: en general el marinero más ‘gótico’ fue preferido como símbolo del viajero errante en el siglo XIX. Para comentarios recientes del motivo del marinero errante moderno vid. E. M. W. Tillyard, *Five poems*, Londres, 1948, p. 71 (el Viejo marinero representa “la pequeña pero persistente clase de aventureros mentales que no están contentos con las apariencias que les rodean, sino que intentan llegar a lo que hay tras ellas”) y W. H. Auden, *The enchafed Flood*, Londres, 1951.

¹⁶ La última sección de *Ulises*, que no se comenta aquí, está constituida por el soliloquio de la esposa de Bloom. Existe alguna similitud entre sus aspectos alegóricos (se la describe en la p. 697 [Valverde 742] en la actitud de ‘Gea-Tellus’) y la Calipso de la última escena de “Último viaje” de Pascoli. El Sr. Edmund Epstein amablemente me ha indicado dos analogías homéricas más en las últimas escenas. Bloom enciende un cono de incienso en el dormitorio; esto se corresponde con la fumigación de la sala por Odiseo después de la matanza de los pretendientes (*Odisea*, XXII, 481 y ss.). Bloom encuentra que la cama ha sido movida mucho en su ausencia: esto proporciona un contraste irónico con la imposibilidad de mover la cama nupcial tal como se describe en la *Odisea* XXIII, 183 y ss.

clásica, se encuentra claramente tanto en du Bellay y Heine como en Ovidio y Homero. Del mismo modo, en la medida que se retrata al héroe político de la *Iliada* en *Ulises*, Joyce permanece fiel a la concepción clásica. Bloom no tiene deseo alguno de ser una fuerza revolucionaria en su país ni en el mundo en general. El culmen de su ambición –aparte de realizar algunas mejoras menores en el orden establecido– es sacar el mejor partido posible de las cosas tal como están y frenar las pasiones perturbadoras. En esto, Bloom se alinea con el Ulises de Sófocles y de Elyot, de Shakespeare y de Giraudoux.

En cambio, Kazantzakis adopta la hipótesis no homérica de que Ulises era un viajero errante incurable en su corazón y que, después de su regreso de Troya, partió otra vez de casa en busca de más aventuras. Los orígenes griegos de esta hipótesis ya se han comentado en el capítulo VI. Dante hizo de ello un elemento dominante en la tradición vernácula, seguido por Tennyson, Pascoli, d'Annunzio y otros, como se ha visto. Esta es la concepción esencialmente romántica del héroe Odiseo, que algo debe a Byron y a Nietzsche, además de a Fausto y a Colón. Si se le aplicaba (como a veces es el caso) a Ulises como político, tendría a producir algo como un *Duce* imperioso o un anarquista insaciable. Kazantzakis, cuando desvía su atención del Ulises errante al Ulises político, evita los extremos con éxito, pero su héroe nunca llega a ser el hombre de estado cauto de la tradición clásica.

La diferencia entre sus hipótesis –uno de los héroes centrípeto y conservador y el otro centrífugo y experimentador– ha llevado a Joyce y a Kazantzakis a diferencias en el ámbito y modelo de sus obras. Adaptando una comparación sugerida por Joyce mismo, el *Ulises* se parece a unos de esos manuscritos iluminados con una minuciosa elaboración de la iglesia irlandesa temprana en las que las palabras bien conocidas del evangelio proporcionaron una base para modelos lineales entretejidos de la más alta complejidad posible. Joyce habló del ejemplo más famoso de este estilo, el *Libro de Kells*, en los siguientes términos: “Es la cosa más puramente irlandesa que tenemos, y algunas de las grandes letras iniciales que se mecen por toda la página tienen la cualidad esencial de un capítulo del *Ulises*. De hecho se puede comparar mucho de mi obra con las iluminaciones intrincadas”¹⁷. De la misma manera que estos antiguos ilustradores no interfieren los cánones del evangelio, así Joyce se mantuvo fiel a los contornos del mito de Ulises tal como viene descrito en la *Odisea*. Pero, como los monjes irlandeses, sobre esta base familiar y aceptada, tejió una estructura asombrosa de erudición, imaginación y simbolismo. Se puede encontrar la misma forma artística laberíntica en la estructura del monólogo interior de Bloom, este chorro inexpresado de sus pensamientos que tanto conforma el texto del *Ulises*. De capítulo a capítulo, los varios pensamientos, acciones y sensaciones de las experiencias minuto a minuto están entretejidos, bucle por bucle, espiral por espiral (y cada tema, como en los manuscritos celtas, está coloreado con su propia coloración imaginativa) para formar una unidad compleja

¹⁷ Vid. Artur Power, *From the old Waterford house* (Londres, n.d.) p.67, citado por Joseph Prescott en *P.M.L.A.* 68 (1953) 1223.

y abigarrada de diseño. Esta analogía con los modelos estrechamente cerrados del arte celta resulta fortalecida por el hecho de que espacialmente los movimientos y acciones de Bloom se limitan a un área reducida. Su Odisea entera se teje dentro del espacio de aproximadamente una milla cuadrada, mientras que, por el contrario, el héroe de Kazantzakis recorre un camino sin vuelta desde Ítaca, a través de Creta, Egipto, África, hasta las regiones antárticas. Como resultado, las aventuras de Bloom tienen que surgir necesariamente de la agilidad de su imaginación y de la sutileza de sus sentidos: una tienda normal de venta de té, por ejemplo, hace que su mente ponga rumbo, en un vuelo vivaz de fantasía, al Lejano Oriente. Aquí también se ve el estilo característico del *Libro de Kells*, donde una sola palabra del texto puede florecer en casi tanto detalle como la fachada de una catedral gótica.

En contraste con esta textura tupida el diseño de la *Odisea* de Kazantzakis es espacioso y simple. A medida que el héroe se mueve resueltamente hacia delante en sus viajes errantes transcontinentales, cada escena nueva proporciona un amplio estímulo imaginativo y simbólico por su propio impacto inmediato. Además, libre de las restricciones del canon homérico, Kazantzakis no tuvo la obligación de demorarse con devoción en las escenas familiares. En su lugar podría componer un gran evangelio apócrifo gnóstico sobre el tema de Ulises, manteniendo la figura central pero permitiéndose toda licencia que la invención pudiera prestar. Curiosamente esta libertad respecto del canon homérico le permitió recrear un Odiseo más homérico en muchos sentidos que el héroe de Joyce, porque Bloom, constreñido por las limitaciones y convenciones del Dublín eduardiano, lleva todas las divisas de la era postcartesiana: la prueba de su identidad reside en sus pensamientos más que en sus acciones físicas. *Cogito sicut Ulixes: ergo sum Ulixes*. El Odiseo de Kazantzakis no es menos inteligente, imaginativo ni pensativo que Bloom, pero al situarse en un ambiente más libre, se acerca más a la figura extravertida de Homero, exhibiendo sus poderes heroicos una vez más en una serie de hazañas y decisiones heroicas, y no en aspiraciones y añoranzas.

Estas son algunas de las diferencias entre las versiones modernas griega e irlandesa del mito. Algunas similitudes generales también son merecedoras de mención. Primero es el hecho de que tanto a Joyce como a Kazantzakis les gusta Ulises y lo admiran, y de alguna manera se sienten espíritus hermanados con él. Para ellos no es sencillamente un peón maleable en alguna campaña propagandística, o una ejemplificación útil de cualidades morales (o inmorales), o una figura-tipo conveniente para un argumento convencional, sino un medio de explorar una situación tanto del hombre moderno como de los autores mismos¹⁸. Otros autores, naturalmente, ya habían utilizado tam-

¹⁸ En prueba de que Kazantzakis de alguna manera se identificaba con su héroe, vid. su *Toda-Raba*, p. 113, citada en francés por O. Merlier en su edición de Kazantzakis *Ascèse: salvatores Dei*, Atenas 1951, p. 24 (mi traducción) [*la que se ofrece en castellano es la de Hernán del Solar, ed. Planeta 1974³, p. 110]: “Bien sabes, Pandeli, que mi jefe no es ninguno de los tres jefes de las almas humanas: ni Fausto, ni Hamlet, ni Don Quijote, sino Ulises. En el velero vine a la URSS. No poseo la sed insaciada de la inteligencia occidental ni vacilo entre el sí y el no para llegar a la inmovilidad, ni me domina el ridículo y sublime impulso del noble luchador de los molinos de viento. Soy un marinero de Ulises, un corazón ardiente, un espíritu

bién el personaje-imagen de Ulises de esta manera, pero no tan comprensivamente. Dante, Eurípides, Sófocles, y los otros contribuidores a la tradición con actitud social, habían mostrado la inteligencia decidida de Ulises en su trabajo en las varias esferas limitadas de la vida humana. Joyce y Kazantzakis intentan mostrarle en casi cada actividad típica de vida, desde una visita al excusado hasta el liderazgo de una revolución. Además, al contrario de casi todos sus predecesores en la tradición, estos dos autores ven a Ulises no como un símbolo regional o nacional, sino como una figura cosmopolita y supranacional. En cierto sentido lleva consigo las esperanzas y los miedos, la sabiduría y la locura tanto de la sociedad contemporánea europea como de toda la tradición literaria europea. Además lleva consigo esa carga acumulada de anhelo y ansiedad en un momento en que los europeos se encuentran inusualmente aprensivos en lo referente al bienestar de la civilización europea, y muy conscientes de la necesidad de una nueva organización supranacional de la sociedad. Bajo el peso de esta carga ideológica, el Ulises de Joyce y el Odiseo de Kazantzakis empiezan a parecerse al Eneas de Virgilio. Porque a Eneas, a diferencia del Odiseo de Homero, se le dotó (como se ha descrito en el capítulo X) de un tipo de 'grandeza endosada', haciendo recaer sobre sus hombros no sólo el peso de los *famamque et fata nepotum*, sino también el destino del Imperio romano. De la misma manera, el Ulises de estos dos escritores modernos parece llevar consigo mucho del destino del hombre del siglo XX. . . . Pero quizás aquí no les hacemos justicia a algunos de los contribuidores anteriores a la tradición. Quizás en su tiempo les parecieron igual de absolutamente proféticas a los pensadores contemporáneos las concepciones de Ulises de un Shakespeare a los isabelinos, de un Sófocles a los atenienses del siglo V, etcétera. No se puede nunca penetrar plenamente en los pensamientos y sentimientos de los tiempos pasados. Puede ser que nuestra intelección de los retratos anteriores del sufridor viajero errante sea deficiente. Pero al menos el crítico de mediados del siglo XX puede consignar con certeza que las figuras de Ulises de Joyce y Kazantzakis sí presentan símbolos excepcionalmente comprensivos de las aspiraciones y perplejidades contemporáneas.

Una similitud más: tanto Joyce como Kazantzakis son rebeldes, o quizás exiliados sería mejor término, de las creencias tradicionales de sus antepasados, Joyce de aquellos de la Europa occidental latina y Kazantzakis de aquellos del oriente griego y eslavo. En la política han repudiado el nacionalismo estrecho y en la religión la ortodoxia coactiva. Este exilio personal se refleja en sus retratos de Ulises. Pero han empleado su exilio no en añoranzas llorosas como aquellas de Ulises en la isla de Calipso, sino como medio de ver los problemas de la vida contemporánea desde una perspectiva más

despiadado y lúcido; pero no del Ulises que regresaba a Ítaca, sino del otro, que ha regresado, ha matado a sus enemigos y, sintiéndose ahogado en su patria, un buen día se ha vuelto a marchar". Sigue para decir cómo, igual que Ulises, había oído las voces de sirena de Rusia (*la sirène slave*) pero que mantuvo su alma intacta. Cf. *Acèse*, p. 71: «Nous sommes une Humble lettre, une syllable, un mot de l'immense Odyssée. Abimés dans un chant gigantesque nos luisons comme luisent les humbles cailloux tant qu'ils sont au fond de la mer». Las secciones tituladas *Moi, la Race, l'Humanité, y la Terre* en *Ascèse* se corresponden hasta cierto punto con las cuatro fases principales de su *Odisea*.

clara. Al final, es especialmente adecuado al tema de este capítulo, el Ulises reintegrado, el hecho de que entre ambos –Joyce con su comprensión profunda de la forma de vida del católico occidental y Kazantzakis de la del ortodoxo oriental– abarquen plenamente los dos hemisferios de la civilización europea. Es como si Virgilio y Apolonio de Rodas hubieran escrito poemas épicos sobre Ulises en la misma generación.

Vayamos ahora al contenido¹⁹ de la *Odisea* de Kazantzakis (1938). En las escenas del principio Odiseo ha matado a los pretendientes, controlado a la muchedumbre de Ítaca y relatado sus aventuras odiseicas. Ahora, en un ambiente parecido al del “Ulises” de Tennyson, empieza a sentirse agobiado en su reino de la isla. Escoge nuevos compañeros, se emborracha con ellos y saquea su propio palacio. Llega un barco que trae a Nausícaa a Ítaca. Odiseo la casa con Telémaco. Después de las celebraciones nupciales, Telémaco trama con otros principitos un plan para derrocar a Odiseo y hacerse con el trono. Odiseo, barruntando su intención, desafía a Telémaco, que le contesta que no está dispuesto a vivir a la sombra de su abrumadora personalidad. Odiseo recibe con alegría esta prueba del elevado espíritu de su hijo, y Telémaco a su vez experimenta el júbilo supremo de sentir la paternidad completa de Odiseo dentro de sí mismo. Odiseo promete zarpar a la mañana siguiente de Ítaca para siempre, y mantiene su promesa. Mientras se van alejando en el barco sus compañeros miran con añoranza hacia su patria. “Nunca más la hemos de contemplar con nuestros ojos”, les dice Odiseo, “era un pájaro pequeño y ya pasó; un juguete y se quebró; un ramito de albahaca y cayó de nuestra oreja” [3, 52-4]*.

Odiseo y sus compañeros continúan la navegación, dejando que el viaje madure como un fruto. Luego la escena cambia por unos momentos para centrarse en Helena, que se halla paseando y suspirando entre las adelfas de Esparta, cansada de su vida blanda y superficial con Menelao, ahora gordo y complaciente. Éste, debe re-

* Hemos intentado recoger la traducción correspondiente de M. Castillo Didier de la *Odisea* (ed. Planeta, 1975) y consignar la rapsodia y el número de los versos, aunque ello no venga especificado en el original inglés. La traducción directa del griego del resto de los textos de Kazantzakis que aquí aparecen, como se indica en la Nota a la presente edición, es de los responsables de la misma, salvo en algún caso que se indica oportunamente.

¹⁹ El siguiente resumen de la *Odisea* de Kazantzakis (Atenas, 1938) ha tenido que basarse casi enteramente en traducciones y sinopsis, dado que en mis propios esfuerzos de abordar el texto (que me era accesible solamente en Oxford y Atenas) encontré el estilo demasiado oscuro para mis conocimientos del griego moderno. (Al parecer, hasta los griegos lo han encontrado difícil a pesar del glosario de unas 2.000 palabras ofrecidas en el apéndice a la primera edición) en tales circunstancias no me hubiera atrevido a comentar el libro en absoluto, si no hubiera sido convencido por el estudio de Robert Levesque en *Domaine Grec 1930-46* (Paris, 1947) de que era una de las dos contribuciones principales al mito de Ulises en los tiempos modernos. En lo que sigue, estoy muy en deuda con Mr. George Savidis, que me proporcionó una ampliación de la sinopsis de Levesque (que termina con la Fundación de la Ciudad) además de muchas más referencias de valor para otras obras de Kazantzakis. También he de agradecer al Sr. Maurice Bowra, al Profesor Phaidon Koukoules de Atenas, a Mr. Phillip Sherrard y al Profesor C. A. Trypanis por su ayuda e información. Espero que mi estudio derivado del libro de Kazantzakis, a pesar de su insuficiencia pueda servir de estímulo para más estudios de esta notable obra en los países angloparlantes. Para estudios recientes, vid. Friar y Sherrard en la Bibliografía adicional.

cordarse, había regresado pronto a su casa después de la caída de Troya, unos nueve años antes del regreso de Odiseo. Por las noches abre sus brazos y anhela a otro Paris que la lleve lejos de su vida tediosa en Esparta. Entre tanto, Odiseo con sus ojos somnolientos permanece tumbado en la cubierta de su veloz barco. Mientras dormita, ve una forma ensoñada, al principio como un pájaro blanco, posado sin moverse en la proa. Pronto sabe que es Helena, “húmeda, lucía cual marfil su tez de nardo, diríase que lluvia torrencial o llanto la habían empapado” [3, 277-99]. Despertándose estremecido, Odiseo dirige el barco hacia Esparta.

En Esparta se encuentra con el comienzo de una revolución de los campesinos contra Menelao. Por medio de un astuto ardid –terroriza a todos con el grito de que las hordas bárbaras están avanzando sobre la ciudad– restaura la armonía y entra en el palacio, sintiendo ya muy cercana la presencia de Helena, quien le espera dentro. Hablan y “acaso pasó un instante, acaso también diez años, los diez años que se borraron cual un relámpago para que fuera tomada la Ciudad” [3, 1073-4].

Sale Menelao y abraza a su viejo amigo. Él, al contrario que Helena, está fofo y satisfecho. En un banquete Odiseo intenta reanimar algo del espíritu heroico en su corazón con amenazas de una invasión bárbara imaginaria (que de hecho sucede más tarde) y de la llegada de un nuevo dios ctónico terrorífico. Menelao no responde: por el contrario, lleva a Odiseo con complacencia a admirar sus tesoros. Odiseo se llena de desdén hacia esta autocomplacencia fácil. Hace un esfuerzo más para reavivar la llama heroica en Menelao, el cual se duerme aun cuando le está hablando. Disgustado, Odiseo decide llevarse a Helena lejos de este príncipe vago. Se va a la torre donde ella lo ha estado esperando, y juntos se embarcan hacia Creta.

En este momento parecería como si el relato fuera a seguir un modelo conocido. Odiseo ha pasado por lo que puede denominarse su fase tennysoniana: ha puesto fin a su disgusto con Ítaca, marchándose de allí para siempre. Sin embargo, Tennyson, aunque con fuerte influencia de Byron, no había dado indicación alguna sobre impulsos eróticos en su héroe. Aquí parece que Kazantzakis ha preparado el escenario para aventuras amorosas al estilo de Calderón y de Johnson, pero no es así. La relación entre Helena y Odiseo no se desarrolla de esta manera. Kazantzakis lo ha explicado²⁰:

El rapto de Helena por Odiseo no era de carácter erótico; Helena se asfixiaba en Esparta y quería marcharse; y Odiseo quería llevársela consigo como su nuevo “caballo de Troya” para alojarla en la ya decrepita civilización cretense y destruirla.

Y el mismo episodio en otro plano de interpretación: Helena es la Belleza aquea, que al mezclarse con el bárbaro dorio crea la civilización griega. Y Odiseo, tan pronto como se realizó este objetivo (cuando vio a Helena en los brazos del bárbaro) se marchó, dejando a Helena que completara su misión: concebir, transubstanciar en sus entrañas la simiente bárbara y dar a luz al hijo, el Griego. Pero Odiseo naturalmente no se separa de Helena con

²⁰ *Nea Hestia* 34 (15 de agosto, 1943) 1028-34.

calma, y esto con seguridad os ha llamado a error; se marcha con la amargura incurable que siempre siente un hombre cuando ve a una mujer hermosa en brazos de otro, aunque no se hubiera propuesto nunca como objetivo conquistarla. Helena era un cuerpo cálido, no era idea sin carne, Odiseo no podía alejarse de ella para siempre sin desgarrar. Sin embargo, tenía que marcharse y se marchó; ¿qué iba a hacer con ella? No era su único objetivo contribuir a la creación de la civilización griega, uniendo aqueos y dorios bárbaros: Helena era sólo una de las estancias de su peregrinaje.

En esto Kazantzakis ha vuelto al espíritu de la tradición épica griega temprana, aunque en lenguaje moderno. Homero dejó claro tanto en la *Iliada* como en la *Odissea* que había habido una admiración y comprensión mutua entre Helena²¹ y Odiseo, pero nada más. Un escritor de la época posthomérica temprana refería cómo Odiseo había sido uno de los pretendientes de Helena, pero que se había retirado prudentemente en favor de Menelao. Probablemente los escritores antiguos con su sentido común sano apreciaron que un matrimonio entre el más inteligente y la más bella de los griegos tendría pocas posibilidades de éxito. No hubo escritor clásico posterior que fuera en contra de este precedente. Andrew Lang y Rider Haggard en su novela *The world's desire* fueron los primeros en hacer de la búsqueda de Helena —hasta convertirla con un sentido místico en un símbolo impreciso de belleza espiritual— el motivo de las andanzas últimas de Ulises, que situaron en Egipto, anticipando así una escena creada posteriormente por Kazantzakis. También hubo una nota de amor místico en el “Último viaje” de Pascoli, pero aquí el imán es Calipso, un vago símbolo del Nirvana.

La Helena de Kazantzakis no es un vago símbolo, sino una mujer verdadera, algo al estilo de la Circe de Calderón. Puede ser que Odiseo esté enamorado de ella, como mujer bella y alma libre. Pero si es así, es un amor ‘platónico’: no tiene relaciones carnales con ella. Reconoce que su belleza tiene una finalidad distinta de la suya. Ella tiene que permanecer en el mundo heroico griego en decadencia para engendrar, de un cónyuge bárbaro, el ancestro del nuevo mundo griego. Él ha de seguir su curso centrífugo. Consciente de ello, y antes de separarse de Helena, la utiliza de forma peculiar con una finalidad política, derrocar una tiranía decadente en Creta.

Para reanudar el relato, Odiseo y Helena llegan después de una tormenta a Creta, donde, como personajes de una novela de Hemingway, asisten a un espectáculo taurino, tal como se representa en el arte minoico. La importancia de su simbolismo para el pensamiento de Kazantzakis se comentará más adelante. Después Odiseo utiliza a Helena como cebo para engañar a Minos, rey de Creta. Cuando lleguen los emisarios de los bárbaros (los dorios inmigrantes), los ayuda, como ya había hecho antes en Esparta, para unirse al proletariado local y establecer una nueva dinastía. Habiéndolo logrado, zarpa rumbo a Egipto.

Ahora se encuentra inmerso una vez más en el meollo de la política, ya no, por algún un tiempo, en el papel del viajero errante de grandes distancias. En Egipto en-

²¹ Ver *Helena* en el Índice.

cuentra un tercer ejemplo de una civilización declinante. Kazantzakis hace hincapié en este tema en la parte más temprana de su obra: posiblemente se puede deducir alguna influencia marxista en ello. Una vez más Odiseo se une a los revolucionarios. En Egipto lo hacen preso (como a José, y como al héroe de *The world's desire*). Para poder escapar esculpe la imagen de un dios, que al principio toma su propia forma y luego se va transformando en un semblante horroroso. Con ello atemoriza al faraón para que lo libere. Ahora, como otro Moisés, encabeza una banda de amantes de la libertad a través del desierto. Concibe la idea de encontrar las fuentes del Nilo (siempre una meta de la exploración y de la especulación en la Antigüedad). Sus nuevos compañeros le siguen fatigados, como la tripulación abatida del héroe indagador de Dante. Sin embargo, Kazantzakis añade otro motivo tradicional —no ha de suponerse, desde luego, que todos ellos sean reposiciones conscientes— haciendo que Odiseo se convierta en Mago, iniciado en conocimientos esotéricos, lo que recuerda al Ulises de Gower, con su adicción fatal a la brujería. En todo caso, es significativo que ni su deseo de explorar tierras desconocidas ni su práctica de las artes mágicas lleva a este Odiseo a la destrucción que encontró en las versiones de Dante y de Gower del mito. La antítesis entre el convencimiento griego de la rectitud de perseguir todas las formas de conocimiento hasta el final y la desconfianza medieval del ‘deseo desordenado’ de conocimiento es evidente.

Ulises continúa la marcha hacia el sur. Le siguen los egipcios cansados. Al final llegan a un gran lago deslumbrante. Han encontrado la fuente desconocida del Nilo. ¿Y ahora qué? Éste es el problema recurrente del héroe cuando alcanza su meta. Pascoli sólo podía ver una vida de desilusiones y frustraciones posteriores, Johnson de disgusto y fatiga, d’Annunzio de hinchada rimbombancia y de autoafirmación. Sin embargo el héroe de Kazantzakis se mantiene en el credo de Ulises en *Troilo* y *Crésida*:

Señor, el brillo de la gloria
lo da el perseverar; lo que se hizo está anticuado
y es malla enrobinada que ahora cuelga
cual ridículo trofeo. Tú avanza sin descanso,
pues la gloria viaja por un paso muy estrecho
donde sólo cabe uno. Sigue en esta senda...

Otro rasgo tradicional del héroe se hace más manifiesto en sus andanzas posteriores. Odiseo se ha ido dando cuenta de una soledad creciente a medida que termina cada aventura. Una escena con uno de sus compañeros a quien deja detrás con exhortaciones a empeños heroicos, mirándolo intensamente como símbolo de su juventud perdida, resalta su soledad. Ahora deja a sus seguidores y sube una montaña solo²².

²² Existe un elemento homérico paralelo a esta comunión solitaria con Dios del héroe de Kazantzakis. En la *Odisea* XII, 333-4, Odiseo en la isla de Trinacria se apartó de los compañeros para rogar a los dioses y ver si alguno de ellos le enseñaba algún modo de escapar de sus dificultades. Algo más tarde vino la destrucción de los compañeros.

En la cima, adopta la actitud de un místico; se sumerge en una contemplación austera; asciende la escala de la iluminación mística, elevándose por encima de todos los conceptos mundanos, el Yo, la Raza, la Humanidad, la Tierra misma, y consigue una visión deslumbrante del universo. Busca recibir por una revelación divina, como Moisés en el Sinaí, un nuevo Decálogo para la Ciudad Ideal que piensa construir. Llega la revelación divina. Primero aparece Dios en la forma de tres antiguos aspirantes a héroe: Tántalo, el que quiso ser el amante de Hera, reina del Cielo, un símbolo presumiblemente del donjuanismo y de su justo castigo mortificador de nunca estar satisfecho; Hércules, el benefactor laborioso de la Humanidad, que ya había sido utilizado por los estoicos como un símbolo paralelo, junto con Ulises, de virtud inagotable, que anima a Ulises a seguir en su barco más allá de sus Columnas (un reto directo a la filosofía de la restricción de Dante); y Prometeo, el titán que trajo el fuego del cielo para los mortales, desafiando a Zeus, por lo que fue torturado en el Cáucaso. Al final Dios aparece en la forma de un viejo vagabundo, encorvado, masticando un trozo de pan, exhausto y sin aliento, tropezando con las piedras a medida que asciende. Odiseo pone en conexión esta visión con una voz que había oído justo antes: Dios lucha eternamente para librarse de la carne y de la tierra, ha llegado a temer que pueda perecer con la raza humana y ahora está cansado, solo y atemorizado. Odiseo admite la paradoja y decide fundar su ciudad en el desierto como la última ciudadela de Dios en la tierra. El hombre ha de convertirse en ex compañero de armas de Dios en la batalla por la libertad.

Aquí se ponen de manifiesto dos rasgos tradicionales: la piedad y la inventiva política de Ulises. Los dos están muy alterados por influencias no clásicas. El elemento piadoso en el carácter de Ulises fue muy resaltado por Homero y por la mayor parte de los escritores griegos que admiraron a Ulises. Estaba casi del todo ausente de la tradición medieval y del Renacimiento temprano. Fue ignorado por Shakespeare y los dramaturgos neoclásicos franceses. Calderón lo recuperó para servir a sus fines propagandísticos, pero lo presentó totalmente como una fuerza externa y se puede decir que mecánica. Los escritores augustos mayormente se habían sentido contentos con la 'maquinaria divina' de los poemas homéricos. Fénelon, como era propio de un arzobispo, había puesto más énfasis en el significado del favor de Atenea que la mayor parte de los escritores de su época. En casi todas las contribuciones al tema en los siglos XIX y XX se encuentra un héroe de mentalidad secular, más o menos ateo, entre el Ulises de Tennyson y el Leopold Bloom de Joyce. Según Kazantzakis la concepción del papel de Dios en la vida de Ulises (y de toda la Humanidad) está evidentemente lejos de la tradición anterior, tanto pagana como cristiana, aunque quizás se podrían encontrar similitudes en algunas de las visiones más curiosas de los Padres del Desierto de la iglesia temprana. Kazantzakis mismo se había entregado algún tiempo antes a la práctica del ascetismo místico entre las comunidades ortodoxas del Monte Atos. Parece ser que algunos de los elementos de la visión en la montaña podrían ser atribuidos a influencias budistas, y otros, quizás, a la moderna

tendencia existencialista de encontrar paradojas, aunque sean paradojas manifiestamente extravagantes, en las fuentes del pensamiento y de las creencias humanas. En todo caso, sean las que sean las influencias que estén actuando, por primera vez en muchos siglos nos encontramos aquí con un Ulises que busca a Dios.

La decisión de Odiseo de fundar una ciudad es también un desarrollo del motivo tradicional. Se han referido desde muchas fases del mito ilustraciones de la habilidad política constructiva de Ulises. Pero hasta entonces solía ser conservador; su política era la de mantener el *status quo* de la manera más sabia y fructífera posible. Aquí, en el desierto, por cuarta vez en esta nueva *Odisea*, se muestra innovador. Mientras estuvo en Esparta, Creta y Egipto tuvo que derrocar para poder restablecer, pero ahora intenta crear una ciudad totalmente nueva en medio del desierto. Y como veremos, sus esfuerzos demuestran un idealismo político al que nunca se había acercado en la tradición anterior, salvo en los ensueños de Leopold Bloom. Esta nueva ciudad, tal como la concibe, ha de ser mejor que todas las demás ciudades del mundo. Será una combinación de algo de la República de Platón, algo de la Ciudad de Dios de San Agustín y algo de la utopía marxista. Pero fracasa.

Después de su visión paradójica de Dios, Odiseo formula su propio Decálogo. Pone énfasis en la dependencia que Dios tiene del Hombre y en el deber del Hombre de querer no sólo a los demás Hombres, sino a los animales, a las plantas y a toda la Creación. Nos acordamos de que otro famoso viajero errante mítico, ya asociado con Ulises, el Viejo marinero, llegó a un credo parecido al final de sus viajes:

El que mejor reza, mejor ama
todas las cosas tanto grandes como pequeñas*

Habiendo formulado su credo y su Decálogo, Odiseo desciende de la montaña. Con sus compañeros —el material del mundo— se prepara para construir la Ciudad. Va a compartir todo, la tierra, el gobierno, hasta la familia. Pone la piedra angular con ritos iniciáticos, y en ella se esculpen símbolos: llamas, un camino manchado de sangre que asciende en espiral, árboles, animales salvajes, olas, un barco de proa aguda, un pajarillo —la Libertad— con el pecho salpicado de sangre...

En otras manos el poema épico podría haber terminado en este punto. El viajero errante parece haber encontrado un sitio para construir una Ítaca nueva y mejor; ha sentado los fundamentos de un Nuevo Mundo Valeroso. Pero Kazantzakis sabe, con San Agustín, que la Ciudad de Dios no se puede edificar con manos humanas sólo. El relato lo demuestra enseguida. Cuando se ha completado la Ciudad de Odiseo, hay una ceremonia de inauguración; Odiseo se viste de Dios; a los pocos momentos estalla un volcán con una fuerza devastadora; y la Ciudad queda totalmente destruida. Los pocos habitantes que logran escapar se los llevan los últimos compañeros de Odiseo para construir de nuevo la Ciudad en otro lugar. Odiseo se queda totalmente

* S. T. Coleridge, “La canción del Viejo marinero” (VII).

solo, sus cabellos blancos como la nieve del susto de ver su Ciudad destruida y de perder a todos sus compañeros.

Ahora el curso de la historia cambia. Hasta el momento Odiseo ha sido un héroe en el sentido clásico, un hombre de acción heroica, un conductor de hombres. Después de la catástrofe abandona el cultivo del hacer por el cultivo del ser. En otras palabras, el héroe homérico parece ceder a una figura más parecida a la de un yogui hindú²³. Su meta ya no es la de cambiar el orden de las cosas y la de buscar cambios en los viajes y las aventuras. Aunque, de hecho, sus viajes errantes continúan, ya no utiliza medios físicos y políticos para expresarse y para mejorar su entorno. Ahora busca conocimiento y mejora de sí mismo en el ascetismo y en la exploración de relaciones personales con gente que también busca los secretos interiores del ser y del no ser. Durante un tiempo se pasea por la jungla, libre por fin, libre físicamente de posesiones y de compañeros y libre emocionalmente de la esperanza y del miedo, del deseo y del orgullo. Vive en una comunión espontánea y feliz con las plantas y los animales y con toda la naturaleza. Sonríe. Baila. Con el tiempo muchas personas que sufren vienen a visitarlo, deseando recibir su bendición. Su piedad por la raza humana es ilimitada.

Después de esto, Kazantzakis introduce un interludio lírico (un poco en el estilo de una obra teatral sánscrita). Odiseo toca su flauta, con lo que adormece a cinco personas: un joven cantante y una joven bailarina virgen enamorados, un viejo rey, un viajero errante fiero, y un siervo forzado. Sigue un tipo de obra teatral en que cada uno de los cinco sueña que se cumplen sus deseos, cinco sueños distintos en los que participa—aquí uno piensa más en Pirandello que en Kalidasa— cada uno de estos mismos cinco personajes. Termina el interludio. Ahora se presenta una tentación: ¿por qué Odiseo no se suicida y así se libera a sí mismo? Odiseo rechaza la tentación serenamente: “Soy el liberador y no existe liberación del mundo” [18, 505]. Luego llega un joven príncipe amargado que ve muerte y decrepitud en todo. Él, como Odiseo, está vacío de esperanza; pero no lo puede soportar y teme la muerte, mientras que Odiseo contempla la muerte como la sal de la vida. Después parece convertirse a la forma de verla de Odiseo. Y el joven príncipe sigue a Odiseo, quien (¿irónicamente?) va montado en su elefante blanco.

Odiseo conoce a Margaró (Perla), una meretriz bella y famosa. Ella le ruega al hombre piadoso —en el que ahora se ha convertido— que le llene su alma vacía. Lo hace, explicándole que hay siete senderos ocultos de salvación: el juego de la mente, la bondad fructífera y diligente del corazón, el silencio orgulloso y altivo, la acción fecunda, la desesperanza viril, la guerra y el amor (el camino más oculto de todos). Pregunta a Margaró cuáles son los frutos de su propia experiencia. “Dos”, contesta. “Sólo existimos tú y yo en este mísero mundo” [18, 1190]; “ahora creo, amado, que

²³ En *Ascèse* (p. 50) Kazantzakis exclama [trad. de Enrique de Obregón, Planeta, 1973, p. 965]: “Soy el fakir, el prestidigitador que, sentado e inmóvil en la encrucijada de los cinco sentidos, contempla en sí mismo el nacimiento y la desaparición de los mundos y de las multitudes que se agitan y gritan a lo largo de los senderos multicolores de la nada”. Para comparaciones previas entre Ulises y las figuras religiosas hindúes, ver Fries y Carnoy.

los dos somos uno” [18,1196,]. A esto Odiseo añade un tercer descubrimiento, el secreto supremo: “este uno es también sólo aire” [18, 1208]. El joven príncipe, que ha estado escuchando, decide deshacerse de todas sus posesiones terrenales. Ha elegido la *vía negativa*. Pero Margaró y Odiseo eligen el camino de la aceptación: se esforzarán por llenar el vacío de la vida con alegría. En este episodio el Odiseo de Kazantzakis rechaza el nihilismo del Ulises de Pascoli, de la misma manera que anteriormente había rechazado la gesta vacua del Heros Navigator de d’Annunzio.

Ahora Odiseo comienza a viajar en dirección al mar, hacia la muerte. Nació cerca del mar y cerca del mar se propone morir. Se está despidiendo del mundo. El ciclo ascético se ha completado. La carne se ha convertido en espíritu y el espíritu en carne. Pero todavía le esperan otros encuentros. Conoce a otro hombre religioso y habla con él. Este hombre había sido un rey que contemplaba la vida con amargura, sin sonreír. Así se convirtió en un austero anacoreta; pero ahora, próximo a la muerte, desearía haber disfrutado de la vida. Después Odiseo conoce a un cantor. Este hombre canta una canción sobre un rey imaginario que a su vez se hizo cantor enviando a cada uno de sus siete hijos (uno para cada cuerda de su lira) a la muerte. Así llegó a ser libre: el cantor también es libre. Odiseo conoce a otro personaje libre llamado el Capitán Uno, un patético guerrero solitario, rememoración de Don Quijote. Luego encuentra al señor de una torre en medio de unas marismas. Es un burdo hedonista y burlador universal. Aunque él también conoce el secreto supremo, a Odiseo le causa repugnancia. A continuación Odiseo es testigo de un rito salvaje en el que un padre es despedazado y comido por sus hijos. Parece ser que todos estos personajes encarnan tipos de libertad.

Al final el héroe llega al mar. Ve una efigie de Buda y la saluda como a un espíritu hermano. En una taberna escucha su propia historia. Nada parecido al héroe pícaro de Giono en una situación similar, él se aflige por las cualidades divinas que le atribuyen. Mientras vagabundea por las calles del puerto, una vieja prostituta le tiene lástima y le ofrece unas granadas. Luego será también ella la que, como Calipso, le de la despedida cuando embarque para hacer su último viaje. Odiseo construye su último barco, pequeño como un ataúd. Llegan unos pescadores. Entre ellos hay un joven parecido a Cristo, que le habla del amor, de la salvación universal, de la paternidad de Dios, y de temas por el estilo. Odiseo le cuenta el secreto supremo tal como él lo entiende: “y este uno postrero, también este uno es aire vano”. El joven contesta: “todo es humo y todo es aire; solamente este uno postrero es el que vive y reina” [21, 1299-1303]. En la discusión, Odiseo le da una bofetada. El joven ofrece la otra mejilla humildemente. Practica lo que predica*.

Odiseo zarpa y viaja siempre rumbo al sur, como el héroe de Dante. El marinero postcolombino de Tennyson viajaba hacia el oeste. Llega al último límite de la Humanidad, las terribles rocas gemelas, Si y No. Pasa entre ellas: son acantilados nor-

* El incidente de la bofetada precede en realidad a las palabras que se acaban de citar. Para las limitaciones en general a la hora de tratar el material de la obra de Kazantzakis por parte de Stanford, véanse sus propias palabras en n. 19 del presente capítulo.

males, habitados por aves marinas. Ahora se debilita el sol, pero sigue en el cielo para vigilar los últimos días de su viejo camarada. Comienza el frío intenso. A Odiseo le parece que la muerte es inminente. Pero llega a un pueblo de gente que como los esquimales vive en el hielo. Descubre que sus vidas están gobernadas por el hambre y el miedo. Se derrite el hielo. Todos perecen. Odiseo se pone a salvo subiéndose a un iceberg. Desde lo alto ve a la Muerte sentada frente a él. Su figura parece una imagen reflejada en un espejo de sí mismo, ahora viejo y débil. Charlan amigablemente.

Ha llegado el momento de que el héroe se prepare para la muerte. Dice adiós a sus antepasados, a su tierra natal, a sus mujeres, a sus animales, a sus sentidos, a los elementos y a su mente. Luego, en un esfuerzo supremo, llama a todos los espíritus guardianes de la Fe, *Adeste fideles*. Uno tras otro, aparecen sus compañeros, Helena y todos los hombres y mujeres libres que había conocido en sus viajes. Algo como la Apoteosis de Odiseo viene a continuación. Dos monjes y dos griegos de la Antigüedad (que posiblemente indican las influencias fundamentales que actúan en un griego moderno) se alistan en la Compañía de los Fieles. Los de la Grecia antigua le piden a Odiseo ayuda “para que se trueque el desvarío en un logos integral” [24,1030]. Lo que les ofrece no es ni esperanza ni desesperanza, ni belleza ni juegos dulces ni la verdad, sino una sonrisa significativa. Hasta aquí ha evolucionado en el mito la sonrisa de Ulises: primero la sonrisa severa del triunfo cuando estaba a punto de engañar a Dolón antes de darle muerte en la *Iliada* X; luego, en la *Odisea*, la sonrisa sardónica cuando fue insultado por un pretendiente, la sonrisa piadosa a Medón, y la sonrisa paternal con Telémaco; más tarde la sonrisa cortés, política en Dares Frigio y la sonrisa cívica de hombre de estado en Shakespeare; ahora la sonrisa enigmática de un Buda, que todo lo acepta y todo lo rechaza.

Ha llegado el último momento del héroe. Invoca su tentación más querida: hacer y deshacer el mundo. La tentación aparece —otra paradoja en el corazón de las cosas— en la forma de un jovencito negro, presuntamente el símbolo del elemento africano en el linaje espiritual de Kazantzakis y de la mezcla africana en Creta. Charlan alegremente durante un tiempo. Después el muchacho se duerme a los pies de Odiseo. El héroe muere en paz en la cima del enorme iceberg...

Incluso en la escueta sinopsis que acabamos de ofrecer, unas pocas páginas para unas doscientas mil palabras que contiene el poema, se puede apreciar algo de las notables aportaciones de Kazantzakis a la leyenda de Ulises. No es preciso que nos demoremos en lo que se puede entender como enriquecimientos episódicos y espaciales del mito. Queda claro por la sinopsis que aquéllos se producen en una escala, tanto física como imaginativamente, que se encuentra mucho más allá de cualquier otra contribución habida desde la de Homero. Lo que nos importa aquí es el carácter del héroe. ¿Ha realizado Kazantzakis algún cambio fundamental en la mente y los motivos de Ulises? La respuesta parece ser que —sin añadir una dimensión totalmente nueva a la personalidad de Ulises— Kazantzakis ha hecho en su retrato de Ulises una exposición profunda y comprehensiva de lo que es quizás el rasgo más típicamente propio del siglo XX de la mente uliseica.

En el intento de definir la esencia de este Ulises neogriego, podemos dejar a un lado las tradiciones clásicas griegas y romanas. Desde luego Kazantzakis ha tomado de la épica temprana muchas de las cualidades y aventuras de su héroe. Pero en esencia, su Ulises es un avatar del héroe centrífugo de Dante²⁴, y proviene de la tradición que conduce desde Dante, pasando por Tennyson y Pascoli, hasta el presente. El Ulises de Tennyson es el más próximo al de Kazantzakis en su esencia; pero, aunque Tennyson hace que el motivo expresado de su héroe sea el mismo que el de Dante, su prototipo, es decir, el deseo

de seguir aprendiendo, como se sigue a una estrella que cae
más allá del límite más extremo del pensamiento humano,

su motivo inmediato es, sin embargo, librarse de su entorno doméstico en Ítaca. El héroe de Pascoli comparte ese deseo de libertad, pero está sofocado por anhelos nostálgicos de escenas de su pasado heroísmo. Kazantzakis ha señalado el deseo de ser libre como la pasión dominante de su héroe. En realidad, psicológicamente, su épica es una exploración del significado de la libertad.

La libertad, *eleuthería*, ha sido desde hace mucho tiempo el ideal político y espiritual de la mente griega, a veces forja de ilusiones fatuas, a veces acicate hacia la grandeza. Los atenienses en Maratón, los griegos de la Guerra de Independencia (con Byron como ejemplo de heroísmo entre ellos), los griegos de la campaña contra los invasores en la Segunda Guerra Mundial; Sócrates, los Padres del Desierto de la iglesia primitiva, los monjes ascéticos del monte Atos: ellos, y muchos más, en momentos distintos y de maneras distintas, dedicaron sus vidas a la búsqueda de la libertad. No obstante, los griegos nunca se han caracterizado por un sentimentalismo vago. Siendo muy griego, Kazantzakis descubre en el curso de su épica la naturaleza auténtica y el precio total de la libertad, y luego hace que su héroe lo pague –un precio terrible– valiente y alegremente.

La búsqueda de la libertad ya ha quedado clara en las partes iniciales de la obra cuando Odiseo es todavía un hombre de gestas heroicas. En la parte última –la épica de ser y de llegar a ser, más que de realizar– domina cada fase del peregrinaje de Odiseo: ahora su preocupación principal es indagar en su propia mente y en la mente de otras personas amantes de la libertad para descubrir su esencia. Para significar esta diferencia generalmente se describe a Odiseo en las fases tempranas como el Ejecutor y el Hombre de Muchos Recursos: es decir, que todavía está imponiendo su voluntad y su sabiduría en el mundo. En las fases más tardías, su título más frecuente es el de Atleta, presumiblemente en un sentido ascético, como en la descripción metafórica de San Pablo del cristiano como atleta que se esfuerza por conseguir un premio en el cielo. Por el momento, su tarea principal es la de disciplinarse en el camino de la verdadera libertad. No obstante, es significativo que desde el comienzo hasta el final es el Solitario.

²⁴ Kazantzakis había traducido la *Divina Comedia* de Dante en 1934.

El Solitario: aquí recibe su merecido la libertad absoluta. Kazantzakis no se acobarda ante sus terrores, aunque quizás los mitiga un poco en su héroe, por lo menos al final, al introducir al muchacho negro en la escena de la muerte. La libertad absoluta significa la separación de los demás hombres; y cada grado de libertad ha de lograrse abandonando algún elemento de la vida social. La ermita, la torre de marfil, la cima de la montaña, son símbolos familiares del esfuerzo para encontrar la libertad a través del rechazo de la sociedad. Una vez que se haya librado por turnos del Ego, de la Raza y del Mundo, Kazantzakis envía a su héroe a un lugar aún más desolado, al vacío del hielo polar. Uno se acuerda del 'lonechill' (escalofrío de la soledad) que sintió Leopoldo Bloom después de marcharse Stephen. Pero aquello era solamente una sensación momentánea: pronto Bloom se encontraba durmiendo en la cálida cama de matrimonio. Bloom ha aceptado la vida normal con todas sus restricciones e humillaciones: es el héroe centrípeto. El Odiseo de Kazantzakis ha perseguido la libertad personal hasta el punto cero de la tierra. El héroe no se libera sencillamente con la muerte. Había rechazado esta vía en una tentativa anterior. La muerte para él no es la causa, sino la consecuencia de su búsqueda de la libertad. Su decisión de buscar la desolación de la Antártida era propiamente la suya.

Sin embargo no hay nota alguna de pesimismo negro en los últimos momentos del héroe. Al contrario, mientras se va haciendo más consciente del precio de la libertad, se hace más alegre, casi con humor y jovialidad. Esta alegría se convierte en un júbilo salvaje poco después de la destrucción de la ciudad en un humor más tranquilo e inocente a medida que su ascetismo avanza. Culmina en la Sonrisa que finalmente ofrece como respuesta al enigma de la vida. Sigue hasta el final de su charla juguetona con el muchacho negro en el iceberg. Hay algo de esencialmente griego en esta alegría incontrolable. Desde los primeros tiempos la palabra griega para decir *adiós* ha sido *Chaíre, Alégrate*: distinta del deseo semítico de paz (*salaams*), del romano de salud y fuerza (*salve, vale*) y del cristiano de protección divina (*Good-bye, Adieu*). Incluso cuando llegaba la muerte, la última palabra de los griegos era todavía *Alégrate*. No había ni huella de frivolidad, ni de levedad, ni inanidad en ello. Todos los que afrontan el problema de la vida filosóficamente han de elegir entre ser un seguidor del filósofo riente Demócrito o del filósofo plañidero Heráclito. Odiseo y la mayor parte de los griegos suelen elegir la regla de la alegría.

Evidentemente la concepción del héroe de Kazantzakis puede no caer bien o censurarse. Su *Odisea* ofrece tanto campo para la controversia ética, teológica y artística como el *Ulises* de Joyce. Algunos lo han interpretado como una jeremiada de la decadencia de la civilización de Occidente, o como una apoteosis de egoísmo nihilista. Otros lo ven como una épica serena y satisfactoria del destino humano. Por lo menos es una prueba sustancial de la capacidad de Ulises de simbolizar los modos de pensamiento contemporáneos.

En el estudio de la evolución del mito de Ulises, normalmente no es posible ofrecer la interpretación del héroe que cada escritor explicita. Sin embargo Kazantzakis ha proporcionado la suya²⁵. Siendo él mismo cretense de nacimiento, ha explicado su Odiseo en términos de lo que él llama “la mirada cretense”. Creta, recordamos, fue la cuna de la civilización mediterránea en la época minoica, y siempre ha sido un trampolín entre Grecia y Africa. Kazantzakis ve a su héroe como el resultado de más de tres mil años de historia griega. En estos tres milenios, muchas venas raciales han enriquecido la estirpe griega. Algunos griegos actuales desearían podar todos los acrecentamientos postclásicos para recuperar la tradición pura antigua tal como la imaginan. Kazantzakis rechaza esta política. Le parece mucho mejor crear una síntesis de todos estos variados elementos raciales y encontrar una manera de expresar su riqueza diversificada. Su *Odisea* encarna la concepción de esta síntesis y es una expresión de esta tradición ‘hiperhelénica’. “Ulises”, dice, “no expresa sólo al hombre moderno en general, que anhela una nueva forma de vida más elevada, sino también, en particular, al griego, que tiene que resolver un dilema tan fundamental de su destino; Ulises elige y vive la solución que le parece la más apropiada; no busca la poda; no niega nada; busca la síntesis”.

Esta utilización del término ‘síntesis’ –supuestamente en un sentido hegeliano– no ayudaría mucho a clarificar nuestra comprensión del héroe de Kazantzakis, si no hubiera dado más explicaciones. La característica principal del *ethos* griego, afirma, es “tras mucho esfuerzo, el fortalecimiento del yo, el firme valladar que subordina los impulsos desordenados, los demonios originarios a una disciplinada voluntad humana luminosa. El supremo ideal de Grecia es salvar el yo de la anarquía y del caos. El ideal supremo de Oriente es que el yo se una al infinito y que desaparezca. La contemplación pasiva, la bienaventurada renunciación, el abandono lleno de confianza a las fuerzas impersonales misteriosas: ésta es la esencia de Oriente”. Kazantzakis insiste en que el *ethos* oriental es bastante opuesto al héroe de su *Odisea*. Es cierto que Odiseo no sigue la tendencia griega de cubrir con un velo el caos de la vida humana: incluso en el momento de su muerte se levanta erguido para afrontar este caos con lucidez. Según Kazantzakis, un griego típico no hubiera afrontado su muerte con una aceptación lúcida del ‘caos’. Por tanto, su Odiseo no es precisamente un griego típico. ¿Qué es pues? Aquí Kazantzakis mira hacia su propia Creta natal, donde minoicos, griegos, árabes y venecianos reinaron por turno. En su propia herencia cretense no encuentra ni esencia griega ni oriental, ni caos anárquico ni resignación carente de voluntad, sino una síntesis. La ve como “el yo contemplando el abismo, sin descomponerse; por el contrario, esta contemplación le llena de consistencia, de orgullo y de valentía. Y la mirada que contempla así la vida y la muerte, la llamo *cretense*”. En otro lugar escribe²⁶: “¿Qué es nuestro deber? Mantenernos delante del

²⁵ *Nea Hestia, loc. cit.*; cf. *Ascèse*, pp. 36-40.

²⁶ *Voyage to Mount Sinai*, p. 238 (según se cita en *Ascèse*, p. 36; cf. p. 43 y ss.). Para más acerca de la concepción de Kazantzakis sobre Creta ver *Ascèse*, pp. 13, 16, 34 (donde espera que tenga algo de sangre beduina

abismo con dignidad. Sin lágrimas, sin risa para ocultar nuestro miedo. No se puede cerrar los ojos. Aprender con calma y en silencio a contemplar el abismo, sin esperanza y sin miedo”.

En la explicación de lo que quiere decir con la mirada cretense, Kazantzakis pone mucho énfasis en el culto del toro en la época minoica. Al contrario de los españoles modernos, los minoicos no mataban al toro en la arena. Jugaban por encima y alrededor del toro con proezas acrobáticas elegantes. Si, como mantenían los antiguos, podemos entender al toro como símbolo del terremoto y de su terrible abismo, entonces estos juegos taurinos significan simbólicamente que los cretenses no temían al abismo ni al terror de la muerte, pero que podrían transformar el momento de terror (el ‘momento de la verdad’ como lo llaman los toreros españoles) en un juego supremo. Según Kazantzakis, la generación actual es la época del Toro, una época feroz, en la que “la cortesía, la armonía, el equilibrio, el goce de vivir, la felicidad, son virtudes y alegrías de las que debemos tener el coraje de despedirnos”. Los espíritus frágiles no pueden contemplar con resolución la cara de esta época monstruosa. Se dan la vuelta. Ni siquiera los artistas y escritores de nuestros tiempos se han atrevido a afrontar las profundidades del abismo que amenaza con engullir nuestra civilización. Solamente el espíritu cretense, que es el espíritu del héroe de Kazantzakis, puede aguantar esta visión: así lo cree Kazantzakis.

A primera vista esta parece una interpretación totalmente nueva del tema de Ulises. Está claro que sus símbolos y modalidades de pensamiento son nuevos. Pero cuando se profundiza en ello ¿no es esencialmente la actitud de los estoicos, que también, como hemos visto, utilizaron a Ulises como un símbolo preferido de la vida virtuosa? El buen estoico tenía que ser tan completamente capaz como el cretense de Kazantzakis de afrontar la Llegada del Toro, cuando fuere que la conflagración final llegase a consumir el mundo: *dies irae, dies illa*. Y anterior al estoicismo en la tradición ¿no contemplaba el Odiseo de Homero el abismo de Caribdis y el ojo ardiendo del Cíclope sin retroceder?

Kazantzakis ha encontrado muchas maneras nuevas de comprender a Ulises según los términos del pensamiento moderno. Le ha inventado muchas aventuras nuevas y significativas. Ha presentado un retrato totalmente integrado del héroe –como viajero errante y como político, como destructor y como preservador, como sensual y como ascético, como soldado y como filósofo, como pragmático y como místico, como legislador y como humorista. Ha combinado muchos elementos dispersos en la tradición antigua y moderna. Pero el ardor con que insiste en su ‘mirada cretense’ no debe obligarnos a aceptar a su Odiseo como una concepción completamente nueva del héroe. Al contrario, este héroe neogriego es algo mucho más parecido a una ‘síntesis’ del conjunto del mito posthomérico. Y el talante que prevalece es fundamentalmente el de los estoicos. A medida que uno estudia los escritos filosóficos de Kazantzakis en general, se vienen a la mente de continuo las *Meditaciones* de Marco Aurelio.

en sus venas). En la p. 27 se presenta considerando a Creta como intermediaria entre Europa y Asia (en lugar de África), un desplazamiento del énfasis.

Este capítulo, y el estudio entero de la tradición, pueden terminar oportunamente con otra cita²⁷ de los escritos críticos de este inventor cretense de un Ulises ‘cretense’. Aquí habla con más calma, no como un profeta del *Dies Irae*, sino como heredero de la tradición literaria europea:

Afirmo que, para mí, no existe época más épica que la nuestra. En tales épocas de interregno en que un mito se disuelve y otro lucha por constituirse es cuando se crean las epopeyas. En mi opinión la *Odisea* es un nuevo esfuerzo epico-dramático del hombre contemporáneo, pasando por todos los estadios de la ansiedad de nuestros días, buscando las esperanzas más osadas, por encontrar la liberación. ¿Qué liberación? En el punto de partida no lo sabe: la va creando sin cesar con sus alegrías y sus amarguras, con los fracasos, los éxitos y los desencantos, luchando. Estoy seguro de que es ésta la lucha que, consciente o inconscientemente, sostiene el verdadero hombre contemporáneo que vive profundamente su época.

En estas épocas de interregno, un esfuerzo espiritual puede o bien mirar hacia atrás para justificar y juzgar la vieja civilización que se está desmoronando, o bien mirar hacia adelante e intentar profetizar y formular la nueva. Odiseo en su lucha mira hacia adelante. Quizás –nadie lo sabe, sólo nuestros bisnietos lo sabrán– quizás porque vamos a su lado no estamos ya muy lejos del nuevo Mito. En todo caso, Odiseo sigue adelante, sin cesar, su cuello estirado como el guía de los pájaros en migración.

²⁷ *Nea Hestia*, loc. cit., pp. 1028-9. Además de su *Odisea* épica, Kazantzakis produjo un drama *Odiseo* (Atenas 1928) basado en el regreso descrito en la segunda parte de la *Odisea* de Homero (como *El arco de Odiseo* de Hauptmann). Dos novelas suyas han sido traducidas recientemente al inglés, *Zorba the Greek* [**Vida y hechos de Alexis Zorba*, trad. de Roberto Guibourg, Barcelona, Planeta, 1974⁴] (K. considera a este personaje pícaro y cariñoso, junto con Nietzsche, Bergson y Homero, una influencia dominante en su evolución espiritual: vid. *Ascèse* [**Ascesis*, trad. de Enrique de Obregón, Barcelona, Planeta, 1973³], pp. 21 y 23 donde también hace referencia a Buda, Mahoma, Confucio y Dante), y *Christ re-crucified* [**Cristo nuevamente crucificado*, trad. de José Luis de Izquierdo, Barcelona, Planeta, 1974⁵] (un conflicto trágico entre el ascetismo y el hedonismo griego como se encarna en una comunidad ortodoxa).

NOTA ADICIONAL: Lamento que las dificultades lingüísticas no me hayan permitido avanzar en el tema de Ulises más profundamente en la literatura moderna griega. Para Seferis *On a foreign line* (“Sobre un verso extranjero”), vid. capítulo XIV. Otro poema de tema parecido es “Ítaca”, de C. P. Kavafis, traducido por John Mavrogordatos en *The poems of C. P. Kavafy*, Londres, 1951, pp. 47-8: para influencias sugeridas, vid. T. Malanos, *Mythología tes Kavafikes Politeias*, 1943, pp. 30-1. Debo esta referencia a Mr. George Savvidis, que también me ha hablado de una versión notable del incidente de Ifigenia escrita en 1720 por Petros Katzaïtes, un cefalonio, para una representación local (editada por E. Kriarás, *Collection de l’Institute Français* 43, Atenas, 1959). En ella se presenta a Odiseo favorablemente con sus características tradicionales de astucia, sabiduría, elocuencia y valentía, encarnado en un noble jonio bajo el mandato veneciano.

¹ En lo que se refiere a la obra de Kavafis, más tarde (1974 y 1985) se produjeron dos descubrimientos importantes que afectan de lleno a este tema, que el profesor Stanford no pudo tener en cuenta en su estudio. Se trata de dos escritos que datan del mismo año, de 1894, y que habían permanecido inéditos: primero apareció el artículo “El final de Odiseo”, en el que el autor alejandrino comenta las interpretaciones de Dante y de Tennyson, y luego el poema, compuesto sólo unos meses después del artículo, “Segunda Odisea”, escrito “bajo la triple presión de Homero, Dante y Tennyson” (Savvidis); para más referencias vid. nuestra Actualización bibliográfica (Savvidis, Pieris, Ilínskaia/Silván, Morales). Tampoco tuvo en cuenta Stanford la obra de Kazantzakis *Odiseo* (1922), un drama que precedió al poema épico tratado y que tal vez estuviera influido por *El arco de Odiseo*, obra teatral de Hauptman que sí se estudia aquí (vid. *supra* pp. 239 y ss.). Para esta primera aproximación del autor cretense al héroe, que ya da muestras de sentirse incómodo en Ítaca tras su regreso, vid. Act. bibl. (Raízis, Rotolo)].

CAPÍTULO XVI

EPÍLOGO

Tales han sido los principales caprichos de la fortuna de Ulises a través de los veintisiete siglos transcurridos desde la Grecia arcaica hasta el presente. Como se sugirió en el primer capítulo, su explicación reside en parte en las influencias externas comunes a la evolución de todas las figuras tradicionales y en parte en la notable adaptabilidad del Ulises arquetípico de Homero. Se puede ver cómo funcionan las influencias externas en cada fase importante de la tradición. La asimilación histórica¹ explica muchos de los cambios de forma, lenguaje y pensamiento. Las variedades de lengua cambian cualitativamente la elocuencia de Ulises, y a veces su pensamiento y carácter. Las exigencias del género elegido a veces reducen la personalidad dúctil de Ulises a un tipo convencional, sea un villano, un personaje maquiavélico, un tenorio, un glotón, o algo similar. Esta última condición se ha visto ejemplificada incluso dentro del conjunto de la obra de un único autor: como, por ejemplo, Sófocles, cuando convirtió al héroe generoso de *Áyax* en el sofista demoníaco de *Filoctetes*, y como Racine, cuando a pesar de sus anteriores expresiones de admiración hacia el Ulises homérico, lo representó como un *politique* senequista en su *Iphigénie*. De igual modo, los motivos cambiantes de los propagandistas y los códigos mudables de los escritores moralistas han tenido efectos claramente detectables en la tradición.

Estas variables históricas, lingüísticas, técnicas y éticas evidentemente no operan de manera aislada. Antes al contrario, como ilustra ampliamente la tradición de

¹ Los efectos sobre las figuras mitológicas de la asimilación histórica también se pueden seguir en las artes gráficas, antiguas y modernas. Pero eso está más allá de mi competencia. Algún material se encuentra en las referencias siguientes: F. Inghirami, *Galleria Omerica* (Fiesole, 1831-6) como se indica bajo *Ulisse* en los índices; A. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums*, Munich, 1889 II, 1035-46; F. Müller, *Die antiker Odyssee-Illustrationen*, Berlín, 1912; K. Bulas, *Les illustrations antiques de l'Iliade*, Lwów, 1929, y en *American Journal of Archaeology* 54 (1950) 112-18; así como en Jane Harrison (vid. Bibliografía). Las concepciones medievales se encuentran, p. ej. en el manuscrito de Manchester del *Troy Tale* de Lydgate (Biblioteca John Rylands), pp. 153, 155, 162, 168. (El Sr. L.D. Ettliger del Instituto Warburg me ha informado amablemente de que pronto aparecerá una monografía realizada por el Profesor Saxl sobre las ilustraciones medievales del Romance de Troya). Entre los pintores y dibujantes que han tratado el tema de Ulises se encuentran: Pinturicchio, Castello, Rubens, Claudio de Lorena, Ingres, Fuseli, Turner, Garnier, Preller, Douchet, Samuel Palmer y Russell Flint. Hunger (ver nota adicional al capítulo XIV) añade van Balen, Boecklin, Caracci.

Ulises, normalmente se combinan para producir resultados complejos. De hecho, cuanto más grande es el genio de del escritor, tanto más compleja puede ser la representación resultante de Ulises. Por ejemplo, en la segunda obra teatral de Calderón, *Los encantos de la culpa*, el tema de Ulises se emplea para tres propósitos distintos: como tema de una *pièce de théâtre* espectacular, como una alegoría de la vida humana y como medio de fortalecer la fe en la Iglesia. Así también, el retrato de Dante del héroe combina una simbolización del deseo de conocimiento con los prejuicios tradicionales antiuliseicos y con doctrinas teológicas del momento. El concepto de Joyce de Ulises incorpora niveles de lenguaje y actitudes mentales tan diversas como las de Santo Tomás de Aquino y *Peg's Paper*, de *Hamlet* y de charla tabernaria.

Otra influencia externa, es decir, fuera de la tradición existente previamente, se ha mencionado a menudo en los capítulos precedentes. Merece algo más de atención ahora, porque puede ser la causa de los cambios menos esperados en la tradición, así como por constituir uno de los factores más controvertibles de la composición literaria. Este es el factor personal, que consiste en la reacción personal de cada autor hacia el *personaje* de cualquier figura tradicional. Los aspectos subjetivos más sutiles de esta relación es mejor dejárselos a los psicólogos más expertos. Lo que nos concierne aquí son sus efectos observables en la caracterización de Ulises.

Primero hay que dejar claro que este factor personal puede no tener, en absoluto, influencia alguna perceptible en un autor. Entre los autores que trataron el tema de Ulises, como Sófocles, Séneca, Racine y Landor, por ejemplo, parecen haber sido totalmente objetivos en su tratamiento del héroe. Si otros como Giraudoux, Shakespeare, Dante, Eurípides y Homero fueron igualmente indiferentes es menos seguro. La posibilidad de que exista algo de autoexpresión en sus retratos de Ulises se ha sugerido anteriormente, pero sólo puede ser una conjetura, y muchos prefieren considerar sus retratos de Ulises como totalmente objetivos. Existe, sin embargo, una clara evidencia de intereses creados por parte de otros autores. Se puede ver en distintos grados de intensidad y complejidad. Ocurre en su forma más sencilla en los ejemplos citados de Ovidio y de du Bellay, donde Ulises es poco más que un símil, proporcionando una analogía bien conocida para describir los sentimientos del autor durante el exilio de su hogar. Sin embargo, la actitud de Ovidio y de du Bellay hacia Ulises en sus símiles no es totalmente objetiva. Ocurre alguna transfusión de sentimientos de forma que cuando leemos el soneto de du Bellay, *Heureux qui comme Ulysse*, entendemos más sobre las emociones de Ulises (además de sobre las de du Bellay) mientras anhelaba su casa. La mayor parte de las referencias innumerables a Ulises en los símiles clásicos y medievales son poco más que meros adornos mitológicos. Pero en Ovidio y du Bellay hay una nota de simpatía combinada con autocompasión.

Otra forma de esta reacción personal se encuentra en la utilización de Ulises como un ejemplo no tanto de moralidad general, como de comportamiento personal. Mucho antes de que los cínicos y los estoicos adoptaran a Ulises como un ejemplo

de prudencia y de resistencia, Arquíloco había encontrado una fuente de fuerza de la que surtirse personalmente en las frases e incidentes de la *Odisea*. La fascinación ejercida por la personalidad de Ulises sobre Goethe ilustra un grado superior de ese poder de encontrar la propia realización y autoestímulo en la estela de un héroe tradicional. Se podría definir como una especie de ‘posesión del héroe’. Los efectos sobre Goethe, por lo visto, duraron poco y su proyectado retrato de Ulises finalmente no llegó a aparecer. Pero la experiencia psicológica proporciona un ejemplo notable del poder de Ulises para apoderarse de la imaginación.

De manera por cierto curiosa, la Antigüedad clásica proporcionó una analogía para esto. Filóstrato, como se ha descrito en el capítulo XII, afirmó que Homero había escrito los Poemas homéricos al dictado del fantasma de Ulises. Aunque esta ficción a lo que parece estaba movida por el deseo de Filóstrato de denigrar tanto al poeta como al héroe, contenía una verdad alegórica en el hecho de que algunos autores (y posiblemente Homero entre ellos) parecían tener el poder extraordinario de ver y oír a los héroes tradicionales como si éstos fueran espíritus vivos.

El “Ulises” de Tennyson es uno de los productos más seguros de esta interacción personal entre autor y figura tradicional. Contamos con la afirmación del poeta mismo de que este retrato del héroe como un anciano expresaba algunos de sus propios sentimientos después de la muerte de Hallam. El poema resultante tal como lo conocemos demuestra que tanto el poeta como el Ulises tradicional cambiaron. Ulises absorbía mucho de la sensación de tedio y de duda de Tennyson (además de verse afectado por ciertas influencias literarias e históricas existentes en la mente de Tennyson en aquel momento), y por tanto cobró su primera personificación auténtica del siglo XIX. Tennyson, sabemos, adquirió nuevo valor y fuerza para ‘seguir adelante, arrojando la lucha de la vida’.

Pascoli también parece haber experimentado una autorrealización similar en su versión del último viaje de Ulises. Pero en este caso, el descubrimiento final, tanto para el Héroe como el poeta, no aportó una renovación de fuerza o de perseverancia poética. Su simbolismo era de desilusión, frustración y aniquilación última, igualmente para el héroe que para el poeta. Como reacción tanto hacia Pascoli como hacia Dante, d’Annunzio encontró un mensaje totalmente diferente en el mito de Ulises, un mensaje de conquista fatua, de solipsismo despiadado y de energía indeclinable. Evidentemente, aquí también el poeta proyectó algo de sí mismo en Ulises. La misma interacción de sentimientos entre el héroe tradicional y un escritor moderno se encuentra en las obras de Kazantzakis.

Otros ejemplos de esta identificación de uno mismo o de autodescubrimiento² en Ulises han sido comentados en los capítulos precedentes. A veces el héroe parece imponer su personalidad sobre el autor. A veces el autor conforma los rasgos tradicionales del héroe para que se parezca a él; a veces hay una interacción completa

² En lo que respecta a la utilización de los mitos para el descubrimiento y comprensión de sí mismo, vid. Snell, p. 204.

entre las dos personalidades³. Existen versiones del mito en las que los elementos autobiográficos o egocéntricos forman meramente una parte del retrato del héroe final del autor, como en *Ulises* de Joyce, por ejemplo. En algunos casos este elemento egocéntrico se puede probar desde una evidencia externa. En otros, se puede tal vez conjeturar razonablemente⁴. Pero hay que tener cuidado para evitar la falacia⁵ de que siempre existe necesariamente un eslabón discernible entre la personalidad del autor y las personalidades de sus héroes tal como aparecen finalmente en su obra.

Estas consideraciones históricas, lingüísticas, éticas y técnicas eran los factores externos principales en la evolución del tema de Ulises desde los tiempos de Homero en adelante. Pero todo héroe tradicional está abierto a estas influencias. ¿Por qué entonces, ha sido la evolución de Ulises tan inusualmente variada? ¿Por qué las figuras de Aquiles y Héctor, Néstor y Diomedes no han pasado por tantas vicisitudes? ¿Y por qué entre los personajes-imagen postclásicos solamente los de Fausto y de Don Juan se acercan a Ulises en su adaptabilidad? Aquí la antigüedad relativa no puede proporcionar la respuesta. Agamenón y Menelao, aunque tan antiguos en la tradición europea como Ulises, siguen siendo más o menos tipos fijos en cada época, mientras que es Don Juan, un relativamente recién llegado, quien se le acerca más en la variedad de sus reencarnaciones.

³ T.S. Eliot, *The three voices of poetry*, Londres, 1952, p. 13, comenta que en el monólogo dramático “que normalmente escuchamos... es la voz del poeta, que se ha puesto el vestuario y maquillaje sea de algún personaje histórico, sea de uno de ficción”, y “el autor tiene la misma posibilidad de identificar al personaje consigo mismo como a sí mismo con el personaje”. (En lo que sigue señala un contraste con el verdadero drama donde varios personajes compiten). Basándose en esta distinción se podría decir, por ejemplo, que d’Annunzio tendía a identificar a Ulises consigo mismo, y que Tennyson tendía algo más a identificarse con Ulises (principalmente con el Ulises de Dante). Mi opinión de que “Dante puso algo de sí mismo” en su Ulises encuentra algún apoyo en la interpretación del Dr. Eliot del monólogo dramático; porque el discurso de Ulises en *Infierno* XXVI es esencialmente de este género.

⁴ Cf. T.S. Eliot, *ob. cit.*, pp. 10-11: “Yo por mi parte no puedo ver ningún modo de hacer vivo a un personaje salvo a través de una simpatía profunda con aquel personaje... Me parece que lo que ocurre, cuando un autor crea un personaje vital, es una especie de toma y daca. El autor puede poner en este personaje, aparte de conferirle los demás atributos, algún rasgo de los suyos propios, alguna fuerza o alguna debilidad, alguna tendencia a la violencia o a la indecisión, hasta alguna excentricidad, que haya encontrado en sí mismo... Un poco de lo que de sí mismo aporta el autor al personaje puede ser el germen desde el que la vida de este personaje arranca. Por otro lado, un personaje que logra interesar a su autor puede obtener del autor potencialidades latentes de su propio ser”. De manera parecida se expresa Byron (Carta a Moore, 4 de marzo de 1822): “Mis ideas sobre un personaje me arrastran: como todos los hombres imaginativos, yo, desde luego, me identifico con el personaje mientras le dibujo...”.

⁵ Hay una *reductio ad absurdum* de la falacia en torno a la persona sobre el autor de los poemas homéricos en la curiosa obra de ‘Constantin Kolidés’ (un seudónimo de J. B. Lechevalier) titulada *Ulysse-Homère, ou du véritable auteur de l’Iliade et de l’Odyssée*, París, 1829, en la que se argumenta que Ulises mismo tuvo que haber escrito los dos poemas. Su punto de vista habría sido ofrecido previamente por Jacob Bryant en su *Dissertations concerning the war of Troy*, Londres, 1799²: “... he llegado a pensar que en la historia de Ulises podemos seguir la vida y aventuras de Homero. Los sufrimientos de uno fueron copiados de lo que había experimentado el otro; y toda la tristeza y angustia exhibidas, todos esos sentimientos melancólicos, tuvieron su origen en el pecho del poeta”. Sobre esta falacia vid. también los comentarios de J. Dover Wilson en *The fortunes of Falstaff*, Cambridge, 1943, p. 9.

Una explicación de esta diferencia se ha ofrecido en los primeros capítulos sobre la caracterización de Ulises por Homero. Homero presentó a Ulises —sea que se calcule la cantidad de versos dedicada a él o que se considere la calidad del interés que le demuestra— de forma mucho más completa que a cualquier otro héroe. Ulises tiene un considerable y sutilmente impresionante papel en la *Iliada*; es la figura central de la *Odisea*. Las personalidades y talentos de los otros héroes se presentan en un solo entorno, y siendo éste además reducido: el entorno de un ejército invasor. Ulises se presenta también como un aventurero en tierras vírgenes y mágicas, como un vengador disfrazado en su propia tierra, como un esposo, un padre, conspirador y rey. Naturalmente este amplio lienzo dio a escritores posteriores un campo más amplio para desarrollar y adaptar, sobre todo cuando Homero, en la riqueza de su imaginación, había dejado tantos incidentes abocetados con meros perfiles.

Podemos, entonces, darnos por satisfechos con decir que la adaptabilidad de Ulises era el resultado de la riqueza sin igual de sus cualidades y hazañas tal como las describe Homero. Pero los poemas mismos de Homero no se crearon desde la nada. Eran el producto de un largo desarrollo literario. La creencia en una literatura prehomérica hace que no sea aceptable decir que Ulises se convirtió en la figura más versátil de la mitología europea porque Homero lo hizo así. ¿Por qué Homero lo hizo así?

Una vez más la figura folclórica del Joven astuto, el taimado, el nieto de Autólico, sugiere una respuesta. Observar, avisados de sus dotes, a una persona lista en pleno funcionamiento es uno de los espectáculos más entretenidos e instructivos en la vida y en el arte. Unos pueden mirar con admiración y otros con disgusto; algunos con el deseo de imitar, algunos otros⁶ con la impulsión de gritar a las víctimas de su astucia ‘¡cuidado, te está engañando!’ Del mismo modo que la vida y la literatura evolucionan desde la sociedad folclórica a formas más elevadas de civilización, también las reacciones de los hombres a la listeza, inteligencia, prudencia, sabiduría —como quiera que pueda llegar a llamarse— cambiarán. Pero la fascinación de observar a ‘cerebros’, *nous*, trabajando, por el bien o por el mal, persistirá. Y lo que el público disfruta, naturalmente los escritores profesionales lo producirán.

Pero si este enfoque de la listeza proporciona el mejor principio de explicación, tanto de la adaptabilidad de Ulises (ya que listeza y versatilidad van juntos) como de su popularidad o falta de ella (porque la listeza es siempre interesante nos guste o no) ¿por qué son Fausto y Don Juan⁷ sus principales rivales en popularidad en las recuperaciones mitológicas? Fausto es la figura más simple de las dos. Es principalmente una forma especializada y goticizada de una sola cualidad de las que se hallan en la figura más comprensiva de Ulises. Fausto representa la pasión intelectual de saber más, y por tanto de llegar a ser más poderoso que los demás hombres. En el medievo, Dante y Gower habían visto algo de esta cualidad en Ulises. Pero como la naturale-

⁶ Compárese la degeneración del sentido de la palabra alemana *List*, de ‘sabiduría’ a ‘engaño’.

⁷ Ver los libros de Butler y Austen citados en las notas del capítulo I.

za tradicional de Ulises incluía la prudencia además de la curiosidad intelectual, el imprudente Fausto proporcionaba un símbolo mejor para demostrar cómo este deseo desordenado de conocimiento podía llevar a la destrucción.

¿Qué, entonces, en cuanto a Don Juan? Él, como Fausto, no es clásico en el sentido de que ignora la regla de ‘nada en exceso’. Él también es un hombre llevado por la pasión; pero lo suyo es una pasión sensual que contrasta con el intelectualismo de Fausto. En la tradición reciente europea, Don Juan se ha visto como un personaje-imagen más fuerte que Fausto. Los Faustos donjuanizados son más comunes que los Don Juanes faustizados. La explicación puede ser que Don Juan representa la fuerza total de una pasión elemental, mientras la pasión de Fausto por el conocimiento es solamente una parte de la inteligencia en su forma más completa. Pero cuando el elemento Don Juan ha entrado en conflicto en la tradición de Ulises con toda la fuerza de la inteligencia tal como se personifica en Ulises, generalmente ha perdido la batalla, esa batalla por la realeza entre las dos fuerzas que gobiernan en la vida humana, ‘pasión para incitar y razón para controlar’.

Homero lo insinuaba. Su Circe y su Calipso, al menos hasta cierto punto, personificaban la pasión y la afectividad no doméstica, mientras que Penélope personificaba la pasión y la afectividad hogareñas. Penélope prevaleció. De la misma manera, en el *Ulises* de Joyce el héroe regresa a Penélope al final. Así también la Circe de Calderón es rechazada. Desde los tiempos de los poetas cíclicos, es cierto que siempre ha habido algunos escritores que objetaron que un impulso centrífugo, donjuanesco, retiró a Ulises de Penélope en busca de antiguos o de nuevos amores. Pero en el conjunto de la tradición, los autores que creen en el triunfo último de la razón sobre la pasión en el corazón de Ulises son los depositarios de la autoridad más aquilatada.

Existe aquí cierto riesgo de verse impelidos hacia atrás en favor de una interpretación alegorista del tema de Ulises. Se recordará que Charles Lamb vio los “agentes” de la *Odisea* como “cosas que denotan una fuerza externa o tentaciones internas, el peligro bifronte al que alguien de una sabia entereza ha de esperar enfrentarse en su paso por este mundo”. Con esto hablaba de dos mil años de alegoría homérica. Pero no es preciso adoptar el enfoque alegorista para apreciar el tema de Ulises. En el pasado, los autores y lectores en cada fase de la tradición se han sentido satisfechos viéndolo sencillamente como una persona, como una inteligencia suprema, extraordinariamente versátil luchando con dificultades diversas; una personalidad en cierto sentido como Temístocles, o Cicerón, o Cecil, o Richelieu.

Hay un aspecto de toda la historia que precisa de una puntualización final. Contrariamente a la opinión sobre el caso, una figura heroica como Ulises –pero sobre todo Ulises– es algo más que un nombre adscrito a unas características y hazañas fijas, útil principalmente para ‘indicar una moral o para adornar un cuento’. De alguna manera estos héroes tradicionales retienen un dinamismo y un ímpetu propio. Cuando Goethe y Tennyson y otros establecieron una relación tan próxima con la *persona* de Ulises, no era una cuestión de simple imitación o de veneración. Una carga mu-

tuamente estimulante intercambiaba su energía entre el autor y el héroe. Cómo sucedió esto exactamente es algo que corresponde a otros determinarlos⁸. Pero sean las que sean sus implicaciones psicológicas, este *rapport* entre personas vivas y héroes muertos (o míticos) sigue la estela de un precedente establecido hace mucho tiempo. Cuando los griegos antiguos necesitaban orientación ante la duda o la perplejidad, no siempre consultaban los oráculos de los dioses de Delfos o de Dodona. Llegado el caso preferían comunicarse con poderes menos impresionantes. Se dirigirían entonces a consultar a los templos tradicionales de los héroes; y a veces, de algún modo, recibían una respuesta esperanzadora.

⁸ La teoría de Jung sobre los arquetipos parece ofrecer, dentro de lo que me permite juzgar mi limitado conocimiento, algunas posibles explicaciones para la utilización de Ulises como un símbolo personal. Cf., como una simple muestra, los siguientes comentarios a *The psychology of G. C. Jung* de J. Jacobi, Londres, 1951⁵, pp. 56 y ss.: “Temas de naturaleza mitológica cuyo simbolismo ilustra la historia humana universal...”; “Cuando el arquetipo se viste de los símbolos correspondientes... pone al sujeto en un estado de emoción profunda, cuyas consecuencias pueden ser impredecibles”; “El arquetipo... es inherente a su estructura bipolar tanto el lado de la oscuridad como el de la luz” (cf. la antítesis Autólico-Atenea en Ulises); y p. 113: “Estos símbolos del inconsciente, sea que aparezcan como sueños, visiones o fantasías representan una especie de ‘mitología individual’ que tiene sus analogías más próximas en las figuras típicas de la mitología, las sagas y los cuentos de hadas”. Vid. también Jung, *Modern man in search of a soul*, Londres, 1933, p. 189, sobre la cuestión: “por tanto se espera que el poeta recurra a la mitología para poder dar a su experiencia su expresión más adecuada”. Miss Maud Bodkin, en su interpretación jungiana de la literatura, *Archetypal patterns in poetry*, Londres, 1934, p. 245 comenta: “la figura del héroe arquetípico queda suspendida entre las alturas y las profundidades, entre lo Divino y lo Diabólico, oscilando hacia adelante y hacia arriba en reflejo del alcance universal de la imaginación, precipitado hacia atrás y hacia abajo en expresión de la limitación individual y de la censura restrictiva del todo sobre la parte”. Esto, desde luego, encuentra su paralelo en la ambivalencia de la figura de Ulises.

Hasta donde me ha sido posible comprobarlo en una breve investigación, Jung no parece haber considerado a Ulises específicamente en su teoría de las figuras arquetípicas. (Pero en su monólogo sobre el *Ulises* de Joyce en *Nimbus* II, 1 (junio-agosto, 1953) 7-20, atribuye un “fondo arquetípico” al libro de Joyce: “Detrás de Dedalus y Bloom se encuentran, sin lugar a duda, las figuras eternas del hombre espiritual y del hombre carnal”. La referencia se la debo a mi colega E. G. Bennet). Sin embargo, en la p. 64 de *The psychology of G. C. Jung* se mencionan Prometeo y Hércules, así como también en términos más generales el Mago y el Sabio. Quizás, entonces, la popularidad de Ulises como un símbolo personal se podría explicar basándose en que su carácter, tal como lo acabó Homero, contenía algunas de estas formas dinámicas arquetípicas (no, creo yo, en que Ulises representara exclusivamente alguna de estas formas en particular). He de dejarles a otros, si así lo desean, la exploración de este aspecto del tema de Ulises.

APÉNDICE A

UNA NOTA SOBRE ULISES EN LA LITERATURA ECLESIAÍSTICA TEMPRANA Y MEDIEVAL

(De *Hermathena* 67 [1951] 62-4, con notas)

Para los pasajes citados en pp. 196 y ss. y otros más ver M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* II, pp. 238, 474; III, pp. 209, 280, 690, 741, 974; y P. Courcelle, *Les lettres grecques en Occident*, París, 1948, pp. 153, 210-1, 327. El efecto de la alegorización helenística (como la de Heráclito) sobre los primeros Padres de la Iglesia ha sido tratado recientemente por P. C. Hanson, *Allegory and event*, Londres, 1959, capítulo 2. G. R. Owst, *Literature and pulpit in medieval England*, Cambridge, 1933, p. 186, cita referencias a los incidentes con las sirenas y con el Cíclope en *Moralitates* de Holcot, las *Gesta Romanorum* (CCXXXVII) y la *Summa* de Bromyard. Véase también un estudio especial de H. Rahner sobre la comparación de Ulises atado al mástil con Cristo en la cruz publicado en *Zeitschrift für katholische Theologie* 65 (1941) 148, quien cita especialmente la *Homilía XLIX* de Máximo de Tiro, y *Griechische Mythen in christlicher Deutung* del mismo autor, Zúrich, 1945, pp. 414-86; y también *Influences antiques dans l'art du moyen age français* de Jean Adhémar, Londres, 1939, p. 22, quien cita un elogio de Ulises por parte de Matthew de Vendôme. Glaser (ob. cit. en el capítulo XIV n.a.) p. 116, anota algunas atrevidas analogías más tardías (*à la Joyce*) entre sucesos de las aventuras de Ulises en la *Odisea* y acontecimientos cristianos (engullimiento de los camaradas = martirio de Juan y de Esteban; vino ciconio = elementos sacramentales; tronco de olivo que ciega al Cíclope = la cruz; “Mi nombre es Nadie” = la afirmación de Cristo “Yo soy el que soy”, en Juan 18, 6). Para muchas referencias medievales a la creencia de que Ulises inventó el juego de ajedrez para evitar el aburrimiento de los griegos en el sitio de Troya, véase H. J. R. Murrery, *A history of chess*, Oxford, 1913, pp. 501-25.

En general, aparte de los autores eclesiásticos, los autores seculares latinos de la Edad Media tendían a seguir el prejuicio antigriego, anti-Ulises. Es típico el ejemplo

en el que Simón Aurea Capra, en su poema sobre la Destrucción de Troya¹ presenta a los caudillos griegos de esta manera:

In castris Danaum Palimedes, Nestor, Ulysses,
Plus sunt consilio, quam probitate, duces.

“son guías más en la deliberación que en el trato honesto”.

De manera parecida, Joseph de Exeter en su *De Bello Troiano*, que dedicó a Enrique II probablemente en la década de 1160 (pero desgraciadamente Enrique estaba más ocupado con cierto *Bellum Hibernicum* decisivo en aquel momento), en lo poco que tiene que decir sobre Ulises, lo desprecia. En el Libro 6, 682-3, Ulises ‘engaña’, y en 6, 715 está ‘perdido’ (desde luego nada característico de sus clásicas habilidades). Joseph le describe en el estilo de Dares como:

Ore hilaris, modiceque humiles collectus in armos
Dux Ithacus, prudens consultum pendere, gnarus
Obliquare dolos, doctus captare loquendo.*

En su último libro Joseph toma préstamos de Dictis (y quizás algunos de Ovidio) para volver a contar las últimas aventuras de Ulises y su muerte a manos de Telégon, hijo de Circe. El poema termina:

Así murió el desdeñoso con Circe, víctima así de su propio hijo:
Aun siendo mayor era fuerte, y vencedor del Asia opulenta.

La última frase aporta una nota de gloria homérica que no se encuentra en Dictis ni en Dares. Es solamente una brizna de paja en el viento, un *tibicen* para rellenar el hexámetro, pero se puede entender como un presagio, ya que los escritores británicos estaban destinados a apreciar los aspectos más nobles del carácter de Ulises antes que los escritores de cualquier otra nación occidental.

¹ Migne CLXXI, 1.447 y ss. Cf. Manitius III, 646.

Addendum. Vid. P. Antin, «Les Sirènes et Ulysse dans l'œuvre de saint Jérôme», *Revue des Etudes Latines* 39 (1961) 232-41, G. F. Hartlaub, «Der gotische Odysseus», *Antaios* 3 (1961-2) 412-20. Para la utilización del incidente de Circe de Boecio (*Consolatio* IV, 3, 25) ver Rahner según se cita en la Bibliografía Adicional, 213 y ss., y vid. Roehrich en la Bibliografía Adicional.

* De semblante alegre, y sin exceso robusto, caído de hombros
El caudillo itacense, prudente al sopesar decisiones, hábil
En desviar los engaños, maestro en engatusar con palabras.

APÉNDICE B

ULISES EN LA LEYENDA DE TROYA MEDIEVAL

(Adaptado de *Hermathena* 78 [1957] 67-83)

Una sola década, entre 1160 y 1170, vio probablemente la terminación tanto del último poema importante en latín como del primer gran poema vernáculo de la Leyenda de Troya: el *De Bello Troiano* de Joseph de Exeter y el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure. El contraste en los títulos señala el nacimiento del romanticismo medieval y la muerte del clasicismo en la tradición de Ulises en la Europa occidental. Habrá algo de neoclasicismo después, pero nada de la imitación diligente de antiguos modelos y nada de la dependencia de fuentes antiguas como intentó Joseph. Su título, *De Bello Troiano*, mira atrás a los comentarios de César, a *De Bello Gallico*, su material es casi totalmente derivado de Dares y de Dictis, su lenguaje, estilo y metro son tan próximos a los de Virgilio, Estacio o Lucano como un hombre de Exeter en los años en torno a 1160 era capaz de conseguir que lo fueran, y poco dice de nuevo ni sugiere cosas nuevas sobre Ulises. Al contrario, el título sólo de Benoît, *Le Roman de Troie*, abre una ventana gótica hacia los mares peligrosos e inexplorados en la literatura occidental. Por primera vez en Occidente, la Leyenda de Troya, como un galeón, cargado de riquezas mitológicas reunidas durante mil años de poesía griega y romana, arriba a un puerto atlántico. Sin embargo, aunque tan distintos en estilo y propósito, parece que tanto Joseph como Benoît hicieron acopio de su material en las mismas fuentes contaminadas: Dares y Dictis. Sencillamente era el destino del inglés terminar una época y el del francés comenzar otra.

Cuando estos dos escribieron sus obras, los canales de la Leyenda de Troya se habían reducido a los niveles más bajos de toda su ininterrumpida tradición. Las fuentes griegas generalmente eran desconocidas. Se podía leer a Virgilio, Ovidio, Estacio y Cicerón. Pero para un *trouvère* normando, como Benoît, seguramente serían de una ardua lectura. Mucho más fácil era buscar los materiales en los epitomes corrientes y en los manuales de la mitología antigua. Los dos autocalificados expertos en los asuntos de Troya, Dares y Dictis, estaban fácilmente disponibles en las bibliotecas francesas. Benoît los utilizó con habilidad. Quizás si sus fuentes hubieran sido menos prosaicas y escuetas el *Roman* no hubiera tenido un éxito tan completo

en la transmutación del material en los modales y las costumbres de la nueva era. La reverencia hacia la Antigüedad ha funcionado a veces más como carcelero que como guía; y Dares y Dictis le dieron a Benoît los hechos sin ordenarle el respeto hacia ellos. Como resultado, en el *Roman* Ulises se presenta ante nosotros por primera vez hablando en lenguaje vernáculo, enfundado en la armadura de un caballero medieval, y, aunque más bien en una fase rudimentaria todavía, con algunas de las características internas de un europeo occidental asimiladas.

El Romance de Benoît es una maravilla de amplificación imaginativa. De las 10.000 palabras de Dares, junto con algunos pasajes de Dictis, creó un poema vivo de más de 30.000 versos octosílabos. Gran parte de él, efectivamente, está escrito en el estilo descriptivo del siglo XII. Y a pesar de que todavía no haya mucha caracterización auténtica, la acción es viva y emocionante. Ulises sale ganando claramente en la amplificación y desde la nueva atmósfera caballeresca. Primero Benoît describe a “*Ulixès*” de forma algo más completa que Dares (las adiciones que realiza se resaltan en letra itálica en lo que sigue): Ulises *sobrepasó a todos en su gran belleza*, no siendo ni demasiado grande ni demasiado pequeño; de gran sentido, *maravillosamente* habilidoso en su manera de hablar... *no existía mayor embaucador (tricheor)* entre 10.000 caballeros ... *sin decir la verdad durante todo un día*... dado a mofarse y a ridiculizar [una distorsión del *ore hilari* de Dares], sin embargo (una nota caballeresca) “*mout ert sages et corteis*”. No obstante, su primera aparición notable después de una descripción elaborada de su vestimenta y su armadura está lejos de ser ‘prudente y cortés’: es, de hecho, un discurso extremadamente brusco y de mala educación dirigido a Príamo, más allá de cualquier sugerencia que pudiera encontrarse en Dares o Dictis.

Aquí sale al paso el principal sesgo de Benoît: tratándose de un poeta cortesano francés, deliberadamente glorifica los ancestros troyanos de los reyes franceses y trata de bárbaros a sus enemigos griegos. De hecho, a menudo se olvida de este deber de corte, pero la mala educación aquí de Ulises es un claro ejemplo. Después de esto, salvo en alguna batalla ocasional, Ulises desaparece de la escena durante mucho tiempo, como en Dares. Cuando reaparezca de manera destacada en los incidentes del Paladio y de Palamedes, Benoît se siente confuso entre los relatos contradictorios de Dares y de Dictis, y por tanto ofrece los dos; pero prefiere la versión más antiuliseica de Dictis, resaltando la opinión de que Áyax y Palamedes fueron víctimas nobles de un Ulises innoble, que no era mucho mejor que un asesino, un adulator y un tramposo. En su momento, como en Dictis, Ulises desaparece sigilosamente, destestado, del ejército. En las subsiguientes aventuras y regreso de Ulises, Benoît imita a Dictis adoptando durante un tiempo una actitud totalmente objetiva. En efecto, el primer relato termina con una nota auténtica de paz y de felicidad. Vemos a Ulises amado por su esposa y su gente, tranquilo, honrado y renombrado, encantado con su nieto nacido de “Telemachus” y “Nausica” aquel ‘*pucele proz et sage*’. Sin embargo – y esto es típico de cómo las habilidades literarias de Benoît sobrepasan a las de

Dictis, que sencillamente se precipita en las contradicciones – se nos avisa que se trata sólo de una felicidad temporal. Pronto Ulises empieza a tener sueños siniestros. El relato de su muerte sigue muy de cerca a Dictis. Pero la última escena de Benoît, de su propia invención, es más compasiva que la del griego: Circe llora la muerte de Ulises inconsolablemente. Y se glorifica a Telégono. Evidentemente Benoît sentía algo de simpatía hacia el héroe más romántico de la *Odisea*, y en esto sus lealtades francesas quedaron más al margen.

Así que con Benoît, Ulises empezó su lento remontar hacia el favor literario. En el siglo siguiente aparecieron versiones del *Roman* en Francia, Holanda y Alemania, y luego en muchos otros países², aunque algunos escritores, como el irlandés Geoffry de Waterford y el francés Jean de Flexicourt, todavía preferían traducir a Dares a prosa francesa, como si Benoît nunca hubiera producido su obra maestra.

Curiosamente, la tradición primero tuvo que regresar a Italia y a la lengua latina antes de llegar a su florecimiento medieval más completo. En 1287 Guido delle Colonne, un nativo de Mesina que había vivido durante un tiempo en Inglaterra, llevó a cabo una adaptación a prosa latina del *Roman*, aburrida pero muy influyente. Cumple como epítome, y poco más. Pero por lo menos parece que haya cotejado algunas de las amplificaciones de Benoît con el original en latín de Dares. Esto le facilitó el poder erradicar dos baldones del carácter de Ulises. El primero es en su presentación de la descripción tipificada: en lugar de la referencia de Benoît a la mofa y la ridiculización, proporciona una mejor interpretación del sentido de Dares al apostillar “esparciendo muchas palabras jocosas”. Pero mantiene la referencia Benoît-Virgilio a que Ulises era un mentiroso, llamándolo *mendaciorum maximus comentator*³. Además, y de más importancia para el buen nombre de Ulises, Guido restauró la versión de la muerte de Palamedes, afirmando con firmeza que la versión de Dictis, que Benoît había acentuado, era una mentira maliciosa. Al concluir dice, de forma descarriada, que había seguido a ‘Ditis’ en todo, corrigiendo los errores de Virgilio, Ovidio, y Homero. De hecho, como ha demostrado Dunger, raras veces se separa de Benoît aunque nunca le nombra. Sin embargo ayudó a quitarle de encima a Ulises dos acusaciones en su carga acumulada de infamia; y su versión sencilla, fácilmente accesible en la lengua internacional del Occidente latino, haciéndose rápidamente popular, estimuló nuevas lecturas vernáculas en Inglaterra, Italia, Alemania, Islandia

² Para las ramificaciones amplias y complicadas de las historias de Troya desde Alemania e Islandia a Rusia y España, ver especialmente Sommer y Wells como se citan en la bibliografía ofrecida a continuación de estas notas.

³ La descripción de Guido de Ulises es de la siguiente manera (edición de N. E. Grifen, p. 84): *Vllixes vero omnes alios Grecos speciositate precissit, strenuus quidem fuit sed omni astucia et dolositate plenus, mendaciorum Maximus comentator, multa diffundens verba iocosa sed leporis tanta disertus facundia quod neminem sibi parem habuit in compositione (sic) sermonum* [“Ulises aventajó en hermosura a todos los demás griegos; era valiente, pero lleno de la mayor astucia y trapacería: el mayor urdidor de patrañas. Sabía mantener conversaciones amenas y entretenidas con la facundia de una persona tan elocuente que no hubo nadie que lo igualase en la composición de discursos”, trad. de Marcos Casquero, ed. Akal].

e incluso en la Francia de Benoît. Vamos a seguir únicamente la rama inglesa de esta tradición compleja⁴.

El primer poema notable inglés en la herencia del Romance de Troya es *The Seege or Batayle of Troye*, fechado a comienzos del siglo XIV. Una de las versiones – hay cuatro – ofrece la primera descripción de Ulises en inglés (vv. 942-5):

El Señor Ulises, el barón valiente
Juró que Troya debe acabarse
Trajo consigo quince barcos
Y una hueste, sin vacilación alguna.

Pero no sabemos nada más de este barón valiente.

Otra versión notable, *The Gest Hystoriale of the Destruction of Troy*, un poema mucho más largo, fechado quizás en la segunda mitad del siglo XIV, utiliza a Guido ampliamente y de él saca este retrato de Ulises (III, 786-93):

Ulises, el rey querido, más encantador que ninguno,
El más loable con mucho de todos los griegos felones,
Y el más falso en su trato, y lleno de engaño.
Emprendedor de traición, de hablar con cautela,
Nunca la alegría en su boca se movía al hacerlo la lengua:
Triste de aspecto, enjuto de carne.
Y el más brillante en facundia en libre discurso
No tuvo igual entre aquellos en arrullar con palabras.

Las únicas variaciones notables aquí son el epíteto ‘felones’ (felle) dado a los griegos y el caso curioso referente a la forma de hablar de Ulises sin alegría y de semblante triste (esto en contradicción directa con el retrato Dares-Benoît-Guido). Posiblemente los dos van sin intención; pero puede ser que haya alguna influencia antigriega, probritánica. El libro XXIII cuenta la muerte de Palamedes, siguiendo estrictamente a Dares y Guido en absolver a Ulises y a Diomedes de todo tipo de traición, afirmando que Palamedes fue sencillamente abatido en batalla por Paris. En libro XXIV Ulises “con sus suaves palabras” ruega con elocuencia pero en vano

⁴ Con una sola excepción el escritor medieval irlandés presenta al personaje y aventuras de Ulises de una manera más o menos convencional, como, por ejemplo, en el *Togail Troi* (mayormente una adaptación de Dares con adiciones de Virgilio y Servio), en the *Life and Death of Hercules*, y en la *Aeneid* irlandesa. La excepción es el notablemente original, pero no exento de carácter homérico, *Merugud Uilix Maicc Leirtis* (*The Going Astray of Ulysses Son of Laertes*). Aquí se combinan hábilmente los motivos clásicos con los folclóricos para producir un relato emocionante y bien trabajado. El encuentro de Ulises con el Cíclope, su extraña reunión con el Juez de Derecho, y la malaventura por la que casi mata a su hijo Telémaco como amante de Penélope, han sido descuidados indebidamente tanto por estudiosos de los clásicos como del folclore (cf. mi estudio de *Forty-five Stories from the Dodekanese*, de R.M. Dawkins, en *Hermathena* 77 [1951]). Se han sugerido paralelos entre las aventuras de Ulises y las leyendas irlandesas de los viajes de Brendan (cf. el poema de Matthew Arnold) y Maelduin (cf. *Voyage of Maeldune* de Tennyson). Para las sirenas y más referencias a Ulises en las leyendas irlandesas vid. Kuno Meyer, *The Cath Finntraga*, Oxford, 1885, pp. 77-8.

a Aquiles que se sume otra vez a la lucha. *The Stryfe of Thelamom and Vlixes* en el libro XXX sigue la versión antiuliseica de Dictis y de Benoît, el libro XXXIV describe *How hit happit Vlixes aftur the Sege* – la versión típica de su viaje a Creta, a los Lotófagos y a Sicilia: sus encuentros con el Cíclope, Circe, Calipso y las sirenas, y su feliz regreso a casa (temporalmente). Algunos toques genuinos de poesía se encuentran aquí, como cuando después de dejar a Circe, Ulises

Pasa sobre las olas pálidas y llenas de muchos peligros.

donde es característico el epíteto medieval-romántico ‘pale’. Este libro deja a Ulises seguro y tranquilo en casa hasta el final de sus días (XIII, 385-7):

Y Ulises con lealtad placentera en casa
Se quedó allí muchos días, todo con su debida paz
Y descansó en su habitación hasta su muerte.

Pero, a continuación de la variación posthomérica, el libro 36 contradice esto con una explicación de cómo Telégono le hirió sin querer a Ulises de forma que murió en agonía.

Al llegar a Lydgate nos adentramos en la principal tradición inglesa sobre Troya, que fluye directamente hasta Shakespere y William Morris. Su *Troy Book* (1420) ha sido caracterizado merecidamente como la mejor y más bella de todas las versiones inglesas del Romance. Su fuente era principalmente Guido, pero, como Benoît, trató su tema con un sentimiento poético genuino, aunque ingenuo. En otras versiones más tempranas, la armadura medieval de Ulises a veces parece crujir y chirriar un poco en su todavía tardolatinos miembros. Pero en Lydgate, está totalmente conseguido como un Caballero Cruzado, de la misma manera que ocasionalmente Benoît demuestra una viveza genuina como Caballero de la Tabla Redonda. Y existe algún motivo para pensar que Lydgate tenía interés en Ulises como persona y no sólo como títere.

El primer retrato que de Ulises ofrece Lydgate es éste (II,4.598 y ss.):

De Ulises, ¿qué puedo además decir? -
Que era tan noble y valioso en sus días,
Lleno de astucia y astuto en los ataques,
Con dobles sentidos y del todo engañoso,
Y para fraguar una mentira, también muy capaz;
Con su gesto simple lo hacía creíble,
Palabras bonitas, pero a bajo precio,
En consejos discreto y harto prudente,
Y en su tiempo, el más elocuente,
Y ayudaba a los griegos a menudo necesitados.

Esta es una descripción más favorable que aquella en el *Gest Hystoriale*, por ejemplo, con menos énfasis en las mentiras y la traición y más sobre sus dones de consejo y elocuencia. Y no se dan epítetos peyorativos.

Pero en su hazaña más temprana en esta versión, su visita diplomática con Diomedes a Príamo en Troya, Ulises demuestra rudeza de forma poco característica y “se acordaba poco de gentileza ni de cortesía”. Explica esta falta de cortesía ingenuamente como debida al odio griego hacia los troyanos, pero el motivo auténtico es justamente lo contrario. Termina su discurso con denuncias obtusas y amenazas, conminando a los troyanos a

Corregir estos errores sin quejarse

Evidentemente la visita diplomática fracasa. Pero en otros momentos, sobre todo en el trato con sus compatriotas griegos, Ulises demuestra dominio de sí mismo y prudencia. La inconsistencia es, como en el caso de Benoît, un producto del prejuicio chauvinista que persigue a Ulises desde Virgilio a Dryden. Como poeta inglés Lydgate se sentía obligado, por lealtad a los ancestros troyanos del Rey Brut (nieto legendario de Eneas y fundador del linaje británico de reyes), a representar al enemigo griego como rudo y poco caballeroso, y además, como sacerdote de la obediencia romana, no debía tener un trato demasiado gentil con los ancestros griegos de los cismáticos constantinopolitanos.

En la descripción de la visita diplomática a Aquiles en el libro IV, Ulises empieza a cobrar vida como el hombre político destinado a alcanzar su cumbre en *Troilo y Crésida* de Shakespeare. Su largo discurso es persuasivo y heroico. Pero su gran crisis llega en el libro V en su disputa con Thelamoun (Áyax Telamónio) por el Paladio, el sustituto postclásico de la contienda homérica para la adjudicación de las armas de Aquiles. Thelamoun denuncia a Ulises por ser un mentiroso cobarde y una desgracia para el ejército:

Porque bajo el color puede encubrir todo
Pretende ser impecable, como una pared pintada.

Ulises, por su parte (a pesar de su gran impaciencia interior, rencor, envidia y melancolía, según nos cuenta Lydgate) era “totalmente prudente y sabio” en su control de sí mismo, y con “semblante firme” se ganó la decisión favorable por un eficaz recuento de sus servicios a la hueste griega. Aquí también se percibe algo de inconsistencia en la actitud de Lydgate hacia Ulises. Probablemente Lydgate vacilaba entre la exposición marcadamente prouiseica del incidente por parte de Ovidio y las simpatías a favor de Áyax de Cicerón, Virgilio, Dares y Dictis. De la misma manera, al dar cuenta del incidente de Palamedes sigue a Guido en absolver a Ulises de traición, pero aprovecha la oportunidad para resaltar el engaño de Ulises así (V, 843 y ss.):

...Ulises, como estaba acostumbrado
A engañar en todo
Doble engaño en su trabajo y por siempre,
Como una serpiente que queda al acecho ...

El contraste entre esta denigración y las alabanzas que Gower (que comentaremos más adelante), Ovidio y Horacio dedican a Ulises es claro.

Al final de esta historia, Lydgate ofrece un relato más vivo y completo de las andanzas de Ulises (en la tradición de Dictis) que ninguno de cuantos puedan encon-

trarse en cualquier otro lugar de la poesía inglesa. Añade muchos toques locales pintorescos. Las sirenas se convierten en ‘Meremaydnes’, cuyo canto (como en Guido)

es tan celestialmente dulce,
Tan angelical y lleno de armonía
Que en verdad la melodía que surge
Embruja a cualquier hombre en vida...

Pero no procura como Homero, Spenser o Daniel dar cuenta de su canción precisa. Resta fuerza al encuentro de Ulises con ellas haciendo que tape sus propios oídos, además de los de sus compañeros, con cera, siguiendo a Benoît y Guido. Más adelante Lydgate tiene la oportunidad de alabar generosamente a Penélope, y reprende a Guido por sus denuncias misóginas de todas las mujeres. Quizás las *Heroides* de Ovidio ejercieron influencia en este caso. Esta sección termina con una nota de felicidad, de paz y de alegría en Ítaca.

Luego se despliega la versión alternativa del destino último de Ulises con un notable toque de frescura. Hay una descripción muy viva de la visión que advirtió a Ulises de su inminente muerte violenta. Ulises, ahora descrito como

El viejo tonto, este chocho Ulises

intenta tomar precauciones en vano. Telégono lo hiere mortalmente. Ulises, como cualquier otro buen cristiano, le perdona y lo reconcilia con su otro hijo, Telamón (=Telémaco); luego

cesó el fantasma
No puedo saber, plenamente, a qué precio
Después de su vida su alma se ha ido.

Otras innovaciones en los incidentes de repertorio se podrían describir (p.j. IV, 5.424 y ss., y 6.576 y ss.) como prueba de que Lydgate tenía alguna visión imaginativa en cuanto al carácter de Ulises. Sin embargo, tenía que contar toda la historia de Troya, y por tanto no podía desarrollar una caracterización muy sutil, incluso si lo hubiera deseado. La impresión general del tratamiento de Ulises por Lydgate es la que dejan algunos susurros de simpatía y de comprensión fuertemente reprimidos por los prejuicios antiuliseicos.

El *Recuyell of the Historyes of Troye* de Caxton (c.1474), a pesar de su título pretencioso y gran influencia, es en muchos aspectos la más pobre, además de la más tardía, de las versiones medievales. Su pedigrí literario indica hasta qué punto la tradición de Troya se había hecho compleja: es una traducción de la versión francesa de Raoul Lefevre de la paráfrasis que hizo en latín Guido delle Colonne de la ampliación en francés de Benoît basada en las falsificaciones de Dares y Dictis de los múltiples desarrollos greco-romanos de la *Iliada* y la *Odisea*. La prosa adornada de Caxton continuó siendo popular durante mucho tiempo, y su libro conoció más de veinte ediciones a lo largo de dos siglos y medio. En el epílogo a su segundo libro,

tiene la delicadeza de referirse con gran respeto hacia Lydgate: “yo... no soy digno de tomar su pluma y tintero después de él”. Pide perdón tres veces por atreverse a tratar de nuevo el mismo tema: no había una versión en prosa en inglés; su Señora lo deseaba; y disponía de tiempo. Los gustos literarios de su Señora, por lo visto no se diferenciaban mayormente del de los lectores modernos de novelas rosa, ya que las originalidades principales de Caxton se encuentran en las escenas de seducción. Lo demás es un correr ajetreado desde el campo de batalla a la Cámara del Consejo, de la lucha a las negociaciones, casi sin caracterización alguna. Su descripción de Ulises (p. 541, Sommer) es principalmente un arreglo en prosa de la de Lydgate. Como en otras varias versiones, Ulises lucha con suficiente valor, y causa “un gran derramamiento de sangre entre sus enemigos”. En la disputa por el Paladio, Thelamon alega que

Ulises no tuvo gallardía ni arrojo, sino sólo sutileza y facundia para engañar a los hombres, y por él nos hemos granjeado villanía; cuando podríamos haber vencido a los troyanos por las armas ahora los hemos vencido con engaño y confusión...

La respuesta de Ulises es menos eficaz que en Lydgate, y sale de todo el asunto con algo de sombra en su nombre. Caxton, al contrario que el más moralista Lydgate, se interesa principalmente por los amantes, y en este sentido Ulises en Troya no le proporcionó el campo que le convenía.

Antes de considerar a Troilo como un rival de Ulises temporalmente con éxito, tenemos que fijarnos en un poeta inglés de influencia cuya obra abarca un ámbito literario más amplio que el de sus predecesores en la tradición de Ulises. Gower escribió su *Confessio amantis* en 1393, diez años antes de la muerte de su amigo Chaucer y treinta años antes de que se terminara el *Troy Book* de Lydgate. Como Chaucer, no como Lydgate, Gower era laico. Su *Lover's Confessions* es ostensiblemente una obra moral que expone los atractivos de los Siete Pecados Capitales. Pero, como muchos otros escritores medievales, demuestra pocos titubeos a la hora de presentar la plena capacidad de seducción del pecado y la tentación. Su política declarada al respecto es producir

Algo de deleite y algo de saber

y no cicatea el deleite más que, digamos, Spenser o Calderón en tiempos posteriores.

La importancia de Gower en el desarrollo de la tradición de Ulises reside en su dependencia de Ovidio, de donde viene su actitud favorable hacia Ulises, salvo en su última historia cuando recalca en la órbita de Dares-Dictis. Ulises aparece por primera vez en el libro I, 481 y ss. donde, como ocurre con tanta frecuencia con anterioridad entre los escritores moralistas sean cristianos o paganos, su resistencia a la sirenas se interpreta como símbolo de la resistencia del hombre virtuoso a los atractivos maléficos (aquí específicamente a las tentaciones del Oído):

Pero de sus peligros, no obstante,
Con su sabiduría el Rey Ulises

Escapó y los superó...
 Por tanto, se puso a salvo con su barco
 Este Rey sabio, por medio de su gobierno.

Luego, al escribir sobre la Indolencia en libro IV, 147 y ss., Gower utiliza la carta de Penélope de Ovidio en *Heroides*. Cuenta cómo “Penolope” escribió a Ulises a Troya y cómo Ulises, después de tomar Troya:

no se demoró
 Sino que llegó a casa con premura⁵.

Se describe a Ulises, bajo la influencia benigna de Ovidio aquí como

...él, que la sabiduría ha proporcionado
 De todo aquello que a la razón pertenece.

Dos incidentes subsiguientes –la fingida locura de Ulises (IV, 1815 y ss.) y su descubrimiento de Aquiles en Esciros (V, 3099 y ss.)– se describen sin comentario propiamente personal.

Luego, en el libro 6, Gower cambia la autoridad en la que se basa y con ella su actitud hacia Ulises. Por lo visto se sintió atraído por la historia misteriosa de la muerte de Ulises contada por Dictis, Benoît y Guido. Aquí se encontró con un final trágico, la muerte de un padre a manos de su propio hijo, y sin duda sintió que lo que la historia implicaba era que Ulises merecía este destino. Pero ni Dictis, ni Benoît ni Guido habían sugerido ningún motivo válido para ello. Su motivo latente, era de hecho, como hemos visto, una hostilidad tanto hacia Homero como hacia Ulises. Así que Gower, una vez más anticipando curiosamente a Calderón, aduce como razón la brujería. Tradicionalmente Ulises había tenido relación con la bruja Circe, y de ella nace su profético hijo Telégono. También Ulises había sobrepujado a Circe con su contra-brujería. Por tanto, Gower concluye que su muerte tenía que haber sido un castigo por sus habilidades en la Magia Negra.

Gower, todavía a favor de Ulises, comienza este episodio (VI, 1391 y ss.) con una gran alabanza de la erudición de Ulises, que sólo encuentra rival en toda la tradición en la descripción de Circe de sí misma en *El mayor encanto amor* de Calderón (ver pp. 232-4 *supra*).

De lo que llevamos dicho, resulta evidente que la actitud medieval hacia Ulises era inestable, siendo Gower el más favorable y Benoit el que menos. Lydgate vacila: su Ulises es por un lado noble, valioso, discreto y prudente, y por otro lado astuto, mentiroso y engañoso. Así también en algunos de los incidentes: en un determinado

⁵ La afirmación de Gower de que la carta de Ulises había efectivamente traído a Ulises a casa parece haber sido sencillamente una secuela de *Heroides* I de Ovidio. De manera parecida, los ‘grete foxes’ (*grandes zorros*) que curiosamente Gower dijo que habían sido uncidos a un arado por Ulises en su fingida locura (libro 4, 1815 y ss.) parece ser una variación tardía o una aberración de la versión tradicional ofrecida en Higino 95. En cuanto a la ‘Sorcerie’ (*brujería*) de Ulises, el *Seege or Batayle of Troye* ya había hablado de Nigromancia en relación a los últimos días de Ulises.

momento Ulises es el modelo de tacto diplomático, en otro es un griego tirano mal educado. Las distintas versiones del incidente de Palamedes y de la muerte de Ulises demuestran las mismas variaciones en cuanto a actitud. De hecho, los escritores medievales habían heredado, probablemente sin saberlo, los prejuicios de muchas facciones enfrentadas de escritores grecoromanos sobre la historia de Troya –la facción antigriega encabezada por Virgilio y Dares, la facción antihomérica por Filóstrato y Dictis, y la antisofista por Píndaro, Sófocles y Eurípides– todas antiuliseicas. Para complicar el asunto aún más, Ovidio permanecía elocuente por la parte prouliseica, como ‘un ejemplo útil’ de sabiduría práctica. La fuente principal del mito, Homero, con su retrato equilibrado e integrado de Ulises, todavía era sólo un nombre en la Europa occidental, y en este momento ni siquiera un nombre venerado, sino un nombre ensombrecido por las pretensiones absurdas de charlatanes como Dares y Dictis.

Además de las formas tradicionales de prejuicios hacia Ulises, una predilección medieval generalizada entorpeció su posibilidad de que se convirtiera en una figura favorita en la literatura contemporánea. Dicha predilección consistía en el gusto por el romance. Con esta palabra peligrosamente vaga entiendo historias de amor (generalmente sin vinculación matrimonial e infelices) y de andanzas voluntarias. Se pueden entrever rasgos románticos en la Leyenda de Troya y en la historia de Ulises ya en la obra de Homero. Hay mucho romanticismo incipiente en la *Odisea* y más en la Leyenda de los Argonautas, pero en la *Odisea* está casi siempre controlado por el deseo nada romántico de Ulises de llegar a casa tan pronto como resulte posible. Por tanto, no surge nada romántico de su encuentro con *la princesse lointaine* en la forma de Nausícaa, y su relación con Calipso parece ser obligada y lejos de ser gozosa. Por otro lado, parece haberse quedado más allá de lo necesario con Circe (y esto se convertirá en un motivo favorito en el romanticismo de corte renacentista), pero le había sido ordenado por Hermes ceder a los deseos de ella. Sólo fue en el ámbito del ciclo épico donde el romanticismo egocéntrico empezó a ganar ascendencia sobre el deber heroico, y el amor sobre la gloria marcial, como en el caso del amor posthomérico de Aquiles hacia Polixena y en las leyendas de cuando Ulises salía voluntariamente para casarse con otra princesa después de haber regresado a Penélope y a Ítaca, y también –de suma importancia para la tradición medieval– en la historia de la muerte patética de Troilo.

Troilo era una figura ideal para los románticos medievales. Héctor, desde luego, siempre ocupó el primer lugar como el más noble de los troyanos. Pero porque era un hombre felizmente casado (y quizás también porque era esencialmente una creación de Homero) se le consideraba poco apto para las intrigas amorosas necesarias en un amante cortesano. El pálido Troilo, con su nombre genuinamente Troyano, su escasa entidad en Homero, su juventud, su falta de experiencia y su ineficacia, convenía admirablemente a las predilecciones ‘caballerescas’ antigriegas y antihoméricas de los románticos franceses e ingleses tempranos. Lo único que faltaba era un *vis-a-vis* romántico apropiado de género femenino. La tradición proporcionaba sólo una insinuación innombrable acerca de él y Aquiles; así que Benoît confeccionó ingeniosa-

mente una amante llamada Briseida; y la popularidad de quinientos años del romance de Troilo y Crésida comenzó. El efecto de esto fue desplazar la perspectiva entera de la Leyenda de Troya fuera de foco para muchos escritores, y de impedir cualquier retrato notable de Ulises en Boccaccio, Chaucer y otros escritores que prefirieron Crésida a Penélope y Troilo a Ulises.

Había mucho que decir, en efecto, acerca de esta preferencia. Para los caprichos exuberantes de Chaucer y Boccaccio la disciplina de la tradición clásica probablemente hubiera sido insufrible. El romance de Crésida, con su origen discreto en Benoît, les dio una libertad despejada además de un ambiente clásico nebuloso cuando conviniera. Dos amantes dóciles situados dentro de una perspectiva clásica algo oscura, ¿qué tema podría ser más acorde para escritores seguros de sí mismos, suspendidos entre las frutas otoñales del alto medievo y las flores primaverales del resurgimiento del aprendizaje clásico? Como la Abadía de Theleme de Gargantúa, combinaba todas las ventajas de la tradición venerada con los placeres de la inmoderación contemporánea.

El romance de Troilo y Crésida sólo se convierte directamente en relevante en el actual estudio cuando Shakespeare, mezclándolo con la leyenda clásica de Troya, concedió a Ulises un papel destacado en él. Pero su patrocinador principal, Boccaccio, hizo una gran contribución a la tradición de Ulises de otras maneras. Habiéndoselas ingeniado junto con Petrarca⁶ para que la *Odisea* fuese traducida al latín por el griego Leoncio Pilato en los años en torno al 1360, y también por haber aprendido algo de griego él mismo, inició el movimiento hacia una comprensión renovada de las fuentes más tempranas de la mitología clásica. En segundo lugar, habiendo compuesto la primera gran obra mitológica⁷ del Renacimiento, reavivó el espíritu de investigación sobre la naturaleza y los orígenes de las leyendas antiguas. No hay nada original en estas compilaciones, pero condujeron a la producción de una serie de manuales⁸ como los de

⁶ Petrarca, en su *Rezum Memorandarum Libri 3* menciona la historia de la locura fingida de Ulises para evitar su alistamiento y en consecuencia le censura por su deseo de evitar el deber y no dejar su ocio en casa. Sigue para observar que según Cicerón Homero no había mencionado este incidente: la frase en cursiva demuestra hasta que punto resultaba todavía poco familiar el griego original. Para la carta de Petrarca a Homero, ver *Petrarch's Letters to Classical Authors* de Emilio Cosenza, Chicago, 1910, pp. 148-200.

⁷ El más popular, *De Claris Mulieribus*, de Boccaccio, naturalmente cuenta más sobre Circe y Penélope que sobre Ulises. La libra a Penélope de una calumnia antigua según la cual ella le había sido infiel a Ulises en su ausencia. En Inglaterra, en 1556, Lord Morley tradujo partes de esta obra, incluyendo las secciones de Circe y de Penélope, con algunas frases felices tales como 'la fluctuante compañía de Ulises' y (algo galante) sobre Penélope 'esta joven dulce doncella'.

⁸ Para los manuales de mitología influyentes en el Renacimiento, vid. Douglas Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, pp. 31-2. Natalis Comes en su *Mythologiae* (1551) tiene mucho que decir con admiración hacia Ulises en el libro 1, capítulo 3, y libro 9, capítulo 1, y en libro 10. Alaba a su prudencia, sabiduría, orientación divina y dominio propio. Alegoriza algunos de los episodios, notablemente la entrega de la hierba *moly* por Hermes a Ulises (que demuestra que la fuerza humana no es suficiente; uno tiene que ser dotado por Dios de la fe religiosa) y el embellecimiento de Ulises por Atenea (que demuestra el poder ennoblecedor de la sabiduría). Describe a Ulises "como un emblema y retrato en el que los problemas de la vida humana se pueden ver". Esto, desde luego, viene en línea directa de Horacio y de los Padres). En otro manual popular, *Officina* (1532) de Ravisius Textor, se puede consultar,

Natalis Comes y Lempriere, que inspiraron a muchos jóvenes Spenser y Keats en las generaciones futuras.

Addendum. Para las versiones de la Leyenda de Troya del siglo XVII, ver el Apéndice E, n. 5.

por ejemplo, un epígrafe como *Furiosi et Maniaci*, y encontrar notas sobre la furia de Áyax cuando perdió las armas de Aquiles frente Ulises, y sobre la locura fingida de Ulises cuando fue llamado a las armas. También se cita a Ulises entre los *Astuti et fraudulentis* y como un notable amante de su país.

BIBLIOGRAFÍA

- BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, ed. L. Constans. París. 1904-12.
 CAXTON, William, *The Recuyell of the Historyes of Troye*, ed. H. O. Sommer, Londres, 1894.
The Gest Hystoriale of the Destruction of Troy, ed. G. A. Panton y D. Donaldson, Londres, 1869, 1874.
 GOWER, John, *The English Works*, ed. G. C. Macaulay, Londres, 1900, 1901.
 GUIDO DE COLUMNIS, *Historia Destructionis Troiae*, ed. N. E. Griffin, Cambridge, Mass., 1936.
 LYDGATE, John, *Troy Book*, ed. H. Bergen, Londres, 1906, 1908, 1935.
 — *Fall of Princes*, ed. H. Bergen, Londres, 1924.
The Seege or Batyle of Troye, ed. M. E. Barnicle, Londres, 1927.
 WELLS, J. E. *Manual of the Writings in Middle English, 1050-1400*. Vol. I. New Haven y Oxford, 1916.
 YOUNG, Karl, *The Origin and Development of the Story of Troilus and Criseyde*, Londres, 1908.

APÉNDICE C

ULISES RESTITUIDO A LA POPULARIDAD EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVI

(Adaptado de *Hermathena*, 79 [1952] 34-46)

Hasta bien entrado el siglo XVI la recuperación de los estudios de griego no comenzó a hacerse sentir en la tradición de Ulises. Por entonces el sol de Homero se había levantando por completo en la Europa occidental y rápidamente iba disipando las sombras de calumnia que habían distorsionado los verdaderos perfiles de Ulises y sus hazañas. El texto griego de la *Odisea* y de la *Iliada* había sido impreso en 1488. Varias traducciones al latín –mayormente de la *Iliada*, como dictaban los gustos predominantes– habían aparecido en Italia y en Francia desde la que de esta última patrocinara Boccaccio alrededor del 1360. Y aparte de Homero, otro autor griego ennoblecido ganó el favor de la época. Éste era Plutarco, un favorito de Melanchthon, Zwinglio y Erasmo (que dedicó una traducción de un ensayo a Enrique VIII). Más adelante, la versión francesa de Amyot y la inglesa de North de *Vidas* (en 1559 y 1579) pusieron su sabiduría urbana al alcance de todos los lectores cultivados⁹.

Una excelente ilustración del efecto de la lectura de Homero y de Plutarco se puede encontrar en *The Governour*, dirigido por Sir. Thomas Elyot a Enrique VIII y publicado por primera vez en 1531. Elyot encabeza su segundo capítulo de la siguiente manera: *que un gobernante soberano ha de estar para el bien público: y qué daño ha sobrevenido donde una multitud ha ejercido una autoridad igualitaria sin ningún soberano*¹⁰. Para ejemplificarlo Elyot cita, evidentemente con conocimiento de primera mano, el incidente de la *Iliada* II, en el que Tersites, el hombre burdo del pueblo (Homero cantaba para los aristócratas), vilipendió al mando griego en Troya. La sedición fue atajada, nos dice Elyot, por “la majestad de Agamenón, asistiéndole

⁹ Para una relación completa de los elementos clásicos en la Inglaterra del siglo XVI, vid. Douglas Bush, *Mythology and the Renaissance tradition in English poetry*, Minneapolis, 1932, y Gilbert Highet, *The classical Tradition*, Oxford, 1948, ambos libros extraordinariamente documentados y leibles.

¹⁰ Elyot se cita siempre por la edición por H. H. S. Croft, Londres, 1880. [El original destacado en cursiva es como sigue: *That one soueraigne governour ought to be in a publike weale. And what damage hath hap-pened where a multitude hath had equal authorite without any soueraygne*].

como consejeros Néstor y el ocurrente Ulises”. De hecho el incidente fue provocado por la torpeza de Agamenón y subsanado radicalmente por el ocurrente Ulises, pero Enrique VIII era un hombre susceptible. En el capítulo décimo Elyot trata del “orden de aprendizaje adecuado a un gentilhombre”. Por encima de todos los autores edificantes sitúa a Homero “de quien, cual desde una fuente, procede toda elocuencia y aprendizaje”. Recuerda el comentario de Plutarco de que Alejandro en sus marchas siempre dormía con Homero debajo de su almohada:

Así, mediante la lectura de esta obra llamada *Iliados*, donde la reunión de los griegos más nobles contra Troya se recitaba con los asuntos tratados, él reunía valor y brío contra sus enemigos, sabiduría y elocuencia en el consejo, y persuasión para el trato con su pueblo y su ejército. Y en la otra obra llamada *Odissea*, que cuenta las varias aventuras del sabio Ulises, él, por el ejemplo de Ulises, aprendió muchas virtudes nobles, y también aprendió a escapar del fraude y de imaginaciones engañosas de muchos y sutiles ingenios aparentes. También allí aprenderá a investigar y percibir los modos y condiciones de aquellos que son sus familiares, entresacando (por así decirlo) los mejores de los peores, de modo que sepa comprometer sus asuntos con seguridad, y confiar en cada uno según sus virtudes. Por tanto, ahora concluyo que no existe lección para un joven caballero que se pueda comparar con Homero, si se le expone y declara sencilla y sustancialmente como el maestro.

Elyot tiene que decir más sobre Ulises en el segundo capítulo de su segundo libro. Le menciona como un ejemplo de una dignidad natural no dependiente de las apariencias:

Mas no es la majestad siempre de semblante altivo y fiero, ni en la forma de hablar impositiva o arrogante, sino honorable y sobria con empaque, locución deliberativa y grave, con palabras limpias y fáciles, carentes de rudeza y deshonestidad, sin vanidad o rimbombancia desordenada, con un temperamento tan excelente, que en él, entre un número infinito de otras personas, por su majestad se puede fijar la vista como hombre destinado a gobernar. Es así que tenemos un ejemplo noble de Ulises en Homero, que cuando [...] él [...] fue arrojado a una tierra sobre la costa donde los habitantes se llamaban Feacios, totalmente desnudo, resguardándose en un manto entregado por la hija del Rey, sin más aparejo ni criados, representaba tan maravillosa majestad en su semblante y su discurso que el rey de este país, llamado Alcínoo, en esta calamidad extrema, deseaba que Ulises tomara a su hija Nausícaa como esposa, con una parte grande de su tesoro [...].

Las referencias son algo escasas, pero prueban que Elyot estaba exento de los prejuicios medievales romanos largamente establecidos en contra de Homero y de Ulises. Pero quizás también hay aquí un toque de pragmatismo político además de esclarecimiento literario. Los ganadores griegos y no los vencidos troyanos son los mejores modelos para los monarcas Tudor. Así que, el Rey Brut y su parentela lamentable de Antenores colaboracionistas y Troilos amorosos, ande y que los cuelguen. Los gobernantes soberanos del siglo XVI de Inglaterra mejor harían en guardar, como Alejandro, una copia de Homero debajo de la almohada y no una versión de Dares y de Dictis, como Joseph de Exeter había profundamente deseado que hubiera

hecho Enrique II. Antes de terminar el siglo, por lo menos un soberano inglés podía, y así lo hizo, leer a Homero en griego, por no decir nada de la desventurada y erudita Lady Jane Grey.

En pocas palabras, Elyot introdujo en Inglaterra la visión magnánima de los antiguos héroes griegos, que llegará a su óptimo rendimiento unos ochenta años más tarde en el retrato que de Ulises hace Shakespeare en *Troilo y Crésida*. Allí es de notar que el discurso más importante de Ulises, el que versa sobre el ‘grado’, se basa en el tema uliseico central en la obra de Elyot, que debía haber un solo gobernante soberano del bien público.

Un cambio histórico notable había facilitado la admiración tanto de Elyot como de Ascham (lo que se demostrará a continuación) por Ulises. Se trataba de la educación. Hasta finales de siglo XV en la Europa occidental la educación se había escindido netamente en dos tipos, una destinada al hombre de letras y otra al caballero. En concurrencia la una con la otra, las carreras y los personajes fueron encajados o en el molde erudito o en el militar. Un estudioso guerrero o un guerrero erudito iban en contra de las ideas medievales de lo que era propio. Por tanto, la combinación en Ulises de la perspicacia de un estudioso con el valor de un caballero perturbaba o contrariaba a las mentes medievales más convencionales. Gower, como se ha visto, sencillamente no logró mantener los dos elementos juntos en sus presentaciones de Ulises, ofreciéndolo primero como un caballero noble y luego como un hombre de letras docto seducido por la brujería. Pero en la época de Elyot la educación en Inglaterra había empezado a orientarse hacia una fusión de las artes de la guerra y de las artes liberales en el hombre completo del Renacimiento. Los resultados se ven mejor en las siguientes generaciones con hombres tales como Sidney y –quizás el último de los *nobilissimi* – Lord Falkland of Great Tew. Entre tales hombres, y en las mentes proféticas de los estudiosos como Elyot y Ascham, el Ulises versátil ni sería sospechoso ni dejaría de congeniar.

Aunque Elyot conocía las aventuras odiseicas de Ulises y se refería a una de ellas, como estaba escribiendo sobre temas de estado naturalmente hacía más caso en su *Gouverneur* a sus intervenciones políticas de la *Iliada*. Cuarenta años más tarde Ascham encontró sus virtudes éticas de la *Odisea* más adecuadas para sus fines pedagógicos en *The Schoolmaster* (1570). Ascham asume la actitud por la que ya abogaron Horacio y los moralistas cristianos, que recomendaron la prudencia y la fortaleza de Ulises en sus viajes errantes como modelos ejemplares para los estoicos o para los cristianos. Vestigios de esta tradición siempre habían sobrevivido en la literatura eclesiástica. Pero Ascham tuvo una gran ventaja sobre la mayor parte de sus predecesores medievales, si no de todos, por haber leído la *Odisea* en griego por sí mismo. Ascham bebió de una fuente de agua clara.

En su *Schoolmaster*, Ascham cita el tercer verso de la *Odisea* en el griego de Homero y en el latín de Horacio, junto con lo que ahora consideramos una traducción algo rimbombante –pero Ascham la alaba de manera desproporcionada– realizada por un colega del St. John’s College de Cambridge.

Todos los viajeros informan con grandes alabanzas sobre Ulises,
 Porque conoció las costumbres de muchos hombres, y vio muchas ciudades.

Interpreta el primer epíteto de Homero de Ulises en la *Odisea*, *polytropos*, como “habilitoso en muchas maneras y acciones de los hombres”, y *polymetis*, “sabio en todos los propósitos y atento en todos lugares”. Pero esta sabiduría universal, avisa, no servirá al viajero a no ser que “Palas esté siempre con él codo con codo, que es decir la gracia especial de Dios que viene del cielo, para mantenerle en el temor de Dios, en todos sus quehaceres y todos sus viajes”. Esta iluminación celestial, podemos advertirlo, es la misma cualidad que Dowden no logró percibir en el Ulises de Shakespeare.

Ascham prosigue para desarrollar una lección moral para los ingleses honestos de viaje por Italia (vid. *supra* pp. 228) y nacionaliza la exposición tradicional moralista de las aventuras de Ulises. Circe y las sirenas ahora representan “la vanidad de los placeres licenciosos, las tentaciones de todo pecado”, que según su forma de pensar son tan potentes en la Italia contemporánea. Contra éstas Homero servirá como un amuleto, como “la hierba *moly* con la raíz negra y la flor blanca, amarga al principio y dulce al final”. Algunos de los aspectos menos moralizantes de la historia de Homero se ignoran prudentemente¹¹.

En Ascham, entonces, se trata a Ulises con todo respeto, y esto sirvió en Inglaterra para eliminar algo de los prejuicios grecorromanos acumulados contra él y Homero. Pero en otros aspectos, la tradición ganó poco. Ulises, anteriormente criticado como un griego traicionero y hostil, ahora crece como un protoprotestante prudente, un caballero nacionalista¹² de la misma manera que Calderón en sus *Sorceries of Sin* (*Los encantos de la culpa*), lo presentará en Madrid como un ejemplo pío para los súbitos de Su Católica Majestad, y el Vondel holandés lo convertirá en un contrarreformista vengativo. Una vez más el destino de Ulises es viajar entre una Escila y una Caribdis, entre antiguos prejuicios que acechan en sus cuevas alfombradas de huesos y los vórtices de las ideologías de la Reforma y de la Contrarreforma. Y después ha de luchar con las corrientes cruzadas seculares de la Batalla de los Libros. Una vez más saldrá adelante, pero no ileso.

Ascham y Elyot eran prosistas. Encontraron a Ulises útil para sus propósitos políticos y culturales y así lo utilizaron, es cierto que con algo de simpatía y comprensión, pero sin la empatía del poeta, la inmersión del escritor mismo en sus símbolos. La diferencia aquí es como la que se da entre un símil y una metáfora: en un símil, por un acto de inteligencia se ponen dos objetos uno al lado de otro y se comparan;

¹¹ Ascham se cita por la edición de W. A. Wright, Cambridge, 1904. Un paralelo con la visión moralista de Ulises se encontrará al final de la carta de Gabriel Harvey a Spenser, fechada el 23 de octubre de 1579 (J. Haselwood, *Essays upon English Poets and Poësy*, vol. 2, Londres, 1816, p.301.

¹² Al contrario de la actitud chauvinista de Ascham respecto a los viajes errantes de Ulises (como ejemplo de cómo se puede resistir a la astucia de los brujos extranjeros) se puede comparar la actitud más cosmopolita de Robert Burton, unos cincuenta años más tarde (*Anatomy of Melachnoly*, 2, 3, 5).

en la metáfora, los objetos se identifican totalmente a través de un acto de intuición. Habrá que esperar hasta el *Troilo y Crésida* de Shakespeare para encontrar una recreación auténtica de Ulises.

La admiración por las virtudes éticas y políticas de Ulises, renovadas por el regreso de Homero y expresada de la mejor manera a los ingleses por Elyot y Ascham, seguía entre los escritores serios ingleses hasta finales del siglo XVI. Sydney, en su *Apologie for Poetrie* (publicada en 1595, pero probablemente escrita a comienzos de la década de los 80), cita a Ulises para ilustrar el amor a la patria y las recompensas de una fortaleza virtuosa:

Ver a *Ulisses* rodeado de las delicias de Calipso llorar su ausencia de su *Ítaca* yerma y mísera [...] sabiduría y sobriedad en *Ulisses* y *Diomedes*.

Bien puede ser que veáis a Ulises en una tormenta y en otros apuros difíciles; pero no son sino ejercicios de paciencia y magnanimidad, para que brillen aun más en la prosperidad que se avecina.

De Homero y Hesíodo, aunque no tiene fe en su historicidad, Sidney conjura todo para que todos crean que por ellos “le plugo al Dios de los cielos [...], bajo el velo de la fábula procurarnos a todos conocimiento, Lógica, Retórica y Filosofía, tanto natural como moral, y Quid non”.

La actitud de Spenser es parecida¹³. Se encuentra un eco directo de Elyot en su carta a Raleigh presentando la *Faerie Queene* en la cual dice,

He seguido a todos los Poetas históricamente antiguos, primero a Homero, quien en los personajes de Agamenón y de Ulises ha ejemplificado a un buen gobernador y a un hombre virtuoso, al uno en su *Iliada*, al otro en su *Odisea* [...].

Tiene poco que decir, no obstante, explícitamente de Ulises en sus poemas. Pero el resumen que ofrece de las andanzas errantes de Ulises en su *The Gnat* (1591), tomado directamente, pero muy vivificado, del *Culex* de Vigilio, merece una cita por su vigor extravagante:

Otra vez los horrorosos Cicones le espantan
Y los negros Lestrígones, un pueblo recio:
Luego la codiciosa Scilla, bajo cuyos aullidos
Muchos grandes perros salvajes se arremolinan a su alrededor:
Y luego los Cíclopes del Etna le agreden,
Y la profunda Caribdis tragando y vomitando:
Finalmente los lagos escuálidos del Tártaro,
Y los monstruos pardos del infierno le aterrorizan

En *Faerie Queene* Una anda errante (I, 3; 21, 5-6)

Con dolores muy superiores a los del griego largo tiempo errante,
Que por su amor rechazó la divinidad,

¹³ A Spenser se le cita por sus *Works: a variorum edition*, ed. Edwin Greenlaw y otros, Baltimore, 1932.

Y algo del simbolismo y paisaje mitológico se toma directa o indirectamente de la *Odisea*. Como la mayor parte de los alegóricos, Spenser muestra más interés en el incidente simbólico que en la caracterización. Caribdis se convierte en el Remolino de la Codicia; Circe (Acraasia) significa, como de costumbre, los encantos de la sensualidad; las sirenas son Mermaids, y como en Lydgate, representan el deseo voluptuoso, etc. Pero, igualar al directo Sir Guyon (templanza) con el complejo Ulises sería una simpleza.

En contraste, las ‘novelas’ de Robert Greene *Penelope’s Web* y *Euphues his censure to Philautus* (ambas de 1587) ni ganan, ni pierden por los dilemas éticos. En la primera, la escena de Ítaca es sencillamente un fondo de cartón piedra para un fárrago de plática femenina. Al final Greene hace referencia a una paráfrasis suya de la “*Odisea* de Homero”, pero nunca la vemos aparecer. La segunda ‘novela’ añade lo que se dice poco a la tradición de Ulises. Le vemos apenas entrando en un pabellón de la mano con Troilo. ¿Le habrá dado esto a Shakespeare una pista?. Naturalmente “desea tener una idea de las maneras de ser del hombre”. Más adelante muestra cierta sutileza y cuenta “una historia agradable”; esto es todo.

Los *Tales of Troy* de Peele, aunque no fueron publicados hasta 1589, pueden ser un ejercicio académico anterior. Es poco más que un epítome en verso correcto. Menciona algunos incidentes descuidados por escritores vernáculos anteriores, principalmente el descubrimiento de Ulises por Palamedes (cuando Ulises quiso evadir el reclutamiento), y el desenmascaramiento por parte de Ulises de Aquiles entre las doncellas de la Corte de Licomedes en Esciros. Dos versos de este último (quizás tomados de Estacio) sugieren una escena en *Achilles in Scyros*, de Robert Bridges,

Ulises, con sus juguetes y fruslerías arregladito,
como un perfecto buhonero consigue desenmascarlo.

Su comentario sobre Crésida ofrece un reto que pronto será aceptado por Shakespeare (por no hablar de Dekker ni de Chettle):

Pero deja lo que debo decir referente a Troilo
Cuyas pasiones por la tráfuga Crésida
Requieren un volumen entero para explicarlas,
Y astuto ha de ser quien se haga cargo
De pintar los colores de esta obra cambiante
Baldón para todas las mujeres de Troya y de la Grecia imponente

(El epíteto para Grecia demuestra cómo el prejuicio protroyano ya había menguado entre los jóvenes universitarios). En su breve descripción de la contienda con Áyax para la adjudicación de las armas de Aquiles, acerca de Ulises hace el siguiente comentario

prudencia,
Que eleva de hecho la fuerza de la caballerosidad
Era de lo que, por ello, este caballero principalmente se jacta

La palabra clave ‘prudencia’ (policy) volverá en un famoso arrebató de Ulises en el *Troilo y Crésida* de Shakespeare.

El verso de Peele, si bien poco inspirado, por lo menos fluye y no desmerece de su tema. Se puede contrastar, por ejemplo, la primera parte de una traducción anterior en la Miscelánea de Tottel (1557) de las *Heroides* I de Ovidio (la carta de Penélope a Ulises):

Oh compañero rezagado, Ulises querido, tu esposa ya
te envía
Su ruego sediento

En la segunda mitad del siglo las traducciones o adaptaciones de las obras relevantes para la tradición de Ulises llegaron en cantidad. La versión de Golding de las *Metamorfosis* de Ovidio era especialmente popular y seguramente contribuyó mucho al descenso del prejuicio virgiliano contra Ulises. Algunos de los versos de su epístola introductoria describen dos figuras destinadas a encontrarse de nuevo en el *Ulises* de Joyce: primero

Podemos percibir en Dedalus cómo cada hombre según su tipo
Desea tener libertad, y con mente seria
Busca encontrar su solar nativo, y cómo esta tensa angustia
Hace a los hombres sabios, y agudiza su ingenio para encontrar su propia enmienda

y luego

Ulises expresa
La Imagen de la discreción, ingenio y gran consejo.

En 1581 Arthur Hall presentó la primera versión publicada en inglés de la *Iliada* I-X, bajo el patrocinio de Sir Thomás Cecil¹⁴. Era un esfuerzo bastante pobre, basado principalmente en la versión francesa de Salel de 1545. El *Seaven Bookes of the Iliades of Homere Prince of Poets* de Chapman, lo eclipsó en 1598, tanto en estilo como en erudición.

En la Inglaterra isabelina las versiones en latín e inglés de los dramaturgos griegos comenzaron a ser representadas¹⁵ como resultado del clasicismo universitario que crecía rápidamente bajo los auspicios de una reina erudita. Ahora, por primera vez desde la ocupación romana, el Ulises de los dramaturgos áticos llegaron a ser de nuevo conocidos en la Europa occidental. Cambridge invitó a la reina Isabel a una representación en latín de *Ajax the Scourge-bearer* (es decir, la obra teatral de Sófocles) en 1564. Una obra teatral titulada *Ajax and Ulysses*, sin duda basada

¹⁴ Para la *Iliad I-X* de Arthur Hall, vid. *Life and Works of Arthur Hall of Grantham*, por H. G. Wright, Mánchester, 1919.

¹⁵ Representaciones de las obras clásicas teatrales durante el reino de Isabel y Jaime I: vid. E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, 1923., I, 127-8, 130, 233; IV, 87, 146, 160 y del mismo autor, *William Shakespeare: facts and problems*, Oxford, 1930, I, 448.

también en la obra de Sófocles, fue representada en Windsor en 1572. En 1584 la corte presenció una producción de *Agamemnon and Ulysses*, presumiblemente una adaptación de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Los Admiral's Men presentaron una obra teatral sobre Troya en 1596. Producciones parecidas siguieron apareciendo hasta bien entrado el reinado de Jaime I. Favorecía a Ulises el hecho de que *Áyax* era más popular que *Filoctetes* con sus acusaciones de picardía. Se podría haber esperado que la *Hécuba* de Eurípides, la otra gran obra teatral fuertemente antiuliseica, hubiera sido representada a menudo, pero no hay datos de que lo fuera en Inglaterra durante este período.

Aparte de la obra de Greene sobre Penélope, ninguna de estas obras se ocupa de la segunda parte de la *Odisea*, el regreso de Odiseo. Pero las potencialidades dramáticas del regreso de Ulises a Ítaca, tal como lo describe Homero, a los isabelinos no se les pasó por alto. William Gager, empleando el latín, las adaptó muy hábilmente para el escenario en su *Ulysses redux*, producido en la Christ Church de Oxford en 1591-2¹⁶. Para ser una obra teatral académica, está notablemente bien construida y motivada, y debe de ser uno de los mejores dramas latinos escritos en Inglaterra. Ulises sale del lance con todos los honores homéricos, e incluso un poco más, cuando en el Acto III Penélope lo describe como aquel

Cui tota numquam Graecia aequalem tulit
Virtute, fama, robore, ingenio, fide,
Splendore, lingua, genere, consilio, manu,
Almaeque pacis pariter ac belli artibus*.

¹⁶ Para *Ulysses redux* de Gager, ver más en Chambers, *Eliz. Stage*, III, 318-19; IV, 245, 379, 383.

* Que Grecia entera nunca produjo otro igual / en virtud, nombradía, fortaleza, imaginación, confianza, / brillantez, verbo, raza, entendimiento, acción, / y en recursos para la fecunda paz lo mismo que para la guerra.

APÉNDICE D

ACTITUDES HACIA ULISES EN LA LITERATURA FRANCESA DESDE DU BELLAY A FÉNELON

(Adaptado de *Studies in Philology* 1 [1953] 446-56)

En la Inglaterra del siglo XVI se produjo un crecimiento constante, desde Elyot a Chapman, de la popularidad de la literatura griega. Con ella, de forma natural, vino un aumento del prestigio del más típico de los griegos, Ulises. En Francia, durante el mismo período, el proceso fue el inverso, aunque en 1604 Salomon Certon, en la dedicatoria de su *Odyssey* todavía podía comparar, de forma laudatoria, la carrera de Enrique IV con la de Ulises. En el reino de la crítica y del gusto, el cambio fue quizás debido principalmente al ataque de Escalígero a la literatura griega y su defensa del estilo latino en su *Poetica* (1561). Pero el auge del drama clásico francés fue igualmente influyente en la creación de prejuicios en la literatura creativa francesa en contra de Ulises, ya que casi todos los modelos clásicos de la tragedia, tanto en griego, *Filoctetes*, *Hécuba* y las *Troyanas*, como en sus adaptaciones latinas de Séneca, presentaban a Ulises desde una perspectiva nada favorable. Sólo el relegado *Áyax* de Sófocles hacía recordar la magnanimidad de Odiseo de la tradición homérica.

Para estas fechas el prejuicio antigriego y antiuliseico del Romance de Troya medieval casi había desaparecido de la corriente principal de la literatura francesa. Ahora el buen nombre de Ulises dependía, por lo que a la influencia tradicional respectaba, de si el autor elegía admirar e imitar a escritores como Homero, Plutarco, Horacio y Ovidio, que alababan a Ulises, o a aquellos que, como Eurípides, Virgilio o Séneca, lo despreciaban. Ya no había un simple alineamiento de los troyanos (o romanos) contra los griegos como en la historia medieval de Troya. Los lectores renacentistas habían encontrado muchas corrientes cruzadas en la tradición clásica. Incluso un único escritor como Sófocles al parecer tenía dos opiniones sobre el valor moral de Ulises. El hecho era que la tradición de Ulises siempre había sido, incluso en los tiempos de Homero, con su doble dependencia de los materiales del folclore y de la saga, complejo. Tal como Homero mismo había descrito en el primer verso de la *Odisea*, seguía siendo ‘el hombre de muchas vicisitudes’, *homo polytropus*, así como *homo sapiens*. Su trayectoria en la literatura francesa era igualmente variada.

Les Regrets de Joachim du Bellay (publicados en 1558) proporciona el mejor ejemplo de la actitud más temprana y de más simpatía hacia Ulises en el periodo que consideramos¹⁷. A Ulises se le menciona a menudo¹⁸, y a veces Du Bellay se identifica claramente con él simbólicamente. Dos de los sonetos (xxxii y cxxx) expresan, quizás mejor que cualquier escrito vernáculo anterior o posterior, el anhelo profundo de Ulises por su hogar en Ítaca durante su exilio con Calipso en Ogigia. En los cantos I y V de la *Odisea* Homero había pulsado esta emoción con intensidad, contando cómo, a pesar de los dulces esfuerzos de Calipso por mitigar su dolor, Ulises, que constantemente “anhela incluso el ver el humo que se levanta de su tierra de su casa”, “siente deseos de morir”. Ovidio, exiliado de Roma en tierras bárbaras, ya había tomado prestada esta imagen para expresar el propio anhelo de su casa –“nadie niega”, exclama, “la prudencia del itacense: sin embargo, él, a pesar de todo su autodominio, anhelaba ver subir el humo de su chimenea ancestral”¹⁹. Sin duda Du Bellay estaba pensando más en Ovidio que en Homero cuando escribía sus sonetos; pero sus sentimientos son más próximos a los prototipos homéricos. Ovidio anhelaba el lujo y la emoción de la roma Imperial. Du Bellay, como Odiseo, desea la sencillez y el contento de su Lyré provinciana.

Tal como Odiseo había preferido la rugosa y sencilla Ítaca a los encantos sensuales de Ogigia e incluso a la inmortalidad prometida por Calipso, así Du Bellay (cf. *supra* p. 220) rechaza *des palais Romains le front audacieux* y anhela la *douceur Angevine*. Ovidio había deseado continuar su carrera en Roma otra vez. Pero Du Bellay prefería regresar y retirarse como Ulises (o Jason, el primo de Ulises) con una sensación de logro total, una vez cumplido su *beau voyage*. Aquí reside parte del *pathos* más sutil del soneto. Uno siente que, aunque Du Bellay puede regresar a casa, no será como un héroe conquistador. Y sin embargo, la cadencia de los últimos versos es tan suave que uno casi se olvida de la nota inicial de logro heroico. El humo azulado de la chimenea oscurece tenuemente el brillo del Vellochino de oro.

Es evidente que Ulises significaba mucho para Du Bellay como símbolo de su propio destino. Una identificación tan completa con el ambiguo héroe homérico es muy rara en la tradición temprana. Sólo Ovidio, entre los escritores clásicos, parece haber llegado al mismo grado de simpatía personal. Más adelante con Goethe, Heine, Tennyson y otros, se ve con bastante frecuencia. Pero cuando uno se acuerda de cómo Dante y los escritores medievales que trataron el tema de Troya ridiculizaban y denigraban a Ulises, se puede ver en este soneto cuán profundamente el Renacimiento había cambiado la actitud literaria predominante. No sería una exageración decir

¹⁷ Las referencias esporádicas a *Ulysse fin es caut* en Ronsard son menos significativas. En *Meslanges* 2, toma el triunfo de Ulises sobre *Ajax* como una victoria para la falsedad sobre la verdad.

¹⁸ *Les Regrets*, xxvi, xxxi, xl, lxxxviii, cxxx. Du Bellay también tradujo algunos pasajes de *la Iliada* y *la Odisea*. I. Trencsényi-Waldapfel, *Bulletin de l'Assoc. G. Budé*, 1959. 522-6, encuentra influencia ciceroniana en sus sonetos.

¹⁹ Ovidio, *Ep. ex Ponto*, 1, 3, 33-4. [*Trad. de J. González Vázquez (ed. Gredos)].

que Du Bellay expresa una cualidad esencial del Ulises de Homero mejor que nadie desde Homero. Du Bellay ignora todas las conjeturas salvajes que infestaron la literatura posthomérica con una supuesta muerte infeliz de Ulises después de su regreso a Ítaca, y acepta con gratitud el final tranquilo insinuado en la *Odisea*.

Pero, la publicación de *La Troade* de Robert Garnier, veintiún años más tarde (en 1579) señaló una nueva tendencia ascendente del prejuicio antiuliseico. Garnier, desde luego, había heredado este prejuicio de Séneca, como Séneca a su vez lo había heredado de Eurípides. Curiosamente, el romano, que tenía más motivo para despreciar al astuto griego como el conquistador de Troya que era, sentía menos hostilidad hacia Ulises que el griego y que el francés. Quizás esto era porque Séneca era un filósofo además de dramaturgo; o quizás porque, siendo un romano acostumbrado a la disciplina imperial, podía comprender plenamente la situación difícil de un oficial público con el encargo de decir a una madre como Andrómaca que su hijo tiene que morir *pro bono público*. Eurípides en su *Hécuba* y sus *Troyanas* se había mostrado lleno de una simpatía cálida hacia los troyanos conquistados, favoreciendo la parte emocional femenina en contra del principio masculino más rígido de política de poder como se ejemplificaba, así lo creía, en Ulises. En ligero contraste, la combinación de las dos obras teatrales de Séneca es más teatral y menos personal, más melodramática y menos ética. Aunque sus últimas simpatías están claramente con Andrómaca y en contra de los griegos, por momentos le concede de todas formas algo de dignidad e incluso de humanidad a Ulises (vid. p. 185)

Garnier probablemente conocía a su Eurípides tan bien como a su Séneca²⁰, y puede haber adoptado deliberadamente el tono más brusco del dramaturgo griego desilusionado, incluso cuando estaba casi traduciendo a Séneca palabra por palabra. Los ruegos de misericordia de Andrómaca son más emotivos y las respuestas de Ulises menos humanas – al oído del escritor actual, por lo menos – que en la obra de Séneca. Las denuncias de Andrómaca

O parjure, méchant, desloyal, affronteur,
Cauteleux, desguisé, de fraudes inventeur...

No reciben respuesta, mientras que en Séneca, Ulises contesta a su acusación con alguna consecuencia.

Este estilo de Séneca, modificado a veces por más imitaciones de Sófocles y Eurípides, dominaba el retrato de Ulises en el drama francés hasta finales del período clásico²¹. De hecho ¿existe alguna presentación de Ulises el negociador (es

²⁰ Para algunos toques euripéidos (y algunos homéricos dudosos) en la obra de Garnier, vid. las notas de Lucien Pinvert a sus *Oeuvres complètes*, Paris, 1923.

²¹ Para un estudio de las variadas opiniones francesas sobre Séneca vid. Léon Hermann, *Le théâtre de Sénèque*, Paris, 1924. Encuentra al Ulises de Séneca *magistralement composé, louche et cauteleux, puis-sant et nuancé*. (Sugiere que el retrato de Ulises por Séneca tuvo influencia en Racine en *Mithridate* y *Bajazet* además de *Iphigénie*). Más recientemente R.-C Knight en *Racine et la Grèce*, Paris, 1951, encuentra al Ulises de Séneca más odioso que al de Eurípides.

decir la figura de la *Iliada* como diferenciada del personaje más romántico de la *Odisea*) en el drama francés principal antes de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux?²²

Unos ochenta años después de la obra de Garnier uno encuentra una ambigüedad notable en la actitud de Racine hacia Ulises. En 1662, a la edad de veintitrés años, Racine escribió sus notablemente perspicaces y comprensivas *Remarques sur l'Odyssee d'Homère*. Aquí expresa una viva admiración hacia Ulises. Homero, pensaba, quiso que fuera la personificación de *un homme parfaitement adroit* (en *Odisea* II, 116 y ss.): es *un beau caractère d'un esprit fort et résolu qui ne craint point les traverses* (en V, 222 y ss.) *un esprit délicat et fort* (en VI, 148). En IX, 19, donde Ulises cuenta cómo “entre todos los humanos destaco por mis *doloi*”, Racine interpreta la palabra griega “*en bonne part, pour adresse, prudente*”, en contra de su interpretación más común y peyorativa de ‘astucia’, ‘treta’²³. En otros lugares también, en sus notas sobre el *Áyax* de Sófocles, se esfuerza en comentar los sentimientos honorables de Ulises y en observar que se mantenían hasta el final de la obra.

Pero doce años más tarde, en 1674, Racine presenta un retrato totalmente diferente en *Ifigenia* (en sucesión a la obra de Rotrou sobre el mismo tema de 1642). Lejos está el *beau caractère*, el héroe sensible y honorable. Prevalece casi totalmente la tradición antiuliseica, y Ulises ahora es el zalamero mediador sin escrúpulos. Si es un poco menos repugnante que la figura brusca de *La Troade* y un poco más independiente que lo servil de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, el contraste con el Ulises de *Remarques* sigue siendo enorme, tan grande, de hecho, como el que existe entre los retratos de Ulises en *Áyax* y *Filoctetes* de Sófocles. Sus apelaciones al honor, patriotismo y gloria, en su escena con Agamenón suenan muy falsas. Demuestra sólo un toque de sentimientos humanos cuando, durante sus propuestas de que Agamenón debe sacrificar a Ifigenia por el bien común, se acuerda de su propio hijo Telémaco. En general es —en esto hay un amplio acuerdo— absolutamente el *politique, l'ingénieur Ulysse* de *Andrómaca*, elocuente y astuto. Comparado con el Ulises de *Troilo y Crésida* de Shakespeare es superficial y de poco interés. Incluso su prototipo inmediato, el Ulises de *Iphigénie en Aulide* de Rotrou le supera en espíritu heroico y en nobleza.

Volviendo de la literatura creativa a la crítica, uno encuentra que la antipatía del dramaturgo hacia Ulises era suave comparada con aquella de la escuela de Escalígero de partisanos virgilianos. Algunos extractos del discurso de René Rapin, titulado *La comparaison entre Virgile et Homère*, publicado en París en 1668, ilustrarán su virulencia, casi propia de Tersites. Después de alabanzas detalladas sobre el Eneas de

²² Estaría fuera de lugar en este estudio general intentar rastrear las variaciones de la caracterización de Ulises en las muchas obras sobre el tema de Troya registrados en *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, de H. C. Lancaster, Baltimore, 1929-42, y su *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire*, Baltimore, 1959. Vid. también Knight citado *supra* en n. 5.

²³ Ver más en *Examen des remarques de Racine sur l'Odyssee d'Homère* de G.-E. Broche, París, 1946.

Virgilio por combinar el valor de Aquiles con la prudencia de Ulises, Rapin vuelve en el capítulo séptimo a ocuparse del griego prudente con malevolencia:

Ulises, a quien Homero propone como el modelo de la sabiduría, se deja emborrachar por los Feacios, en lo que Aristóteles y Filóstrato reprenden a este poeta. Pero ¿qué extravagancia le alcanzó a este sabio, olvidar tan pronto a su mujer, que era una persona tan honesta; y a su hijo que le era tan querido, para divertirse tanto tiempo con Calipso, que era una prostituida, y correr tras Circe, famosa maga; y todo el Rey que es, rebajarse a emprenderla a puñetazos con un pordiosero y un miserable como era Iro?²⁴

Y luego en sus observaciones sobre los exordios de Homero y de Virgilio comenta:

En todo lo que sigue la conducta de Ulises no tiene más cualidad en particular que finura, que incluso está muy frecuentemente mezclada de imposturas y de mentiras, lo que no es heroico...

Para criticar a Ulises, Rapin prosigue sobre la base de que utilizaba su astucia “todo para su propia seguridad privada”, ridiculizando las declaraciones explícitas de Homero de que los compañeros murieron por sus propios fallos. En tono de burla parafrasea el exordio de Homero en la *Odisea* al implorar a la Musa:

Que cante al Héroe tan hábil, que se salvó sólo, y que dejó perecer a Todos los suyos

Concluye su andanada contra Ulises preguntando:

¿Hay algo en el mundo menos heroico, de más débil, de más rampante que esto?

Algunas de estas críticas son asuntos de gusto y opinión que sería ocioso debatir con un escritor desacreditado hace mucho. Pero también se ven implicadas cuestiones que afectan a la verdad. Los feacios *no* emborracharon a Ulises. Ulises *no* ‘malgastó’ tiempo en la isla de Calipso: se marchó el primer día que se le permitió construir un barco; su estancia de siete años era totalmente en contra de su voluntad, y *no* se olvidó de Penélope. *No* descuidó la seguridad de sus compañeros. En cuanto a la descripción de Rapin de la ninfa que Homero llamaba ‘divina mujer de bellas trenzas’ como una ‘una prostituida’, sencillamente refleja la mentalidad de la época en que vivía Rapin y no tiene relación con ningún incidente auténtico del mito. Sí, es cierto que Ulises se quedó un año voluntariamente con Circe. No obstante, según Homero, le había sido ordenado por Hermes realizar la voluntad semidivina de ella; no sería difícil nombrar a reyes de Francia y de Inglaterra que se entretenían más

²⁴ A Rapin se le cita a partir de la edición de su obra publicada en Amsterdam en 1709 [*la cita dada en el original francés la hemos traducido en este caso debido a su extensión]. Otros ejemplos de sentimiento anti-griego en Francia y Alemania desde el siglo XVII en adelante se proporcionan en *The Popular Background to Goethe's Hellenism*, de H. Trevelyan, Londres, 1934. Perrault en su *Parallel* encontró una combinación de prudencia y de engaño, de heroísmo y de vileza en el carácter de Ulises que eran incongruentes, y simplemente otro ejemplo de la incompetencia de Homero. También disfruta de burlarse, *à la Rapin*, de algunos de los incidentes de la *Odisea*. Bayle, en su diccionario, llegó a inventar algunas nuevas injurias contra los héroes griegos, pero su nota sobre Ulises es una verdadera curiosidad en lo que a irresponsabilidad se refiere.

tiempo con cortesanas menos divinas. Sin duda, *le Grand Monarque* hubiera quedado mal en una lucha con Iro si hubiera tenido que hacerle frente de hombre a hombre: ¿hemos de pensar lo más bajo del Príncipe Ulises porque le ganó en igualdad de condiciones? Sin duda ni Luis XIV ni el Delfín hubieran entrado en la choza de un porquero: ¿pero qué acciones o discursos suyos registrados superan aquellos del Eumeo de Homero en cortesía, bondad y humanidad? En cuestiones de astucia no es preciso contestar a los preceptos mojigatos de Rapin, tan saludables en la edad de Richelieu y Mazarino; un paisano de Rapin lo haría en un momento. Pero a Rapin, fuera del alcance de toda duda, hay que premiarlo con la palma, por encima de los muchos y variados escritores de la tradición de Ulises, por una cualidad: la pura hipocresía.

Francia, incluso en sus fases más afectas al latín, nunca fue un país de monotonía intelectual. Les gustara o no, el francés había heredado más que un poco de la libertad y de la variedad de pensamiento griego, y hay algo en la cualidad de su lenguaje que hace que la hipocresía sea difícil. Por tanto los vituperios de Rapin no dominaron completamente las críticas de los clásicos en París. En la misma época (la fecha exacta parece incierta) René le Bossu levantó una voz influyente en nombre de Homero y de Ulises. Esto fue en su *Traité du poème épique*, una obra mantenida en alta estima tanto en Francia como en Inglaterra durante mucho tiempo después y todavía merecedora de estudio por sus propios méritos²⁵. Da la sensación refrescante de que el autor ha ido directamente a los textos antiguos, sin predisposición a favor o en contra.

El acercamiento de Le Bossu a las épicas clásicas es profundamente ética y política. Sigue la senda de Horacio y de los Padres de la Iglesia al encontrar una alta edificación moral tanto en la *Iliada* como la *Odisea*. Pero el *étatisme* dominante de su época le hace tomar un interés especial en las virtudes políticas. En el capítulo titulado *La fable de l'Odyssee* afirma que la *Odisea* enseña dos cualidades esenciales que residen en la autoridad, prudencia en dar órdenes y cuidado en ejecutarlas. También se ha de aprender de las aventuras de Ulises que un rey no debe nunca dejar su propio país, porque si lo hace, el desorden sigue, como cuando los pretendientes infestaron la casa de Ulises en Ítaca. La historia del saco de los vientos enseña que uno no debe entrometerse en los misterios del gobierno que el soberano desea guardar para sí mismo como secreto, lo que es una nueva explicación. Sus otras interpretaciones morales son tradicionales; las sirenas y Circe, por ejemplo, se explican como alegorías de lujoso abandono y de sensualidad.

Le Bossu tiene la más alta admiración hacia Ulises como persona de la más grande virtud. Pero tuvo que afrontar el problema de su proverbial trapacería. Aclara la razón en un capítulo destacado con el título de *Si un Héros Poétique doit être honnê-*

²⁵ Le Bossu se citará a partir de la sexta edición de su tratado, La Haya, 1714 [*traducimos las citas del original en francés que ofrece Stanford debido a su extensión, como en el caso de Rapin]. Para su influencia en Inglaterra, vid. *Cambridge History of English Literature*, VIII, 374-5. Las opiniones de Mme. Dacier se deben mucho a las de este autor.

te-homme, enunciando, con Aristóteles y Horacio, una oportuna distinción entre *la Bonté Morale* y *La Bonté Poétique*, y, una vez establecida, en un capítulo posterior sobre los caracteres de Aquiles, Ulises y Eneas, corta el nudo uliseico:

La Fábula de la Odisea va toda en función del proceder de un Estado, y por la Política. La cualidad que exige es pues la prudencia; pero esta virtud es demasiado vaga por la simplicidad que requiere un carácter justo y preciso; requiere ser determinada. El gran Arte de los Reyes es el secreto del disimulo. Se sabe que Luis XI, para la instrucción de su hijo, redujo toda la lengua latina a sólo estas palabras: *Qui nescit dissimulare, nescit regnare*.

Sigue para comentar que la primera acción del reinado del Rey Saúl, cuando se encontraba *'rempli de l'espirit de Dieu'* era fingir que no había oído ningún comentario sedicioso. Luego, de manera poco consistente, afirma que el disimulo es un método malo y que es difícil amar a un hombre del que uno desconfía, de forma que aquellos que aman a Ulises en la *Odisea* sólo lo hacen cuando han tenido una larga experiencia de su bondad y amor paternal hacia ellos. Concluye que la característica de Ulises en Homero es *'la sage et prudente dissimulation d'un Roi vaillant, et dont rien ne peut ébranler la constance'*, en contraste tanto con la inexorable cólera del vengativo Aquiles como con la *'piété douce et debonnaire'* de Eneas. Esto, sin lugar a dudas, era la *amende honorable* por las injurias de Rapin, y por la frialdad de Garnier y de Racine. Pero es todo más bien demasiado moralista y panegírico para ser verdadero ni para Homero ni para Ulises.

El siglo XVII no terminó sin otra notable y original apología de Ulises: la de Fénelon en *Les aventures de Télémaque* (1699)²⁶. Al elegir a Telémaco como modelo para los jóvenes nobles franceses en general y para el hijo del Delfín en particular, se vio obligado a dejar claro que el padre de Telémaco también era una persona ejemplar. Después de denuncias semejantes a las que aparecieron en críticas como las de Rapin, y en contra de la tradición senequista dominante en el teatro, esto no era fácil, incluso con la intervención previa de Le Bossu en favor de Ulises. Pero Fénelon se hizo cargo de la tarea con toda la habilidad y el encanto de que podía disponer. En el libro IX Idomeo, el viejo compañero de armas de Ulises en Troya, reconoce a Telémaco:

Aunque no me hubieran dicho quién erais, creo que os hubiera reconocido. Sois Ulises en persona, tenéis sus ojos llenos de fuego, cuya mirada era tan firme; su mismo aspecto, primero frío y reservado, que ocultaba tanta vivacidad y tantas gracias; y hasta reconozco esa sonrisa fina, ese aire descuidado, y esta palabra sencilla e insinuante, que persuade antes de que uno tenga tiempo de desconfiar. Sí, sois el hijo de Ulises...*

Esta descripción hecha de pasada, pero calculada con perspicacia en cuanto al momento oportuno, no se desarrolla hasta el libro XV, donde Fénelon lanza un ata-

* La traducción es de R. Pin de Latour, Ediciones Orbis.

²⁶ Vid. más en el artículo de J. Wilhelm, "Odysseus in Fénelons *Aventures de Télémaque*" *Zeitschrift f. Französische Sprache und Literatur* 66 (1956) 231-40.

que frontal contra el prejuicio antiuliseico. Unas de las acusaciones peores hacia Ulises en la totalidad de la literatura clásica había sido aquella pronunciada por Filoctetes en la obra teatral de Sófocles. Si se pudiera obligar a Filoctetes a retirar su herejía, se podría considerar la reputación de Ulises totalmente restaurada. Así que bajo la suave manipulación del Arzobispo, Filoctetes lo retira todo debidamente. Cuando Telémaco le encuentra en el libro XV, Filoctetes reconoce cándidamente que en sus días impenitentes había creído que Ulises era cruel y pérfido. Pero ahora ve que esta opinión era debida al prejuicio y al egoísmo. Le cuenta a Telémaco con qué compasión Ulises había tratado sus arrebatos de ira y de violencia, cómo Ulises había permanecido igualmente impávido ante el peligro y ante el reproche con una paciencia y una intrepidez que se ganó la reverencia y la admiración que se le escatimaba. Era cierto que Ulises originalmente había sugerido el abandono de Filoctetes en Lemnos. Pero Filoctetes ahora se da cuenta de que su motivo era bueno y elevado: era *parce qu'il préférât l'intérêt commun de la Grèce et la Victoire à toutes les raisons d'amitié et de bienséance particulière*. Esta es la defensa tradicional de las acciones políticas de Ulises. No satisfizo ni a Sófocles, ni a Eurípides, ni a Séneca; y no va a satisfacer a escritores posteriores como André Gide en su *Philoctète*. Pero, presentada en Francia en 1699 con toda la dulce e insinuante elocuencia de un Fénelon, tuvo poder de convicción.

Por fin, en el libro XXIV, Telémaco se encuentra cara a cara con su padre, después de haber escuchado un último discurso sobre el arte de gobierno de parte del incansable Mentor. En principio, sin saberlo, experimenta algunas de las celebradas habilidades de disimulo de su padre: se lo encuentra y, sin que llege sospechar de quién se trata, su majestuoso pero triste padre le dice que continúe su búsqueda. La tristeza de Ulises provoca un discurso moral de Mentor sobre las desilusiones de los príncipes. Pero que hay algo más profundo al fondo de esta *tristesse* viene sugerido por la última descripción que de Ulises hace Mentor (quien, naturalmente, no es otro que el hada madrina de Ulises, Minerva, disfrazada):

Ulises, tu padre, es el más prudente de todos los hombres; su corazón es como un profundo pozo, del cual no se podría arrancar su secreto. Ama la verdad, nunca dice nada que la hiera, pero no la dice nada más que por necesidad, y la prudencia, como un sello, mantiene siempre los labios cerrados a toda palabra inútil.

Si se recuerda que unos quinientos años antes, Benoît de Sainte Maure en su *Roman de Troie* había descrito a Ulises como preeminente en el engaño entre diez mil caballeros, y que nunca podía decir la verdad durante todo un día, puede apreciarse lo mucho que podían variar las opiniones acerca del 'hombre de muchas vueltas'.

ADDENDUM: Para los ataques de J. C. Escalígero dirigidos a Homero y sus héroes, vid. S. Shepard, *Emerita* 29 (1961) 313-49.

APÉNDICE E

CORRIENTES ENTRECRUZADAS EN LA TRADICIÓN DEL SIGLO XVII

(Adaptado de *Hermathena* 71 [1953] 41-58)

El último Ulises recreado con intensidad en Inglaterra durante más de doscientos años es el de Shakespeare. El siglo XVII pronto empezó a alejarse de la tradición heroica griega. Influencias religiosas, satíricas, latinas y chauvinistas la atacaron desde todos lados. Trataremos de ilustrar brevemente cada una de ellas. En general funcionaban a través de alianzas, santas o no, salvo en el caso de los despreciables satíricos cuyas armas se volvían con demasiada facilidad contra sus confederados. Pero lo primero que hay que mencionar son dos obras aisladas que marcan el final del apogeo del estilo isabelino.

Ulysses and the Syren de Samuel Daniel (1605) añade algo de encanto y de reflexión a la interpretación de este incidente que tantas interpretaciones ha recibido. La Sirena ofrece al héroe mirto, descanso, placeres y paz por turno. El héroe responde que prefiere la fama y el honor, el trabajo y el riesgo. La Sirena intenta argumentar sobre el valor del honor:

Ulises, no te dejes engañar
Con aquel nombre irreal,
Ese honor es cosa concebida,
Y descansa en la fama de otros.
Creado sólo para perturbar
Nuestra paz y robarnos
(lo mejor de nuestra vida) nuestro descanso
Y entregarnos al trabajo

Ulises contesta:

Ninfa deliciosa, supón que no hubiera
Ni honor, ni reputación.
Sin embargo la hombría no se dignaría a pasar
El tiempo en deporte ocioso,
Porque el trabajo da un mejor aire
Para que sintamos nuestra alegría,

Y el ocio encuentra el tedio
Si el trabajo crea incomodo.

¿Puede ser equivocado detectar aquí algunos ecos del discurso de Ulises sobre el Tiempo en *Troilo y Crésida*, 3, 3, donde Ulises, mientras reconoce que el honor a menudo es meramente una brizna en la bolsa del Tiempo, ruega a Aquiles que mantenga la hombría de la perseverancia y de las hazañas gloriosas? Así también la justificación de Ulises para la guerra en el antepenúltimo verso de la siguiente tirada tiene el talante, aunque no el fraseo, del hombre político de Shakespeare

Sin embargo el estado de las cosas requiere
Estas mociones de inquietud:
Y estos grandes Espíritus de elevado deseo,
Parecen haber nacido para dirigirlas mejor
Para enderezar los entuertos que aumentan,
Y todo buen orden estropean
Porque a menudo vemos una paz malvada
Que bien se cambiaría por la guerra.

El último verso presenta un final insólito al encuentro: la Sirena anuncia que si Ulises no viene con ella, ella irá a él,

Porque la belleza fue creada
Para deshacer o deshacerse

En conjunto, desde luego, no es una obra mayor. Sin embargo tiene encanto, dignidad y rectitud moral. El conflicto está presentado aseadamente, y el tono melodioso tradicional del canto de la Sirena no se reduce a uno monótono de predicador. Es un equilibrio ético casi desenfadado (tan distinto, digamos, del conflicto interno del *Dialogue between the Soul and the Body* de Marvell), y también en su impersonalidad contrasta fuertemente con el siguiente poema famoso sobre Ulises en la tradición lírica inglesa, el "Ulises" de Tennyson. Efectivamente este equilibrio sin rigidez, esta objetividad sin indiferencia no volverá a verse otra vez. En contraste, la obra teatral *Song of the Sirens* de William Browne en su Inner Temple Masque, presentado en 1614, es convencional y nada distinguido ni en pensamiento ni en eufonía. Sus sirenas malentienden suficientemente a Ulises como para ofrecerle los placeres sensuales del amor:

Aquí yace la mina no descubierta del amor
botín de los viajeros.

Las sirenas de Homero, Cicerón, Dante, Spenser y Daniel conocían mucho mejor que esto a su hombre.

Homers Odysses de Chapman (1614-15) es la última gran obra del primer renacimiento griego en la tradición inglesa de Ulises, la última manifestación exuberante del entusiasmo que comenzó con Elyot, se amplió con Ascham y llegó a su consu-

mación en Shakespeare. El objetivo supremo de Chapman, tanto en sus traducciones como en sus prólogos, era el de exaltar y justificar a Homero frente a los calumniadores medievales y renacentistas. A continuación vemos algunos extractos de los prólogos a la *Iliada* y *Seaven Bookes*:

De todos libros existentes de cualquier clase que sean el de Homero es el primero y el mejor ... la poesía es la Flor del Sol, y desdeña abrirse al ojo de una vela... Homero mismo se ha encontrado con mi fortuna, en muchos fingidores...vuélvanse y escuchen al divino Homero... *magnificè canentem* ... [Después de una comparación de Homero con Virgilio], la majestuosidad que entrona, y el espíritu que infunde en la amplitud de su trabajo, con tantísimo más brillo que Virgilio, cuyas escaramuzas no son salvo agarradas de jóvenes comparadas con las de Homero; el cuerpo sedoso de la musa de Virgilio vestida de forma curiosa de dorados y bordados de plata, pero la de Homero de oro sencillo, macizo e invalorable; no sólo todo aprendizaje, gobierno y sabiduría dimana como de una fuente sin fondo, sino que todo fluye pleno de humor, elegancia, disposición y juicio.

Hete aquí que el entusiasmo rebosante de *hybris* de la última afirmación pronto había de encontrar su justo castigo. En lugar de servir como una fanfarria triunfante a una nueva era de apreciación homérica, los prólogos y traducciones de Chapman se aproximaron más, a medida que avanzaba el siglo XVII, a panegíricos y recitales funerarios. Fracasó su ataque sobre “el ciego de alma Escalígero” y “los detractores envidiosos e ignorantes de Homero”. La facción virgiliana ya estaba establecida de manera inexpugnable en Francia y pronto conquistaría Inglaterra.

Al amar hasta la desesperación a Homero, Chapman tenía naturalmente un amor subsidiario a los héroes favoritos de Homero, Aquiles y Odiseo²⁷. Dedicó su *Seaven Bookes of the Iliades of Homere, Prince of Poets* (1598) al Ejemplo Más Venerado de los Actualmente Vivientes de las Virtudes Aquíneas Eternizadas por el Divino Homero, el Conde de Essex, quien desgraciadamente fue ejecutado tres años más tarde. Su *Odyssees* fue dedicada al Conde de Somerset, a cuya “paciencia uliseica” se hace honor en el prólogo. En este prólogo Chapman caracteriza la diferencia entre los dos poemas épicos; en la *Iliada* vemos una “perturbación predominante”, en la *Odisea* “sabiduría regidora”:

... en una, el fervor del cuerpo y el forjado de una Fortaleza exterior que alcanza toda altura posible de Acción Heroica; en el otro, la Mente interior, Imperio permanente y por conquistar; entero, sin alteración, sin ninguna imposición más insolente y tiránica.

En su traducción y comentarios, no pierde oportunidad ninguna para alabar la moral de Ulises. Es

El hombre que mucho soporta, paciente, hombre celestial

²⁷ Vid. Phyllis B. Bartlett “Los Héroes del Homero de Chapman”, *Review of English Studies*, XVII (1941) 257-80. La Srta. Bartlett demuestra cómo Chapman adaptaba sus traducciones para presentar a Ulises como el héroe ideal estoico y “un héroe moral del renacimiento”. Vid. más en G. de F. Lord, *Homeric Renaissance*, Londres, 1956, para un comentario más completo y bibliografía.

Y

... el hombre sabio y en observancia de Dios.

Mantiene que el epíteto inicial de Homero *polytropos* significa, alguien “cuyo genio, por así decirlo, se mueve a través de muchos y variados caminos hacia la verdad”. Advierte “la piedad continuada de Ulises a través de todos los lugares, tiempos y ocasiones”.

Los vituperios de Chapman en sus prólogos iban dirigidos principalmente en contra de Escalígero y de los virgilianos franceses. Identifica la causa de Homero con la causa de “nuestro ingenio inglés más allá de la musas del mar”. Habla de su obra como “Homero inglés”, y la implicación a lo largo de su obra es que el genio de Homero es connatural con el inglés. Como en Ascham, ya no queda aquí ni huella del antiguo sesgo protroyano de los Hijos de Brut. Por una parte están los auténticamente ingleses y Homero, y por otra los extranjeros y algunos “italianistas remilgados” con sus tonterías. Pero a pesar de las grandes esperanzas de Chapman, el estilo griego no estaba destinado a prevalecer en Inglaterra durante los dos siglos siguientes. También las versiones de Chapman fueron pronto condenadas al abandono. El siglo XVIII, ejemplificado en Pope, las odiaba. Sólo recuperaron su prestigio con las adaptaciones de Lamb y el soneto de Keats.

Mientras tanto, la influencia francesa con sus predilecciones latinas había ganado terreno en los círculos literarios ingleses desde las últimas décadas del siglo XVI. Ya se ha mencionado la traducción de Garnier realizada por Thomas Kyd. Después de la ascensión de James en 1603 las conexiones de la Casa de los Estuardo y la corte escocesa empezaron a tener influencia en las modas literarias de Londres y el helénismo del Renacimiento inglés experimentó un descenso²⁸.

Pero Ovidio estaba de parte de Ulises, y en 1626 su influencia se vio favorecida por una de las traducciones clásicas inglesas más exitosas, con mucho más éxito en su tiempo que el Homero de Chapman: el *Ovid's Metamorphosis* de George Sandys, publicado de nuevo con un comentario y una versión de la *Eneida* I en 1632. En el comentario “asumió una venerable tradición alegorista que pronto se iba a ver enterada por el racionalismo crítico, pero tanto la tradición como su libro emergieron en la época romántica para atraer a Leigh Hunt y a Keats”; en su estilo y tono “se queda a medio camino entre el colorido fresco y la libertad de Golding y la corrección convencional de los augustos”²⁹.

Casi todos los retratos serios de Ulises del siglo XVII siguen el modelo de Ovidio. Así, en 1651 Thomas Hall publicó su *Wisdoms Conquest, Or ... translations of the thirteenth book of Ovid's Metamorphoses, containng that curious and rhetorical contest between Áyax and Ulises, for Achilles armour: where is set forth to the*

²⁸ Para las traducciones del siglo XVII del francés, ver *Cambridge History of English Literature*, 8, 371 y ss.

²⁹ Las citas relativas a Sandys en este parágrafo y a Shirley en el próximo proceden de *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, de Bush, a quien debe mucho este estudio.

life the power of valour and the prevalence of eloquence. Su propósito explícito era el de demostrar “las tonterías de aquellos que prefirieron Fuerza a Política, Guerreros a Estudiosos y Armas a Sabiduría”. No se puede evitar lamentar que esta obra honesta ganara pocos adeptos entre el común de la gente, que probablemente prefirió la versión burlesca contemporánea de aquellos héroes estimables. Sin embargo, por lo menos entre la élite, la tradición de Ovidio continuaba. *The Contention of Áyax and Ulysses for the Arms of Achilles* de James Shirley (publicado 1659) trata el tema trillado con “una exaltación imperturbable de metáfora tradicional en el que se puede detectar la nota augusta”. De hecho, aunque Ulises tiene que ganar la contienda, recibe el peor de los vilipendios. El esclavo de Áyax describe al esclavo de Ulises como “mi pequeño engendro de política”, y se refiere a Ulises mismo como

Su amo astuto, Ulises el de lengua aceitosa

Luego entra Áyax

con relámpagos en sus ojos

Su gran corazón parece hervir de ira.

Ulises es

Un hombre de otro temperamento, y tan lejos

De ser transportado de una ira que le afea,

Que parece sonreír.

(¿La sonrisa es un toque de Dares o de Shakespeare? Áyax, como en Ovidio, dice que Ulises tiene

Esta impronta

De infamia, el nombre de cobarde, escrito

En caracteres leprosos sobre su frente.

En la escena final (derivada presumiblemente del *Áyax* de Sófocles) Ulises y otros caudillos griegos siguen al féretro mientras Calcante entona la famosa endecha que comienza:

Las glorias de nuestra sangre y estado

Son sombras y no cosas sustanciales...

En contraste, Dryden, más próximo a los augustos en tiempo y espíritu, sentía poca simpatía hacia el lerdito de Áyax. En su dedicatoria a sus *Fables Ancient and Modern; Translated into Verse from Homer [Iliada I], Ovid [Metamorphosis 13], Boccaccio and Chaucer ...* (1700) escribió:

La ciencia distingue un Hombre de Honor de uno de los Brutos Atléticoes que llamamos sin merecimiento Héroe. Maldito el Poeta que primero honró con aquel nombre a un simple *Áyax*, un idiota asesino de hombres. El *Ulises* de Ovidio reprueba su ignorancia...

Y de manera parecida en su prólogo “Sobre las razones de la Crítica en la Tragedia” a su versión de *Troilus and Cressida* (1679) comentó (siguiendo a Le Bossu):

“Es necesario, por tanto, para un poeta que pretende interesar a un público en la descripción de una pasión que primero lo prepare y que no se apresure a hacerlo de golpe. Ovidio ha mostrado con juicio la diferencia entre estas dos maneras en los discursos de Áyax y de Ulises: Áyax desde el principio irrumpe con sus exclamaciones y jura por su Creador: *Agimus proh Jupiter inquit*. Por el contrario, Ulises prepara a su público con toda la sumisión que puede practicar, y toda la calma de un hombre razonable; encontró a sus Jueces con tranquilidad de espíritu, y por tanto comenzó de manera reposada y gentil con ellos, hasta que se los había ganado gradualmente; y luego empezó a rectificar su paso, y a atraerlos a su propio ímpetu: mas controlando la respiración, que no podría fallarle en su necesidad, y guardando las pruebas más importantes de su capacidad hasta el final. El éxito que ven fue el correspondiente: cierto que la muchedumbre sólo aplaudía el discurso de Áyax ... Sin embargo los Jueces otorgaron el premio por el que contendían a Ulises”.

Esta es una de las mejores apreciaciones en inglés de esa elocuencia suprema de Ulises que los oradores de Grecia y Roma tanto habían admirado. Y de manera consciente, si no inconsciente, Dryden al final no era un latinista de arriba a abajo. En sus *Fables*, ya citadas, escritas en el año de su muerte, escribía: “Y esto me atrevo a asegurar al Mundo, que de primera mano he llegado a la conclusión, tras un Proceso, que Homero es una tarea más placentera que Virgilio ... el Griego es más acorde con mi forma de ser que el poeta latino”. Esperaba, si se salvaba, poder traducir toda la *Iliada*. Este bonito reconocimiento rectificó en alguna medida sus prejuicios antihoméricos, como se comentará más adelante.

Hacia finales de siglo hubo otra fuerza que iba ganando ímpetu en contra tanto de las tradiciones latinas como de las griegas y que implicaba a Ulises en su curso. Este fue el movimiento hacia lo satírico y burlesco. Algunos ingeniosos ingleses se habían cansado de las sagradas escenas clásicas. Tan pronto como en 1601 el autor de *The Return from Parnassus* se había quejado de que “pocos universitarios escribían bien las obras de teatro, huelen demasiado a aquel escritor Ovidio, y a aquel escritor de *Metamorfosis*”. Dos años antes, el tema de *Troilus and Cressida* había sido cruelmente ridiculizado en *Histriomastix*. En 1603-4 Cervantes había terminado la sátira más gentil y más famosa de los antiguos relatos en su *Don Quijote*. Ulises se encontró directamente bajo el fuego en *Innovation of Penelope and Ulysses* de James Smith (publicado primero en *Wit Restored*, 1658, pero probablemente escrito hacia 1640, y por tanto de datación anterior a la obra burlesca de Scarron en Francia). Unos pocos extractos ilustran su tono. Penélope comienza su carta a Ulises (una parodia de la de Ovidio en las *Heroïdes*):

Mi patito guapo, mi coratito, mi *Ulises*
Tu pobre Penélope te manda mil besos ...,

y concluye:

Venderé mi peplo que tapa tanto mi espalda como mi tripa
Si necesitas dinero, carne, o ropa, te lo mandaré.

Se vulgariza incluso la articulación y el estilo de los ejemplos clásicos como muestran los siguientes versos:

Cuando ese Ulises, todo en pena envuelto
Comprobado hubo lo bien que la carta estaba penelopeada [...].

El relato sigue para describir cómo Ulises se apresuró a volver a casa con su esposa polisilábica. Se canta un epitalamio entusiasta sobre *The Black-Smith* (Polifemo es el arquetipo). El incidente termina:

Acabada la canción, bebieron a su salud, pusieron en pie.
Cortejaron en verso y se acostaron en prosa.

De todas formas, esto era una trivialización deliberada³⁰. No se puede decir lo mismo de deslices en el ambicioso *Iron Age* de Thomas Heywood (publicado en 1632) tales como: “entra Casandra con su pelo colgando por sus orejas”; “Entra Príamo en su camisón y sus zapatillas”. El papel que tiene Ulises en todo ello ni siquiera llega a producir originalidades como éstas³¹.

Desde luego estas parodias no son rasgos nuevos en la tradición. Ulises había pasado por todo esto anteriormente, en la comedia griega y el drama satírico, además de en la sátira romana y en los *Priapea*. Pero en una Inglaterra todavía puritana, por lo menos en parte, pueden haber causado, como reacción, un cierto crecimiento en *hauteur* y enfado en la tradición. Ahora será más difícil durante un tiempo que Ulises se relaje o que demuestre nada de su mundanalidad primaria por miedo a la burla o a la acusación de lascivia.

Otra influencia antiuliseica en este siglo era menos literaria que ideológica. Adopta dos formas principales, una religiosa y la otra científica. Es de notar que

³⁰ Ver más en *English Burlesque Poetry*, de R. P. Bond, 1700-1750, Cambridge Mass., 1932.

³¹ No he incluido ningún comentario sobre la enorme *Troia Britanica, or Great Britaines Troy*, Londres, 1609, de Heywood, ya que mira hacia atrás a Lydgate en lugar de hacia delante. (Lo mismo que sobre la versión modernizada del *Troy Book* de Lydgate comentada en la edición de Bergen, vol. 4, 67-84). Aunque el autor esté firmemente basado en la creencia de que el Príncipe Brut, nieto de Eneas el troyano y de Italia, fundó Londres (‘llamada nueva Troya’) en 1108 a. d. C., no demuestra un prejuicio fuerte en contra de los griegos en su relato del sitio de Troya. Describe a Ulises (canto 10, Stanza 37, p. 235) como

Ulises, Rey de Ítaca, el más sabio,
Un buen mercurialista, de discurso raro,
Un orador, a quien oídos críticos aplauden,
De lengua aceitosa, sin embargo, lleno de engaño y fraude.

Más adelante hace referencia a él otra vez como “el Griego de lengua aceitosa”. (Shirley puede haber tomado el epíteto en su *Contention* como cita del que se encuentra aquí). En las descripciones de los incidentes, toma la parte tradicionalmente antiuliseica. Estoy en deuda con Mr. G. W. Bond por haberme proporcionado información acerca de la copia de esta obra extremadamente rara de la Bodleian Library. Sobre los personajes de la *Destruction of Troy* (1679) de John Banke’s, vid. L.N. Chase, *The English Heroic Play*, 1903, 97-8.

Dryden, en la obra ya citada, al establecer una comparación entre Áyax y Ulises comienza con la palabra ‘ciencia’. Quiere decir con ello, desde luego, algo más que pesas, medidas y matemáticas, en la connotación más estricta de la palabra. Pero pone de manifiesto el creciente racionalismo y materialismo de la época, aunque no reconoce que esta ciencia llegaría de hecho a amenazar mucho de lo que había de bueno en el mundo de las letras. Otro escritor, por el lado científico, vio mejor la llegada de la enemistad. Este era Sir Thomas Sprat, arzobispo de Rochester, en su *History of the Royal Society* (1667), sobre el tema de que “los experimentos serán beneficiosos para nuestro ingenio y nuestros escritores” (III par. xxxv)³², leemos:

El Ingenio de las Fábulas y de las Religiones del Mundo Antiguo está ya bien cerca de consumirse: Ya han servido a los poetas bastante tiempo; y ya es hora de despedirlas; sobre todo viendo que tienen esta particular imperfección, que en principio sólo eran Ficción, mientras que la Verdad nunca está tan bien expresada o resaltada como por aquellos ornamentos que son Verdaderos y Reales en sí mismos.

El efecto de una actitud de este estilo, con toda su intolerancia latente —“ya es hora de despedirlas”—, egoísmo y asunción pueril de un monopolio sobre la verdad, significaba retirar mucho de lo que Joyce llamaba el “misticismo”³³ de la tradición clásica en general y de la tradición de Ulises en particular.

La objeción puritana, que por lo menos se remonta hasta San Jerónimo y Gregorio I (por no mencionar a los filósofos griegos tempranos) se encontraba menos apartada del humanismo, pero era igualmente hostil. Aunque Cowley estaba lejos de rechazar los modelos griegos y romanos en su estilo, en la introducción de su *Davidis* inacabado, “un poema heroico sobre las tribulaciones de David”, enuncia sin embargo la perspectiva más restrictiva:

¿Qué podemos imaginar que es más adecuado para los Ornamentos del Ingenio o del Aprendizaje en la historia de *Deucalión* que no se encuentre en la de *Noé*? ¿Por qué las acciones de *Sansón* no van a proporcionar material tan amplio como los *Trabajos de Hércules*? ¿Por qué la hija de *Jeptha* no es una mujer tan buena como *Ifigenia*? ¿y la amistad de *David* y *Jonathan* no es más merecedora de celebración que aquella de *Teseo* y *Pirítoo*? ¿No ofrece el camino de *Moisés* y los *Israelitas* a la *Tierra Prometida* comparativamente más variedad poética que los viajes de *Ulises* o de *Eneas*? Las historias ajadas y obsoletas de *Tebas* y de *Troya* ¿están la mitad de cargadas de acciones grandes, heroicas y sobrenaturales (ya que el designio del verso necesita Hallar o Hacer tales) que las guerras de *Josué*, de los *Jueces*, de *David* y varios otros? (Prólogo a la edición de 1656).

El fervor de esta advertencia no disfraza el hecho de que muchos lectores de todas las épocas de gusto cultivado darían una respuesta a las preguntas en un sentido hartamente diferente del que pretende Cowley. Pero que proponga las preguntas con tanta convicción demuestra la tendencia de su época. Y los epítetos protervos en su frase

³² Las citas de Sprat y Cowley me fueron sugeridas en principio por Basil Willey, *The Seventeenth Century Background*, Londres, 1934.

³³ Esta cualidad se comenta en mi artículo “The mysticism that pleased him”, *Envoy* 17 (1951) 64-9.

“las historias ajadas y obsoletas de Tebas y de Troya” auguran otra moda hostil tanto a Ulises como a los griegos, la facción de los Modernos en la Batalla de Libros. No sería hasta que James Joyce escribiera su *Ulysses*, que se le reconciliara totalmente a Ulises de nuevo con las vanguardias modernas.

Algunos esfuerzos algo desesperados se hicieron para justificar a los clásicos desde la perspectiva teológica³⁴. En 1655 Jacopo Ugone argumentaba que la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida* eran revelaciones alegóricas de la verdad católica postridentina. Siendo así que, en la *Odisea*, Ulises representa a San Pedro, mientras Penélope representa a la Madre Iglesia, amenazada por los Reformistas malvados en disfraz de Pretendientes (tratándose el Melantio de Homero evidentemente de Melanchthon, y Antínoo de un error ortográfico por *Artinous*, resultando por tanto un anagrama fácil de *Martinus* Luther): Telémaco, prefigurando al Papa, protege a la Madre Iglesia hasta que San Pedro regresa triunfante y mata a los herejes. Otros estudiosos con ingenio como Zacharias Bogan en su *Homerus Hebraizon* (Oxford, 1658) se afanaron por encontrar verdades hebraicas y del Antiguo Testamento en Homero. No tardaría mucho hasta que Croesius, en su *Homerus Hebraios* (1704) identificara Troya con Jericó y el encuentro entre Ulises y Nausícaa con el que tuvo lugar entre Jacob y Raquel. En 1711 la buena Sra. Joshua Barnes subvencionó la edición correcta de los poemas homéricos de su marido sólo porque creía que eran obra del Rey Salomón. Los tiempos habían cambiado desde que James Duport pensara en 1673 que valía la pena traducir cuatro libros del Antiguo Testamento en hexámetros homéricos. Estos esfuerzos para armonizar tradiciones hebraicas y griegas no tuvo ningún efecto notable sobre la caracterización creativa de Ulises hasta que Joyce, con la influencia de Bérard, proporcionó un padre judío a su Ulises, Leopold Bloom.

La épica sacra de Milton³⁵ es el ejemplo más celebrado de los principios de Cowley, ejecutado por un artista consumado. Como Cowley, afirma que su tema es

No menos, sino más heroico que la cólera
Del severo Aquiles.....

Menciona el nombre de Ulises sólo dos veces. En *El Paraíso perdido* 2, 1016 y ss., hace una comparación entre Satanás y los dos marineros más aventureros de la mitología griega:

duramente acosado
y en más peligro que cuando pasó *Argo*
el *Bósforo* entre las rocas constrictoras
o cuando *Ulises* por babor a *Caribdis*
burló y lo atrajo el otro remolino.

³⁴ Estas y otras fantasías de la crítica homérica de los siglos XVII y XVIII son estudiadas por Finsler y Cesareo.

³⁵ Para las nueve referencias de Milton a Ulises y cinco a Odiseo, vid. más en el índice de la edición de Columbia de sus obras a cargo de F. A. Patterson y F. R. Fogle.

Se ha sugerido que la referencia de Milton es más que ornamental aquí, y que está pensando en Ulises como símbolo de la voluntad rebelde, como en el *Infierno* de Dante. Pero entonces ¿por qué Jasón? Es apenas más que una alusión convencional, como la referencia a Ulises en los jardines de Alcínoo en *El Paraíso perdido* 9, 441.

Algunos comentarios incidentales en escritos menores de Milton demuestran que, por lo menos, no reconocía en Ulises la despreciable villanía que encontraban con sus rigores los contemporáneos franceses como Rapin. En su *Defensio secunda* le cita como un ejemplo de alguien que ha merecido lo más alto en su país. Cita, en los comentarios sobre las mentiras en su libro de citas, a ‘Bernia Etruscus’ en *Orlando Inamorato* 2, 20, 2 alabando la prudencia de Ulises en la utilización del disimulo cuando resulte necesario, “ya que la verdad ni aumenta ni disminuye por el disimulo”. (Este método de defender el engaño de Ulises fue utilizado con gran eficacia por Le Bossu y Fénelon, como se ha descrito en otro lugar). En su *Outlines for tragedies*, mientras proyecta un poema trágico en el Rey Alfredo, compara las acciones de Alfredo con las de Ulises, presumiblemente con referencia especial a sus parecidos sufrimientos cuando iba disfrazado y a su triunfo final sobre sus enemigos. Se puede entrever por estos comentarios incidentales que Ulises no era para Milton sencillamente una figura en blanco. Pero el espíritu de la época no era favorable para ninguna gran reencarnación del héroe dúctil de Homero.

La admiración de Dryden por el Ulises de la *Odisea* ya se ha comentado. Por el contrario, su versión de *Troilus and Cressida* o *Truth Found too Late* (1679) de Shakespeare revela de forma palpable la influencia del chauvinismo troyano-británico. Aquí, en el prólogo, el fantasma de Shakespeare tiene que hacer penitencia por su falta de auténtico patriotismo británico, dirigiéndose al público de Dryden como “queridos Británicos”. Su discurso termina con estas emotivas palabras:

Mi escena leal de recuerdos verdaderos contará
 Cómo el valor troyano sobrepasaba al griego;
 Vuestros grandes antepasados recuperarán su fama
 Y el fantasma enojado de Homero se quejará en vano.

Podríamos estar otra vez con Lydgate en el siglo XIV en lo que concierne a los prejuicios chauvinistas y antihoméricos.

La obra teatral de Dryden en sí misma añade poco a la tradición de Ulises. Su técnica principal es la de eliminar o diluir los toques más finos de Shakespeare. Innovaciones tales como una descripción de Helena en la cama con París hace que uno se pregunte qué motivo podría tener el fantasma de Homero para quejarse si esto era lo mejor que eran capaces de producir los protroyanos como rival de su relato filelénico. El final, sin duda, es más concluyente que el de Shakespeare: “Todos los Troyanos mueren en su puesto, *Troilo* el último”. A Ulises le queda señalar la moraleja, y muy adecuada por cierto para aquellos días de restauración:

Luego ya que desde facciones caseras surgen las ruinas,
 Deja que los súbditos aprendan obediencia a sus Reyes.

El epílogo va oportunamente dirigido por Tersites a

Vosotros los tontos británicos del viejo linaje troyano.

Uno busca en vano cualquier nobleza y elocuencia homérica o shakespeariana en Ulises. Pero un pasaje incidental añade una pincelada de novedad a su retrato. En la obra teatral de Shakespeare (I, 3, 151 y ss.) Ulises, como se recordará, utiliza su maestría para meterse con los griegos más venerables al describir cómo Patroclo los imitaba delante de Aquiles. Dryden resalta la escena trasladándola al primer plano en su versión, y deja que Néstor le dé la réplica:

Tampoco tú te escapabas, *Ulises*, sino que tal como hablas en el Consejo
 Carraspea nada más empezar y acaricia su barba*,
 Baja la mirada y hace un guiño con el rabillo del ojo;
 Cada acción suya, cadencia, modulación, tono,
 Todo lo que te caracteriza salvo el sentido.

La mirada hacia abajo es de Homero (*Iliada* III, 217) o de Ovidio (*Metam.* 13, 125-6), el guiño con el rabillo del ojo quizás transferido de la *Iliada* IX, 180. Pero no habíamos oído a Ulises carraspear ni visto acariciar su barba anteriormente, y durante los cien años siguientes, más o menos, debemos agradecer la concesión, por la parte de Inglaterra, de pequeñas mercedes en la tradición de Ulises.

* Patroclo imita ahora a Ulises, como ha hecho con los más venerables de los aqueos, y la imitación se la describe con viveza Néstor al propio Ulises, de ahí el cambio de persona en el verbo

APÉNDICE F

UNA NOTA SOBRE LAS REPRESENTACIONES DE ULISES EN LAS ARTES VISUALES

No se han encontrado representaciones ciertas de Ulises en el arte minoico o micénico. Hay una pintura de estilo geométrico en una vasija griega del siglo VIII a. d. C. que representa a un hombre a la deriva sobre la quilla de un barco naufragado mientras otros se ahogan en el mar, y puede haber sido una ilustración de la *Odisea* XII, 417 y ss., pero asimismo podría haber sido tomado de un incidente real o imaginado: para contrastar los diferentes pareceres y ver una ilustración, T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*, Londres, 1958, pp.176-7, y figura 28. Webster hace referencia a otras posibles ilustraciones tempranas de Odiseo, y C. Weickert en *Rheinisches Museum* 60/61 (1953-4) ve a Odiseo y a Circe en un fragmento geométrico corintio. Representaciones indiscutibles de escenas de las aventuras de Ulises comienzan en el siglo VII con una representación del cegamiento de Polifemo sobre un ánfora protoática (c. 680-50 a. d. C.) de Eleusis (ilustrada en T. B. L. Webster, *Greek Art and Literature* 700-530 a. d. C., Londres, 1959, figura 3, y en G. M. A. Richter, *Greek Art*, Londres 1959, p. 286). Otra oinochoe protoática de aproximadamente la misma fecha representa la huida de Ulises debajo del vientre del carnero en la cueva del Cíclope (Webster, *Greek Art*, etc., p. 114, nº 37), y un poco más tarde una crátera argiva representa en encuentro entre Ulises y Polifemo (Webster, p. 116, nº 66).

El tema de Ulises se hace frecuente en las pinturas de vasijas áticas del estilo de figuras negras (principalmente siglo VI a. d. C.) y del estilo de figuras rojas (siglo V a. d. C.); vid. *Odysseus* en los índices en *Attic Black-Figure Vase Painters* de J. D. Beazley, Oxford, 1956, y *Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford, 1962. Ocurrer también en las vasijas etruscas e italianas de los mismos periodos: vid. Beazley, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford, 1947, y tb. Richter, *ob. cit.*, quien (pp. 302, 348) proporciona ilustraciones de una hydría de Caere, Etruria, (c. 530) y una crátera del sur de Italia (c. 425-400) que representa el incidente predilecto del cegamiento del Cíclope. El mismo tema es tratado también en la alfarería de Calcídica (c. 530) y Laconia (c. 550), como se ilustra en *Platenatlas bij Homerus* de J. H. Johgkees y W. J. Verdenius, Haarlem, 1955, láminas 38 y 39; también proporcionan aquí la famosa pintura en una vasija ática (en una stamnos, c. 475) de Ulises atado al mástil mientras

que el barco pasa delante de las sirenas, además de una versión corintia (c. 570) del mismo tema: vid. láminas 44 y 43. El mismo volumen también ilustra pinturas en vasijas de Ulises en la tienda de Aquiles, en la contienda por las armas de Aquiles, con Nausícaa, con Circe, con el fantasma de Elpénor, escapándose de Polifemo, con Eumeo, y en la matanza de los pretendientes. Otras ilustraciones se encontrarán en *Malerei und Zeichnung der Griechen*, de E. Pfuhl, 3 vols., Múnich, 1923 (vid. índice en vol. III) y también (pero menos fiable) en *Homère, L'Odyssee Illustrée*, de Notor (Vicomte de Roton), París, 1951.

Pronto, después del siglo V, las representaciones grotescas cómicas de las aventuras odiseicas de Ulises se hicieron populares en las vasijas en Grecia e Italia: vid. *Phlyax Vases (Bulletin of the Institute of Classical Studies 8)* de A. D. Trendall, Londres, 1959. Un ejemplo bien conocido es la caricatura del encuentro entre Ulises y Circe en un skyphos del 'tipo kábeiros' (c. 400) de Beocia: vid. Jonkers, *op. cit.*, lámina 42, y Richter, *ob. cit.*, p. 346.

Las escenas de las aventuras odiseicas de Ulises eran más populares en la pintura de vasijas griegas que las de sus hazañas en Troya: para más ejemplos ver *Die antiken Odyssee-Illustrationen*, Berlín, 1913, de F. Müller. Referencias a las escenas de la *Iliada* y del ciclo épico en las que aparece Ulises se ofrecen en *Les illustrations antiques de l'Iliade*, Lwow, 1929, de K. Bulas, y en "New Illustrations to the Iliad", *American Journal of Archaeology* 54 (1950) 112-18 (donde se citan otros estudios parecidos), y en "An Epic Theme in Greek Art" (cuadros de la destrucción de Troya) por M. I. Wiencke en *American Journal of Archaeology* 58 (1954) 285 y ss., con bibliografía y láminas. Para comenatarios más antiguos vid. *Myths of the Odyssey in Art and Literature* de Jane E. Harrison, (Londres, 1882), y *Homerische Becher*, Berlín, 1890, de C. Robert. Más recientemente ver *Revue des Etudes Anciennes* 58 (1961) 264-70, de O. Touchefeu-Meynier, *The Iliad in early Greek Art* (Copenhagen, 1967) de K. Früs-Johansen. Para Ulises sobre alfarería samia ver F. Oswald, *Index of figure-types on terra sigillata* (1936). Para Ulises en escultura, frescos, piedras preciosas grabadas, monedas, el mejor estudio general (hasta la fecha de su edición) es el de Roscher en *Odysseus*.

También existen muchas representaciones ampliamente extendidas de Ulises en escultura, frescos, piedras preciosas grabadas y monedas. El mejor estudio general es el que se halla en *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, de W. H. Rocher, s.v. *Odysseus* (con bibliografía e ilustraciones): ver también los diccionarios estándares de antigüedades de Pauly-Wissowa-Kroll, Daremberg y Saglio. Se ofrecen ilustraciones en los siguientes libros más antiguos: *Galleria Omerica* de F. Inghirami, Fiesole, 1831-6, y *Denkmaler des klassischen Altertums* de A. Baumeister. Pfuhl y Richter, *ob. cit.*, ofrecen reproducciones de los magníficos paisajes odiseicos tomados de los frescos del Esquilino en Roma (siglo I d. d. C.) y del mural, procedente de Pompeya, con la representación dramática en vívidos colores del reconocimiento de Aquiles por Odiseo en Esciros (siglo I a. d. C.) Éstos seguramente están basados en cuadros helenísticos.

Se sabe por muchas fuentes literarias (vid. cita de Roscher) que, entre los famosos artistas griegos, Polignoto (principios del siglo V a. d. C.), Parrasio y Timantes (ambos de finales de del siglo V), Nicómaco y Eufrónor (mediados del siglo IV) pintaron incidentes de la vida de Ulises. Según una fuente antigua (escolio a la *Iliada* XX, 265) fue el pintor Apolodoro (c. 430 a. d. C.) quien le representó por primera vez portando el *pilos* (sombrero cónico sin ala, que llevaba a menudo en las obras de arte clásicas después de mediados del siglo V: vid. p.ej. Jongkees, *ob. cit.*, lámina 48, en un skyphos ático c. 435 (lo que desmiente la atribución por Plinio del *pilos* a Nicómaco, si es que quería referirse al artista de este nombre del siglo IV: vid. Plinio, *Historia Natural*, 35, 109).

Algunos aspectos del tema de Ulises grabados en piedras preciosas antiguas se comentan en *Mythologie dans l'art ancien et moderne*, París, 1880, capítulo 9, de R. Ménard. A. Fürtwangler ofrece muchas ilustraciones en su *Die antiken Gemmen*, Leipzig, 1900. Bajo la influencia neoplatónica el encuentro de Ulises con las sirenas se utilizaba en los monumentos funerarios: vid. P. Courcelle, "Quelques symboles funéraires du neo-platonisme latin" *Revue des études anciennes* 46 (1944) 65-93.

Incluso después de la introducción de temas cristianos como los asuntos principales del arte europeo, Ulises seguía siendo representado en manuscritos ilustrados tanto en la Europa de Oriente como también de Occidente. Para la tradición oriental ver R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliada*, Olten, 1955. En la Europa medieval de Occidente, las épicas homéricas eran casi desconocidas, pero la popularidad de la Leyenda de Troya y los poemas de Ovidio y de Estacio aseguraron que Ulises apareciera con frecuencia en los manuscritos ilustrados. Ejemplos referentes a Inglaterra han sido congnados por F. Saxl y Hans Meier, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierten Handschriften des lateinischen Mittelalters* III, Londres, 1953; vid. índice de la 2ª parte, p. 57. Otros pueden encontrarse en el ms. de *Troy Tale* de Lydgate en la Biblioteca de John Rylands, Manchester (estoy en deuda con el bibliotecario por haberme ayudado a examinarlo), sobre todo las representaciones notables sobre los folios 153, 155, 162, 168. Fuera de esta tradición de la Leyenda de Troya, Ulises también aparece como análogo de cristo en *Hortus Deliciarum* de Herrad de Landsberg: ver *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft* 9 (1931) 10-11.

Los siguientes incidentes de la historia de Ulises han sido representados por pintores y dibujantes europeos desde el siglo XV³⁶.

³⁶ Aquí estoy principalmente en deuda con los extensos listados proporcionados por A. Pigler en su *Barockthemen*, vol. II, Budapest, 1956, amablemente recomendados por Mr. R. C. Tudor de la National Gallery, Londres, con Mr. James White de la Municipal Gallery of Modern Art, Dublín, y con Mr. C. Ligota del Warburg Institute, Londres. Mayormente sólo he incluido en la lista aquellos cuadros en los cuales Ulises es la figura central, no, por ejemplo, aquellos en que se encuentra Penélope eligiendo entre su padre Icaro y Ulises (ver n. 4 al capítulo VI) del cual Pigler cita cuatro ejemplos, ni el desvelamiento de Aquiles por Ulises en Esciros (setenta y dos tratamientos según Pigler; cf. lo indicado sobre los antiguos frescos *supra*). Ver más en Pigler y Hunger (*ob. cit.* en la nota adicional, p. 255) en *Achilles, Calypso, Circe* (cuarenta y cinco tratamientos citados por Pigler), *Penelope, Telemachus* (un tema favorito después del éxito del *Telémaco* de Fénelon: vid. Pigler p. 329, *Trojan Horse*).

(1) *Ulises arando en Ítaca*: Franceso Primaticcio, Giordano, Tiépolo y otros (vid. Pigler). (2) *U. restituyendo a Criseida a su padre*: Claudio de Lorena. (3) *U. arrebatándole Astianacte a Andrómaca*: M. Preti y otros. (4) *U. compitiendo con Ayax por las armas de Aquiles*: Castello (vid. siguiente párrafo). (5) *U. y sus compañeros in la isla del Cíclope*: escuela francesa (siglo XVII). (6) *U. y Polifemo*: escuela de Piero di Cosimo (vid. K.D. McKnight, "The Ulises Panels by Piero di Cosimo at Vassar", *Art Bulletin* 6 (1924) 99 ss., Pellegrino Tibaldi (vid. siguiente párrafo), James Barry (siglo XVII irlandés), F. Preller, Turner (cuadro en la London National Gallery, dibujo en la Tate Gallery). (7) *U. en el país de los lestrigones*: escuela de Piero di Cosimo. (8) *U. y Circe*: Caracci, J. Jordaens, Antonio de' Giorgio, y otros. (9) *U. en el Hades*: Russell Flint. (10) *U. y las sierenas*: Agostino Caracci, F. Mazzolo (Parmigiano), W. Etty, O. Grenier, y otros. (11) *U. y Calipso*: Jacob Jordaens, Boechlin, Samuel Palmer, y otros. (12) *U. y Nausícaa*: Rubens, Jacob Jordaens, Salvator Rosa, escuela de Guido Reni, E. B. Garnier, y otros. (13) *U. entre los feacios*: Rubens, Ingres. (14) *U. y Euriclea*: Ingres. (15) *U. matando a los pretendientes*: Francesco Primaticcio, Fuseli (dibujo), Russell Flint, y otros. (16) *U. regresando a Penélope*: Pinturicchio (vid. también en nº 1 *supra*).

Los siguientes artistas han producido una serie de escenas de la historia de Ulises: Giovanni Antonio de Pordenone, Francesco Primaticcio, Giovanni Battista Castello, Pellegrino Tibaldi (vid. G. Rouchès, *La peinture bolonaise à la fin du 16e siècle*, 1913, 65 ss.), Flaxman (ilustraciones de la *Odisea*): ver más en Pigler. Varios incidentes de Ulises se representan en los salones del Louvre por Rubens y otros artistas. El artista griego Ghika ha aportado algunas notables ilustraciones a la traducción al inglés de la *Odisea* de Kazantzakis por Kimon Friar, Nueva York, 1958.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, T. W., *Homer, the origins and transmission*, Oxford, 1924.
- ALTENBERG, F. W., *Ulixes qualis ab Homero in Odyssea descriptus*, Schleusingen, 1837.
- BARKER, Sir Ernest, *Traditions of civility*, Cambridge, 1948.
- BÉRARD, V., *Les Phéniciens et l'Odyssée*, Paris, 1902.
- BERTONI, G., «Ulisse nella *Divina Commedia* e nei poeti moderni», *Arcadia* 14, vol. 5-6, n. s. (1931) 19-31.
- BETHE, E., *Homer III: Die sage vom troischen Kriege*, Léipzig, 1927.
- BUDGEN, Frank, *James Joyce and the making of 'Ulysses'*, Londres, 1934.
- CARPENTER, Rhys, *Folk tale, fiction, and saga in the Homeric epics*, Berkeley, 1946.
- CARNOY, A., «Les mythes Indiens de Mātariçvan-Agni et ceux d'Ulysse en Grèce», *Museon* 44 (1931) 319-34.
- CESAREO, P., «L'evoluzione storica del carattere d'Ulisse», *Rivista di Storia Antica* 3 (1898) 75-102, y 4 (1899) 17-38, 383-412.
- CHAIGNET, A.-Ed., *Les Héros et les héroïnes d'Homère*, Paris, 1894.
- CROISSET, M., «Observations sur la légende primitive d'Ulysse», *Mémoires de l'Institut National de France, Académie des inscriptions et belles-lettres*, 38, 2 (1911) 171-214.
- CROOKE, W., «The wooing of Penelope», *Folclore* 9 (1898) 97-133; «Some notes on Homeric folclore», *Folclore* 19 (1908) 52-77, 153-89.
- DAVAUX, Jean, *Études sur le personnage d'Ulysse dans la littérature grecque, d'Homère à Sophocle*, Tesis doctoral inédita, Lovaina, 1946.
- DELEBECQUE, Edouard, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, 1951.
- FINSLER, G., *Homer in der Neuzeit*, Léipzig, 1912.
- FRIES, C., *Studien zur Odyssee*, 1. *Das Zagmukfest auf Scheria*, 2. *Odysseus der bhikshu*. Léipzig, 1910, 1911.
- GARASSINO, A., «Ulisse nel teatro greco», *Atene e Roma* 10 (1930) 219-51.
- GAUDE, P., *Das Odysseusthema in der neuen deutschen Literatur, besonders bei Hauptmann und Lienhard*, Halle, 1916.
- GEDDES, W. D., *The problem of the Homeric poems*, Londres, 1878.
- GOOSENS, R., «Review of Grégoire, *ob. cit.*». *L'Antiquité Classique* 3 (1934-5) 321 y ss.
- GRÉGOIRE, H., «Euripide, Ulysse et Alcibiade», *Bulletin de la classe des lettres, Acad. Roy. Belgique* 19 (1933) 83-106.
- GRUPPE, O., *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte* 1, Múnich, 1878.
- GUTHRIE, W. K. C., «Odysseus in the *Ajax*», *Greece and Rome* 48 (1947) 115-9.
- HARRISON, Jane, *Myths of the Odyssey in art and literature*, Londres, 1882.

- HART, W. M., «High comedy in the Odyssey», *University of California Publications in Classical Philology* 12 (1943) 263-8.
- HARTMANN, A., *Untersuchungen über die Sage von Tod des Odysseus*, München, 1917.
- HIGHET, Gilbert, *The classical tradition*, Oxford, 1949.
- HOLE, R., *An essay on the character of Ulysses as delineated by Homer*, Londres, 1807.
- HOUBEN, J. A., *Qualem Homerus in Odyssea finxerit Ulixem*, Tréveris, 1856.
- *Qualem Homerus in Iliade finxerit Ulixem*, Tréveris, 1869.
- JAEGER, Werner, *Paideia*, ed. ingl., vol. I, Oxford, 1939. Traducción en español del alemán por J. Xirau y W. Roces, México, F. C. E., 1962² (3ª reimpresión 1978).
- KRETSCHMAR, O., *Beiträge zur Charakteristik des homerischen Odysseus*, Tréveris, 1903.
- LANG, A., *Homer and the Epic*, Londres, 1893.
- *The world of Homer*, Londres, 1910.
- LANG, A., en MARETT, R. R., *Anthropology and the classics*, Oxford, 1893.
- LESKY, A., «Hethitische Texte und griechischer Mythos», *Anzeiger der Oesterreich. Akad. der Wissensch. Phil.-hist. Klasse*, Viena, 1950, 137-59.
- LEVY, G. R., *The sword from the rock*, Londres, 1953.
- MAHAFFY, J. P., «The degradation of Odysseus in Greek Literature», *Hermathena* 1 (1873-4) 265-75.
- MARCOWITZ, G., *Ulixis ingenium quale et Homerus finxerit et tragici*, Düsseldorf, 1854, Not seen.
- MARTORANA, Michelina, *Ulisse nella letteratura Latina*, Palermo y Roma, 1926.
- MASQUERAY, P., «Agamemnon, Ménélas, Ulysse dans Euripide». *Revue des Études Anciennes* 6 (1904) 171-204.
- MATZIG, R. B., *Odysseus, Studie zu antiken stoffen in der modernen Literatur, besonders im Drama*, St. Gallen, 1949.
- MENRAD, J., *Der Urmythus der Odyssee und seine dichterische Erneuerung*, Lindau, 1910.
- MEYER, E., «Der Ursprung des Odysseus mythus», *Hermes* 30 (1895) 241-73.
- MÜLLER, H., *Odysseus, Mann, Seele und Schicksal*, Chemnitz Brunner, 1932².
- MURRAY, Gilbert, *The Rise of the Greek epic*, Oxford, 1934⁴.
- OSTERWALD, K. W., *Hermes-Odysseus*, Halle, 1853.
- PATRONI, G., *Commenti mediterranei all'Odiseo di Omero*, Milán, 1950.
- PAULY, Wissowa, Kroll, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1937.
- PHILIPPSON, Paula, «Die vorhomerische und die homerische Gestalt des Odysseus», *Museum Helveticum* 4 (1949) 8-22.
- PHILLIPS, E. D., «Odysseus in Italy», *Journal of Hellenic Studies* 73 (1953) 53-67.
- RADERMACHER, L., «Die Erzählungen der Odyssee», *Sitzungsberichte d. Kaiserlich. Akad. in Wien, phil.-hist. Kl.* 178 (1916) 3-59.
- ROBERT, C., *Die griechische Heldensage*, vol. III, part 2. Berlin, 1923.
- ROSCHER, W. H., *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, vol. III, Léipzig, 1897-1902, s. v. *Odysseus* (por J. Schmidt).
- SEVERYNS, A., *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*. Lieja, 1928.
- SCHMID, W., and STÄHLIN, O., *Geschichte der Griechischen Literatur*, München, various dates.
- SCHMIDT, Johannes, «Ulixes Posthomericus», *Berliner Studien* 2 (1885) 403-90.
- «De Ulixis in fabulis satyricis persona», *Commentationes Ribbeckianae*, Léipzig, 1888, pp. 99-114.

- «Ulixes Comicus», *Jahrbücher für Class. Phil.* vol. supl. 1888, pp. 361 y ss.
- s. v. *Odysseus* en Roscher, vid. *supra*.
- SEECK, O., *Die Quellen der Odyssee*, Berlín, 1887.
- SHEPPARD, J. T., «Great-hearted Odysseus», *Journal of Hellenic Studies* 66 (1936) 36-47.
- SHEWAN, Alexander, *The lay of Dolon*, Londres, 1911.
- SNELL, Bruno, *The discovery of mind*, trad. ingl. de T. C. Rosenmeyer, Oxford, 1953.
- SVORONOS, J. N., «Ulysse chez les Arcadiens et la Télégonie d'Eugammon», *Gazette Archéologique* 13 (1888) 257-80.
- THOMSON, J. A. K., *Studies in the Odyssey*, Oxford, 1911.
- TOLSTOI, J., «Einige Märchenparallelen zur Heimkehr des Odysseus», *Philologus* 79 (1933) 261-74.
- VIKENTIEV, V., «Le retour d'Ulysse du point de vue égyptologique et folclorique», *Bull. de l'Institut d'Égypte* 29 (1948) 183-241.
- WEHRLI, Fritz, *Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers in Altertum*, Léipzig, 1928.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. von, *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlín, 1927.
- WOODHOUSE, W. J., *The composition of Homer's Odyssey*, Oxford, 1930.
- WÜST, Ernst, *Odysseus*, en Pauly (vid. *supra*), XXXIII, 1937.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

1. FUENTES PRIMARIAS NO CONSIDERADAS EN EL TEXTO

- BATTISTA, C., *Ulisse all'isola di Circe*, 1650.
FOSCOLO, Ugo, *Aiace* (compuesta en 1811, publicada en 1828).
CELLI, Giovanni B., *Circe*. Trad. al ingl. por Thomas Brown, ed. por Robert M. Adams, 1963.
GRAVES, Robert, *Homer's Daughter*, 1955.
OBEY, André, *Une fille pour du vent*, 1953.
POWYS, John Cowper, *Atlantis*, 1954.
VEGA, Lope de, *La Circe*, 1624.
WYSPIAISKI, Stanislaw, *The return of Odysseus*, drama en tres actos, trad. al ingl. con introd. de Howard Clarke, 1966.

2. ESTUDIOS CRÍTICOS Y TRADUCCIONES

- AUDISIO, G., *Ulysse ou l'intelligence*, París, 1954.
BRADLEY, Edward M., «The hybris of Odysseus», *Soundings* 2 (1968) 33-44.
BAUMANN, Walter, *The rose in the steel dust. An examination of the cantos of Ezra Pound*, Berna, 1967.
BILINSKI, B., *Contrastanti ideali di cultura sulla scena di Pacuvio*, Wroclaw, 1962.
CLARKE, Howard, «Homer and Mickiewicz: Pan Tadeusz and the Odyssean heritage», *Indiana Slavic Studies* III, 7-25.
DIMOCK, G. R. Jr., «The name of Odysseus», *The Hudson Review* 9 (1956) 52-70.
FINLEY, M. I., *The world of Odysseus*, Londres, 1956.
FRAZER, J. G., *Apollodorus*, Oxford, 1921.
FRIAR, Kimon, *The Odyssey: a modern sequel by Nikos Kazantzakis*, trad., introd., sinopsis y notas, Nueva York, 1958.
GLASER, E., «The Odyssean adventures in Gabriel Pereira de Castro's *Ulyssea*», *Bulletin des Etudes Portugaises* n.s. 24 (1963) 25-75.
HAVELOCK, E. A., «Parmenides and Odysseus», *Harvard Studies in Class. Phil.* 63 (1958) 133-43.
LEEUVEN, J. van, *Enchiridium dictionis epicae*, Leyden, 1894 (vid. pp. xlv-xlv).
LORD, George de F., *Homeric Renaissance: The Odyssey of George Chapman*, Londres, 1956.

- PHILLIPS, E. D., «The comic Odysseus», *Greece and Rome* n.s. 6 (1959) 58-67.
- PILOTTI, M., «L' *Anticlo* di Giovanni Pascoli», *Atene e Roma* 43 (1941) 137-60.
- PREVELAKIS, vid. Sherrard *infra*.
- RAHNER, *Hugo*, *Greek Myths and Christian Mystery*, trad. de Brian Battershaw, Londres, 1963.
- ROEHRICH, L., «Die mittelalterlichen Redaktion des Polyphem-Märchens und ihr Verhältnis zur ausserhomerischen Tradition». *Fabula* 5 (1962) 48-71.
- SHERRARD, Philip, *Nikos Zazantzakis and his Odyssey*, trad. del griego de la obra de Pandelis Prevelakis, Nueva York, 1962.
- SÜHNEL, R., *Homer und die englische Humanität von Chapman bis Pope*, Tubinga, 1958.
- TELFER, J. B., *The Crimea and Transcaucasia*, 2 vols., Londres, 1876 (vid. en el índice, bajo Ulysses, las propuestas de que sus aventuras tuvieron lugar en la zona del Mar Negro).
- WAERN, T., «Odysseus bei Sophokles», *Eranos* 60 (1962) 1-7.
- ZIOLKOWSKI, T., «The Odysseus theme in recent German fiction», *Comparative Literature* 14 (1962) 225-41.

ACTUALIZACIÓN BIBLIOGRÁFICA

La decisión de añadir referencias bibliográficas en esta edición en español obedece a la intención de facilitar al lector que lo desee una posible prolongación de las líneas de interpretación más definidas propuestas por el profesor W. B. Stanford, que se encuentran y son constantes tanto en este estudio (cuya última revisión con ampliación bibliográfica data de 1968) como en el que llevó a cabo más tarde en 1974 en compañía de J. V. Luce, *The Quest for Ulysses*, donde se recopila y amplía la bibliografía anterior, con una importante sección independiente dedicada a arte y arqueología, que da cabida a la ofrecida en el presente libro en el Apéndice F. La selección que sigue ahora no pretende completar rigurosamente, con publicaciones sobre todo de fecha posterior, la ya ofrecida por el autor, ni mucho menos abarcar todos los aspectos desde los que puede enfocarse el objeto; es naturalmente estimativa, y las referencias elegidas lo han sido también en función de la calidad y abundancia de la bibliografía que a su vez aparece en ellas, lo que permite escoger otras líneas de interpretación y avanzar según la orientación que el interesado considere más atrayente.

Es claro que sólo se consignan en principio estudios sobre obras de creación que tratan ‘el tema de Ulises’, y no las obras de creación mismas o fuentes primarias, algo que obligaría a confeccionar una lista desproporcionada, pues sería imposible fijar criterios de selección y de ordenación que justificasen las omisiones o las prioridades. Algunos de los estudios citados incluyen los repertorios que estiman convenientes. Sólo en el caso de las composiciones musicales nos ha parecido oportuno ofrecer una relación bastante completa al final de la bibliografía.

Hemos tratado de dedicar la atención que merece a la literatura neohelénica, una laguna reconocida y lamentada por el propio Stanford (vid. nota adicional al capítulo XV), por ser la heredera natural de un tema desde muy pronto patrimonio de toda la tradición occidental; por considerar además que los estudios filológicos en este campo que aquí se citan, tanto los escritos en griego moderno como en otras lenguas, enfocan muy bien la comparación con las manifestaciones del mismo tema en otras literaturas, con un aparato bibliográfico en este sentido normalmente muy notable (Nikolaou).

El caso español repetimos las pocas referencias bibliográficas a la aportación creativa al tema en nuestra lengua recogidas por Stanford sólo en dos notas (cap. XIV n. 15 y nota adicional), pero no en la bibliografía final, algo que contrasta con la gran importancia innovadora concedida a Calderón por el profesor irlandés en este estudio en el cap. XIV (sí se cita *La Circe* de Lope de Vega en la Bibliografía adicional, simplemente como fuente no tratada). A las referencias recientes que hemos considerado más significativas (Egido, Rich, Schrader y otros) respecto de las dos piezas calderonianas estudiadas aquí, se ha añadido alguna im-

portante aportación (Stein) al estudio de la curiosa repercusión en el aspecto musical de la época de las piezas teatrales de Calderón. Además de algunos estudios sobre textos concretos donde aparece el tema uliseico recogido en la tradición literaria española no mencionados por Stanford (D'Agostino, Parker, Peláez, Frederick, López Mourelle y otros) hemos recogido también referencias interesantes acerca de la posible conexión con la *Odisea*, y concretamente con su primera traducción al castellano, de una de las principales aportaciones de la literatura española a la occidental, como es la picaresca (Ricapito / Zahareas); una opinión relativamente extendida en cuanto a los orígenes del género, al margen de cualquier vinculación a una hipotética fuente inmediata concreta, como la mencionada traducción (Prevelakis, Vidal Naquet). El lector encontrará asimismo ensayos diversos sobre la presencia del tema de Ulises en la literatura española (Calvo Martínez, García Romero, García Gual).

Queremos recomendar como una primera lectura estimulante el texto de C. Magris, evidentemente no sólo por ser fácilmente abarcable y encontrarse accesible a través de Internet. Se trata de una revisión sumaria, pues no puede ser de otro modo en un discurso académico ocasional, que tensa un arco temporal desde Homero a Derek Walcott (*Omeros*), Margaret Atwood (*Penélope y las doce criadas*) y Vargas Llosa (*Odiseo y Penélope*), pasando, aparte de los más conocidos relacionados con el tema, por Novalis, Musil, D'Arrigo, y *Absolut Homer*, de W. Grod (y otros), ahora con su ciudad natal, Trieste, como referencia; una panorámica sin embargo pletórica de información, inteligencia y viveza. La mejor manera tal vez de sugerir y de localizar el latido incesante de la aventura del espíritu de que se trata, perceptible en tantos momentos y en tantas latitudes de la literatura más próxima a nosotros en el tiempo.

En secciones aparte se consignan algunas referencias relativas al tratamiento del 'tema de Ulises' en las artes plásticas, la cinematografía y la música, entre las que asimismo destacamos el registro sonoro con la reflexión del gran creador Luigi Dallapiccola sobre su ópera *Ulisse*.

Literatura y pensamiento

- ADORNO, TH., Y HORKHEIMER, M., *Dialektik der Aufklärung* (espec. Exkurs I. Odysseus oder Mythos und Aufklärung) [1944], Ámsterdam, Querido, 1947; Fráncfort d. M., S. Fischer, 1969. Trads. esp. de J. J. Sánchez, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, y de J. Chamorro, con el mismo título, Madrid, Akal, 2007, ambas con referencias bibliográficas. Para comentarios vid. *hoc cit.* Habermas, Laermann (abundante bibliografía), Liska, Reinhardt (2011), Wagner.
- ALMAGRO, M., *James Joyce y la épica moderna. Introducción a la lectura de Ulysses*, Publicaciones de la U. de Sevilla, nº 82, 1985.
- “Modernismo y/o posmodernismo en *Ulysses*”, en *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 5 (1992) 23-33.
- ALMEIDA, H. de, *Byron and Joyce through Homer. Don Juan and Ulysses*, Nueva York, Columbia University Press, 1981.
- ÁLVAREZ, J. A., *Ulysses como paradigma de la intertextualidad: la hipótesis del narrador-citador*, Madrid, Palas Atenea, 1991.
- AUBRUN, CH. V., Y MUÑOZ CORTÉS, M., *Lope de Vega. Le Circe: poema, commentaire littéraire, introduction historique et édition annotée*, Paris, Centre de recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965.

- AUERBACH, E., *Mimesis*, (Kap. I, Die Narbe des Odysseus), Tubinga, Francke, 2001¹⁰ [1946]. Trad. esp. de I. Villanueva y E. Ímaz, *Mimesis* (cap. I, La cicatriz de Odiseo) México / Madrid, F. C. E., 1983.
- BALLABRIGA, A., “La prophétie de Tirésias”, en *Métis* 4 (1989) 291-304.
- BARNOUW, J., *Odysseus, Hero of Practical Intelligence. Deliberation and Signs in Homer's Odyssey*, Lanham, Maryland, University Press of America, 2004.
- BIEN, P., *Kazantzakis: Politics of the Spirit*, (espec. cap. 8: Odyssey), Princeton U. Press, 1989.
- *Three Generations of Greek Writers: Introductions to Cavafy, Kazantzakis, Ritsos, Aenas, Efstathiadis*, 1983.
- BLOCH, E., «Odysseus starb nicht in Ithaka, er fuhr zur unbewohnten Welt», en *Das Prinzip Hoffnung*, Fráncfort d. M., Suhrkamp, 1959, pp. 1201-6. Ed. esp. *El principio esperanza*, ed. F. Serra, trad. F. González Vicén, Madrid, Trotta, 2004-2007; pp. 115-19 (vol. III): “Odiseo no murió en Ítaca, viajó al mundo inhabitado”.
- BLOOM, H. (ed.), *Odysseus / Ulysses*, Nueva York, Chelsea House, 1991.
- *The Western Canon*, Nueva York, Harcourt Brace & Co., 1994. Trad. esp. de D. Alou, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 2002³.
- BOITANI, P., *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bolonia, Il Mulino, 1992. Ed. en esp. *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, trad. B. Moreno Carrillo, Barcelona, Península, 2001.
- *Sulle orme di Ulisse*, Bolonia, Il Mulino, 2007² [1998]
- “Ulisse 2001: Mito, Letteratura e Storia fra due Millenni”, en *Ulisse da Omero a Pasqual Quignard*, Babbi, A. M. y Zardini (eds.), Verona, Fiorini, 2000, pp. 33-55.
- y AMBROSINI, R. (eds.), *Ulisse: Archeologia dell'uomo moderno*, Roma, Bulzoni, 1998.
- BOWRA, C. M., “Homer redivivus” (reseña de *The Odyssey: A Modern Sequel*, la traducción de K. Friar al inglés de la *Odisea* de N. Kazantzakis), *The Observer*, Londres, 8 / 2 / 59.
- BOER, Ch., “The Clascist and the Psycopath”, prólogo a W. B. Stanford *The Ulysses Theme*, Dallas, Spring Publications, 1992.
- Brisson, L., *Introduction à la philosophie du mythe. Tome I: Sauver les mythes*, Paris, Vrin, 2005².
- BROWNING, R. «The Byzantines and Homer», en 134-48, en Lamberton, R. y Keaney, J. J. (vid.)
- CALVO MARTÍNEZ, J. L., “La figura de Ulises en la literatura española”, en J. A. López Férrez (ed.), *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, pp. 333-58.
- *Homero. Odisea*, edición, introducción y traducción, Madrid, Cátedra, 2006¹⁷.
- CASAS RIGALL, J., *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidade, 2000.
- CASTILLO DIDIER, M., *Nikos Kazantzakis. Odisea*, introducción, traducción, síntesis, glosario y bibliografía (en *Nikos Kazantzakis. Obras selectas IV*), Barcelona, Planeta, 1975.
- “La Odisea en la Odisea. Estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis”, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2006-7.
- CERRI, G., “Odiseo, l'eroe che narra se stesso”, en *Annali dell' Instituto Universitario Orientale Napoli*, 25 (2003) 9-28.
- CITATI, P., *La mente colorata*, Milán, Mondadori, 2002. Ed. en esp. *Ulises y la Odisea. El pensamiento iridiscente*, trad. J. L. Gil Arista, Barcelona, Círculo de Lectores, 2008.
- CHOZA, J. y P., *Ulises, un Arquetipo de la existencia humana*, Barcelona, Ariel, 1996.

- CRESPO, E. *Homero. Iliada*, introducción general, traducción y notas, Madrid, Gredos, 2000.
- DE CUENCA, L. A., “Borges y el mundo clásico”, en *Criterio* 2318 (2006).
- D’AGOSTINO, A., “Ecos dantescos en la *Grant Crónica de Espanya* (las historias de Ulises)”, en *In memoriam Manuel Alvar (1923-2001)*, ed. R. M. Castañer, J. M. Enguita, *Archivo de Filología Aragonesa* LIX-LX, tomo II, Zaragoza, IFC, 2002-2004, pp. 1939-57.
- DAVIS, G., (ed.), *The Poetics of Derek Walcott. Intertextual Perspectives*, en *South Atlantic Quarterly*, 96, 2 (1997).
- DERRIDA, J., *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, París, Galilée, 1987.
- DE ECHAVE-SUSAETA, J., *Virgilio. Eneida*, traducción y notas, introducción de Vicente Cistóbal, Madrid, Gredos, 1992.
- ELLMANN, R. (ed.), *James Joyce. Cartas escogidas*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1982; la carta a Carlo Linati del 21-IX-20 llevaba adjunto el esquema de correspondencias que estableció el propio autor con los episodios de la *Odisea* homérica, y que va incluido en las ediciones en castellano con la traducción de José María Valverde, la utilizada en la edición del presente libro).
- *James Joyce*, Barcelona, Anagrama, 2002³.
- EGIDO, A., «La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*», en *Estudios sobre Calderón*, (ed. J. Aparicio), Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 11-134.
- ERHART, W., Y NIEBERLE, S., (eds.) *Odyseen 2001. Fahrten – Passagen – Wanderungen*. Munich, Wilhelm Fink, 2003.
- FEDER, L., “Ezra Pound: The voice from Hades”, *Michigan Quarterly Review* 10, 3 (summer 1971), recogido en *Ancient myth in modern poetry*, Princeton U. P., 1971, pp. 90-121.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M., “Homero y la posteridad”, en L. Gil (ed.) *Introducción a Homero*, tomo I, Barcelona, Labor, 1984 [1963] pp. 125-155.
- Y PABÓN, J. M., *Homero. Odisea*, introducción de M. Fernández-Galiano y trad. de J. M. Pabón, Madrid, Gredos, 1982.
- DE FINIS, L, CITTI, V., Y BELLONI, L., (eds.), *Odisseo dal mediterraneo all’Europa*, Ámsterdam, Hakkert, 2012.
- FREDERICK, A., «Achilles and Odysseus: An Epic Contest in Cervantes’ *La Numancia*», en *Cervantes. Estudios cervantinos en víspera de su centenario*, Kassel, Editio Reichenberger, 1994, vol. 2, pp. 357-70.
- FRIAR, K., *The Odyssey: A Modern Sequel*, Nueva York, Simon and Schuster, 1958 (citado por Stanford en Bibliografía adicional).
- *The Spiritual Odyssey of Nikos Kazantakis*, Minneapolis, The North Central Publishing Company, 1979.
- FRIEDRICH, R., «Odysseus and Achilles in the *Illiad*», en *Hermes* 139, 3 (2011) 271-90.
- FUCHS, G., (ed.) *Lange Irrfahrt – grosse Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*, Fráncfort d. M., Knecht, 1999.
- GARCÍA ROMERO, F., «El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 9 (1999) 281-303.
- GARCÍA GUAL, C., “Ulises, el más moderno de los héroes griegos”, en *Grecia en España, España en Grecia. Hacia una historia de la cultura mediterránea*, (Primer Congreso Internacional, Atenas, Grecia, dic. 1996), Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, pp. 117-24.
- *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona, Península, 1999 (espec. el capítulo, “Borges y los clásicos de Grecia y Roma”, pp. 290-9).

- (dir.), *La Odisea y su pervivencia en la tradición literaria*, Ciclo de conferencias; Carlos García Gual: “El poema de Ulises, su estructura, sus figuras, sus temas”; “La figura de Ulises en el mundo griego, y más allá”; “En la Grecia moderna, Cavafis, Kazantzakis, Seferis”; “Nostalgia e ironía (I y II)”; E. Crespo: “Homero y la épica. La *Iliada* frente a la *Odisea*”; Vicente Cistóbal: “Ulises en la literatura latina”; Dámaso López: “Ulises en la literatura inglesa, Tennyson, Joyce, Pound, etc.”. Resúmenes en *Aula Abierta*, Fundación Juan March, Bol. inf. n.º 291 (1999) 31-6 y n.º 292 (1999) 25-9 y grabación sonora completa disponible en la página web de la fundación.
 - *Homero. Odisea*, versión y prólogo, con referencias bibliográficas muy actuales, y con ilustraciones de John Flaxman, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
 - “Ecos novelescos de la Odisea en la literatura española”, en *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.) Murcia, 2006, pp. 275-83
- GARCÍA MORENCOS, P., *Crónica Troyana*, estudio, Madrid, Patrimonio Nacional, 1976.
- GARCÍA TORTOSA, F., *James Joyce. Ulises*, edición, introducción y traducción (con M. L. Venegas), Madrid, Cátedra, 2004⁴.
- GEHRKE, H.-J., KIRSCHKOWSKI (Ed.), *Odysseus. Irrfahrten durch die Jahrhunderte*, Friburgo de Br., Rombach, 2009: Bernhard Zimmermann, «Am Anfang der Irrfahrten durch die Jahrhunderte – Odysseus in Homers Odyssee», pp. 11-8; Hans-JoachimGehrke, «Odysseus als griechischer Politiker», pp. 19-38; Ralf von den Hoff, «Odysseus in der antiken Bildkunst», pp. 39-64; Mirko Kirschkowski, «Die Gestalt des Odysseus bei Pindar», 65-78; Gunter Figal, «Odysseus als Bürger», pp. 79-90; Stefanie Lethbridge, «Heldenhafte Frau oder nur Frau des Helden? Webliche Versionen des Odysseusmythos», pp. 91-110; Barbara Korte, «O Brother, Where Art Thou? Eine Odyssee in der Filmwelt», pp. 111-28.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982. Edición en español, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad., C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989 (espec. pp. 219-26).
- GILBERT, S., *James Joyce' Ulysses: a Study*, Nueva York, Vintage, 2007⁷⁴ [1930]. Traducción al español a partir de la ed. de 1969 de M. de la Escalera, *El Ulises de James Joyce*, prólogo de J. Benet, Bilbao, Siglo XXI de España Editores, 1971; en la segunda parte se establecen las correspondencias con los episodios de la *Odisea*, y en las notas abundan las referencias a *Les Phéniciens et l'Odysée* de V. Bérard, libro recomendado al autor por Joyce, que sirvió para la interpretación de tales correspondencias (vid. p. 29). Esta obra de Gilbert la cita Stanford en p. 257, y la de Bérard en la Bibliografía.
- GLASER, E., “Quevedo versus Pérez de Montalbán: the *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in golden Age Spain” *Hispanic Review* 28, 2 (1960) 103-20. (Citado por Stanford, cap. XIV n. adicional).
- GROSSARDT, P., “Zweite Reise und Tod des Odysseus. Mündliche Traditionen und literarische Gestaltungen”, en S. Nicosia (ed.), vid. *infra*.
- GRACIA, P. «La muerte de Ulises en la *General Estoria* (III parte): parricidio y perdón en la obra y en la vida de Alfonso X», *Revista de Filología Española*, 91 (2011) 89-112.
- HABERMAS, J., “Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung: Horkheimer und Adorno”, en *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf vorlesungen*, Fráncfort d. M., Suhrkamp, 1988, pp. 130-157.

- HALL, E., *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 2008.
- HOFMANN, H., "Von Homer bis James Joyce", en H. Hofmann (ed.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tubinga, Attempto, 1999, pp. 27-77.
- HÖLSCHER, U., *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, Múnich, Beck, 2000² [1988].
- ILINSKAIA, S., *K. P. Kavafis. I dromoi pros to realismó stin piísi tu ikostú eona* [K. P. Kavafis. Los caminos hacia el realismo en la poesía del siglo XX] (espec. pp. 65-6 para el artículo "El final de Odiseo", y 142-4 para "Ítaca"), Atenas, Kedros, 1983.
- *K. P. Kavafis. Antología bilingüe*, Edición, introducción y notas de S. Ilínskaia, trad. de Alfonso Silván, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2012, (incluye los poemas "Ítaca" y "Segunda Odisea").
- JENS, W., *Mythen der Dichter. Modelle und Variationen*, Múnich, Kindler, 1993.
- KEELEY, E. *Modern Greek Poetry. Voice and Myth*, Princeton University Press, 1983.
- «Nostos and the poet's vision in Seferis and Ritsos», en *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry*, (ed. P. Mackridge), Frank Cass, London / Portland, Or., 1996, pp. 81-96.
- KAVAFIS, K. P., *To télos tu Odisseos. Anékdoto pezó kíméno parousiasméno ke scholiasméno apó ton G. P. Savvidis* [El final de Odiseo. Texto en prosa inédito presentado y comentado por G. P. Savvidis] *Dokimasía* 5, Ioánnina, (1974) 17-22. Trad. en español de A. Morales (vid.)
- "Ítaca", "Segunda Odisea", vid. S. Ilínskaia / A. Silván (2012).
- KERÉNYI, K., «Zu der *Odyssee* von Nikos Kazantzakis», *Antaios* 8 (1967) 1-6.
- KOHLER, D., *L'aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Séféris*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- KREFELD, H., *Der unsterbliche Odysseus. Der Wandel eines mytischen Gestalt*, en *Jahrbuch für Antike und Christentum* 33, Münster, 2002.
- LAERMANN, K., "Der Anteil der List an der Subjektwerdung des Opfers. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*", en *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, B. Seidensticker y M. Vohler (eds.) Stuttgart-Weimar, J. B. Metzger, 2001.
- LAMBERTON, R., Y KEANEY J. J. (eds.), *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, Princeton, 1992.
- LATACS, J., (y otros), *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*, Múnich, Hirmer, 2008, (catálogo de la exposición en Basilea del 16 de marzo al 17 de agosto de 2008, con 31 artículos y más de 250 ilustraciones).
- LEFKOWITZ, M., *Woman in Greek Myth*, Baltimore, John Hopkins U. P., 2007².
- LEITGEB, M.-Ch., «Odysseus / Ulixes / Ulysses», en L. Walther, *Antike Mythen und ihre Rezeption*, Stuttgart, Reclam, 2009 [2003], pp. 166-173.
- LILLO, F., "Presencia de Ulises na poesía galega do século XX", *Galicia dende Salamanca* 2 (1999) 171-88.
- LISKA, V., "Was weiss die Literatur? Das Wissen der Sirenen: Adorno, Blanchot, Sloterdijk (- und Kafka)", *KulturPoetik: Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft* 4, 1 (2004) 1-18.
- LÓPEZ MOURELLE, J. M., *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2004. (Tesis Doctoral basada fundamentalmente en *Las mocedades de Ulises*).

- LORENZO, R., *Crónica Troiana*, introducción y texto, La Coruña, Real Academia Gallega, 1985.
- LÜCKE, H-K. und S., *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und Seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002; v. Odysseus pp. 400-60.
- MAGRIS, C., «Ulises después de Homero», *Letras* 80, 115 (2009) 117-94, discurso ofrecido al recibir el Doctorado Honoris Causa otorgado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima, Perú, el 11 de diciembre de 2009. Existe una versión con algunas variantes en edición bilingüe italiano / catalán: *Ulises després d'Homer*, Centre de Cultura Contemporània di Barcelona, 2010; conferencia celebrada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona el 28 de abril de 2009 en el marco del ciclo "Impureses. Apunts sobre la condició humana".
- *Itaca y más allá*, intr. y trad. de P. L. Ladrón de Guevara, Madrid, Huerga y Fierro, 1998.
- MALÉ, J., *Carles Riba i la traducció*, Barcelona, Quaderns I., 2006.
- y MIRALLES, E., *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Aula Carles Riba, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007.
- MARCOS CASQUERO, M. A., *Guido delle Colonne. Historia de la destrucción de Troya*, estudio, traducción propia y notas, Madrid, Akal, 1996.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. y VARÓN VALLEJO, E. (eds.), *Historia troyana en prosa y verso: texto de hacia 1270*, Anejos de la Revista de Filología Española XVIII, Madrid, Junta para la ampliación de Estudios, 1934.
- MILDONIAN, P., "Ulisse e il mito atlantico nella poesia portoghese contemporanea", en *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, A. M. Babbi y F. Zardini, Verona, Fiorini, 2000, pp. 439-68.
- MITSAKIS, K., *O Ómiros sti nea elliniki logotechnia*, Atenas, 1976.
- MONTIGLIO, S., *From Villain to Hero. Odysseus in Ancient Thought*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2011. La bibliografía es magnífica en este libro.
- MORALES, A., "Más allá de Ítaca: la *Segunda Odisea* de Cavafis", en *Estudios románicos* 16-17 (2007-2008) 747-63. Estudio y traducción del poema "Segunda Odisea" y del ensayo filológico "El fin de Odiseo" de K. Kavafis.
- MOUGOYANNIS, CH., *El mito disidente. Ulises y Fedra en el teatro español contemporáneo (1939-1999)*, Villagarcía de Arousa, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006. Se incluye un amplio repertorio de obras teatrales españolas sobre temas de la mitología griega en este período, aparte de los mencionados en el título.
- NAGY, G., *The best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, John Hopkins U. P., 1999 [1979].
- NICOSIA, S. (ed.), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Venecia, Marsilio, 2003.
- NIKOLAOU, N. A., *Mithologyia Y. Seferi. Apó ton Odisea ston Tefkro*, Atenas, Dédalos, 1992.
- NIKOLAREÍZIS, K., *I parusia tu Omiru sti nea elliniki píisi. Dokimia kritikis*, Atenas, 1983.
- OMATOS, O., "El héroe Odiseo en la poesía neohelénica", en *Veleia* 10 (1993) 237-45.
- PAETZ, B., *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderon*, Berlin, 1970 (citado en Stanford / Luce).
- PALLÍ BONET, J., *Homero en España*, Barcelona, 1953. (Citado por Stanford, cap. XIV n. 15, y recogido en la bibliografía general de Stanford / Luce).
- PARKER, K. M., *Historia Troyana*, edición e introducción, Santiago de Compostela, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1975.

- *La versión de Alfonso XI del Roman de Troie. Ms. H-I-6 de El Escorial*, Ann Arbor, Michigan, 1977.
- *Crónica Troyana. Manuscrito gallego del siglo XIV No. 10.233. Bibl. Nacional Madrid*, Ann Arbor, Michigan, 1978.
- PELÁEZ, M. D., *Libro de la historia Troyana. Pedro de Chinchilla*, estudio, edición de la traducción de P. de Chinchilla y notas, Madrid, Ed. Complutense, 1999. (Con abundante bibliografía).
- PETURELLI, A., *Ulisse nella cultura romana*, Florencia, Le Monnier Università, 2006. (espec. para la relación con la retórica: Cicerón y Quintiliano, cap. 3 y 12).
- PIERIS, M. «The theme of the second Odyssey in Cavafy and Sinopoulos», en *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry*, (ed. P. Mackridge), Frank Cass, London / Portland, Or., 1996, pp. 97-108.
- PREVELAKIS, P., *O piitis ke to piima tis Odísias*, Atenas, Bibliopolio tis Hestías, 1958. Trad. al inglés de Ph. Sherrard, *Nikos Kazantzakis and his Odyssey*, Nueva York, 1962 (citado por Stanford en la Bibliografía adicional).
- PROFITLICH, U., «Über den Umgang mit Heiner Müllers *Philoktet*», en *Basis, Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, 10 (1980) 142-157.
- PUCCI, P., *Odysseus polutropos: Intertextual readings in the Odyssey and Illiad*. Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- RAIZIS, M. B., «Kazantzakis' Ur-Odysseus, Homer, and Gerhart Hauptmann (The play *Odysseus*)», *Journal of Modern Literature* 2 (nov. 1971) 199-214.
- RANKINE, P. D., *Ulysses in black. Ralph Ellison, Classicisme, and African American Literature*, Madison, U. of Wisconsin Press, 2006.
- REINHARDT, U., *Der antike Mythos. Ein Systematisches Handbuch*, Friburgo de Br., Rombach, 2011.
- REY, A., Y GARCÍA SOLALINDE, A., *Test of a Bibliography of Trojan Legends in the Spanish Literatur*, Bloomington, Indiana, 1942. (Citado por Pallí Bonet).
- RICAPITO, J. V., «Classicality in the Spanish golden Age: Gonzalo Pérez's Translation of *La Ulixea* and the Origin the Spanish Picaresque Novel», en *The Picaresque. A Symposium on the Roge's Tale*, (ed. C. Benito y M. Zappala), U. Delaware Press, 1994, pp. 37-56.
- RICH GREER, M., «El poder en juego: *El mayor encanto amor*», en *Estudios sobre Calderón*, (ed. J. Aparicio), Tres Cantos (Madrid), Istmo, 2000, vol. II, pp. 649-92.
- RICKS, D., *The Shade of Homer. A Study in Modern Poetry*, Cambridge, 1989.
- ROBINSON, Ch., «“Helen or Penelope' Women writers, myth and the problem of gender roles”, en *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry*, (ed. P. Mackridge), Frank Cass, London /Portland, Or., 1996, pp. 109-20.
- ROTOLO, V. «Psicología ke domí sti tragodía Odiseas tu N. Kazantzaki», en *Pepragmena tu D' Diethnús Kritologikú Sinedriú*, (Heraclion, 29 de agosto a 3 de septiembre de 1976), Atenas, 1981, pp. 214 y ss.
- SAÏD, S., *Homère et l'Odysée*, Paris, Belin, 2010² [1993].
- SANMARTÍN, R., «El tema troyano en Origen de Troya y Roma de Diego Valera», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 14 (1998) 167-85.
- SAVIDIS, G. P., *Mikrá Kavafiká* [Pequeñas cuestiones kavafianas], (espec. sobre el poema “Segunda Odisea” y el artículo “El final de Odiseo”, ambos de 1894) vol. 2, Atenas, Ermís, 1987, 169-97; (para la relación con el poema “La ciudad”) “Kavafiká”, en *Peninda chrónia neohellinikís paideias* [Cincuenta años de educación neohelénica], Atenas, 1987, p. 65.

- *Vasiká thémata tis píisis tu Kavafi* [Temas básicos de la poesía de Kavafis], Atenas, Íkaros, 1993.
- (ed.), *O Kavafis tu Seferi* [El Kavafis de Seferis], (espec. el comentario sobre “Ítaca” en *To asimplíroto biblío* [El libro inconcluso], pp. 199-203).
- *Metamorfosis tu Elpínora (apó ton Pound ston Sinópulo)* [Metamorfosis de Elpénor (de Pound a Sinópulos)], Atenas, 1981.
- vid. Kavafis (1974).
- SCAFOGLIO, G., “La questione ciclica”, *Revue de philologie, de littérature et d’histoire anciennes*, 78, 2 (2004) 289-310.
- SCHEUER, H-J, «‘Von der Gestalt der künftigen Tragödie wissen wir nichts’. Zur bearbeitungstendenz der dramatisierten Homer-Lektüre ‘Ithaka’ von Botho Strauss», en *Text+Kritik*, 81 (1998) 129-140.
- SCHRADER, L., “Odysseus im Siglo de Oro. Zur mythologischen Allegorie im Theater Calderon’s und seiner Zeitgenossen”, en *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter*, Fritz Schalk zum 70’ Geburtstag, Fráncfort, 1973.
- SEIDENSTICKER, B., “ ‘Ich bin Odysseus’. Zur Entstehung der Individualität bei den Griechen”, en *Berichte und Abhandlungen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften*, 8 (2000) 167-84, y en *Gymnasium* 108 (2001) 389-406.
- “Aufbruch zu neuen Ufern. Transformationen der Odysseusgestalt in der literarischen Moderne”, en *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, B. Seidensticker y M. Vohler (eds.), Stuttgart-Weimar, J. B. Metzner, 2001, pp. 249-70.
- SILVÁN, A., “Épica y novela: avatares de un héroe en Nikos Kazantzakis”, en J. Alonso Aldama y O. Omatos (ed.) *Cultura neogriega. Tradición y modernidad. Actas del III Congreso de neohelenistas de Iberoamérica*, Vitoria, Universidad del País Vasco – SHEN, 2007, pp. 649-64.
- “Yorgos Seferis. El sentido de la nostalgia”, en I. García Gálvez (ed.) *Giorgos Seferis. 100 años de su nacimiento. Actas del VIII encuentro sobre Grecia*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2002, pp. 103-22. Incluye la traducción del poema «Sobre un verso extranjero», comentado por Stanford (cap. XIV).
- SIMONDON, M., «Themes odysseens dans la littérature grecque. L’Ulysse de Séféris», en R. Chevallier, *Influence de la Grèce et de Rome sur l’occident moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, pp. 285-97.
- SPYRIDAKIS, G., “Le personnage d’Ulysse chez Kazantzakis et chez Séféris”, *Formation et Survie des Mythes. Travaux et mémoires, Colloque de Nanterre, 19-20 avril 1974*, Paris, 1977
- STANFORD, W. B., *The Odyssey of Homer*, vol. I (1-12), vol. II, (12-24), Londres, Macmillan, 1947, 1948, segunda edición revisada y actualizada en 1959, y en Bristol Classical Press, [1996] 2003.
- «No Rest for Ulysses» (comentario sobre la traducción de K. Friar de la *Odisea* de Kazantzakis al inglés) *Encounter* 13, 1 (jul. 1959) 44-50.
- *Sophocles’ Ajax*, Nueva York, 1979 [1963].
- y LUCE, J. V., *The Quest for Ulysses*, Phaidon Press, 1974 (con abundantes ilustraciones, bibliografía renovada sobre el tema y apartado especial para arte y arqueología).
- STANZEL, K.-H., «Zeitgenössische Adaptationen der Odyssee bei Inge Merkel, Michael Köhlmeier, und Botho Strauss», en H. Hofmann (ed.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tubinga, Attempo, 1999, pp. 69-89.

- STEAD, E., *Odyssée d'Homère*, París, Galimard, 2007.
- TODOROV, T., «Le récit primitif: l'*Odyssée*», en *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, París, Seuil, 1971. Edición en español, «La narración primitiva», en *Literatura y significación*, trad. de G. Suárez, Barcelona, Planeta, 1974², pp. 139-55.
- TRABADO, J. M., “Mito y teatralización de la égloga”: de *La selva sin amor* de Lope de Vega a *El golfo de las sirenas* de Calderón”, en I. Colón, *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, pp. 143-53.
- TRYPANIS, C. A., *Greek Poetry from Homer to Seferis*, U. of Chicago Press, 1981.
- TSATSOSULIS, D., «O théatros tis stérisis ke tis katastrofis» [El teatro de la privación y de la catástrofe], apéndice a la obra de Dimitris Dimitriadis *Omeriada. Tríptico (Odiseas, Ithaki, Ómiros)*, Atenas, Índiktos, 2007, pp. 103-24. Hay traducción de la obra de D. Dimitriadis al español de A. Silván, *Homeriada. Tríptico (Odiseo, Ítaca, Homero)*, Scène National d'Orléans, Atelier Européen de la Traduction, 2000, edición digital multilingüe en DVD.
- VIDAL-NAQUET, P., *Le monde d'Homère*, París, Perrin, 2000.
- V.V. A.A., *L'Illiade et l'Odyssée. De la guerre perpétuelle au voyage initiatique*, número especial (hors-série) de *Philosophie Magazine*, agosto 2011.
- WAGNER, F. D., *Antike Mythen, Kafka und Brecht*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.
- WEINRICH, H., «Odysseus erzählt vom Vergessen (Homer)» en *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Múnich, C. H. Beck, 2000³.
- WUNDERLICH, W. (ed.), *Mythos Sirenen. Texte von Homer bis Dieter Wellershoff*, Leipzig, Reclam, 2007.
- ZAHAREAS A., KANSÍ, I., “The ‘Odyssey’ of *Lazarillo de Tormes* and the Secular State of Mind», en *The Lazarillo Phenomenon. Essays on the Adventures of a Clasical Text*, (ed.) Reyes Coll-Tellechea y Sean Mc. Daniel, Crambury N. J., Associated University Presses, 2010, pp. 161-9.
- ZARDINI, F., GRAZIA, L., *La morte di Ulisse. Riflessioni dall'antico al barocco*, Verona, Fiorini, 2006. Ilustraciones y bibliografía muy interesantes.
- ZIMMERMANN, B., “Odysseus – Metamorphosen eines griechischen Helden”, en *Spurensuche. Studien zur Rezeption antiker Literatur*, pp. 9-26, Friburgo de Br., Rombach, 2009.
- (ed.) *Mythos Odysseus. Texte von Homer bis Günter Kunert*, Leipzig, Reclam, 2004.

Artes plásticas

- AGUIRRE, M., “Presencia femenina en la travesía de Odiseo. Estudio iconográfico”, en *Espacio, Tiempo y Forma, s. II, Historia Antigua* 12 (1999) 87-105.
- ANDREAE, B., *Odysseus. Archäologie des europäische Menschenbildes*, Fráncfort, 1982.
- *Praetorium speluncae. Tiberius und Ovid in Sperlonga*, Stuttgart, 1994.
- *Odysseus. Mythos und Erinnerung* (catálogo de la exposición en la Haus der Kunst de Múnich, 1999) Maguncia, von Zabern, 20002 (ampliación de Ulisse. Il mito e la memoria, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1996).
- ARROYO, E., *El Ulises prohibido: los dibujos originales de la edición de Ulises ilustrado*, Madrid, Círculo de Lectores, 2002.
- y RÍOS, J., *Ulises ilustrado: un recorrido visual y literario por la novela del siglo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991

- BASTOS, J. y REGIS, M., “Uma releitura dos frisos do Odisseu no Esquilino”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 11 (2009) 5-26.
- BÉGUIN, S., GUILLAUME, J. y ROY, A., *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, París, PUF, 1985.
- BIERING, R., “Die Odyseefresken vom Esquilin”, en Biering, R. y Brinkmann, *Studien zur antiken Malerei und Fabergebung 2*, Munich, 1995, pp. 167-80 y 196-6.
- BROMMER, F., *Odysseus: Die Taten und Leiden des Helden in Antiker Kunst und Literatur*, Darmstadt, Routledge, 1983.
- BUITRON, D., y COHEN, B., *The Odyssey and Ancient Art: An Epic in Word and Image*, Nueva York, Blum Art Institute, 1992.
- CITATI, P., LÉTOUBLON, F., DE ROMILLY, J., *Homère: sur les traces d'Ulysse* (catálogo de la exposición en la Bibliothèque National de France, 2005), París, BNF, 2006.
- FLAXMAN, J., vid. *supra* García Gual (2004).
- GIULIANI, L., *Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Friburgo Br., Rombach, 1998.
- *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München, CH Berg, 2003.
- HOFF, R. von den, «Odysseus in der antiken Bildkunst», en Gehrke / Kirschkowski, vid. *supra*.
- LARSON, L. O., «Henri Matisse: Odysseus blendet Polyphem», en *Antike Mythen in der Kunst. 100 Meisterwerke*, Stuttgart, Reclam, 2010, pp. 220-1. De la edición americana limitada (1935) del *Ulysses* de J. Joyce ilustrada por el pintor.
- LATACS, J., (y otros), vid. *supra*.
- LÜCKE, H-K. und S., vid. *supra*.
- MOORMANN, E. M., y UITTERHOEVE, W., *Lexikon der antiken Gestalten mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, Stuttgart, 1995, pp. 491-503. Edición en español (de la 5ª edición holandesa revisada, 1995), *De Acteon a Zeus. Temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, Madrid, Akal, 1997, pp. 237-46
- REID, J. D., *Oxford Guide to the Classical Mythology in the Arts 1300-1900s*, Nueva York, Oxford U. P., 1993, pp. 724-54.
- REINHARDT, U., “Griechische Mythen in der europäischen Bildkunst des 20. Jahrhunderts. Highlights zu Homers Odyssee und Ovid Metamorphosen”, en *Gymnasium* 107 (2000) 25-71.
- *Der antike Mythos* (vid. *supra*).
- POPITZ, K., BECKER, I (ed.), *Von Odysseus bis Felix Krull. Gestalten der Weltliteratur in der Buchillustration des 19. und 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung der Kunstbibliothek Berlin, Berlín, Dietrich Reimer Verlag, 1982.
- SCAFOGLIO, G., “Virgilio e Stesicoro. Una ricerca sulla *Tabula Iliaca Capitolina*”, *Rheinisches Museum* 148 (2005) 113-127.
- SHAPIRO, A., *Myth into Art*, Londres y Nueva York, 1994.
- STANFORD, W. B., y LUCE, J. V., vid. *supra*.
- VV. AA., *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zúrich-München / Düsseldorf, Artemis, 1988-1997. Vol. 6 (1992); ilustraciones (Odiseo): 6 I, pp. 623-54; comentario: 6 II, 943-70 (Odysseus: O. Touchefeu-Meynier), 970-83 (Uthuze [nombre etrusco de Odiseo]: G. Camporeale). Vol. 8 (1997); ilustraciones (sirenas): 8 I, pp. 734-44; comentario: 8 II, 1093-104 (Seirenen: E. Hofstetter), 1104 (Etruskische Seirenen: I. Kranskopf).
- WOODFORD, S., *The Trojan War in Ancient Art*, Cornell U. P., 1993.

Cinematografía

- ALBERÓ, P., *La mirada de Ulises = To vlemma tou Odyssea: Theo Angelopoulos, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.*
- ANGERER, M.-L., “Von Raum der Zeit und der Zeit des Vergessens. Zu Stanley Kubrik 2001 – *A Space Odyssey*”, en Ehrart, W., y Nieberle, S., vid. *supra*.
- ELLY, D., *The Epic Film: Myth and History*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984.
- FERREL, W. K., *Literature and Film as Modern Mythology*, Westport, CT, Praeger, 2000.
- GÓMEZ LÓPEZ, J. I., *James Joyce en el cine: la primera traducción fílmica de Ulises*, Universidad de Almería, 2002. (Se refiere a *Ulysses* (1967), de Joseph Strick; para *Bloom* (2003) vid. *infra* Watson, Ph.).
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C, Y UNCETA L., (ed.), *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo: épica*, Madrid. UAM, 2007.
- JAUMONT, F., *Stanley Kubrik: “The Odysseys”*, (disertación), Université Ch. de Gaulle-Lille III, Auguste Angellier UFR, 1995. Disponible también en Internet Kubrik Server.
- HALL, E., vid. *supra*.
- KORTE, B., «O Brother, Where Art Thou? Eine Odyssee in der Filmwelt», en Gehrke / Kirschkowski, vid. *supra*.
- LILLO, F., *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*, Madrid, Evohé, 2010 (repertorio de películas y bibliografía bastante amplios en el tratamiento de Ulises).
- LÓPEZ JIMENO, A., “El mundo sin fronteras de Teo Anguelópoulos: odisea cinematográfica a través del mito y de la metáfora”, *Estudios Clásicos* 117 (2000) 75-94.
- VALVERDE, A., “Ulises en el cine”, *Tamyris* 5 (2002) 21-5.
- “Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía”, *Philologica Urcitana* 3 (2010) 129-146.
- VERRETH, H., “Odysseus’ journey through film”, en Berti, I., y García Morcillo, M., (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, en *HABES* (U. de Heidelberg) vol. 45, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, pp. 65-74
- WATSON, PH., «Bloom or burst», crítica de la película *Bloom* (2003), de Sean Wals, segundo film basado en el *Ulises*, de J. Joyce, *The Observer*, 23 / 11 / 03. Para el primero, *Ulysses* de Joseph Strick (1967), ver referencia de J. I. Gómez.
- WEINLICH, B. P. “ ‘Odyssey, Where Art Thou’ Myth and Mythmaking in the the Twenty-First Century», en *Classical and Modern Literature* 25, 2 (2005) 89-109.
- WINKLER, M. M. (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford U. P., 2001.
- (ed.) *Troy. From Homer’s Iliad to Hollywood Epic*, Oxford, Willey-Blackwell, 2006.

Música

El tema de Ulises ha gozado de predilección entre los temas mitológicos en sus relaciones con la música, como lo prueba la considerable cantidad de obras a que ha dado lugar. Nos valemos de la valiosa ayuda que nos ha prestado la profesora Elena Guzmán al facilitarnos algunas referencias bibliográficas y un listado muy completo de las composiciones musicales inspiradas por el héroe de la *Odisea* en época moderna y contemporánea, fundamentalmente vocales y pertenecientes al género operístico (existen también cantatas), con algún ejemplo de poema sinfónico. Una relación que ofrecemos a continuación de la bibliografía.

- DALLAPICCOLA, L., *Intorno a Ulisse*. Conversazione di L. D., RAI di Firenze (1968). YouTube, TheWelleszCompany, 2011.
- EWANS, M., *Opera from the Greek. Studies in the Poetics of Appropriation*, Hampshire, Ashgate Publishing Limited, 2007.
- FELDMAN, M., *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- FABBRI, P., *Monteverdi*, trad. Luis de Pablo, Madrid, Turner, 1989.
- GUZMÁN, E., “Eurípides en la ópera: *Le sconfitte* de Claudio Gay, *Actas del XIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Logroño, 2011 (en prensa).
- IGLESIAS ZOIDO, J. C., «Antigüedad grecolatina y ópera barroca» en S. López Moreda, *Ideas: contemporaneidad de los mitos clásicos*, Madrid, Clásicas, 2002, pp. 121-137.
- MCDONALD, M., *Sing Sorrow. Classics, History, and Heroines in Opera*, Westport, Greenwood Press, 2001.
- MOORMANN, E. M., y UITTERHOEVE, W., vid. *supra* (Artes plásticas).
- RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica y música occidental*, Universidad de Alcalá, 1997.
- REID, J. D., vid. *supra* (Artes plásticas).
- STEIN, L. K., *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theater in seventeenth-century Spain*, (para *El mayor encanto amor* de Calderón, vid. cap. 3: Calderón’s Early Court Plays for Philip IV, pp. 104-12, y para *El golfo de las sirenas*, pp. 267-8), Oxford Clarendon Press, 1993.
- “Calderón y el poder de la música”, *Scherzo* 142 (2000) 144-8.
- STERNFELD, E. W., *The Birth of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- V.V. A.A., *El mundo clásico en la Ópera de Monteverdi. Exposición IV Centenario de L’Orfeo*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 2007.
- V.V. A.A., *Il ritorno d’Ulisse in patria. El regreso de Ulises a su patria. Claudio Monteverdi*, libreto de Giacomo Badoaro, Teatro Real, 2008-9.
- V.V. A.A., *Luigi Dallapiccola*, Musik-Konzepte (ed. U. Tadday) n. 158 (2012).
- WERNER, F., «Die muse singt den Blues. Joel und Ethan Coens Südstaaten-Odysee *O Broder, Where Art Thou?*», en Ehrart, W., y Nieberle, S. vid. *supra*.
- ZIMBALDO, D., *Aproximación a la música de Luigi Dallapiccola*, San Cugat, Arpeggio, 2011.

RELACIÓN DE OBRAS MUSICALES (ópera, salvo otra indicación).

Siglo XVII

- VON BIBER, Heinrich, *Ulysses oder der Triumph der Tugend*, 1687. Libreto: poema latino anónimo.
- DESMARETS, Henry, *Circé*, 1694. Libreto: Louise-Geneviève Gillot de Saintonge.
- DAL GAUDIO, Antonio, *Ulisse in Feaccia*, 1681.
- MONTEVERDI, Claudio, *Il ritorno d’Ulisse in patria*, 1640. Libreto: Giacomo Badoaro.
- MELANI, Jacopo, *Il ritorno d’Ulisse*, 1669. Libreto: Giovanni Andrea Moniglia.
- POLLAROLO, Carlo Francesco, *L’Ulisse sconosciuto in Itaca*, 1698. Libreto: Matteo Noris.
- *Circe abbandonata da Ulisse*, 1697. Libreto: Aurelio Aureli.

- SABADINI, Bernardo, *Circe abbandonata da Ulisse*, 1692. Libreto: Aurelio Aureli.
 SACRATI, Francesco, *L'Ulisse errante*, 1644. Libreto: Giacomo Badoaro.
 SCACCHI, Marco, *Circe delusa*, 1648. Libreto: Virgilio Puccitelli.
 STRUNGK, Nicolaus Adam, *Circe*, 1694-9.
 ZAMPONI, Giuseppe, *Ulisse nell'isola di Circe*, 1650.
 ZIANI, Pietro Andrea, *La Circe*, 1665. Libreto: Cristoforo Ivanovich.

Siglo XVIII

- ALBERTINI, Joachim, *Circe und Ulisses*, 1785.
 ALESSANDRI, Felice, *Il ritorno di Ulisse a Penelope*, 1790. Libreto: Antonio Filistri de Caramondani.
 ASTARITA, Gennaro, *Circe ed Ulysse*, 1787.
 BADIA, Carlo Agostino, *Gli amori di Circe con Ulisse*, 1709. Libreto: Giovanni Batista Ancioni.
 — *La costanza d'Ulisse*, 1700. Libreto: Donato Cupeda.
 BASILI, Francesco, *Il ritorno di Ulisse*, 1798. Libreto: Giovanni Andrea Moniglia.
 BERTONI, Ferdinando, *L'isola reggia di Calipso*, 1769 (cantata). Libreto: Zaccaria Seriman.
 CHERUBINI, Luigi, *Circé*, 1789 (cantata).
 CIMAROSA, Domenico, *La Circe*, 1783. Libreto: Domenico Perelli.
 CONTI, Francesco Bartolomeo, *Circe fatta saggia*, 1713.
 CORSELLI, Francesco (acto I) - Corradini, Francesco (acto II) - Mele, Giovanni Battista (acto III), *El Polifemo*, 1748. Libreto: Paolo Antonio Rolli.
 GALLIARD, Johann Ernst, *Circe*, 1719. Libreto: Charles Davenant.
 GAZZANIGA, Giuseppe, *Circe*, 1786. Libreto: Domenico Perelli.
 — *Il ritorno di Ulisse a Penelope*, 1779. Libreto: Giovanni Andrea Moniglia.
 GILLIER, Jean-Claude, *Circé*, 1705. Libreto: Florent Carton Dancourt.
 GIORDANI, Giuseppe, *Il ritorno d'Ulisse*, 1782.
 GIORDANI, Tommaso, *Calypso, or Love and Enchantment*, 1785. Libreto: Robert Houlton.
 JACQUET DE LA GUERRE, Elisabeth-Claude, *Le sommeil d'Ulisse*, 1710 (cantata).
 KEISER, Reinhard, *Circe oder Des Ulysses erster Theil*, 1702. Libreto: Friedrich Christian Bressand.
 — *Ulysses*, 1722. Libreto de Friedrich Maximilian Lersner.
 LACOSTE, Louis de, *Télégone*, 1725.
 MAJO, Gian Francesco de, *Ulisse*, 1769.
 MORIN, Jean-Baptiste, *Circé*, 1706 (cantata).
 — *La naufrage d'Ulisse*, 1712 (cantata).
 MYSLIVEČEK, Josef, *La Circe*, 1779. Libreto: Domenico Perelli.
 OREFICE, Antonio, *Circe delusa*, 1713. Libreto: Giorgio Antonio Falier.
 OTTANI, Bernardo, *L'isola di Calipso*, 1776. Libreto: Paolo Donzel.
 PAER, Ferdinando, *Circe*, 1792. Libreto: Domenico Perelli.
 PORTA, Giovanni, *Ulisse*, 1725. Libreto: Domenico Lalli.
 PÉREZ, David, *Il ritorno di Ulisse in Itaca*, 1774. Libreto: Mariano Borgonzini Martelli.
 PORPORA, Nicola, *Polifemo*, 1735. Libreto: Paolo Antonio Rolli.
 PORSILE, Giuseppe, *Il ritorno di Ulisse alla patria*, 1707. Libreto: Giovanni Andrea Moniglia.

- REBEL, Jean-Féry, *Ulysse*, 1703. Libreto: Henri Guichard.
 ROMANO, Luigi, *Calipso abbandonata*, 1793.
 SARTI, Giuseppe, *L'amor della patria figurato nella partenza d'Ulisse dall'isola di Calisso*, 1779 (cantata).
 SCIROLI, Gregorio, *Ulisse errante*, 1749. Libreto: Giacomo Badoaro.
 SMITH, John Christopher, *Ulysses*, 1733. Libreto: Samuel Humphreys.
 STABINGER, Mathias, *Calipso abbandonata*, 1777.
 TELEMANN, Georg Philipp, *Calypso*, 1727.
 VON WINTER, Peter, *Circe*, 1788. Libreto: Domenico Perelli.

Siglo XIX

- BRUCH, Max, *Odysseus: Szenen aus der Odyssee*, 1872 (composición coral para dos voces).
 Texto: W. P. Graff.
 BUNGERT, August, *Die Odyssee (Die homerische Welt)*, 1896 (tetralogía operística). Libreto:
 August Bungert.
 GUGLIELMI, Pietro Carlo, *L'isola di Calipso*, 1813.
 MAYR, Simon, *Il ritorno di Ulisse*, 1809. Libreto: Luigi Prividali.
 PUGNO, Raoul, *Le retour d'Ulysse*, 1889. Libreto: Fabrice Carré.
 RICCI, Luigi, *Ulisse in Itaca*, 1828. Libreto: Domenico Gilardoni.
 ROMBERG, Bernhard Heinrich, *Ulisse und Circe*, 1807.
 SALVAYRE, Gervais Bernard, *Calypso*, 1872 (escena musical). Libreto: V. Roussy.
 VON WINTER, Peter, *La grotta di Calipso*, 1803. Libreto: Lorenzo da Ponte.
 ZIMMERMANN, Pierre Joseph Guillaume, *Nausicaa*, 1830.
 ZINGARELLI, Niccolò, *Ulisse nell'isola di Circe*, 1800 (cantata).

Siglo XX

- ANTONIOU, Theodore, *Epilogue*, 1964.
 ARMSTRONG GIBBS, Cecil, *Odysseus*, 1937-8 (composición coral). Texto: Mordaunt Currie.
 ARNOLD, Malcolm, *The Return of Odysseus*, 1976-77 (Cantata). Texto: P. Dickinson.
 BERKELEY, Lennox, *Castaway*, 1967. Libreto: Paul Edward Dehn.
 BUTLER, Samuel, *Ulysses*, 1900 (cantata dramática). Texto: Samuel Butler y Henry Festing Jones.
 CHAPÍ Y LORENTE, Ruperto, *Circe*, 1902. Libreto: Miguel Ramos Carrión.
 DALLAPICCOLA, Luigi, *Ulisse*, 1968. Libreto: Luigi Dallapiccola.
 EGK, Werner, *Circe*, 1948. Libreto basado en Calderón de la Barca.
 FAURÉ, Gabriel, *Pénélope*, 1913. Libreto: René Fauchois.
 FROIDEBISE, Pierre, *La navigation d'Ulysse*, 1943 (cantata).
 GLANVILLE-HICKS, Peggy, *Nausicaa*, 1961.
 HAHN, Reynaldo, *Nausicaa*, 1919. Libreto: René Fauchois.
 HEGER, Robert, *Der bettler Namenlos*, 1932. Libreto: Robert Heger.
 HILLEMACHER, Paul y Lucien, *Circé*, 1907 (poema lírico). Libreto: Edmond Haraucourt.
 KÜNNECKE, Eduard, *Circe*, 1953.
 LAPARRA, Raoul, *Ulysse*, 1903 (cantata).

- MELLERS, Wilfrid, *Nausicaa's Welcome*, 1951 (cantata). Texto: R. F. Willetts.
- MICHAELIDES, Solon, *Ulysses*, 1951. Libreto: Solon Michaelides.
- MORITZ, Edvard, *Circe*, 1974.
- MOROSS, Jerome, *The Golden Apple*, 1954 (comedia musical). Libro y letras: John Latouche.
- PHILLIPS, Burrill, *The Return of Odysseus*, 1956. Libreto: Alberta Phillips.
- PONGRÁCZ, Zoltán, *Odysseus és Nausikaa*, 1949-50.
- PUGET, Paul, *Ulysse et les Sirènes*, 1909 (cantata dramática). Texto: Fred E. Weatherly.
- RAMON COLE, Keith, *Ulysses*, 1979 (musical rock). Libreto: Ken Pickering.
- REUTTER, Hermann, *Odysseus*, 1942.
- RIETI, Vittorio, *Ulysses' Wandering*, 1939 (cantata).
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Iz Gomera*, 1901 (cantata).
- SCHIBLER, Armin, *Polyphemus*, 1952 (cantata). Texto: Stefan Zweig.
- SEIBER, Mátyás, *Ulysses*, 1946-7 (cantata).
- SHIELDS, Alice, *Odyssey*, 1976. Libreto: Alice Shields.
- STRAUSS, Richard, *Circe*, 1936. Libreto: Hermann Bahr.
- SZELIGOWSKI, Tadeusz, *Odys placzacy i opuszczony*, 1963. Libreto: Roman Brandstaetter.
- TERZAKIS, Dimitri, *Odyssey*, 1977 (composición).
- TOMASI, Henri, *Ulysse*, 1961. Libreto: Jean Giono.
- TRANTOW, Herbert, *Odysseus bei Circe*, 1938.
- VLADIMIROVICH MOLCHANOV, Kirill, *Odissey, Penelopa i drugiye*, 1970 (comedia musical).
- VITO-DELVAUX, Berthe di, *La navigation d'Ulysse*, 1943 (cantata).
- WEIL, Kurt. *Ulysses Africanus*, 1945 (comedia musical). Libreto: Maxwell Anderson.
- ZANDONAI, Riccardo, *Il ritorno di Odisseo*, 1902. Poema sinfónico. Texto: Giovanni Pascoli.

ÍNDICE GENERAL

(Se citan las referencias más importantes. Los números romanos seguidos de arábigos se refieren a los capítulos y a las notas correspondientes; n.a. significa nota adicional)

- Abel, 117.
Abraham, 43, 267.
actitud científica, 229 y s.; XIV, 12.
actitud de los romanos hacia los griegos, 169 y ss.; XII, 6.
Adriano, IX, 1.
Afrodita, 54, 78, 169.
Agamenón, 22, 26, 40 y ss., 51, 58 y ss., 70 y ss. 93 y ss., 100 y ss., 124, 138 y ss. 150 y ss. 161, 182, 208, 210, 215, 263, 290, 309 y ss. 320; III, 17, IV, 16, VIII, 1.
Agrio, 169.
Agustín, San, 227, 277; XIV, 8.
Ahab, capitán, 69, 226.
Alcibiades, 135; VII, 31, VIII, 26.
Alcidamante, 130, 134.
Alcínoo, 43 y s., 71, 80 y ss., 97 y s., 126, 194, 228, 236, 310, 334.
Alcmán, 123 y s.
alegoría, 61, 66, 166 y s., 198, 219, 231 y ss., 289, 292, 322; VII, 23, IX, 17, .
Alejandro Magno, 187.
Alfred, King, 334; VI, 9.
Alibas, X, 9.
Amery, L. S., XIV, 48.
Anacreonte, 167.
Andocides, 120.
Andrómaca, 65, 185 y s., 217, 319 y s., 340.
Anfínoo, 55, 60, 65; III, 17.
Aníbal, 127, 183; XIV, 3.
Anio, 112; VI, 2.
Anquises, 54.
Antenor, 37, 94, 99 y s., 176, 181, 194, 310.
Anticlea, 56, 72, 87, 89, 181; IV, 35, VI, 8.
Anticlo, XIV, 41.
Antífates, 194.
Antígona, 141.
Antiguo Testamento, 43, 333; II, 2, XIV, 24.
Antístenes, 130 y ss; VII, 17, 23, 27, IX, 6.
Antonio y Cleopatra, 237.
Antonio, (en *Julio César*) 37, 55 y s.
Apolodoro, 339; XII, 5.
Apuleyo, 166.
Aquileida, 184.
Aquiles, 22, 39 y ss., 49 y ss., 72, 77, 93 y ss., 112 y ss. 125 y ss., 131, 138 y ss., 161, 173 y ss., 181 y ss., 199, 204, 209 y ss., 223, 230 y s., 327 y ss., 263, 290, 30 y ss. 314, 321 y ss., 333 y ss.; II, 22, 23, 25, III, 2, 6, 17, 22, V, 2, VI, 2, XI, 8, XII, 7, XIII, 19.
Aquino, St. Tomás, 288; XIV, 8.
Arcisio, 34; II, 14.
arco, 39, 98 y s. 239 y ss.
Arene, 194.
Arete, 71, 89 y s.
Argonautas, 195, 306.
Argos, el perro, 56, 98, 162, 223.
Ariadna, 175.
Aristarco, 165; IX, 9.
Aristides, 139.
Aristófanes, X, 3.
Aristóteles, 42, 57, 77, 188, 321 y ss.; XIII, 15, XIV, 6.
armas de Aquiles, 112, 125, 127, 131, 138 y ss., 153 y s., 180 y s., 193, 302, 314, 338 y ss.; VII, 10, VIII, 8.
Arnold, Matthew, 213; XIV, 43.
Arquilocos, 26, 34, 124, 128, 167, 289.
arte, Ulises en el, Apéndice F.
Ascham, Roger, 25, 134, 228, 231 y ss., 238, 259, 311 y ss., 326 y ss.; XIII, 20.
Asdrúbal, 127.
Astianacte, 116 y s., 136, 151, 185 y s., 340; VI, 11.
Atenea, (vs. tb. Minerva) 38 y ss., 70, 82 y ss., 105 y ss., 113 y ss., 127, 131, 136, 139 y ss., 154, 167, 171, 177, 183, 187, 194, 211, 257, 268, 276; II, 12, III, 1, 2, 24, 25, IV, 5.
Ateneo, IV, 7, V, 6, 7, IX, 11.
Atenocles, 159; IX, 2.
atléticos (juegos), 153.
Aulo Gelio, VI, 16, XI, 5.
Ausonio, IV, 2.
Autólico, 29 y ss., 47 y ss., 72, 88, 94, 107, 113, 128, 136 y ss., 154, 165, 170 y s., 244, 257, 291; II, 9, 12, 26, n.a.
Áyax (de Lócride), III, 7.
Áyax (de Salamina, o Telamonio), 27, 39 y ss., 58 y s., 64, 98 y ss., 114, 125 y ss., 140 y ss., 176, 180 y ss., 194 y ss., 209 y ss., 298, 302, 314 y s., 320, 328 y ss.; V, 2, VII, 12, X, 4, XI, 8.

- Badaro, Giacomo, 255; XIV, n.a.
 Banke, John, 331.
 Baquilides, VII, 1.
 Beethoven, 22.
 Benoît de St. Maure, 24, 195 y s., 201, 205 y s., 222, 297 y ss., 324.
Beowulf, XIV, 4.
 Bérard, Victor, 333, 351 ; II, 1, XV, 6.
 Bergson, XV, 27.
 Bilderdyk, Willem, 239.
 Bizancio, vid. influencia
 Blackwell, Basil, 16 y s.
 Blackwell, Thomas, 257 ; XIV, 16.
 Bloom, Leopold, 212 y ss., 258 y ss., 269 y ss., 282, 333, 356 y s.; XV, 13, 14, XVI, 8.
 Boccaccio, 307 ; VIII, 1, 10.
Book of Kells, 269 y ss.
 Brendan, St, XIV, 4, 5.
 Bridges, Robert, 113, 239, 314.
 Browne, William, 326 ; XIV, 10.
 brujería, 47, 227, 234, 237, 275, 305, 311.
 Brut, Rey (Brutus), 87, 302, 310, 328.
 Bryant, Jacob, XVI, 5.
 Bueyes del Sol, 74, 97 y s., 163.
 burlesco, 25, 94, 244, 330; XIII, 4, XIV, 10.
Burnt Njal, saga islandesa, 61.
 Butler, Samuel, 80, 235, 360; XIV, 14, XV, 6.
 Byron, 22, 24, 71, 77, 81, 118, 121, 246 y ss., 269, 273, 281, 348; XIV, 30, 33, XVI, 3.
- caballo de Troya, 35, 45, 50, 102, 116, 173, 192, 221 y ss., 273; VI, 10.
 caballo fetiche, 31; II, 6
 Cadmo, 43.
 Caín, 117.
 Calcante, 148, 173, 185 y s., 215, 329.
 Calderón, 21, 204, 215, 232 y ss., 259, 273 y ss., 288., 292, 304 y s., 312, 347 y ss., 352 y ss., 360; XIV, 16.
 Calígula, IX, 1.
 Calipso, 25, 45 y ss., 70 y ss., 118 y ss., 165, 175, 183 y ss., 192, 194, 228 y ss., 264, 271, 276, 279, 292, 301, 306, 313, 318, 321, 340, 358 y s.; IV, 13, 15, XIV, 12, XV, 16.
 calvinismo, 25, 215
 Camoens, XIV, 15.
 Cándido, 204.
 Cangrande, 259.
Cantos Ciprios, 111 y ss., 216; VI, 11, 12, VII, 8.
 Caracalla, IX, 1, XII, 7.
 Caribdis, 74, 167, 194, 221, 228, 251, 284, 312 y ss., 333.
 Casandra, 77, 152, 171, 331.
 Castiglione, 57.
 catolicismo, vid. influencia.
 Catón, 126, 170, 225.
- Catulo, XI, 2.
 Caxton, 21, 178, 196, 206, 303 y s.
 Cecil, Robert, 213, 292, 260; XIII, 19.
 Certon, Salomon, 202, 317.
 Chapman, G., 202, 228 y ss., 259, 315 y ss., 327 y ss., 345 y s.; XIII, 3, 19.
 Chaucer, 196, 304, 307, 329 ; XII, 12, XIII, 10.
 Cicerón, 106, 161, 164 y s., 188, 224, 292, 297, 302, 326, 353; VI, 6.
 Ciclo épico, 32, 111 y ss., 135, 306, 338; VII, 10, 14, VIII, 15, XV, 9.
Cíclope, el (Eurípides), 255; VIII, 20, XIV, 48.
 Cíclope, 30, 35, 45, y s, 58, 101 y ss., 165, 167, 175, 187, 221 y s., 263, 284, 301, 313, 340; II, 5, V, 20, VII, 9, IX, 20, XIV, 48, Apéndice F.
 cínicos, 73, 98, 107, 130, 161, 255, 288; VII, 24, IX, 6, XII, 4.
 Circe, 25, 67, 70 y ss., 90, 104 y ss., 115 y ss., 162, 165 y ss., 192 y ss., 224 y ss., 250, 259, 264, 274, 292 y ss., 301 y ss., 312, 314, 321 y ss., 337 y ss.
 Ciro, VII, 23.
 Cleantes, 169; VII, 3.
 Clemente de Alejandría, 73; IV, 11.
 Cleón, 135, 153.
 Clitemnestra, 54, 71, 77, 182; IV, 16.
 Colón, 255, 269; XIV, 47.
 comedia, Ulises en la, 96; V, 6, VII, 8, VIII, n.a., X, 3.
 Confucio, XV, 27.
 Coriolano, 230.
 Cowley, 332 y s.
 Crates, 165.
 Cratino, 124; VII, 3.
 Creonte, 141.
 cristianismo, vid. influencia.
 Cristo, Nuestro Señor, 197 y s., 253, 260, 279, 295, 339; XIV, 15.
 crítica alejandrina, 159 y s.; IX, 2.
 Croce, Benedetto, XIV, 7.
 Ctímene, 78.
 Cuchulain, 94.
 Cuentos de hadas, 42, 215; II, 5, IV, 21, XVI, 8.
- d'Annunzio, Gabriele, 26, 253 y ss., 269, 275, 279, 289; XVI, 3.
 Dafidas, XII, 11.
 daimon anual, (espíritu), 31; II, 6.
 Daniel, el profeta, 227.
 Daniel, Samuel, 229, 303, 324 y s; XIV, 10.
 Dante, 15, 21 y ss., 38, 45, 66, 76, 103, 121, 129, 164, 174, 198, 204, 209, 222, y ss., 246 y ss., 252, 281, 285 y ss., 291, 326; XIV, 36, 40, XV, 3, 7, 12, 27, XVI, 3.
 Dares, 23, 189 y ss., 203 y ss., 280, 296 y ss., 329; XII, 9, 11, 13.
 de la Mare, Walter, 82, 293.
 de Sivry, Poinset, 215 ; XIII, 25.

- de Tabley, Lord, 216; XIII, 26.
 Débora, 59.
 Dedalus, Stephen, 212, 258 y ss., 315; XVI, 8.
 Deidamia, 204, 223.
 Deífobo, 174; X, 7.
 Delfos, 153; IX, 1.
Destrucción de Ilión (ciclo épico), 116, 148; VI, 1, 11.
 Dictis, 23, 114, 189 y ss, 205, 222 y s., 296 y ss.; II, 20.
 Dido, 81, 127, 172, 176, 232, 237.
 Diógenes Laercio, 132, VII, 23.
 Diomedes, 38 y s., 50 y ss., 69, 93, 101 y s., 114 y s., 173, 181 y s., 193 y s., 211, 215, 222, 290, 300 y ss., 313; III, 2, 4, V, 2, VI, 8, 12, VIII, 28.
 Dion Crisóstomo (o de Prusa), 132, 189; VIII, 3, IX, 6.
 Dolón, 34 y ss., 45, 51 y s., 101, 181 y s., 280, 343; V, 5.
 Dryden, 162, 203, 206, 302, 329 y ss.; XIII, 11.
 du Bellay, Joachim, 202, 220 y ss., 249, 267, 269, 288, 317 y ss; IV, 11.
- Éaco, VII, 11.
 Édipo, 22, 86.
 Egisto, IV, 16.
 elementos o paralelos célticos II, 6; egipcios, 31; II, 1; etruscos, 142; II, 3, V, 20, XII, 15; germanos, 31 y s.; II, 6, 7, VI, 16, XIV, 19, 20, 27, 28; hindúes, 278; II, 1, 6, XII, 2, 6, 15, 23, XV, 23; hititas II, 1; micénicos, 63; II, 1; minoicos, 283 y s.; II, 1; semíticos, 29, 260 y ss.; II, 1, XV, 14.
 Eliot, T. S., 311, XV, 9, XVI, 3, 4.
 Elpénor, 89, 161, 338, 354; XIV, 48.
 Elyot, Sir Thomas, 202, 207, 269, 309 y ss., 326.
 Eneas, 81, 118, 148, 161 y s., 171 y ss., 190, 197, 232, 271, 302, 321 y ss., 332; III, 28.
 Enotrópidas, VI, 2.
 Enrique IV, 202 y s., 317; XIII, 3.
 Eolo, 46, 194.
 Epicarmo, VII, 8.
 Epicasta, IX, 1.
 Epicteto, 161 y s., III, 3, IX, 7.
 Epicuro, (elementos epicúreos), 163 y s. 167; IX, 11.
 Epio, VI, 10.
 Esaú, 43.
 Escalígero, 197, 202, 317, 320 y ss.
 Escila, 74, 101, 167, 194, 197, 221, 228, 251, 312.
 Escocia, 120, VI, 16.
 Espíritu Santo, el, 198.
 Esquilo, 37, 57, 138 y s., 143, 147, 154, 157, 188, 243.
 Essex, Earl of, 57, 327; XIII, 19.
 Estacio, 174, 179, 184, 204, 297, 314, 339.
 Estesícoro, 148; VI, 3, VII, 1.
 estoicos, 25, 72, 107, 134, 157, 175 y ss., 219, 228, 231, 276, 284, 288, 311; XI, 6, 11.
- Etiópida*, 263.
 Etruria, 120; VI, 15.
 Eugamón, 117.
 Eumeo, 88, 94, 97, 240 y ss., 322, 338.
 Eurialo, VI, 15.
 Euríates, IV, 1.
 Euriclea, 59, 72, 82 y ss., 264, 340.
 Eurípides, 21, 24, 39 y ss., 52, 56, 101, 114 y s., 125 y s., 134, 147 y ss., 163 y s., 172, 175, 179, 185 y s., 197, 202, 205, 209, 214 y ss., 223, 262, 264, 271, 288, 306, 316 y ss., 357; VII, 32, VIII, 12.
 Éurito, VI, 2.
 Eustacio, 84, 157; IV, 30.
 Evipe, VI, 15.
- Falstaff, 30.
 fascismo, 24, 254.
 Fausto, 22, 137, 227, 237, 269, 290 y ss; XV, 7, 18.
 Fénelon, 24, 134, 160, 203 y s., 229, 261, 276, 317 y ss., 334; XIII, 5, 6.
 Fénix, 40; IV, 6.
 Feuchwanger, Lion, XIV, 48.
 Filoctetes, 52, 100, 115 y s., 130, 136 y ss., 144 y ss., 154, 166, 176, 181 y ss., 202, 209, 216, 287, 316 y ss. 324; VIII, 28, XIII, 5, 26.
 Filodemo de Gábara, IX, 11.
 Filomelides, VI, 2.
 Filóstrato, 23, 89 y ss., 223, 244, 389, 306, 321; IV, 13, V, 3.
 Folclore, 32, 36, 242, 317; II, 11, Apéndice B, 4.
- Gager, William, 24, 316; XIV, 23.
 Gamier, Robert, 24, 186, 203, 214 y s., 319 y ss., 328, 340.
 Gebhart, Emile, XIV, 45.
 Gelli, IV, 8.
Gesta Romanorum, 188, 295.
 Gide, André, 324; XIII, 26.
 Gilgamesh, II, 2.
 Giono, Jean, 243 y ss., 260, 279, 360.
 Giraudoux, Jean, 37, 58, 216 y ss, 255 y ss., 288, 320; XIV, 48.
 Gladstone, 60, 159; III, 19.
 Glauco, III, 22.
 Goethe, 25, 80 y s., 235 y ss., 303 y ss., 243, 248, 289, 292, 318; ii, 29; II, 29, XIV, 36.
 Golding, Arthur, 315, 328; XIV, 9.
 Gorgias, 130.
 Gower, 227, 232, 234, 260, 275, 291, 302 y ss., 311; IX, 1, XV, 12.
 Graf, Arturo, 103; XIV, 47.
 Graves, Robert, XIV, 48.
 Greene, Robert, 314, 316.
Gryllus (Plutarco), IV, 8, XII, 15.
 Guerras del Peloponeso, 135; VII, 32, 33.
 Guido delle Colonne, 206, 299, 303, 352.

- Haggard, H. Rider, 274; XIV, 46.
Hall, A., T., 315, 328.
Hamlet, 56, 101, 111, 137, 196, 209, 242, 288; XV, 2, 7, 18.
Hauptmann, Gerhard, 239 y ss., 341, 353; XIV, 27, 28.
Hazlitt, William, 38.
Héctor, 50, 56, 62, 65, 69, 93 y ss., 116, 176, 182, 186, 193, 209 y ss., 290, 306.
Hécuba, 147 y ss., 185, 202, 316 y ss.
Heine, 267, 269, 319; XIV, 1.
Helánico, X, 1.
Helena, 35 y ss., 56, 69 y ss., 81, 90, 94, 113, 131, 149, 150, 183, 198, 216 y s., 240 y ss., 272 y ss., 280, 334; VI, 3, X, 8.
Heleno, 181; VIII, 13.
Hemingway, Ernest, 38, 274.
Heracles, 115, 134 y s., 146; V, 7, VII, 23, XVI, 8.
Heráclito, el alegorista, 61 y s., 166 y s., 295; V, 7.
Heráclito, el filósofo, 129, 166, 282.
Herder, J. G., XIV, 16.
Hermes, 33, 63, 73 y ss., 120, 167, 181, 233, 306, 321, 342, 350; II, 6, 12, VIII, 17.
héroe, concepto de, 21 y ss., 34 y ss., 50 y s. 56 y s. 65, 70, 81, 90 y s., 93-109, 116, 126 y s., 131 y ss. 135 y s., 138, 142 y s., 146 y s., 192 y ss., 203 y s., 212 y s., 229 y s., 244 y s., 251 y ss., 258 y s., 263 y s., 268, 270, 278, 287; III, 28; XIII, 17.
Hesíodo, 42, 123, 129, 169, 313.
Heywood, 331.
Higino, XII, 5.
Hipermestra, 43.
Hipócrates, 227.
Hipólito, 197.
Holandés Errante, 118, 266.
Homero, sus posibles opiniones personales, 45 y ss., 61 y ss, 89 y s., 96, 100179 y ss.; VI, 13.
Horacio, 113 y ss., 158 y ss., 170, 188; VI, 10, IX, 12.
Íbico, VI, 11.
Ibsen, 196; VIII, 25.
Icario, VI, 4.
Idomeo, 100, 109, 190, 194, 323.
Ifigenia, 42, 87, 116, 147 y ss., 182, 193, 214 y s., 285, 316, 320, 332; XIII, 22.
Iliada latina, 191; XII, 6.
ilustraciones, vid. pintura, XVI, 1, Apéndice F.
Immo, Abbot, 198.
influencia babilónica, II, 1; bizantina, 158; XII, 14, XV, 5; budista, 276; XV, 27; cristiana, interpretaciones, 133, 197, 201; VII, 29, Apéndice A; egea, 94; egipcia, II, 1; del folclore, 33, 36, 242, 317, 341; II, 12; isabelina, 315, VIII, 19; de la Iglesia Católica, 234, 238, 288, 333, 272; de la Iglesia Ortodoxa, 276; XV, 25; jonia, VI, 12; marxista, 230, 275, 277; XV, 18; mediterránea, 283, 350; II, 1, V, 5; del protestantismo, 25, 260; del romanticismo, 71, 107, 222, 227, 267, 297, 306; XIII, 10, XIV, 48, XV, 15;
Ino, 45.
Iro, 97, 321 y s.
Isaac Porfirogéneto, V, 3.
Jacob, 43, 333.
Jasón, 26, 318, 334.
Javier, San Francisco, 118.
Jenófanes, 129, 135.
Jenofonte, VII, 20, 30.
Johnson, Eyvind, 246.
Johnson, Samuel, 21 y s., 130, 165, 239, 245, 260, 275
Joseph of Exeter, 296 y s., 310.
Joven astuto (Wily Lad), 53, 63, 105, 111, 115, 242, 291.
Joyce, James, 22 y ss, 45, 108, 155, 176, 208, 212 y ss., 231, 257 y ss., 289 y ss., 332 y s.; XIV, 36, XV, 1-17, XVI, 8.
Juan, Don, 22, 26, 71, 81, 184, 236 y s., 276, 290 y ss., 350.
Judío Errante, 118, 266.
Juliano, Emperador, 158; IX, 1.
Jung, C. G., XVI, 8.
Juvenal, 170, 183; X, 4.
Kalidasa, 278.
Katzaites, Petros, 285; XV, n.a.
Kavafis, C. P., XV, n.a.
Kazantzakis, Nikos, 103, 121, 257 y s., 268 y ss., 289, 340; XV, 18-27.
Keats, 21, 23, 229, 308, 328; I, 1.
Koliades, Constantin, XVI, 5.
Laertes, 23, 34, 62, 72, 86, 88, 138, 141 y s., 157, 181, 186, 241.
Lamb, Charles, 23, 231, 259, 292, 328; XIV, 14.
Landor, W. S., 288; XIV, 30.
Lang, Andrew, 255, 274; XIV, 46.
Laódice, IV, 7.
Latino, 120, 169, XII, 6.
le Bossu, 160, 205, 322 y s., 330, 334; XIII, 5.
Lear, 111, 241 y s.
León, (Emperador), 44.
Lestrigones, 170, 251, 313, 340.
Leucotea, 184.
Leyenda de Troya, vid. tb. Romance, y *Troy tale*, 115, 195; VIII, 2, XII, 2; medieval, 196, 207, 339, Apéndice B; XIII, 10
Licofrón, 171 y s.; V, 3.
Licomedes, 184, 314.
Lisboa, VI, 16.
Lisieux, II, 11.
Literatura latina, (vid. tb. Virgilio) 179, 184; XI, 2-11.
Livingstone, 118.
Livio Andrónico, 170; XI, 3.

- Lixovius, II, 11.
 Loki, II, 6, XIV, 4.
 loto, 97, 106, 167, 183, 197, 228, 249 y ss.
 Lucano, 170, 297.
 Luciano, IV, 3, V, 6, 7, IX, 11.
 Lucilio, 165; IX, 4.
 Lugh, II, 6.
 Luis, San, 177.
 Lutero, 238, 333.
 Lydgate, 21, 178, 206, 301 y ss., 314, 334, 339.
- Macer, Emilio, 227.
 Mackail, J. W., IV, 17, 23, XIV, 48.
 Maelduin, XIV, 4, 5, Apéndice A, p. 300, n.
 magia, 26, 72, 82, 167, 219, 227, 234, 305.
 Mago, 37, 260, 275; XVI, 8.
 Mahoma, XV, 27.
 Mamilii, 120.
 Manannan Mac Lir, 32.
 Marcial, XI, 2.
 Marco Aurelio, 166, 285; IX, 1.
 marxismo, vid. Influencia.
 Masefield, John, XIII, 10.
 Mātariçvan, II, 6.
 Maui el de los mil trucos, 32; II, 10.
 Medea, 72.
 Megaclides, 106; V, 7.
 Melanchthon, 238, 309, 333.
 Melville, Herman, 69, 226; XIV, 38.
 Menandro, 179.
 Menelao, 40, 42, 64 y s., 69 y ss., 93, 102, 106, 113, 136,
 152, 213, 272 y ss., 290; III, 21, IV, 1, 7, V, 2, 12,
 18, VI, 3, VII, 10.
 mentiras, 43 y ss., 129, 144 y s., 153, 189, 196, 301,
 321, 334.
 Mercurio, 115.
 Meriones, V, 9.
 Metastasio, 21, 184, 204, 216.
 Milton, 152, 226, 333 y s.; VI, 9, XV, 3.
 Minerva, (vs. tb. Atenea), 173, 183, 324.
 misticismo, 71, 229, 231, 259, 332.
 Moisés, 59, 118, 275 y s., 332; XIV, 46.
moly, hierba, 73, 167, 233, 378; IX, 17, 19.
 Montaigne, 106.
 Monteverdi, XIV n.a.
 Morris, William, 301; XIII, 10.
 música, vid. bajo Ulises; versiones musicales, XIV, n. a.
 (y Actualización bibliográfica).
- Napoleón, 94 y s.
 Natalis Comes, 308; XIII, 1.
 Nauplion, 114; VI, 8.
 Nausícaa, 25, 71, 77 y ss., 89, 98, 159 y s., 214, 230, 235
 y ss., 255, 263 y s., 272, 306, 310, 333, 340; VI,
 19, 21, XII, 20, XIV, 12.
- Neoptólemo, 109, 130, 144 y ss; VI, 11.
 Neptuno, 183, 227.
 Nerón, 87, 190; IX, 1.
 Néstor, 22, 36, 38, 40, 51 y s., 65, 88, 99 y ss., 104, 113,
 160, 181, 208 y ss, 213, 259, 290, 296, 310, 335;
 III, 2, V, 12; IX, 1.
Nibelungenlied (*Cantar de los nibelungos*), 61.
 Nicias, 194; VIII, 26.
 Nietzsche, 253, 269; XV, 7, 27.
 Nuevo Testamento, (vid. cristianismo), 43.
- Obey, André, XIII, 22.
 Odiseo, vid. Ulises.
 Ogigia, 75 y ss., 318.
 oráculo pitico, vs. Delfos.
 Orestes, 191; IV, 16.
Orestia, IV, 16.
 Orfeo, 31.
 Orígenes, 197.
 ortodoxia, vid. influencia.
 oso fetiche, 31; II, 14.
 Ossian, 239 y s.
 Ovidio, 21, 179 y ss., 209, 219 y ss., 267, 269, 288, 296
 y ss., 315, 317 y s., 328 y ss., 335, 339; IV, 11,
 19, X, 9.
- Pablo, San, 151, 197, 281.
 Pacuvio, 161.
 Padres de la Iglesia, 166, 197, 219, 224, 295, 322.
 Paladio, 116 y s., 131, 171 y ss., 181 y ss., 193, 206, 223,
 298, 302, 304; VI, 12, X, 5.
 Palamedes, 32, 106, 113 y ss., 130, 135 y s., 151 y s.,
 166, 173, 181 y s., 191 y ss., 215, 298 y ss., 314;
 VI, 8, VII, 11, 20, 22, VIII, 26.
 Pan, (dios), 230.
 Pan, Peter, 8.
 Pándaro, 213 y s.
 Paris, 69, 113, 150, 195, 198, 273, 300, 334.
 Partenio, VI, 15.
 Pascoli, 76, 121, 249, 252 y ss., 269, 274 y ss., 346, 360;
 XIV, 40, 41, 45, 47, XV, 16.
 Patroclo, 39, 69, 95, 335; III, 27.
 Paulino de Pela, 197.
 Pausanias, 118; IV, 4, n.a.
 Pedro, San, 238, 333.
 Peele, 314 y s.
 Penélope, 23, 46, 57 y s., 65, 71 y ss., 87, 94, 107, 113,
 119 y ss., 163, 165, 171, 183 y ss., 197, 211, 217,
 224, 235 y ss. 243 y ss. 250, 262 y ss., 292, 303
 y ss. 314 y ss., 321, 330 y ss., 340 y s., 358 y ss;
 VI, 4, XV, 16.
 Pericles, 66, 135.
 Perrault, XIII, 5.
 perro, vid. Argos.
 Petrarca, 201, 307; XIII, 1.

- Phillips, Stephen, 239; XIV, 26.
 Pickwick, 30.
 Píndaro, 25, 39, 43, 123 y ss., 135 y ss., 174, 197, 237, 248, 306.
 pintura, Ulises en la, 337 y ss.; XVI, 1, Apéndice F.
 Pirandello, 278.
 Pisides, XI, 8.
 Pisístrato, 66.
 Pitágoras, 129, 133, 135, 227.
 Platón, 42 y ss., 52 y ss., 97, 129, 134, 154 y ss., 166 y s., 187 y ss., 227, 277; VII, 19, 20, 30.
 Plutarco, 166, 198 y s., 309 y s., 317; IV, 8, V, 18, XII, 15, XIII, 3.
 Pocourante, 240.
 poesía lírica griega, 123, 179; latina, 79 y ss; XI, 2.
 Polieno, 44; II,
 Polifemo, (vid. tb.Cíclope), 25, 119, 192, 194, 263, 331, 337 y ss., 340, 351, 358 y s.
 Pope, Alexander, 160, 196, 203, 231, 328; II, 18, XIII, 6.
 Porfirio, 168.
 Poseidon, 31, 49, 54, 78, 98, 105, 119, 177, 192; II, 6.
 pretendientes de Helena, 90, 112 y s., 274; de Penélope, 55 y ss., 81 y s. 118 y s., 124, 162 y s., 230, 237 y ss., 242 y ss., 264 y s., 341.
 Príamo, 56, 65 y s., 136, 182, 193, 213, 298, 302, 331.
Priapea, 260, 331; IX, 17.
 Prometeo, 22, 37, 276; XVI, 8.
 Propercio, XI, 2.
 protestantismo, vid. influencia.
 Ptoliporto, 194.
 Ptolomeo Euergetes, IX, 1.
 Ptolomeo Queno, XII, 2
 puritanismo, 331, 334; VII, 29, XIII, 19.
- Quijote, Don, 30, 279, 330; XIV, 3, XV, 7, 18.
 Quintiliano, 353; XI, 5.
- Racine, 21, 24, 148, 186, 203, 214 y ss., 257, 287 y s., 320, 323; VIII, 23.
 Rafael (arcángel), 43.
 Raleigh, 57, 313.
 Rama, III, 28.
 Rapin, 25, 39, 160, 203, 229, 320 y ss., 334; XIII, 5.
 Ravisius Textor, XIII, 1.
 Régulo, 126, 170, 225.
República, de Platón, 43, 52, 55 y ss., 61, 129, 154, 167, 277.
 Reso, 148, 181 y s.; VIII, 21.
Roman de Troie, 178, 201, 205, 324, Apéndice B; XII, 10.
 Robinsón Crusoe, 175.
 Romance de Troya, vid. tb. Leyenda, 25, 114, 195 y ss., 203, 206, 222, 298, 300 y s., 317; XVI, 1.
 romance (concepto), 72, 306.
 Romanticismo, vid. influencia.
 Rómulo, 169, 230.
 Ronsard, 202.
- Rotrou, 148, 320; XIII, 22.
 Rowe, Nicholas, 238 y s.; I, 1, IX, 12.
- Salomón, 202, 227, 317, 333.
 Sancho Panza, VIII, 28.
 Sandys, George, 328.
 Sarpedón, III, 1.
 Satanás, 140, 226, 331.
 Seferis, Yorgos, 221 y s., 350 y ss.; XIV, 3.
 Séneca, 21, 24, 116, 148, 154, 165 y s., 179 y s., 185 y s., 203 y ss., 214 y ss., 223, 257, 288, 317 y ss., 324; VI, 16, XIII, 21.
 Servio Tullio, 230.
 Sexto Empírico, VI, 15.
 Shakespeare, 21, 37, 41, 58, 65, 111, 115, 162, 188, 193 y ss., 204 y ss., 229, 237, 246, 248, 257, 262 y s., 269 y s., 276, 288, 302, 307, 311 y ss., 320, 325 y ss., 329, 334 y s.; XIII, 12-20, XIV, 16.
 Shaw, G. B., 188, 237.
 Shelley, 22, 42, 258; XIV, 21.
 Shirley, James, 329; XIII, 11.
 Sicilia, 189, 194, 235 y s., 301.
 Sidney, Sir Philip, 311, 313; XIV, 9.
 simbolismo, 23, 66, 217, 221, 234, 255 y ss., 267, 269, 274, 289, 313; XV, 4.
 Sinbad el Marino, 270.
 Sinón, 173 y ss.
 Sirenas, 104 y ss., 164 y ss., 194, 196, 221, 223, 228, 230 y s., 249, 251, 295, 301 y ss., 312, 314, 322, 326, 338 y s.;
 Sisifo, 23, 32, 138, 141, 152, 157, 181, 215; II, 9, VIII, 4.
 Smith, James, 229 y s.; XIV, 10.
 Soco, 36, 40; III, 1.
 Sócrates, 43 y s., 56, 61, 77, 130 y ss., 153, 281; VII, 24.
 sofistas, 129 y s., 135, 147, 187 y s.; V, 1.
 Sófocles, 21, 35, 99, 125 y s., 130, 137, 139 y s., 141 y ss., 146 y s., 152, 154, 161, 186, 202, 205, 216, 264, 269, 271, 287 y s, 306, 315, 317, 319 y s., 324, 329; VI, 12, 15, XIII, 12.
 solar, mito, 31, 317; II, 6, XV, 15.
 Solón, 66, 124, 360.
 Solveig, 72.
 Somerset, Earl of, 228, 327; XIII, 19.
 Spenser, 57, 178, 303 y s., 308, 313, 326; X, 7, XIV, 9.
 Sprat, Thomas, 332.
 Suidas, V, 12, X, 14.
 Swift, Jonathan, 231, 264; XIV, 11.
- Tabula Iliaca*, 148.
 Tántalo, 22, 276.
 Teágenes, 129, 166.
 Teléfono, 116, 122, 193.
Telegonía, 117, 195, 246; VI, 14.

- Telégono, 118 y ss., 169, 195, 296, 299, 301, 303, 305; XIV, 45.
- Telémaco, 36, 70, 83, 85, 87, 90, 113, 116, 160, 186, 194 y s., 203, 212, 236, 238 y s., 241 y ss., 248, 257, 258 y ss., 266, 272, 280, 303, 320, 323 y s., 333; IV, 16, V, 9, IX, 1, XIV, 38.
- Temístocles, 66, 139, 292.
- Tennyson, 76, 209, 246 y ss., 252 y ss., 261 y s., 269, 272 y s., 279, 281, 289, 326; IV, 11, XIV, 31-9, 47, XVI, 3.
- Teócrito, 188.
- Teodectes, VIII, 28.
- Teognis, 25, 124 y s., 133, 157; VII,
- teorías psicológicas, 32, 70, 86, 107, 243, 293; VI, 4, 15, XIV, 12, XVI, 8.
- Tersites, 51 y s., 58, 71, 99, 101, 146, 155, 182, 200, 208, 212 y s., 217, 263, 266, 309, 320, 335; V, 5.
- Tetis, 60, 112.
- Teucro, 141 y s.; IV, 6, V, 2.
- Tíbulo, XI, 2.
- Tideo, 51, 174; III, 2, V, 3, VI, 8.
- Tiresias, 87, 118, 139, 195, 228, 246, 249 y s.; IX, 12.
- Tottel, 315.
- Troilo y Crésida*, 24, 41, 58, 65, 193, 204, 207, y s., 210 y ss., 217, 229, 248, 263, 275, 302, 309, 313 y ss.; XIII, 10 y ss., XIV, 16, 37.
- Troilo, 208, 211 y ss., 306 y s., 314, 334; XIII, 10.
- Troy tale*, vid. *tb. Leyenda de Troya*, 178, 339; XII, 9, XIII, 9, XIV, 4, XVI, 1, Apéndice B.
- Troyanas*, 116, 136, 147 y ss., 154, 157, 174, 181, 185, 317, 319;
- Tucídides, 135, 146; VII, 31, 33.
- Tyl Eulenspiegel, 32.
- Tzetzis, 114; V, 3.
- Ugone, Jacopo, 215, 238, 331.
- Ulises, adaptabilidad, 25 y s., 118, 124 y s., 159, 178, 239, 290; agudeza, sagacidad, 32, 36 y s., 39, 55, 60, 184, 146, 184, 191, 229, 263; X, 4; alegría, 118, 138, 195, 225 y s. 272, 279, 282, 296, 300, 303, 325; amabilidad, afabilidad; 55 y ss., 60, 73 y s., 79, 88, 94, 141 y s., 165, 184, 194, y s., 257; ambición, 55, 135, 152 y ss., 213, 269; ambigüedad, ambivalencia, 26 y s., 100, 108, 226, 294; II, 21, XVI, 8; ancestros, 24, 3 y ss., 138, 182; VIII, 4; andanzas, 71 y ss., 103, 115, 118 y s., 183, 122, 195, 197, 222, 274 y s., 302, 306, 313; XIV, 38, XV, 15; apariencia, 31, 35, 58, 79, 81 y s., 86, 94, 158, 192, 195, 240, 300, 323; V; 3, n.a., XIX, 13; arquero, 39, 98 y s., 239 y ss.; arte, en el, Apéndice F; ascetismo, 276, 278, 282; astucia, 28, 35 y s., 41 y ss., 60 y ss., 114, 127, 137, 142, 185, 192, 215, 224, 263, 291; atletismo, dotes atléticas, 39, 58, 281; aventurerismo, 103, 118, 120, 236, 268, 291; V, 15; casa, amor por, 74 y ss., 80 y ss., 107, 118, 121, 124, 161, 219, 245 y s., 288, 306, 318; IX, 13, XIV, 26; chauvinismo, 151, 163, 198, 302 y s., 206, 223, 225, 22, 334; cinismo, 52, 145, 152, 154; VIII, 15; cobardía, 100 y ss., 113, 131 140, 141 y s., 161, 180 y ss., 185, 302, 329; IX, 13; codicia, 39 y ss., 104, 220; V, 18, XI, 12; comida, glotonería, 25, 73, 95 y ss., 167; V, 6; compasión, 55, 65, 142, 175 y s., 212, 214, 217, 245, 260, 264, 324; cortesía, 40 y s., 57, 60, 65, 93, 94, 126, 202, 205, 211, 224, 280, 284, 298, 302, 322; crueldad, 63, 115 y s., 140, 172, 179, 192, 223, 233, 324; II, 6, IV, n.a.; culto, II, 6, VI n.a.; curiosidad, 104 y ss., 227, 234, 261, 265 292; XV, 13; demagogia, 24, 135, 149 y s.; VIII, 27; desconfianza, 46, 69, 90; desilusión, 24, 52, 145, 154, 212, 214, 349, 252, 289; diplomacia, 210 y s., 305; disfraces, 35, 54 y ss., 81, 85, 88, 90, 97, 102, 116, 139, 149, 219, 238, 240, 242, 250, 264, 257, 291, 333 y s.; IX, 7; disimulo, 192, 203, 323 y s., 334; dominio de sí mismo, contención, 37 y ss., 58 y s., 60, 99, 107, 126, 140, 142 y s., 211, 225, 234, 244, 245, 302; III, 19; duplicidad, II, 22; edad, 108; V, 2, n.a.; egoísmo, egocentrismo, solipsismo, 107 y s., 143, 193, 247, 253, 282, 289; elementos amorosos, 58, 70 y ss., 85, 107, 114, 182, 184, 235, 264, 274, 276, 278, 306, 326; IV, 5, 7, XIV, 22, 24; elementos cónicos, 63, 273; II, 6, 9; elementos demoníacos, 31, 235, 287; elocuencia, 171, 177, 179 y ss., 183, 192, 209 y s., 214, 224, 250, 287, 300 y s., 330; engaño, 34 y ss., 40 y s. 45, 47, 54, 62, 70, 83, 114, 126, 128 138 y s. 145, 173, 193, 206, 209 y s., 243, 302, 304, 324; envidia, 115, 130, 151, 157, 173, 192, 302; epítetos, 29, 102, 173 y s., 184, 301, 332; II, 2, IX, 3, XI, 11; erotismo, 71, 24, 264; escapismo, 246, 263, 267; escepticismo; III, 10 VIII, 20, 28; espía, 38, 90, 116, 131, 144, 149, 157, 182, 205, 242; VIII, 20; espíritu público, 117, 150, 214; XIII, 26; esposas, 119 y ss.; VI, 15; exilio (vid. casa, amor de la) 75, 119, 175, 183 y s. 219 y ss., 257, 261 y s., 267, 271, 288, 318; falta de escrúpulos, 53, 72, 130, 133 y ss., 146, 155, 172, 185, 201, 208, 320; filósofo, aspectos filosóficos, 59, 98, 108, 161, 209, 284; IX, 8, XIII, 25; firmeza, 57, 101 y s., 115, 125, 165, 170, 177, 214, 225, 235; flexibilidad, versatilidad; 27, 37, 39, 53, 41, 124 y ss., 128, 133, 139, 170, 177, 180, 202, 258, 263, 291 y s., 311; V, 14, VII, 28; gentileza 55, 56 y s., 60, 63 y ss., 74, 78, 84, 88, 95, 211, 214, 217, 302, 330; grotesco, elemento; 25, 139, 241; guerrero, 24, 36, 162, 185, 202, 205, 245, 257, 311; habilidad, 31, 34, 39 y s., 50, 90, 98 y s., 100, 117, 129, 131 y ss., 138, 145, 147, 150, 154, 178, 184, 192, 196, 219, 241 y s., 163, 257, 68, 277 298, 312; X, 8; hijos (vid. *tb. Telémaco*), 112, 120; VI, 15; hombre común, 204, 237, 245, 259, 265 y s.; hombre de recursos, 32, 78, 84, 177, 281, 316; hombre docto, 227, 265;

- hombre primitivo, 24, 237; hombre universal; V, 1; humanidad, 64, 66 y s., 99, 116, 134 y s., 140, 143, 198, 208, 212, 235, 251, 253, 276, 279, 319, 322; idealismo, 262 y s., 277; idiotez, 241 y s.; individualismo, 37, 132, 134, 178, 185, 219, 226; inteligencia, 27, 64 y s., 70, 84 y s., 90 y s., 106, 135, 167, 181, 184, 208, 210, 226, 235, 271, 292; XVI, 6; intriga, intrigante, 24, 123, 60, 201, 206, 215, 217; intuición, 57, 66; jactancia, 59, 225; III, 5; libertad, 235, 275 y ss., 281 y s., 215; llanto, 56, 82, 87 y s., 161 y s., 216, 225, 313; IX, 9; malicia, 55, 180, 185, 192, 208; mentiras, falsedades, 25, 43 y ss., 82, 125, 129, 144 y s., 187 y ss., 193, 196, 299, 301 y s., 305 321, 334; II, 25, 26, 27, VIII, 14, 28; modestia, 38, 53, 142, 181, 194; II, 18, III, 5; muerte, 77, 112, 117, 119 y s., 139, 143, 149, 150, 194 y s., 246, 249 y s., 278 y ss., 296, 299, 303, 305 y s., 319; VI, 15, XIV, 5; mujeres, relaciones con, 70 y ss., 184; IV, 5, XIV, 26; música, 106, 164, 250, 261, 266; nacimiento, 33, 35, 93; nombres, 30 y ss., 53, 192, 197, 233, 235, 240 y s., 252, 292, 295, 306, 329, 333; II, 3, 4, 11; odiosidad, 8, 24, 35, 39, 42, 45, 52, 136, 152, 175, 214; oportunismo, 25, 102, 125, 244; V, 7; oratoria, retórica, 58, 89, 93, 99 y ss., 173, 183, 227; II, 22, V, 12, IX, 13, XI, 5; paciencia, 59, 64, 79, 84, 107, 139, 165, 197, 211, 243, 313, 324, 327; III, 19; padre, 70, 76, 85 y ss., 151, 195, 212, 221, 224, 241 y ss., 257, 261 y s., 291, 305, 323 y s.; patriotismo, 107, 165, 172, 215, 228, 240, 320; peregrino, 42, 118 y s., 232, 250, 274, 281; persuasión, 55, 60, 79, 117, 138, 181, 184 316, 302; picardía, 130, 138, 279, 316, II, 4, VIII, 28; piedad, 52 y s., 107, 146, 161, 171, 176, 216, 224 y s., 228, 234, 252, 259 y s., 264, 276, 278, 328; III, 6, V, 1, XV, 22; plausibilidad, 100, 195; *politique*, 108, 152, 185, 205, 208, 216 y s., 219, 223, 257, 262, 287, 320; XIII, 16; postura, 37, 99 y s., 181; pragmatismo, 284, 310; VIII, 22; pretendiente (de Helena), 112 y s.; propaganda, 25, 132, 158, 176, 198, 215, 229, 264; prototipos, 29 y ss., 251, 318; II, 4; providente, 184; prudencia, 24, 27, 38 y s., 53, 73 y s., 77, 84, 87, 101, 105 y ss., 108, 164 y ss., 197, 210, 232, 234, 238, 244 y s., 260, 261, 263 y ss., 291 y s., 302, 311, 314, 318, 321 y ss. 334; III, 10; realismo, 217, 268; sabiduría, 27, 61 y s., 72, 114, 132, 142, 145, 183, 192, 197, 208, 210 y s., 213, 224, 228, 245, 271, 281, 304 y s., 306, 312, 313, 321, 327, 329; sarcasmo, 58, 145, 150, 152; sensualidad, 108, 164, 234, 254, 265, 284, 292; XIV, 45, 46; servilismo, 86, 108, 134, 320; VIII, 7; soledad, 36, 54, 69, 101, 131, 221, 250, 253, 266, 275 y s., 277 y s., 282; IV, 2; sonrisa, 38, 40, 196, 279, 280, 282, 323, 329; sutileza, 61, 70, 84, 170, 184, 206, 270, 304; tacto, 78, 108, 131, 142, 263, 305; ternura, 56, 65, 113, 177, 232; trampa, 33 y ss., 40, 70, 83, 114, 128, 157, 178, 187, 205, 222 y s., 298, 324; unidad de concepción (en *la Iliada* y *la Odisea*), 17, 35 y s.; II, 16, III, 21, V, 1; valor, valentía, 50, 53, 59, 84, 93, 95, 100 y s., 113, 117, 119, 124, 131 y ss., 145 y s., 161, 171, 173 y s., 177, 180, 181 y ss., 186, 191, 193, 206, 212, 224, 248, 263, 281, 283, 289, 304, 300, 311; vengativo, 115 y s., 139, 151, 186, 243, 312; vigilancia, 132, 234, 235; villanía, 144, 206, 304, 334; X, 14, XIII, 13; virtud, 25, 62, 72, 134, 152, 163, 166, 174, 197, 225, 232, 234, 265, 276, 322 y s.; zorro, 102, 136, 141, 208; VIII, 8.
- Varrón, XI, 4.
- versiones (y paralelos) alemanas, 32, 155, 235, 239, 299; XIV, 20, n.a.; españolas, 155, 232; XIV, 15, n.a., Apéndice B., 2; francesas, 155, 160, 202, 299, 330; XIII, XIV, Apéndices A, B, D; XII, 3, XIV, 45, n. a.; en griego moderno, 256 y ss.; XV, n.a.; holandesas, 114, 239, 299, 312; XIV, 24; inglesas, 160, 202 y s., 246 y ss., 227 y ss., 299 y ss., Apéndices B, C y E; XIII, 12, XIV, 22, 30, 45; irlandesas, 32, 198, 299, 256 y ss.; XIV, 4, XV, 9, Apéndice B, 4; islandesas, 206, 299; XII, 9, Apéndice B, 2; italianas, 76, 155, 222, 249, 250 y ss., 299, 309, XIV, 1, 47; portuguesas, XIV, 15; rusas, 206, 299; XII, 9; suecas, 244.
- Viajes de Gulliver*, 229; XIV, 11.
- Vico, Giambattista., 204, 229, 231, 245, 263.
- Viejo Marinero, 118, 221, 248, 266, 277; XV, 15.
- Virgilio, 12, 25, 45, 65, 114, 127, 162 y s., 169, 171 y ss., 196 y ss., 202, 205, 222 y ss., 232, 271 y s., 297, 299 y ss., 321, 327, 330.
- Voltaire, 204.
- Vondel, Joost van den, 114, 215, 312.
- Wellington, 94.
- Wen Amun, 29; II, 1.
- Wolf Dietrich, 31; II, 6.
- Yeats, W. B., 196.
- Zaratustra, XV, 7.
- Zenón, 160 y ss.
- Zeus, 34, 40, 51, 54, 59, 61, 74 y ss., 96, 117, 126, 170 y s., 181, 276; III, 25.
- Zoilo, 160, 187.
- Zoroastro, 227.

ÍNDICE DE PALABRAS LATINAS Y GRIEGAS COMENTADAS

ἀγαθός, 147.

ἀγανοφροσύνη, III, 12.

ἀγχίνοος, 59.

ἀγάπη, 109.

ἀπλοῦς, VII, 28; VIII, 8.

δίκαιοι, III, 14.

δόλοι, II, 17.

ἔρωσ, 109.

ἐνηής, III, 27.

ἐπιτήσ, III, 11.

ἐπίτριπτον, VIII, 8.

εὐχετάσθαι, III, 20.

ἐχέφρων, III, 17.

ἡμεροί, III, 14.

ἠπιότησ, III, 12.

κέρδοσ, II, 21.

κλαίω, IX, 9.

κύντερον, VII, 24.

μειλίχιος, III, 27.

Μηχανίτισ, III, 25.

ξανθός, V, 3.

πολύκροτοσ, VII, 28.

πολύμητισ, 312.

πολυμήχανοσ, V, 14.

πολύπλοκοσ, VII, 7.

πολύτροποσ, 23, 133 y s., 170, 228, 312, 328; II, 12, VII, 7, 28, 31

πρᾶοσ, III, 12.

Πρόμαχοσ, III, 25.

πυκνόσ, V, 12.

sapiens, IX, 8.

σοφία, σοφός, 23, 145; III, 25, IX, 8.

σοφροσύνη, 145, 147 y s.; VIII, 16.

τλήμων, III, 19.

versutus, 172.

φιλία, φίλοσ, 109.

φιλοτιμία, 155.

ὠμογέρων, V, n. a.

