

Bartolomé Segura Ramos, *Ensayo sobre la Iliada*, Sevilla: Thémata, 2016. 289 págs.
ISBN: 978-84-943454-63

Como el propio autor hace saber en su prólogo, este libro consta de dos partes: “El proceso de creación” y “El producto”, y cada una de ellas comprende otras dos, la primera: “El sustrato épico” dividida en cinco apartados y “Los medios técnicos”, en cuatro. La segunda parte consta de: “La forma” y “La semántica”, con tres apartados cada una de las dos. Seguidamente en el propio prólogo expone su interesante concepción de la *Iliada* como conjunto y, sobre todo, de su división.

En el primer apartado o capítulo, *Antecedentes orientales. Mundo griego arcaico*, parte de estudios de poemas acadios, como *Anzu*, *Enuma*, *Atrahasis*, y, sobre todo, de *Gilgamesh*, a propósito del cual señala que ha habido varias versiones correspondientes a tres milenios y que en ellas se encuentran personajes y hechos paralelos de algunos de la *Iliada*. A esta conclusión lleva el análisis de diferentes conceptos como el empleo del discurso directo, los epítetos prefijados, las repeticiones, etc. Señala también la correspondencia de la obra que nos ocupa con otras varias antiguas de diversos tipos, como *El Pentateuco*, *El Cantar de los Cantares*, etc. en las que hay contradicciones similares a las que aparecen en la obra homérica. Así mismo alude Segura a la posible influencia de las culturas del oriente próximo y, en todo caso, al paralelismo con su literatura, especialmente la recogida en el *Mahabharata* y el *Ramayana*. En concreto, respecto a la primera señala cómo se ha pretendido ver diferentes épocas, estilos, etc., como ocurre con los poemas homéricos. En efecto –continúa– la influencia de la poesía oriental y la similitud con ella está en varias de las aventuras de Ulises: el Cíclope, Circe, la bajada al mundo de los muertos, Nausícaa, etc., y, según Edwards, esta influencia se mantuvo largo tiempo. West, Ken Dowden, además del propio Segura, son algunos de los que defienden esta influencia oriental, como el hecho de que la *Iliada* estaría compuesta a partir de una amplia colección de poemas orales anteriores, en los que, a modo de repertorio, los aedos o poetas encontraban episodios diferentes que iban incorporando a veces de modo no muy lógico, lo que demostraría ese diseminado origen. Esta teoría se opone a la que siguen quienes quieren encontrar una raíz clara y determinada de distintos episodios o partes de la *Iliada* en poemas épicos anteriores. Es el caso de R. Janko y N.J. Richardson entre otros.

En el capítulo II, *Época del poema*, distingue entre la fecha de la destrucción de Troya que se narra en el poema y que sería el siglo XII a.C., y la de la época en que se constituiría el núcleo de la epopeya, que tendría lugar entre los siglos VIII y VI, de modo que sería en el VI cuando alcanzaría la forma con la que ha perdurado hasta nuestros días. Después de afirmar la indiscutible influencia de diversos poemas y tradiciones recibida a través de los siglos y la probabilidad de los recorridos de la obra por diferentes territorios, el autor hace una clasificación de elementos, como el empleo del hierro en las armas, las representaciones en objetos de cerámica, y cier-

tas tendencias sociales, que corresponderían respectivamente a la Edad de Hierro, a distintas tradiciones del mito independientes del poema que nos ocupa, y a ciertas tendencias sociales que apuntan a los siglos posteriores. En cuanto a Homero lo sitúa en el siglo VIII, y en general, respecto a la sociedad descrita en la obra se inclina por reconocerla como homérica más que como troyana.

Comienza el capítulo III, *El ciclo. Homero*, señalando el origen “sacro” de diversos poemas antiguos. Hace un apunte de los que estarían vinculados con la *Iliada* “a modo de saga de la antigüedad” comenzando por los *Cantos chipriotas* o *Chiprias*, siguiendo con la *Etiópida* y la *Memnónida* (primera y segunda parte), la *Pequeña Iliada*, y la *Iliupersis*; y por otro lado, los *Nostoi* y la *Telegonía*, que se refieren a los hechos posteriores a la caída de Troya. El análisis detallado de los contenidos de estas obras le lleva a concluir que no se trata de narraciones de hechos consecutivos, como en parte suponía Kullmann, sino de tradiciones épicas recogidas en distintas obras, que se solapan en todo o en parte y que eran seleccionadas y recitadas a gusto del aedo o vate, según defienden junto con otros, Fenik, Edwards y Bernabé. La confluencia de episodios, fórmulas, etc. no hace sino reforzar de nuevo esa idea de una tradición múltiple.

En el subcapítulo *Homero Segura* aborda el problema de la autoría de la *Iliada*. Apoyándose en supuestos lógicos como el hecho de que en el siglo VIII no estuviera desarrollada la escritura ni el empleo del papiro como para recoger tamaño poema, la ausencia de datos personales de Homero en oposición a los que se poseen de autores del siglo VII como Arquíloco, Tirteo o Solón, hacen más que discutible la existencia de un autor único de dicha obra. A ello añade la etimología del término Homero <homeros, que significa “el que ajusta el canto”, y haría referencia a un aedo que reuniera a su elección fragmentos tomados de la tradición para ser recitados oralmente. Las opiniones de Baldy, Bowra, Kirk, Blanco y Macía coinciden con esta teoría que niega la existencia de un Homero, autor de la *Iliada*.

En la primera parte del capítulo IV, *Nacimiento de la Iliada*, insiste en los testimonios antiguos (principalmente, Pseudo Platón y Cicerón) que aluden a Pisístrato como unificador y difusor de la *Iliada*, teoría aceptada entre otros por Broccia y por Blanco y Macía que llegan más allá y sostienen que el propio Pisístrato asesorado por una serie de sabios fue el autor de la *Iliada*.

Reitera Segura la opinión bastante aceptada (así, Heubeck, Kirk, Ercolani) de que la creación de la *Iliada* sólo se concibe en relación con la idea de un aceptable desarrollo de la escritura y no directamente de cantos orales, sino de otros poemas escritos. Recoge por otra parte el juicio de Blanco y Macía y Kirk que relacionan la composición de la *Iliada* con las fiestas panatenaicas de la época de los pisistrátidas y la obligatoriedad de la recitación de Homero al finalizarlas. Así pues, el interés por la redacción y la difusión del poema entre los atenienses estaría ligado a la política. Su importancia, añade Segura, sería comparable a la de la Biblia entre los cristianos. Reforzarían esta teoría relativa a la época y a la intervención de Pisístrato en la composición y transmisión del poema otros datos como la aparición de antepasados del tirano en la *Iliada*, el propio nombre “Pisístrato”, atribuido a un hijo de Néstor, ciertos aticismos, referencias a Atenas, etc. En el segundo apartado de este capítulo trata bajo el epígrafe *Diacronía de la Iliada* las incongruencias que se muestran en varios fragmentos y situaciones. Son, en definitiva, testimonios de distintos poemas anteriores, en ocasiones no elegidos para el argumento con el mejor criterio. Distintos estudiosos han hecho observaciones en este sentido, entre ellos, Bowra, Kirk, Hainsworth, Janko o Mazon.

En *Ecós de otros ciclos en la Iliada*, en el Capítulo V, expone Segura diferentes episodios sin conexión con el resto de los argumentos próximos, que son tenidos por interpolados, como la figura y el papel que desempeña Néstor; el Catálogo de las naves (para el autor son dos los que hay en el canto II) lleno de contradicciones; la descripción del campo de batalla que hace Príamo (III, 121-244); historias referidas a Tideo (IV y X); himnos interpolados; los cuatro trenos en honor a Patroclo; los seis en honor a Héctor; otros cantos, como los que describen las escenas del escudo de Aquiles, etc.

El segundo bloque de esta primera parte: “Medios técnicos”, tiene en primer lugar el capítulo *Escritura y Lengua*. Trata del origen de la lengua griega, su extensión y ámbito por el que se fue expandiendo. Parte de la inscripción de la copa de Néstor de mediados del s. VIII, que sería el primer testimonio; a él le seguirían las inscripciones de monumentos del s. VII y después, los textos de autores como Alcmán, Tirteo, etc. Las listas de los vencedores en los juegos olímpicos, ciertas leyes y textos similares, constituirían el cuadro de los primeros documentos escritos. En el siguiente apartado, *Lengua*, señala el predominio de los jonismos en la compleja lengua del poema, pero añade que las diferencias con otras formas consideradas propias de distintos dialectos son mínimas, de forma que el oyente las entendería sin dificultad y pone el ejemplo de la fácil comprensión que supone para un hispano hablante una misma frase dicha por un castellano y por una andaluz. En esa línea rechaza la opinión de quienes defienden la *Künstliche Sprache* o lengua artificial en el poema. Sería absurdo –razona– que un poema recitado para todo tipo de público y para ser expuesto en cualquier lugar, popular o no, y durante siglos, tuviera una lengua no comprensible para todos, como sería el caso de la artificial. Refiere a continuación las opiniones de Broccia, Blanco y Macía, Heitsch, Lesky, Gil, y Dalby entre otros. Menciona tres características típicas de la lengua homérica cuyas descripciones corresponden a Janko, Kirk y Bentley. Acaba el apartado explicando cómo la lengua, como un ser eminentemente viajero, surgiría muy poco después de la guerra de Troya y recorrería gran parte del mundo próximo haciéndose más rica y variada en cuanto a la forma y al contenido.

En el siguiente capítulo, dedicado a *La oralidad*, plantea hasta qué punto puede hablarse de una obra originalmente oral en esencia. Hace una amplia relación de elementos que remiten a una poesía oral, como la economía lingüística reflejada en el uso de epítetos y listados (Dihle); en el elemento pastoral (Croft); en fórmulas, epítetos, repetición de versos, escenas típicas, etc. (Schadewaldt). Entre estos autores también algunos señalan la dificultad de que una obra tan larga pudiera recitarse. Kullmann y Willock completan el panorama de varios estudiosos que analizan estos elementos, y algunos, como Mackay y el propio Kullmann, sostienen que no hay una brecha tan grande en los distintos componentes que separe la tradición oral de la escrita.

En el primer apartado del capítulo III: *Fórmulas, repeticiones, interpolaciones* señala Segura a propósito de las fórmulas que desde mediados del siglo XIX investigadores franceses en primer lugar, luego ingleses y alemanes, coinciden en la idea del uso frecuente de sintagmas como sistema constante en la *Iliada*, hecho favorecido por la propia naturaleza de la lengua griega, dada a los compuestos, y por la sencillez inicial de su sintaxis. Posteriormente, autores españoles tal que Martín de Riquer y Piñero se han sumado a marcar esta tendencia en la que –afirman– en gran medida cuenta la métrica, idea que, con distintos matices, sostienen Bakker y Mackay. Respecto a las repeticiones, hace Segura una bonita definición del concepto subrayando

su carácter práctico y pedagógico y, siguiendo la técnica que ha mantenido hasta este punto, presenta ejemplos y teorías sobre ello, entre las que destaca la de Finnegan que define la repetición como el rasgo más señalado de la poesía. No obstante, todos los estudiosos citados conceden un gran valor a este recurso que, según Arend, se encuentra en mayor número que en Homero en el *Poema de Gilgamesh*. En cuanto a las interpolaciones, matiza Segura que no se puede hablar, como es lógico, de ellas en la época en que la *Iliada* sólo era de carácter oral. Propiamente hasta que no tuvo una redacción definitiva, esto es, la que se fue formando desde finales del siglo V a.C. hasta Aristarco, en el s. II a.C. no cabe hablar de dichas inserciones, y de las que posiblemente se dieron en esos siglos tampoco puede afirmarse nada con exactitud. Por ello el autor, con un criterio bastante personal y novedoso, prefiere referirse a “añadidos”, que clasifica en distintos grupos según sean más o menos oportunos o acertados y que valora como elemento de creación, que los distintos intérpretes (aedos, rapsodas, etc., hasta los filólogos del siglo II a.C.) utilizaban en un “proceso de quitaipón” con completa libertad.

El último capítulo de esta parte *El aedo y su público*, está dedicado al análisis de la figura del aedo y a lo que representaba su público en su manera de actuar. Efectivamente, estas personas, cuyo oficio se puede expresar con los términos de “juglares”, “bardos”, “vates”, “rapsodas”, etc. cantaban hazañas de héroes y dioses, pero también trovas fúnebres. Menciona distintos episodios de la *Odisea* en que aparece la figura del aedo en diferentes situaciones que reflejan también varios matices de esa profesión, y continúa con ejemplos de la *Iliada*. Dichos “cantores” recitarían los poemas de memoria, pero no siempre igual, es decir, conocerían el argumento o argumentos de forma detallada, pero la expresión variaría, lo mismo que la evolución del argumento, al que incorporarían a su gusto episodios conocidos. En este mismo sentido teorizan Engelbert, Drerup, Schadewaldt, Mazon y Fowler. Añade Segura una serie de reglas que en general seguirían los aedos. Termina el apartado con una disertación acerca del papel que en esas audiciones podría hacer el público oyente, que sería similar a la que ejercía ante los juglares en la época medieval, descrita por Martín de Riquer.

En *Bosquejo general de la Iliada*, primer capítulo de la segunda parte, Segura confirma la época en que se escribió la *Iliada* y sitúa la narración en el tiempo que duró la guerra de Troya, a propósito de lo cual defiende que el poema encierra una serie de hechos dentro de la guerra, en cierto modo independientes de ella. Hace notar también el carácter dramático de la obra, que fundamentalmente no cambia de escenario. Analiza detalladamente el proemio señalando lo inexacto y, sobre todo, incompleto que es en relación con el contenido. A ello sigue la referencia al título que –agrega– debería ser *La cólera de Aquiles* y no *La Iliada*. Marca a propósito de XV, 59-77 la existencia de otra introducción, esta vez en boca de Zeus dirigida a su esposa Hera, 174 en la que resume la parte restante de la *Iliada*, que supone cierta contradicción con los versos iniciales en cuanto el centro del argumento ha cambiado, como es lógico: ahora se trata de la intervención de Héctor y su lucha hasta la aniquilación con Patroclo que va revestido con las armas de Aquiles, y de la venganza de éste, en la presente ocasión contra Héctor al que matará. Se trata pues –continúa Segura– de dos cóleras de Aquiles, una contra Agamenón y otra contra Héctor, cuyas acciones son muy personalistas y realmente no corresponden –continúa– al título de la *Iliada*. Por otra parte destaca el autor algunos bloques postizos: el ataque a los muros que han levantado los griegos para defender sus naves, descrito en los cantos XII-XV, llamada poesía de muralla, o mural, o la amplia descripción del nue-

vo escudo de Aquiles que posee un gran valor de lo que llamaríamos hoy “*realia*”. Igualmente considera una interpolación el canto XIII entero al no tener conexión con el canto anterior ni con el posterior. Finalmente, los dos últimos cantos serían añadidos fuera del núcleo fundamental que queda cerrado en el XXII.

El capítulo segundo, *La Parisiada*, comienza con el apunte sobre la desorganización del contenido de la obra que desconcierta, según el autor, a cualquier lector filólogo o no. Ejemplo de ese desajuste es el episodio del canto III, 161 en que Helena informa a Príamo de los participantes en la batalla que ellos dos contemplan desde la muralla, pasaje, por cierto comentado por Kirk como especialmente mal integrado. Del mismo tipo –prosigue– es el texto que recoge el extraño ataque de Diomedes a Ares y a Afrodita (V, 330 ss. y 846 ss.), e igualmente enfoca el famoso pasaje de la despedida de Héctor y Andrómaca que para Lesky es un resto de una canción anterior incluida en un lugar inoportuno. Estos y otros desbarajustes han dado lugar a que algunos autores hayan hecho diferentes distribuciones de la obra, algunos de los cuales son: Richardson, Mazon, Broccia, Finkelberg, etc. Muestra después el autor la relación de varios fragmentos de la *Iliada* con los *Cypria*, de los que deben estar tomados, según piensan otros estudiosos y él mismo. Episodio importante y muy analizado por su inoportunidad en el contexto es el “Catálogo de las naves” respecto al cual no hay una teoría suficientemente firme, pero del que Blanco y Macía señalan que las opiniones se dividen entre las que lo asignan a la época micénica y otras, y las que lo asignan al siglo VII y otras; ellos se inclinan por la atribución a la época histórica, aunque haya reminiscencias micénicas. Particularmente inesperado es el hecho de que en el punto en que parece que va a concluir la guerra con el avance de las tropas de los dos bandos, ya en el año noveno, surge el tema del combate singular con lo que comienza el protagonismo de Paris que suplanta al protagonismo de Aquiles. El pasaje del canto V, 130 en que Atenea impulsa a Diomedes a luchar con Afrodita, contra lo que es normal y habitual, no es sino un reflejo del odio que produjo en la patrona de Atenas el hecho de ser relegada por Paris en el famoso juicio. Los hechos siguientes en que se mezclan luchas de hombres (Diomedes, Eneas) y dioses (Ares, Afrodita), muestran la clara preponderancia de Paris por haber sido quien provocó el enfrentamiento entre las diosas. Por otra parte, en las diferentes situaciones del canto VI, en que se menciona varias veces la posible muerte de Héctor al ir a la lucha, nunca se dice que vaya a ser a manos de Aquiles, sino de los aqueos en general. Del mismo modo, Segura defiende frente a otras opiniones que el nuevo duelo que tiene lugar entre Ajax de Telamón y Héctor en el canto VII es un colofón del gran duelo anterior entre Menelao y Paris. En ellos lo que cuenta no es la cólera de Aquiles, que prácticamente no aparece en esta parte, sino la injuria repetidamente infligida por Paris y, en el último duelo, por Héctor, que se habría muerto de no haber sido por la intercesión de Apolo, eso sí, menos descarada que la de Afrodita con Paris. Teniendo en cuenta todos estos hechos que se refieren fundamentalmente a Paris, el autor sostiene que esta parte es un poema en sí, que debería denominarse *Parisiada* y que tendría que estar situado antes de lo que se narra en el canto I. Respecto al VIII, coincide con otros autores en la amalgama que suponen muchos hechos cronológicamente contradictorios porque unos están vinculados con *La Parisiada* y otros con *La Aquileida*, entre éstos, las palabras de Zeus a Hera (447 ss.) en las que le dice lo que va a suceder posteriormente, que se refiere fundamentalmente a Aquiles. Termina este capítulo Segura haciendo la observación de que esta parte, *La Parisiada*, queda inconclusa lo mismo que el conjunto de la *Iliada*.

El capítulo III, *La Aquileida*, empieza con la reflexión de Segura de que el principio del canto IX empalma con el canto II al retomar la situación de Agamenón, que propone regresar a su patria abandonando la conquista de Troya. Sin embargo, convencido sobre todo por las palabras de Néstor se muestra decidido a enviar una embajada que implore a Aquiles su regreso. Diversos hechos sin mayor trascendencia se describen en la parte siguiente hasta el canto XI en el que finalmente se relata la lucha entre ambos ejércitos y que Segura interpreta como la verdadera continuación de *La Aquileida*, que comprendería los cantos I, IX y XXII, con el que debería acabar el poema. De modo paralelo a lo que ocurre en *La Parisiada* con Aquiles, en estos textos la figura de Paris carece por completo de relevancia. Analiza seguidamente fragmentos de uno y otro poema, el dedicado a Paris, y el dedicado a Aquiles, para demostrar la falta de congruencia con lo que inmediatamente antes o después aparece en la *Iliada*, mientras que tienen clara y justificada situación si se les cambia en las respectivas partes de uno y otro héroe. A este dato añade la diferencia de ritmo, de caracteres o características de ciertos personajes en uno y otro conjunto como ocurre con Héctor, el dios Posidón o Diomedes. Esta serie de datos y observaciones presuponen la existencia de una serie de tradiciones que se han unido de forma no muy coherente en la *Iliada*, entre las que *La Parisiada* y *La Aquileida* serían dos bloques fundamentales

En los tres breves capítulos finales Segura trata en primer término (capítulo IV, *Carácter abstracto de la Iliada*) del tono general, teatral y poco realista, como características particulares propias de la obra y del género épico, que aproxima al conjunto al estilo infantil. En el capítulo siguiente: *Bajo la máscara de los héroes*, con un aire filosófico destaca las particularidades de la personalidad de los héroes que muestran una dependencia casi absoluta de los dioses. Por otra parte, en su actuación reflejan también una sociedad y un modo de comportarse. Ello ha llevado a autores como Finkelberg a afirmar que hubo una reinterpretación de la *Iliada* en consonancia con los valores de la ciudad-estado y, en la misma línea, Ercolani defiende el espíritu pedagógico del poema y destaca la opinión de Murray que expone la importancia de la *Iliada* como paralelo de la *Biblia*, idea que se encuentra en otros autores. Consideraciones como el carácter no heroico de los héroes, la enorme violencia que les caracteriza, destacada por Holoka, cierto aire infantil que señalan Braswell y Kirk, completan este apartado. El siguiente y último capítulo, el VI, *Humor, cólera y crueldad en Homero*, comienza apuntando que, si bien son escasísimos los pasajes humorísticos en Homero, hecho por otra parte normal en la épica, pueden mencionarse algunos, como el del engaño de Hera a Zeus (XIV, 153 ss.) o el de la lucha entre esta diosa y Ártemis (XXI, 489 ss.). En cambio, los pasajes en que se muestra la cólera y la crueldad son bastante frecuentes y duros, de forma que a veces las palabras superan a los hechos posteriores. Dichos contenidos se encuentran tanto en boca de dioses como de aqueos o troyanos, si bien los más frecuentes están en boca de los Aqueos. En algunos de ellos Segura ve semejanza con textos orientales y bíblicos en los que la siniestralidad aparece de modo más o menos sutil o de forma más desgarrada y feroz.

Este “Ensayo” se culmina con una rica bibliografía comprendida en diez páginas y distribuida por temas y secciones.

Hemos intentado dar una idea del contenido de esta obra de Bartolomé Segura Ramos. Se trata de un escrito muy denso, en especial en la primera parte, lo cual no facilita hacer abarcable y fácilmente comprensible un resumen de todo su texto. Una

característica es la enorme acumulación de datos tanto bibliográficos como del propio poema. Con ellos pretende dejar clara su visión acerca de varios puntos relativos a la *Iliada*, algunos de los cuales han sido objeto de estudio y discusión durante años, si bien otros resultan especialmente novedosos, como la delimitación o depuración de algunas partes y su redistribución, las clasificaciones de las distintas “cóleras”, etc., etc. La forma de presentar datos defendidos con buena lógica y referidos, como indicamos, a varios contextos, es a nuestro juicio la mayor aportación de Segura, quien además contribuye con su gran sentido del humor a compensar la cantidad de referencias y la aridez de ciertos puntos.

Esta obra, pues, no dejará indiferente al lector, más bien le obligará a releer la *Iliada* al menos en parte; y tampoco creemos que vaya a ser lo último que se escriba sobre este gran poema y los problemas aquí expuestos. Sospechamos, en efecto, que tendrá su réplica, al estilo de los seísmos que hemos conocido recientemente, aunque, como en el caso de los movimientos de la naturaleza, dudamos de que vayan a ser tan fuertes como el original. En todo caso y para terminar, creemos que lo importante es la idea que expresa Bruno Cany, citada por Segura (cap. *Homero*): “Homero es sobre todo un mito: que haya existido o no, que sea el compositor de la *Iliada* y la *Odisea* o no, importa poco”.

Carmen Teresa Pabón de Acuña
UNED