

KOSMOS Y POLIS EN EL ESCUDO DE AQUILES

ALFONSO FLÓREZ FLÓREZ *

RESUMEN

Enardecido por la muerte de su amigo y compañero Patroclo, Aquiles retorna al campo de batalla para enfrentar al líder de la tropa troyana, Héctor. Como su armadura fue expoliada del cadáver de Patroclo por el propio Héctor, luego de haberle dado muerte, su madre inmortal, Tetis, se precipita al taller de Hefesto, el insigne dios del trabajo artesanal, para pedirle que elabore una nueva armadura para su hijo. En una noche de trabajo, Hefesto hace una armadura completa, en la cual se destaca el escudo, cuya forja se canta en el libro XVIII de la *Iliada*, conjunto de versos que componen, a su vez, un Escudo poético. El examen de las relaciones que se dan entre el escudo de la armadura y el Escudo cantado permite vislumbrar la razón de la fascinación que el escudo ejerce sobre el guerrero. En este efecto se anticipa el verdadero carácter heroico de Aquiles, que se manifestará en su última aparición en la gesta, cuando deba relacionarse con el padre de su archienemigo, Príamo, el anciano rey de Troya.

Palabras clave: Aquiles, escudo, *Iliada*, cosmos, polis

KOSMOS AND POLIS IN THE SHIELD OF ACHILLES

ALFONSO FLÓREZ FLÓREZ

ABSTRACT

Stirred by the death of his friend and comrade Patroclus, Achilles returns to the battlefield in order to confront Hector, leader of the Trojan army. His armor, however, has been plundered from Patroclus' corpse by Hector himself, his companion's slayer. Given this situation, his immortal mother, Thetis, rushes to the workshop of Hephaestus, the famous god of craftsmanship, to ask him to fabricate a new armor for her son. In a night's work, Hephaestus makes a complete armor, in which the shield excels. This shield's forge is sung in Book XVIII of the *Iliad*. Taken as a whole these verses make up in turn a poetic Shield. An examination of the relationship between the armor shield and the poetic Shield offers a glimpse of the reason for the warrior's fascination with the shield. In this impression the true heroic character of Achilles is anticipated. It will become manifest in his last appearance in the epic, as he gets related to the father of his archenemy, Priam, the aged king of Troy.

Key words: Achilles, shield, *Iliad*, cosmos, polis

1. Los dos escudos

LA CÓLERA DE AQUILES LO HA LLEVADO A RETIRARSE de la lucha ante los muros de Troya, ausencia que ha llenado de nuevos ímpetus al bando troyano, que ahora, liderado por Héctor, presiona con dureza en los límites del campamento aqueo. En esta situación, Patroclo, el amigo, compañero y confidente de Aquiles, le pide permiso a éste para entrar en combate, buscando detener a los troyanos. Éste se lo concede de mala gana, y para ofrecerle su protección le presta sus armas, obsequio de los dioses celestes a su padre Peleo, y que él ahora viste. Se configura así la situación para que Héctor y Patroclo se liguen en un duelo a muerte, que se decidirá a favor del primero, en contra del segundo. Muerto Patroclo, Héctor logra despojarlo de sus armas, pero poco más, pues los aqueos defienden con gran tesón el cuerpo del compañero de Aquiles para que los troyanos no vayan a capturarlo, infligiéndole los consiguientes ultrajes. Al enterarse de la muerte de su amigo, la pena de Aquiles se confunde con su ira, convertida ahora en afán de venganza. Empero, para que pueda entrar en forma en la batalla, el héroe debe recibir un nuevo juego de armas, que la diosa Tetis, su madre, se afana en conseguir con el sumo dios artesano y metalúrgico, Hefesto. Tras el amable saludo entre las dos divinidades, Hefesto se dirige a su taller, donde procederá a elaborar en el curso de una noche las nuevas armas para el guerrero aqueo, no sin antes haberle advertido a su madre que su arte no podrá, sin embargo, librar de la muerte a su hijo¹:

¡Ánimo! —le dice Hefesto a Tetis— ¡No debes preocuparte por eso en tus mientes!

Ojalá pudiera esconderlo lejos de la entristecedora muerte, cuando el atroz destino le llegue, con la misma seguridad con la que puedo afirmar que tendrá una armadura tan bella que se maravillará [*thaumássetai*] de ella cualquier hombre que la vea (463-467).

Aunque el arte de Hefesto debe retroceder ante el destino inexorable, logrará producir una obra tan hermosa que ningún hombre podrá dejar de admirarse al contemplarla. Es como si para el artesano inmortal la

¹ Salvo otra indicación, todas las citas de la Iliada proceden del canto XVIII (Σ), según la traducción de Crespo 1991. Cuando me aparto de esta versión, lo señalo con un asterisco (*) y ofrezco en las notas una transcripción literal del pasaje, con la explicación pertinente.

excelencia de la armadura pudiera compensar en parte la mortalidad del guerrero. Esta observación permite entender por qué el poeta expondrá con tanto cuidado la fabricación de las armas de Aquiles, que si bien no impedirán que el guerrero sea alcanzado por la misma suerte que aguarda a todos los mortales, serán motivo de admiración en sí mismas y, puede suponerse, en aquél el uso para el que están destinadas. En otras palabras, el conjunto de las armas, con el inevitable gesto de asombro que suscitan, opera como contraparte del destino ya marcado del guerrero. En el fulgor de las armas se recoge la gloria del héroe, en oposición a la oscuridad y olvido en el que la muerte pronto lo sumergirá. La fabricación divina conquista así lo que no puede la naturaleza humana². Si bien los motivos presentes en el escudo de Aquiles —elemento principal de la armadura— suscitan cierta sorpresa, el tema, como se verá, muestra una gran aptitud para transmitir el brillo de la vida frente a la opacidad de la muerte.

En su taller el dios artesano toma los metales que va a trabajar, bronce y estaño, oro y plata (474-475), y procede a la forja de los implementos que Tetis le solicitó, un broquel y un yelmo, las grebas y la coraza (458-460). Primero que todo lo demás, con lo que se destaca su importancia, Hefesto fabricó el escudo, grande* y compacto (478)³. Con este verso comienza

² “Fabrication is always something other than nature (Aristotle *Metaph.* 1032a), but its relationship to nature may be understood in various ways. To some theorists of art the dependence of fabrication upon nature as a model has seemed fundamental, inevitable, and wholly desirable. Hephaistos’s work as fabricator was not of that type: on the contrary, it assertively subjugated nature to the divine craftsman’s imagination and transformed it into an object that replaced nature” (Heiden, 2008: 213).

³ ποίει δὲ πρότιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε
fabricó él [Hefesto] primero que todo un escudo tanto grande como grueso

La traducción de Crespo, “un alto y compacto escudo”, que ratifica en la n. 299 (p. 413), según la cual “la forma del escudo descrito quizá toma como modelo los largos escudos cilíndricos ‘como una torre’”, hace depender injustificadamente la versión de μέγα de su suposición de cómo debe ser un escudo “grande”. En toda la tradición, el escudo de Aquiles es redondo, igual que el de la mayoría de los combatientes en la llanura troyana, pues el escudo alto y largo, como el arcaico de Ayante Telamonio (“el escudo, como una torre”/ σάκος ἥϊτε πύργον: VII, 219; XI, 485; XVII, 128), es incómodo en la lucha cuerpo a cuerpo. Tal es la lectura que se encuentra ya en Heráclito Homérico: “These proofs taken together show that Homer regards the universe as spherical. But the clearest token of this is the construction of Achilles’ shield, since Hephaestus forged this weapon in circular form, as an image of the cosmic circle” (*Problemas homéricos*, 48.1-2, en Heraclitus 2005: 85). No hay que insistir, por supuesto, en las infinitas asociaciones que permite un escudo redondo, que un escudo largo echaría a perder (véase Heiden, 2008: 219-222: “Under the Sign of

la narración que el poeta hace de la fabricación del escudo, narración que suele denominarse ‘écfrasis’⁴, y que consiste en la descripción literaria de una obra de arte visual, de modo tal que la forma y el contenido del texto se asocian a la de la obra descrita, deviniendo por ello una obra de arte en sí misma. Como ya lo hizo notar Lessing⁵, el texto homérico, más que describir una obra, narra el proceso de su fabricación, lo que le ofrece al relato la posibilidad de narrar así mismo eventos asociados a las figuras expuestas en el escudo, con lo que el conjunto que éste expone deviene dinámico, como aquello que él mismo representa. Conviene, entonces, distinguir *tres planos* diferentes de la narración. En el centro de ellos, el primer plano, se encuentra el escudo mismo, el objeto de metal, fabricado por Hefesto para el héroe Aquiles. En este objeto el artista inmortal plasma, en segundo plano, objetos y escenas que se dan en la realidad, por ejemplo, el sol, la luna y los astros. La écfrasis, el tercer plano, no presenta, empero, a estos últimos sino a aquéllos que han sido plasmados sobre el escudo. Ocurre, sin embargo, que la maestría del dios artesano es tan grande que los objetos del escudo parecen animados y como si fuesen reales, por lo

Encirclement”). En fin, quizás lo principal en este punto sea tener presente que el texto homérico no dice cuál es la forma del escudo, pero si hay que pensar en una, la circular es la más probable, y en ello tiende a haber unanimidad entre los comentaristas: “like most shields in the Iliad it seems to be round [there is some support for this from 19.373-74: ‘its radiance shone far off like the moon’s’]” (Edwards, 1987: 278s); “[the shield] has a continuous border decorated with an image of the river Ocean (18.607-8), which also suggests that the shield is circular” (Heiden, 2008: 216); “we must therefore imagine a round shield [...] and the river Ocean forming the rim of the Shield, as the Ocean itself was thought to run around the perimeter of the world” (Willcock, 1976: 210); “Homer appears to mean Achilles’ shield to be circular and puts Ωκεανός at its outmost rim” (Onians, 1951: 249, n. 7). Onians, en particular, llama la atención sobre pasaje del Fedón donde se halla la mención explícita sobre la circularidad del Oceano: τὸ μὲν μέγιστον καὶ ἐξωτάτω ῥέον περὶ κύκλῳ ὃ καλούμενος Ωκεανός ἐστίν, “aquella con un curso mayor y más extenso que fluye en círculo es el llamado Oceano” (112e, Platón, 1986: 132).

⁴ “An ecphrasis is a literary description of a work of art. Ecphrases may describe actual works or, in the words of J. Th. Kakridis, *Homer Revisited* (Lund, 1971), p. 109, may be ‘freely conceived descriptions of works of art, which do not really exist, ... imagined ecphrases.’ It is now generally agreed that Homer, though he may have had in mind contemporary decorated shields, was not describing the actual decoration of any real shield” (Schein, 1984: 164, n. 21).

⁵ “Homero pinta el escudo, no como un objeto determinado y perfecto, sino conforme se va construyendo. Ha empleado, pues, aquí también, ese artificio que todos admiramos, y que consiste en hacer consecutivo lo que hay de coexistente en su objeto, cambiando así la enojosa descripción de un cuerpo en la viva pintura de una acción. No es el escudo lo que vemos, sino el artista divino ocupado en fabricarlo” *Laocoonte*, XVIII (Lessing, 1993: 113).

que es inevitable que quien contemple el escudo no sienta que se halla en presencia de la cosa misma que, como se ha dicho, es actuante y móvil. Más aún, la écfrasis, en la medida en la que se propone ser una descripción fiel del escudo y de sus objetos, no puede sustraerse al encanto que de él dimana, con lo que el lector por pasajes no acierta a distinguir si la vivacidad de la narración corresponde al objeto que es el escudo, a lo que éste representa o al propio texto poético. Con ello, la écfrasis logra describir a plenitud el escudo, convirtiéndose así, a su vez, en un escudo, el Escudo de Aquiles⁶. En este contexto, es legítimo, por supuesto, pensar en el poeta como un artista divino⁷, gracias a cuyo ingenio los versos logran capturar la brillantez y movilidad del escudo y de los objetos plasmados en él. Si no fuese impío, podría arriesgarse el juicio de la superioridad del poeta sobre el artesano divino, pues logra hacer revivir ya no sólo el objeto representado sino incluso aquello que éste mismo representa.

2. Los motivos del Escudo

HECHAS ESTAS OBSERVACIONES, CORRESPONDE AHORA HABLAR de aquello que se representa en el escudo de Aquiles, a medida que el artesano inmortal lo va fabricando. Se encuentra, en primer lugar, la tierra y el cielo (483-489). Vienen después dos ciudades, una de las cuales está en paz (490-508), mientras la otra se halla en guerra (509-540). Enseguida se encuentran diferentes escenas agrícolas, de arado (541-549), cosecha (550-560) y vendimia (561-572); a las que suceden varios cuadros pastoriles (573-606). El conjunto lo cierra el río Oceano (607-608), que delimita el borde del escudo. Esta primera aproximación permite discernir los grandes motivos del escudo, que no son otros que los que componen la vida humana en sus distintos ámbitos, el urbano, el geórgico y el bucólico, circundados por el gran dominio del cosmos, que ofrece tanto el marco, como los límites del mundo de lo humano. Conviene ofrecer una vista de cómo se exponen estos ámbitos, teniendo presente la complejidad de las relaciones entre la écfrasis y el escudo.

⁶ Así, la denominación de ‘escudo de Aquiles’ suele aplicarse al objeto mismo, mientras que se reserva la expresión ‘Escudo de Aquiles’ a la descripción del objeto (véase Becker, 1990: 139, n. 1; Aubriot, 1999: 9, n. 2).

⁷ “The shield even appropriates the image of the poet himself into the scenes of the vintage (18.569-71) and the dancing youths (18.605-6)” (Heiden, 2008: 227).

De la ciudad en paz se describen sus habitantes, que se hallan en bodas y convites (491), las procesiones nocturnas de las novias a la luz de las antorchas (492-493), y los cantos nupciales (493), jóvenes danzando (494) y la música de instrumentos de viento y de cuerda (495), y mujeres maravilladas a la puerta de las casas (495-496). No todo es alegría, empero, en esta ciudad en paz —la denominación no es homérica—. Hay gente* reunida en el ágora (497)⁸, donde se ha entablado una disputa (497) entre dos hombres que pleitean respecto de la pena debida por un homicidio (498-499). Ambos piden el recurso a un árbitro que fije el límite* de la pena (501)⁹. En torno a la escena se apretuja el gentío, que apenas si puede ser contenido por los heraldos (502-503). Los ancianos, sentados en círculo, van poniéndose de pie para emitir su veredicto (504), y dos talentos de oro (507) se entregarán a quien pronuncie la sentencia más justa (507)¹⁰.

La ciudad en guerra se halla bajo asedio (509), aunque sus sitiadores no han logrado ponerse de acuerdo entre sí (510) sobre si proceder a su completo saqueo o dividirse las riquezas de la fortaleza (511-512). Sin embargo, mientras mujeres, niños y ancianos defienden las murallas de la ciudad (514-515), los sitiados preparan una emboscada para sus atacantes (513). Liderados por Ares y Palas Atenea (516), se apostan

⁸ *λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἄθροοι*. Se habla de “la gente” y no, como vierte Crespo, de “los hombres estaban reunidos en el mercado”, que puede sugerir una oposición frente a “las mujeres” de 495-496.

⁹ *πεῖραρ*, “veredicto” en Crespo. Texto difícil, que nos remonta a los primeros procesos judiciales de la civilización occidental. Onians reconoce la dificultad de darle al texto una interpretación precisa, y relaciona este pasaje con la descripción que Píndaro hace de Éaco, que incluso “dirimía los pleitos de las divinidades” (*ὁ καὶ δαϊμόνεσσι δίκας ἐπείραινε*) (*Istmica* VIII, 24; Píndaro, 2000: 340): “The idea may be of a bond, a binding decision, a fastening or closing of the dispute” (Onians, 1951: 341). Parece tratarse de la imposición de un límite para que la pena no sea excesiva, aun en caso de homicidio: “The dispute therefore is about what limit the court should impose on the right of revenge or ransom in order to ensure that its exercise will be appropriate to the gravity of the wrong [...] The term *peírar* is usually translated here ‘judgment,’ ‘decision’ or the like, but that is no more than a guess based on context, and an unlikely one, since in no other reference does *peírar* have anything like this meaning. The term is a problematic one, it is true, but one meaning is undisputed, that of a ‘limit,’ as in *peírata gaies*, ‘the limits of the earth.’ Thus both parties literally wished to obtain from the judge a limit” (Westbrook, 1992: 75s).

¹⁰ “It might be that the ἵστωρ is the judge who eventually wins the two gold pieces (see lines 507-8); the term has also been supposed to refer to the γέροντες as a body, or perhaps the person who decides between their various judgements” (Swift, 2005: 7).

en el abrevadero de un río (521). Cuando sus vigías (523) les avisan de la llegada de los pastores con los rebaños y los ganados (525-526), los agreden (527), dándoles muerte (529)¹¹. Apercibiéndose de lo que ocurre, corren los miembros del ejército atacante (530-531)¹², entablándose una feroz lucha en las riberas del río (533), con muchos heridos y muertos, cuyos cadáveres son arrastrados por ambos bandos (540).

Como ya se mencionó, las tres escenas geórgicas corresponden al arado, la cosecha y la vendimia, lo que marca también el curso anual de las actividades agrícolas.

En un amplio y fértil campo (540-541), muchos labradores (542) guían de ida y de vuelta las yuntas de animales (543), recibiendo (546), cada vez que llegan al extremo (544), una copa de vino (545), por lo que se esfuerzan con tesón por completar cada surco (547),

que tras sus pasos ennegrecía y parecía tierra arada
a pesar de ser de oro, ¡singular maravilla de artificio! [thaûma tétukto]
(548-549).

En la tierra de un rey (550), segadores recolectan la cosecha (551), que en brazadas va quedando en los surcos de la tierra (552) o va siendo recogida y atada en gavillas (553). Esta prosperidad trae alegría al corazón del rey, que, silencioso, se halla en medio de la siega (557). Bajo una encina, unos ayudantes preparan un banquete (558), un gran buey sacrificado (559), mientras las mujeres alistan con harina la comida de los jornaleros (560).

De una viña muy cargada (561), bella y áurea, penden negros racimos (562), sostenidos por horquillas de plata (563). A su alrededor se halla una esmaltada acequia, así como una valla de estaño (564-565). Por un camino sin rodeos van los porteadores de la vendimia (565-566), candorosos muchachos y muchachas (565), en medio de quienes un joven toca y canta

¹¹ Parece que el asedio ha reducido los víveres de los sitiados, que buscan, de esta manera, suplir sus provisiones.

¹² “The besieging army is sitting in assembly presumably to discuss whether to ravage the city, or accept half of its wealth as ransom. It is unclear whether the besieging army will propose terms, or whether the citizens of the city have already offered terms, perhaps to buy time for an ambush” (Swift, 2005: 11).

bellas canciones de cosecha (569-570). Los otros siguen su ritmo y lo acompañan con bailes y gritos (572-573).

Las escenas bucólicas se refieren a las vacadas, a los rebaños y a los pastores.

La manada de vacas, hechas de oro y estaño (574), se apuran por llegar al pastizal (575), a la vera de un estruendoso río que atraviesa un cañaveral (576). Las guían cuatro pastores y nueve perros (577-578). En la línea del frente, dos leones han capturado a un gran toro (579-580), cuyos mugidos alertan a los pastores y a los perros (581). Cuando éstos llegan, ya los leones han desgarrado la piel y devoran las entrañas del buey (582-583). El hostigamiento de los pastores no espanta a las fieras (584), y aunque los perros les ladran a los leones, no están tan cerca como para morderlos, por el contrario, tienen que esquivarlos (585-586).

Para las ovejas, se encuentra un gran pastizal, en un hermoso valle (587-588), con establos, cabañas techadas y rediles (589).

En una pista de danza (590), semejante a la que en Cnosos* Dédalo construyó para Ariadna (591-592)¹³, muchachos* y muchachas bailan cogidos por las muñecas (593-594)¹⁴. Ellas llevan finos vestidos y guirnaldas en la cabeza (595, 597); mientras que ellos visten túnicas de lustroso hilado y portan dagas en sus cinturones (595-596, 597-598). El baile se da a veces en círculo (599), con hábiles y suaves pasos (599-600), y a veces en fila, unos tras otros (602). Una multitud disfruta alrededor de la encantadora pista de baile (603-604), mientras dos acróbatas dan giros en medio de ellos (604-606), anticipando el canto y la danza (606).

Se completa así la descripción de los diferentes ámbitos del mundo humano presentes en el escudo. Antes de pasar a otras reflexiones sobre estos aspectos de la écfrasis, es conveniente concluirla, exhibiendo

¹³ τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶν εὐρείη/Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ; Crespo trae, inexplicablemente, "Creta" en la posición de Cnosos.

¹⁴ ἡῖθεοι καὶ παρθένοι, no "zagales", como dice Crespo, sobreinterpretando el pasaje; véase 567: παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοι, en Crespo, "doncellas y mozos".

los motivos cósmicos que la enmarcan, y que por ello se encuentran al principio y al final del proceso de fabricación.

En el principio del escudo figuran la tierra, el cielo y el mar (483), el constante sol y la luna llena (484), y los astros que coronan el cielo (485), las constelaciones de las Pléyades, las Híades, Orión (486) y la Osa Mayor, que también se llama Carro (487), y que es la única que no se sumerge en el Oceano (489). En el final del escudo se halla el poderoso río Oceano (607), que lo circunda por su borde más externo (608). De este modo, el mundo de lo humano queda circunscrito por el mundo cósmico¹⁵.

Para entender la radical novedad que significa que en el escudo de un héroe aparezcan estos motivos tomados de la vida ordinaria de los hombres, vale la pena hacer una presentación, así sea somera, de los escudos de divinidades y de otros héroes¹⁶. Así, el escudo de Agamenón está “coronado por la Gorgona, de salvaje aspecto y fiera mirada”, a la que rodean “el Terror y la Huida” (XI, 36-37). El escudo de Heracles, aunque adornado con motivos pacíficos, también resplandece con las ominosas figuras de la Persecución y el Contraataque, el Tumulto, la Matanza y la Masacre, Eris y el Desorden, y la funesta Ker, así como con las cabezas de doce terribles serpientes, “que infundían terror a las tribus de hombres que habitan sobre la tierra”¹⁷; en fin, en él se hallan muchas y crueles escenas de luchas y combates. Así mismo, el tahalí que Odiseo ve sobre el pecho de Heracles, en su visita al Hades, está decorado con “pasmosas figuras de jabatos y osos, leones con ojos en llamas en refriegas, combates, estragos,

¹⁵ “At the moment when the hero, self-doomed, is about to plunge into the final fatalities of the action, the poet universalizes the action by giving him a shield which is a summary picture of the world. Between the ocean at its rim and the sun, moon, and stars at its center, lie the cities and occupations of men: work, war, death, justice, marriage, peace, and play” (Whitman, 1958: 205).

¹⁶ Un recuento de las principales descripciones de arte que se hallan en la *Iliada* se encuentra en el cap. I, 4 de Becker 1995, “Pattern and Deviation: Description of Art in the *Iliad*” (51-77), donde se estudian el cetro de Agamenón (I, 234-239), el tejido de Helena (III, 121-128), el arco de Pándaro (IV, 105-113), el carro de Hera (V, 720-732) y la égida de Atenea (V, 736-742), la copa de Néstor (XI, 628-635) y las armas de Agamenón (XI, 16-45). El conjunto de estas descripciones muestra que la descripción como tal del escudo de Aquiles no es singular en el poema, pero a la vez sirve para destacar su singularidad, no sólo por su extensión sino por los recursos allí utilizados.

¹⁷ *Escudo*, 144-167 (Hesíodo, 2000: 122s).

matanza de héroes” (*Odisea*, XI, 610-612). En el escudo de Eneas, junto con escenas gloriosas de la historia de Roma, se hallan también capítulos de la lucha de “múltiples dioses de monstruosas formas y el ladrador Anubis” contra “Neptuno, Venus y Minerva”, mientras Marte se bate con las Erinas y la Discordia¹⁸. Por su parte, la égida de Zeus, que Atenea viste, se halla circundada por la Huida, y en ella encuentran cabida la Disputa, el Coraje, el Ataque y la espantosa y pavorosa Gorgona (V, 738-742). Parece adecuado, entonces, que las armas, y en particular el escudo, ostenten escenas de luchas y batallas, asociadas a seres primigenios, conocidos por su ferocidad y crueldad, como un modo tanto de inspirar terror en el adversario, como de darse valor e identificarse con figuras propias del ámbito bélico. En este contexto, bien conocido, la descripción del escudo de Aquiles, el combatiente más aterrador de todos los que intervinieron en Ilión, no deja de llamar la atención por su singular representación de la vida cotidiana. Ya el propio Eurípides parece protestar contra aquella descripción, y en la suya, junto con los astros en el centro del escudo, reaparece el motivo de Perseo sosteniendo la cabeza de Gorgona, cuyo fin es el de aterrorizar a los frigios, a Héctor, en particular, mientras en el casco se encuentra la Esfinge, y en la coraza, “una leona que respira fuego”¹⁹, detalles éstos ausentes del texto homérico en la breve narración que hace de la confección del resto de las armas:

Le hizo una coraza que lucía más que el resplandor del fuego
y también un ponderoso casco ajustado a sus sienes,
bello y primoroso, que encima tenía un áureo crestón,
y también unas grebas de maleable estaño (610-613).

En efecto, las armas de Aquiles, el escudo, en particular, se describen sobre todo como bellas, no como atemorizantes o terroríficas. Hay que hacer notar, sin embargo, en este punto, que estas bellas armas suscitan el temor y el espanto entre los mirmidones, los bravos guerreros de Aquiles (XIX, 14-15), y sólo éste osa mirarlas con una extraña fascinación, no exenta de furor:

Mas Aquiles,
apenas verlas, sintió una renovada ira que le invadía, sus ojos

¹⁸ *Eneida*, VIII, 626-731 (Virgilio, 2003: 757-765).

¹⁹ *Electra*, 442-486 (Eurípides, 1978: 305-306).

emitieron bajo los párpados un terrible fulgor como un destello,
y se recreaba con los magníficos regalos del dios en las manos (XIX, 15-18).

A pesar del cuidado que el dios puso en su fabricación, en la lucha entre Eneas y Aquiles el escudo se describe como terrible y pavoroso (*deinós*; *smerdaléos*) (XX, 259-260), que son las mismas notas atribuidas a la Gorgona en la égida de Atenea²⁰, pero también como bello y primoroso, en el combate final entre Aquiles y Héctor (XXII, 314). Para la interpretación del Escudo resulta, pues, necesario tener en cuenta no sólo la lectura que vaya a ofrecerse de las escenas sobre el escudo, sino también la reacción de Aquiles y de los demás guerreros ante la vista de las bellas y pavorosas armas.

3. El Escudo como vínculo de *kosmos* y *polis*

EN ORDEN A DILUCIDAR EL SIGNIFICADO DEL ESCUDO, hay que partir de la diferencia que se da en la organización de los elementos entre el Escudo poético y el escudo objeto. En efecto, a pesar de los diversos intentos de representación atestiguados por la arqueología homérica, puede afirmarse que como objeto el escudo no puede encontrarse en ningún lado, no más, por ejemplo, que en las autómatas áureas del taller de Hefesto²¹:

Marchaban ayudando al soberano unas sirvientas
de oro, semejantes a vivientes doncellas,
En sus mentes hay juicio, voz y capacidad de movimiento,
y hay habilidades que conocen gracias a los inmortales dioses (417-420).

En el escudo objeto sólo hay certeza de que el río Oceano circunda todo su borde, pero la eventual ubicación de las demás escenas es objeto de interpretación, aunque para aliviar la tarea de la imaginación suele situarse la escena cósmica en el centro y las demás escenas a su alrededor, en cuadrantes correspondientes entre el centro y el borde. Pero, como queda dicho, el escudo no es, en realidad, un objeto arqueológico posible, sino el referente de la construcción poética. Ahora bien, el Escudo poético sí acusa una organización determinada que puede estudiarse en detalle,

²⁰ Véase Scully (2003: 32).

²¹ “Nothing really like this shield has ever been found nor ever will be, no more than the exemplars of Hephaestus’ automata at 18.417 ff. That is the whole point: the shield —like those golden gynairoids— is a wonder of divine craftsmanship unlike anything known in our age. The decoration of the shield is derived from poetic invention not from history” (Taplin, 1980: 3).

ofreciendo indicios valiosos sobre su significado. La nota más sobresaliente de este orden reside en su estructura en anillo, tan característica de las composiciones arcaicas. Así, la narración comienza y termina con la referencia a elementos cósmicos, dentro de cuyo marco se acomodan las demás escenas. Entre éstas se da también una serie de correspondencias entre los elementos más externos y los más internos: la ciudad en paz se asocia con el coro festivo; la ciudad en guerra con los rebaños atacados por leones; la labranza con la vendimia; en el centro queda la escena de la cosecha con la conspicua presencia del contento y silente rey. Valga decir que en las composiciones en anillo el elemento central debe ser único para marcar con dicha singularidad el retorno simétrico de la narración. Esta estructura admite, por supuesto, diversos grados de finura, el más básico de los cuales consiste en situar el mundo de lo humano en el centro del mundo físico; arriesgando aquí una interpretación, la *polis* en medio del *kosmos*. Se hace notar que en esta lectura la *polis* no hace referencia al mero medio urbano, sino también al ámbito agrícola de la labranza y al más agreste del pastoreo, ya en los límites con el mundo salvaje.

Ahora bien, como ya se mencionó, la forja de las armas ocurre en un momento decisivo del desarrollo argumental del poema, pues por la muerte de Patroclo, Aquiles ha tomado la decisión de reincorporarse a la lucha, habiendo transformado su cólera con Agamenón en furor de venganza hacia Héctor. Así, la visita de Tetis a la mansión de Hefesto, con la subsiguiente descripción de la hechura de las armas, abre un espacio en el medio incesante de las luchas guerreras. Este espacio, tal como está descrito en el Escudo, se halla constituido por escenas de la vida común del ser humano, aquéllas, a saber, que los combatientes ante los muros de Troya dejaron en sus lugares de origen y que pertenecían también a los habitantes troyanos antes del inicio de la guerra. En esta lectura, el Escudo viene a ser una dulce interrupción de la brutal guerra, en el entendido de que la propia guerra ha sido una cruel interrupción del alegre decurso de la vida cotidiana. Que en el Escudo mismo se muestre, junto con la ciudad en paz, la ciudad en guerra, viene a confirmar la pertinencia de este doble registro, en el que ya los comentaristas antiguos podían leer las dos fuerzas primordiales y opuestas del Amor y la Discordia, tal como aparecen en Empedocles²². Entonces, si en este momento se tiene

²² “He then proceeds in his allegory to the two cities, introducing the city of peace and the city of war. Thus it is from none other than Homer that Empedocles of Acragas derived

presente la estructura anular del Escudo, con su referencia a la *polis* en el centro del *kosmos*, puede entenderse la caracterización del Escudo como un microcosmos en el sentido más amplio, esto es, como un micro-relato del conjunto *kosmos-polis*²³.

Bajo esta lectura, el Escudo comienza presentando el marco más amplio y determinante de todas las empresas humanas, que discurren sobre la tierra, entre el cielo y el mar. Así, mientras el curso del sol marca la sucesión de los días, y el de la luna, la de los meses, las constelaciones señalan con su aparición y desaparición el arribo de las estaciones, con su asociación a las labores agrícolas, mientras Orión, que nunca se pone, es una señal fiable para la navegación. No hay que ver, pues, en la referencia al cosmos un escenario neutro dentro del cual transcurre la vida humana, sino que para ésta los movimientos de los astros constituyen ya un índice de los ritmos y de las alternativas de su propio devenir.

Ahora bien, dentro del mundo de lo humano el movimiento que conduce del ámbito de lo urbano al ámbito de lo geórgico, y luego al de lo bucólico, está marcado por una densidad decreciente de la presencia humana, quizá como un modo de darle fuerza a la grandiosa irrupción del festivo coro final. El mundo urbano comienza por la ciudad en paz, con lo que se muestra lo primordial de este tipo de existencia para el ser humano, frente a la cual el mundo de la guerra se ofrece como secundario. La vida pacífica está caracterizada desde el comienzo por el elemento nupcial, que como principio de sociabilidad y de continuidad del género humano constituye la ocasión festiva por excelencia. Es interesante constatar, a este respecto, la primacía de la presencia femenina, que no puede dejar de maravillarse ante estos eventos. Frente a éstos, y como es inevitable en la convivencia humana, se desarrolla un juicio, cuyos

his doctrine. In his theory of nature, Empedocles tells not only of the four elements but of Strife and Love; and it was to suggest this pair that Homer fashioned the two cities on the shield, the city of peace, that is of Love, and the city of war, that is of Strife" (*Problemas homéricos*, 49.2-49.4, en Heraclitus, 2005: 87-89).

²³ Aunque es común caracterizar el Escudo de Aquiles como un microcosmos, si se toma sin otra cualificación esta denominación en realidad es errónea o, cuando menos, equívoca, pues el Escudo no es un relato sólo del cosmos sino también, y sobre todo, de la polis; pero tampoco parece usual tomar el término 'cosmos' en su sentido más amplio, de forma que abarque también el mundo de lo humano (véase Hardie, 1985: 15s).

principios jurídicos, por distantes que se hallen de los nuestros, se fundan en la idea de la resolución normativa de los conflictos, a la cual le es esencial el recurso a un árbitro entre las partes. De esta acción judicial por la muerte de un hombre cabe destacar su oscilación entre lo que sería el elemento penal, que castigaría la integridad personal del propio acusado, y el elemento civil, que buscaría la compensación económica de los afectados. Así, pues, la ciudad en paz no se presenta de ningún modo como una ciudad libre del conflicto, aunque sí como una comunidad que resuelve el conflicto mediante mecanismos de administración de justicia. Es fundamental hacer notar que, en el medio de la sociabilidad, la ciudad en paz se extiende entre los polos de la libre asociación, y la más cercana de todas, en el matrimonio, y la asociación forzada y más distante, en un juicio de sangre. En ningún caso se trata, empero, de actos privados, pues en ellos concurre un gran número de personas, sea para festejar y alegrarse, sea para tomar partido en el juicio y exaltarse.

La ciudad en guerra se presenta como una ciudad sitiada por un ejército dividido respecto de cómo proceder. Aquí es interesante constatar que el atacante no necesariamente tiene como objetivo el exterminio de su contrincante, pues bien puede entrar en sus planes la idea del saqueo y del dominio, sin proceder a su completa eliminación. En la propia *Iliada* asistimos a diversos intentos de resolución del conflicto, todos fracasados, que habrían podido ahorrar muchas vidas y muchos años de lucha y, al final, el arrasamiento de Ilión. Como sea, los sitiados pueden recurrir todavía a distintas estrategias de defensa, entre las cuales, en una situación desesperada, se destaca la emboscada. Una vez tendida ésta, entre ambos bandos se desencadena una terrible lucha en la que se manifiestan todas las atrocidades de la guerra, en particular aquéllas que tienen que ver con el ensañamiento con los cuerpos, tanto de vivos y moribundos, como de los propios muertos. En la ciudad en guerra se rompe todo principio de sociabilidad y frente al adversario cualquier exceso es poco, pues en la guerra, a diferencia de la paz, no hay normas ni árbitros que operen entre los contendientes; allí sólo vale la fuerza que, por ello mismo, se convierte de inmediato en crueldad²⁴.

²⁴ Para la relación de estas líneas del Escudo con el Escudo de Heracles, véase Lynn-George (1978).

Cabe destacar de la presentación de las dos ciudades, la que está en paz y la que está en guerra, la habilidad del autor para no ofrecer conclusiones sobre la victoria de ninguno de los bandos en disputa, sea ésta judicial o guerrera. Se muestra con ello el esencial carácter abierto del contenido de la vida humana, así la forma de su resolución sea normativa y judicial, como en el caso de la ciudad en paz, o carente de toda normatividad bélica, como ocurre en la ciudad en guerra.

En el mundo geórgico se representan las tres actividades de la siembra, de la cosecha y de la vendimia, que corresponden a las tres estaciones: la primavera, el verano y el otoño. Si se toman en conjunto con el mundo bucólico, el tiempo de las pasturas puede corresponder incluso al invierno. De la época de la labranza cabe destacar el énfasis en el ir y venir de los agricultores con sus yuntas en la tarea del arado, y cómo a cada vuelta el ofrecimiento del vino representa tanto un descanso en las fatigas, como una libación por la fertilidad de la tierra. Es interesante que el tiempo de la cosecha se represente en el dominio real, como si aquellas gruesas gavillas hubiesen de pertenecer a un rey, señor de todas esas tierras que, atento a las tareas de los campesinos o jornaleros, se alegra en su corazón. El cumplimiento de estas tareas también se alivia con la comida común y con la participación en un banquete en el que se ha sacrificado un gran buey. Es difícil no ver en estas acciones, aparte del elemento natural, la referencia a festividades religiosas propias de la época estival. El tiempo de la vendimia se asocia también con celebraciones en las que toman parte los jóvenes vendimiadores con música, canto, bailes y gritos. Puede decirse, entonces, que cada una de estas tres escenas del calendario agrícola se acompaña de diferentes cuadros festivos, donde el alivio para los trabajadores se confunde con celebraciones de índole seguramente religiosa.

Las escenas bucólicas muestran a las vacadas, en un medio mucho más agreste y, por ello, más cercano al contacto con la naturaleza salvaje, aquí representado por dos leones que atacan a un gran toro, sin que los pastores ni sus perros puedan hacer nada para evitarlo. También, y como no podía faltar, se presenta el idílico cuadro de las blancas ovejas en un gran pastizal, atravesado por un arroyo, donde se hallan todos los implementos propios de la faena de pastoreo, aunque allí, a diferencia de las escenas anteriores, no se muestra a ningún ser humano. Con este tono minimalista se cierra la serie de escenas agrícolas y pastoriles, y se da paso al poderoso cuadro final del mundo humano.

En cierto sentido, puede considerarse que, así como cada una de las escenas agrícolas se cierra con una referencia festiva, la escena del coro sirve de cierre para el conjunto de las escenas de la vida del campo. En un sorprendente símil donde la obra del dios se compara con la obra de un artífice humano, el coro que elabora Hefesto se asemeja al que en Cnosos el hábil artesano Dédalo fabricó para Ariadna. En este coro se entremezclan el lugar de la danza, el grupo de danzantes y la propia danza; y los muchachos y muchachas, tomados por las muñecas, lucen un delicado vestuario, así como guirnaldas, las jóvenes, y dagas al cinto, los varones, en una continuación de los contextos sacrificiales ya aludidos. Este coro a veces discurre en círculo, a veces en fila, semejando con ello los dos motivos básicos de las marchas rituales. Como ya se había presentado en la ciudad en paz, a la escena central la rodea una nutrida multitud y la acompañan los giros de dos acróbatas. Toda la construcción tiene el claro propósito de mostrar una celebración festiva, con matices religiosos, en la que participan jóvenes de edad núbil, y a la que se asocia la gente en general. Es como si, tras los avatares de la paz y de la guerra, y del transcurso de las diferentes estaciones, el artista quisiera deleitar con la fiesta, término y principio de la vida humana.

El escenario cósmico dentro del cual se instala el ámbito de lo humano también conoce un límite, el del río Oceano, que rodea tanto el escudo, como el propio mundo, en un sorprendente circuito sin fin, que sólo puede ser la obra de un dios que, como Hefesto, domina las direcciones opuestas²⁵. Si la referencia a las luminarias de los cielos determinaba el orden temporal del mundo humano, la referencia al río Oceano determina sus límites espaciales.

Interpretar, entonces, el Escudo de Aquiles como un microcosmos significa entender las potencias cósmicas no por sí mismas sino en su relación tanto temporal, como espacial con el mundo de lo humano. Este mundo, por su parte, está configurado por una comunidad de niños, jóvenes, mujeres, hombres y ancianos, cuya comprensión primaria se da en el contexto de la paz, lo que en ningún momento elimina el conflicto potencial entre

²⁵ “El poderío de Hefesto es el que determina el privilegio de estar dotado de una dirección doble y divergente. Para dominar a las potencias movedizas y fluidas, como el fuego, los vientos y los minerales con los que debe medirse el herrero, la inteligencia y la *metis* de Hefesto deben ser extremadamente móviles y polimorfos, y encerrar en ellas los valores de lo oblicuo y de lo curvo” (Detienne-Vernant, 1988: 245).

individuos, aunque sí lo canaliza a instancias normativas. Cuando se llega a una situación de guerra entre diferentes ciudades, salen a la luz oscuras potencias primordiales que entran en la constitución de lo humano, que se decantan por la barbarie sin límite, tanto hacia los vivos, como hacia los muertos. En el ámbito de la agricultura y del pastoreo se conjuga el trabajo con la celebración, en el cambiante contexto de las estaciones. La fiesta de la comunidad es la culminación del mundo de lo humano.

4. El Escudo como *imago Iliadis*

PLAUSIBLE, COMO PUEDA SER, ESTA LECTURA DEL ESCUDO como microcosmos no responde aún preguntas fundamentales respecto de la reacción de Aquiles y de los demás ante la presencia de las armas y, sobre todo, en relación con el argumento general del poema. Por eso, otras líneas interpretativas insisten en precisar los vínculos que se dan entre el pasaje del Escudo y el conjunto de la obra, enfoque que puede dejar muchas enseñanzas, tanto positivas como negativas. En efecto, algunos autores entienden el Escudo como una especie de símil a la inversa, es decir, como un texto donde se reúnen algunos de los términos comparativos más conspicuos de la *Iliada*, aunque sin ejercer su función comparativa²⁶. Así, las bodas de la ciudad en paz serían un modo de hablar de la tierna relación entre Héctor y Andrómaca, mientras que la discusión que se da en el proceso haría alusión a la compensación que solicita Aquiles por la ofensa que le ha infligido Agamenón. De modo similar, la ciudad en guerra sería Troya sitiada, reconocible también por las murallas y por los ríos, mientras el ejército dividido hablaría del bando de los aqueos. La brutal escena del final de la ciudad en guerra rememoraría la lucha por el cuerpo de Patroclo y anticiparía los ultrajes al de Héctor. En las escenas campesinas, los bueyes tirando del arado serían los dos Ayantes, mientras las espigas segadas aludirían a las filas cortadas de guerreros aqueos y troyanos. Aquiles sería el viñedo, cuyo corte se anticipa, y el canto de los jóvenes vendimiadores representaría a un lamento fúnebre por la muerte del héroe. Los dos leones que atacan al ganado recordarían a los dos hermanos Agamenón y Menelao, y la lucha por el toro sería un recordatorio de la lucha por el cuerpo de Patroclo. El pastizal de las ovejas se asociaría con la pradera del Hades, los establos con la vida, las cabañas con la muerte, y los cortijos con los

²⁶ Véase ante todo Aubriot (1999).

recintos heroicos y la morada en las Islas de los Bienaventurados. El coro tendría un sentido peyorativo, mientras que las coronas de guirnaldas y las dagas se asociarían a contextos sacrificiales. La danza circular del coro se asemejaría a los giros que Héctor da alrededor de Troya perseguido por Aquiles, mientras que, por último, el río Oceano señalaría la frontera del mundo de los muertos. El conjunto de estas referencias, de las que aquí sólo se han señalado las más destacadas, permite hacer una lectura del Escudo como *imago Iliadis*, que si bien no riñe con su interpretación como *imago mundi*, sí aporta un contexto “heroico”, por llamarlo así, a las tranquilas o, en todo caso, humanas escenas del Escudo. Otra línea interpretativa que busca vincular las escenas del Escudo con el conjunto de la obra, adopta una estrategia diferente de la heroica y trata de identificar dentro de los poemas homéricos los pasajes de convivencia humana mencionados en el Escudo²⁷. Bajo esta opción, las escenas de la vida cotidiana, muchas de ellas felices, sirven de contraste a los rigores de la guerra y constituyen el marco de la vida ordinaria de reyes, señores y hombres, que estarían disfrutando ese género de existencia en su tierra de no ser por la cruel guerra. Para esta lectura, la *Odisea* representa la opción épica de la vida cotidiana del señor y de su pueblo quienes, alejados de la guerra, han dejado de verla con una mirada heroica, tal como Menelao, rodeado del botín troyano, se lo expresa a Telémaco:

He perdido el placer de reinar entre tantas riquezas,
pero ya a vuestros padres lo hubisteis de oír quienesquiera
que ellos sean: sufrí largamente, perdí una morada
de apacible vivienda, abundante de ricos tesoros.
¡Ojalá que de un tercio, no más, dispusiera yo de ellos
y vivieran los hombres que entonces cayeron en Troya
y sus campos, tan lejos de Argos, criadora de potros! (*Odisea* IV, 93-99).

En esta interpretación el Escudo funciona como un compendio de símiles de la vida común de los hombres, vida feliz en medio de todo, a pesar de sus limitaciones, y preferible por ello, en cualquier caso, a la guerra²⁸. Nótese que para la lectura heroica los símiles de la vida ordinaria

²⁷ Véase Taplin (1980).

²⁸ “And this is, I suggest, what the shield of Achilles does, but on a far larger scale. *It makes us think about war and see it in relation to peace.* Achilles has just made the decision which will lead to Hector’s death and then to his own; Hector has just made the decision which will lead to his death and then to the sack of Troy. At this point we are made to contemplate

deben leerse a la luz de sus referentes guerreros; mientras que para la lectura ordinaria, los referentes guerreros deben explicarse desde los símiles de la vida ordinaria. El problema que a este respecto suscita el Escudo de Aquiles es que, si bien muchas de sus escenas pueden encontrarse como símiles heroicos, el Escudo como tal no se presenta como un símil, sino como la descripción de un objeto real dentro de la obra²⁹. De allí que sea pertinente cumplir con la indagación de los efectos que este escudo suscita dentro de la obra.

5. El escudo como revelador del carácter heroico de Aquiles

COMO YA SE HA MENCIONADO, EL ESCUDO SE DESCRIBE como terrible y pavoroso, pero también como bello y primoroso, y esta última determinación resultará fundamental para comprender su carácter y el de su portador. En efecto, el adjetivo que se traduce como primoroso, *daidáleos*, y palabras relacionadas con él, figuran de manera prominente tanto en el contexto de la elaboración del escudo, como en el escudo mismo. Así, cuando Tetis llega al taller de Hefesto lo encuentra en medio de la elaboración de veinte trípodes que, como sus auxiliares mecánicas, se hallan diseñados para que entren por sí solos en la reunión de los dioses y luego se retiren. Ya casi están listos, sólo falta adherirles las asas, descritas como “primorosas” (*oúata...daidálea*) (378-379). Aún así, estos artefactos son “una maravilla para la vista” (*thaûma idésthai*) (377). Caris, la esposa del dios, recibe a la diosa con una especial deferencia, y sin dilación la hace seguir a su casa para servirle los “dones de la hospitalidad” (*xeínia*) (387). La conduce entonces a un trono, “tachonado de clavos de plata, bello y primoroso [*daidaléou*], con un escabel para los pies” (389-390). Cuando Caris le anuncia a su marido la visita de Tetis, Hefesto la saluda como “terrible y venerable” (394) y se complace en recordar la deuda de gratitud que adquirió con Tetis cuando,

the life that Achilles has renounced and the civilization that Troy will never regain. The two finest things in the *Iliad*—Achilles and Troy— will never again enjoy the existence portrayed on the shield: that is the price of war and of heroic glory. The shield of Achilles brings home the loss, the cost of the events of the *Iliad*” (Taplin, 1980: 15).

²⁹ “Yet the similes, though functionally akin to one another, differ widely; each is chosen only for its particular place in the poem. In contrast, the images on the shield are related to one another and arranged into a coherent description of human reality—including the reality of war, which is absent from the similes precisely because they stand in contrast to it” (Schein, 1984: 141).

al ser lanzado del Olimpo por su madre que lo rechazó, Eurínome y Tetis lo acogieron en una gruta alrededor de la corriente de Oceano, dado que las Nereidas eran hijas de Oceano. Allí Hefesto pasó nueve años “forjando primorosas [*daídala pollá*] piezas de bronce: broches, brazaletes en espiral, sortijas y collares” (400-401). Escondido de todos, bajo la protección de las Nereidas, en la confección de joyas Hefesto adquirió aquella maestría por la que luego sería famoso. A continuación Tetis, de la mano de una descripción de los eventos acaecidos en Ilión, pasa a contarle el motivo de su visita, que no es otro que la fabricación de las armas de Aquiles. Ante esta solicitud, el dios orfebre pone manos a la obra, fabricando, primero que todo, un escudo grande y compacto, “primoroso* por doquier” (*pántose daidállon*) (479)³⁰, sobre el cual, con su competente aptitud (*iduíēisi prapídessin*), hizo muchos primores (*daídala pollá*) (482). Nótese que la misma expresión (*daídala pollá*) que se usó para describir los trabajos de Hefesto en la gruta de las Nereidas, se emplea ahora para referirse a la hechura del escudo. Uno de aquellos primores incrustados en el escudo, por el cual el poeta muestra una particular preferencia, es el de la tierra arada, negra y revuelta, a pesar de ser de oro: “singular maravilla de artificio” (*thaúma tétukto*) (549), que recuerda, así mismo, la admiración ante los trípodes autómatas destinados a la mansión de los dioses. En este contexto de reiterada admiración por la habilidad requerida para fabricar el escudo y por el extraordinario primor de sus figuras se inscribe la alusión a Dédalo en la apertura de la última escena del escudo. Con esta personificación³¹ del culmen de la habilidad artesanal humana el poeta enfatiza en la idea de que frente al escudo nos encontramos con la cima técnica de cualquier obra destinada al uso de los mortales. La figura de la tierra arada puede hacerse extensiva a la totalidad del escudo, en el sentido de que en la negra y revuelta tierra se lee la mortalidad humana, mientras que en el “a pesar de ser de oro” se lee la inmortalidad divina. Producto divino destinado a un mortal, lugar de encuentro de los dos ámbitos, maravilloso artificio, todo él

³⁰ Aunque quizá podría ofrecerse una versión más cercana a la expresión verbal del texto, como “ornamentándolo hábilmente por doquier”. Véase Swift (2005: 4, n. 479) y Morris (1992: 11s).

³¹ “In turning to that versatile root, [*daidal-*], the poet discovers that all its syntactical possibilities had been exhausted in the preceding episode, since Thetis arrived chez Hephaistos: adjectives first (lines 379, 390), the nouns (400, 482), and even the verb (478). All that was left was a personification, and the eponymus craftsman here found his poetic and professional entry into the Greek imagination” (Morris, 1992: 13).

primoroso. No en vano el dios artífice había anticipado que haría una obra tan bella que maravillaría a cualquier hombre que la viera.

Cuando la diosa Tetis presenta las nuevas armas a su heroico hijo, tiene cuidado de hacer notar su carácter único, instándolo a que acepte “esta ilustre armadura, tan bella como ningún hombre hasta ahora ha llevado a los hombros” (XIX, 10-11). Se entiende que la nueva armadura de Aquiles sobrepasa incluso a su primera armadura, aquélla que su padre Peleo recibió de los dioses el día de su boda con la inmortal Tetis, y que su hijo llevó a Troya (XVII, 194-196; XVIII, 82-85³²). Tras decir esto, la diosa depositó la armadura a los pies de su hijo “y todos aquellos primores [*daídala*] resonaron con fuerza” (XIX, 13). Ninguno de los mirmidones, con ser guerreros tan esforzados, osó plantar cara a la armadura así descrita, antes bien, “huyeron despavoridos”. Aquiles, por el contrario, apenas la vio, sintió renacer su furor (*khólos*) (XIX, 16), sus ojos destellaron con un terrible fulgor, “y se recreaba con los magníficos regalos del dios en las manos” (XIX, 18), absorto en la contemplación de “aquellos primores” (*daídala*) (XIX, 19). Sin duda, la causa de estas extraordinarias reacciones no hay que buscarla sólo en la inigualable confección del escudo y sus figuras sino también en su contenido, y éste no sólo como aquello representado sino también en su sentido implicado. La contemplación de las armas suscita en Aquiles tanto el furor de su venganza, como un incoercible y fascinado deleite. Cuando viste la armadura, todo él refulge; en particular el escudo, “bello, primoroso” (*kaloû daidálēou*) (XIX, 380), resplandece en el éter. Las armas completas “le sentaban como alas y en volandas al pastor de huestes lo elevaban” (XIX, 386-387). Se confirma así el carácter empíreo de la armadura, que permite el despliegue de las asociaciones lumínicas y aéreas de Aquiles. A este respecto, recuérdese, en particular, que Dédalo, inventor de las alas, escapó volando del cretense rey Minos, en compañía de su imprudente hijo Ícaro. Con este escudo “bello, primoroso” (*kalòn daidáleon*) (XX, 314), se cubre Aquiles en su arremetida final contra Héctor, que significará la pérdida de la vida para el héroe troyano. En

³² Aunque de la primera armadura también se dice que era “una maravilla para la vista” (*thaûma idésthai*) (83), igual que otros artificios del dios (377). Pero téngase presente en este punto la importante precisión de Prier: “Although this famous Shield, this ecphrasis, is nowhere described as a thauma idesthai, it is, one must admit, the greatest one Homer produces” (1989: 95). Esta aclaración se refiere, por supuesto, al Escudo de Aquiles, no al escudo.

este rápido recuento se reconoce, en primer lugar, la insistente asociación entre el ámbito y el proceso de fabricación del escudo, con el empleo del adjetivo *daidáleos*, y palabras relacionadas con él; en segundo lugar, se constata la aparición del término en los tres momentos estructurales del uso de las armas: su recepción por parte de Aquiles; el revestimiento de Aquiles con ellas; y el ataque decisivo contra Héctor. Tanto en la fabricación como en el uso bélico de las armas se destacan sus referencias fulgurantes, lumínicas y aéreas, notas, además, propias del Eácida.

De lo anterior puede concluirse que en el escudo se sintetiza el carácter heroico de Aquiles. Como lo ha dicho el dios artesano, las armas no salvarán la vida del héroe, pero si causarán admiración en quien las vea, lo que debe entenderse por referencia a su usuario propio, Aquiles³³. Signo de mortalidad, las armas anuncian la muerte del propio Aquiles, la tierra arada del escudo; signo divino, las armas proclaman también una elección divina, una gloria y una excelencia que sólo pueden prodigar los dioses, el oro del escudo³⁴. No es casual que después de la muerte de Héctor, Aquiles ya no combata y que en el texto ya no aparezca el adjetivo *daidáleos* o palabras relacionadas. Como se lo ha advertido su madre, la diosa Tetis, la muerte de Héctor significa no sólo la devastación de Troya sino que anticipa también la muerte de Aquiles. Dando muerte al héroe troyano, Aquiles ha firmado su propia sentencia de muerte. Y, sin embargo, la muerte de Héctor será también la ocasión para que el héroe aqueo alcance gloria imperecedera. Instigado por su furor, ha hecho justicia —así se entiende en aquellos tiempos heroicos—, pero ahora podrá hacer algo más, algo no prescrito en el código heroico, y que será el verdadero motivo de su gloria.

³³ A pesar de las valiosas anotaciones de Morris en relación con *daidáleos* y palabras relacionadas, de las que aquí he hecho amplio uso, la autora disocia el motivo de la gloria y el motivo de la mortalidad en Aquiles: “In retrospect, the *Iliad*’s focus on Achilles is reflected in the poetic deployment of vocabulary, including *daidáleos* and its cognates. The greatest of the heroes receives the greatest number of such praise words, but ultimately, outside the narrative framework of the *Iliad*, his armor proves as treacherous as in those passages where it fails to protect other heroes from weapons. For Achilles is felled by a wound in the ankle, undefended by any armor, and all the *daidala* in the world cannot save him” (1992: 16s).

³⁴ Para el simbolismo de los colores véase Aubriot (1999: 27s).

6. El Escudo y la gloria de Aquiles

TRAS LA MUERTE DE HÉCTOR, SU CUERPO HA SIDO OBJETO de repetidas e incontables afrentas, en particular por parte de Aquiles, situación ignominiosa ante la cual ya protestan los mismos dioses. Entonces Zeus toma la decisión de ordenarle a Aquiles, por intermedio de su madre, que entregue el cuerpo de Héctor a cambio de un adecuado rescate. Aquiles obedece la determinación de los dioses, y toma la decisión de entregarle el cuerpo de Héctor a Príamo (XXIV, 560-561), su padre, que bajo la protección de Hermes ha logrado ingresar a su tienda³⁵. No se presenta en esta escena ninguna distancia entre la orden divina y la decisión de Aquiles. Tampoco elimina dicha conformidad la obligación de entregar un rescate, signo visible del intercambio. Como con la mera entrega del cuerpo no se le tributa el debido honor a Héctor, Aquiles le ofrece a Príamo el tiempo que requiera para la preparación y ejecución de los funerales. No hay que ver, sin embargo, en las solas decisiones, pragmáticas, por así decirlo, que se toman en su tienda respecto de la entrega del cuerpo de Héctor, el sello de la grandeza de Aquiles, sino que hay que considerar, sobre todo, sus distintas actitudes en el encuentro personal con Príamo. Éste le recuerda a su padre, anciano y solo en su patria. Sabe que la muerte de Héctor significa la suya propia y, con ello, la imposibilidad de cuidar también de su propio hijo, Neoptólemo. En medio de su llanto, tampoco puede dejar de recordar a su gran amigo, Patroclo, cuya muerte ha desencadenado estos actos luctuosos. Ante el cuerpo de su jurado enemigo, después de hacerlo lavar y ungir, y una vez ha sido adecuadamente vestido, “el propio Aquiles lo alzó en vilo y lo depositó sobre un lecho” (XXIV, 589). Después de comer juntos, pudieron reconocerse uno a otro,

el Dardánida Príamo se quedó mirando a Aquiles, admirado [thaúmaz’]
de lo alto y bello que era; al verlo se parecía a los dioses.
Y también Aquiles admiraba [thaúmazen] al Dardánida Príamo
al contemplar su noble aspecto y al oír sus palabras.
Después de recrearse ambos mirándose el uno al otro... (XXIV, 629-633).

Una vez están aparejados los lechos, afuera, por seguridad, el de Príamo y su acompañante, y antes de irse a dormir, “Aquiles estrechó al anciano la

³⁵ La tienda de Aquiles (*klisié*) (XXIV, 448) se describe como una gran casa. El significado de la morada de Aquiles en el contexto de una lectura del poema como recuperación del cuidado (*kháris*), se desarrolla con amplitud en el importante artículo de Lynn-George (1996).

mano derecha encima de la muñeca, para que no sintiera miedo su ánimo” (XXIV, 671-672)³⁶. Al acceder a entregar el cuerpo de Héctor, Aquiles ha hecho suya la voluntad de los dioses, pero ha ido más allá, ha accedido a concederle a su enemigo muerto el espacio del respeto ritual, participando de él en la medida en la que puede hacerlo; y con su “enemigo” vivo ha recogido sus propias tristezas de hijo, de padre y de amigo, ha accedido a reconocerlo y ser reconocido por él, ha compartido con él en paz la comida y el sueño, y hasta le ha tendido su mano, como señal de aliento y compromiso. Por eso las escenas finales del poema, las honras fúnebres de Héctor, además de ser un reconocimiento del gran guerrero troyano, hijo, esposo, padre y ciudadano, son el reconocimiento de la grandeza de Aquiles, cuyas decisiones hicieron posible este ámbito sagrado. La negrura de la tierra arada, evocadora de la mortalidad del ser humano, tan precario, puede verse así en el áureo metal, evocador de la inmortalidad del ser divino, tan firme. La fascinación que el escudo ejerce sobre Aquiles debe de entenderse a la luz del conjunto de acontecimientos que se siguen a partir del momento de su fabricación y entrega. Las armas, hechas para la muerte, anuncian el ser de muerte que es Aquiles, él mismo destinado a una pronta muerte; pero también esta armadura, hecha por un dios, objeto de contemplación maravillada, anuncia dónde encontrará la verdadera gloria “el mejor de los aqueos” (I, 244, 412; XVI, 271, 274)³⁷. La mutua admiración humana entre los dos líderes de las facciones en guerra constituye la verdadera admiración que el dios había augurado para su escudo.

Así, pues, en la construcción del escudo, la sabiduría del dios artesano había anticipado el real motivo de gloria de su usuario por antonomasia. Es por ello que en el escudo del mayor de los guerreros no aparecen ahora los motivos bélicos o atemorizantes propios del género de esta arma. Si bien en el escudo aparece el motivo de la guerra, su presencia se ajusta al conjunto de actividades de la vida humana y viene equilibrada, en todo caso, por la combinación de los demás motivos de la ciudad en paz, las

³⁶ ἐπὶ καρπῷ χεῖρα γέροντος
ἔλλαβε δεξιτερήν, μὴ πως δείσει' ἐνὶ θυμῷ.

Nótese cómo los jóvenes danzantes de la escena final del Escudo bailan “con las manos cogidas entre sí por las muñecas” (594): ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.

A pesar de la diferencia de contexto, este gesto común indica la cercanía de quienes así se toman por las muñecas, que, así sea por este momento, se hallan “del mismo lado”.

³⁷ Véase Nagy (1999, cap. 2: “The Best of the Achaeans”, 26-41.)

escenas campestres, la fiesta y el cosmos. El significado profundo del escudo debe buscarse en su elaborada totalidad, como lo señala el propio texto (479), y no en una sola de sus escenas, como el del juicio en torno a una compensación —tan evocador de la propia situación de Aquiles—, y ni siquiera en la suma de tales escenas referentes a acciones del poema. Ahora bien, la totalidad del Escudo habla del conjunto de la vida humana, determinada por el cosmos y la Naturaleza, pero constituida en lo fundamental por instituciones sociales. En el momento en el que, según el plan de Zeus, los tiempos heroicos llegan a su fin con la destrucción de Ilión, es determinante que el mayor de los héroes abra el espacio para la conformación definitiva del nuevo mundo que ahora empieza³⁸.

7. El Escudo como imagen del plan de Zeus para los mortales

UNO DE LOS ASPECTOS DECISIVOS PARA LA COMPRESIÓN de los eventos que acontecen en la llanura troyana, es que su realización obedece al cumplimiento del plan de Zeus (*diòs boulé*), presente ya desde el inicio del poema (I, 5), y reiterado en diversas ocasiones. Para la cabal comprensión del plan de Zeus hay que evitar, sin embargo, seguir el detalle de las peripecias ante Troya, que con las alternativas propias de la guerra puede dar la idea de que Zeus no tiene claro su plan o que su cumplimiento se hace contra su propia previsión. Ahora bien, que las acciones en el poema se hagan contra lo que parece ser el deseo de Zeus, como la muerte de su querido hijo Sarpedón, la de Patroclo, y la del mismo Héctor, no significa que en todo ello no se esté cumpliendo en últimas el plan que Zeus y los demás inmortales han determinado para el género humano y sus relaciones

³⁸ Éste es quizás el único punto en el que me aparto de la soberbia interpretación de Lynn-George. En efecto, él considera la conclusión de la *Iliada* como una recuperación de la disociación que ocurre en su propio inicio: “In answering the turbulent dissonance of its beginning, and the problematic questions raised by it, the *Iliad* in its conclusion quietly suggests something of a reconciliation across a major fissure, not by creating a new world which has nothing to do with reality, a poetic vision or dream, but by engaging the reality of war and by showing how, with care, in the gathering of the funeral, mortals can at least maintain some hope of coming to terms with the realities of violence and death” (Lynn-George, 1996: 24). Se trataría así de recuperar el mundo épico primigenio, puesto en peligro por las actuaciones imprudentes de Agamenón y Aquiles. Mi propia lectura, por supuesto, interpreta la disociación del comienzo del poema como una situación inevitable del mundo heroico, que puede superarse sólo a través de los grandes sufrimientos que trae consigo el cumplimiento del plan de Zeus, con el que, en efecto, se instaura una nueva era para la vida de los hombres.

con los dioses a partir de la guerra de Troya³⁹. En efecto, en el extendido y cruel choque entre argivos y teucros mueren la mayoría de los héroes, aquellos hombres superiores por su ascendencia divina, lo que traerá la separación permanente de los dioses y de los hombres⁴⁰. Que la raza actual de hombres es inferior a la de días pretéritos lo hace notar el anciano Néstor, cuando recordando los días de su juventud les dice a los aqueos que aquellos hombres “eran más bravos que vosotros” (I, 260), que no ha visto ni cree que vaya a ver a hombres como aquéllos (I, 262-265), “los terrestres que más fuertes se criaron” (I, 266), contra quienes “nadie de los mortales que ahora pueblan la tierra habría combatido” (I, 271-272). Ya los hombres no participan de los banquetes de los dioses, como en la boda de Peleo y Tetis (XXIV, 62), y los dioses se les presentan sólo de manera invisible o encubierta. Para Tetis el destino mortal de su hijo es motivo de constante desolación (XXIV, 84-86), y ni el propio Zeus puede escapar a la tristeza que le produce tener que entregar a la Parca a su último hijo nacido de mujer mortal, Sarpedón (XVI, 433-434)⁴¹, o permitir la devastación de Troya (IV, 44-47)⁴². Para el propio Aquiles su ancestro mixto, divino y humano, es motivo de confusión y desánimo, pues ni puede cuidar a su anciano padre, ni evitar las tristezas de su augusta madre (86-88). Apolo expresa lo que comienza a ser el sentimiento generalizado entre los dioses, cuando se niega a combatir con Poseidón por causa de los mortales:

¡Agitador del suelo! Me dirías que en mis cabales no
estoy si me avengo a combatir contigo por culpa de míseros
mortales, que, semejantes a las hojas, una veces

³⁹ Ésta es la posición de Redfield, tan valiosa en otros sentidos: “Hector kills Patroclus; this was not part of the Plan of Zeus. Hector’s own death follows, and this was not part of the Plan of Zeus either” (Redfield, 1994: 142). Redfield aclara, en todo caso, que entiende ‘el Plan de Zeus’ en el sentido restrictivo, según el cual “Zeus appears not as the high god, source of a plot, but as an actor within the plot” (1994: 271, n. 9).

⁴⁰ “Besides entailing the death of heroes in the Trojan War [...] the Will of Zeus also entails the permanent separation of gods and men” (Nagy, 1999: 220).

⁴¹ Véase Strauss Clay (2006: 167ss). El estudio de Strauss Clay muestra, en general, cómo la maduración del panteón olímpico significa el creciente y definitivo alejamiento entre dioses y hombres.

⁴² Pues de las ciudades de terrestres humanos
que están habitadas bajo el sol y el estrellado cielo,
la que yo más de corazón apreciaba era la sacra Ilio,
y a Príamo y la hueste de Príamo, el de buena lanza de fresno.

Nótese en este texto la asociación de la polis al cosmos; véase Scully (2003: 41).

se hallan florecientes, cuando comen el fruto de la tierra,
y otras veces se consumen exánimes. ¡Ea, cuanto antes
cesemos nuestra lucha! ¡Que diriman ellos solos su porfía! (XXI, 462-467).

En su encuentro con Príamo, Aquiles reconoce la inmensa diferencia que ya comienza a separar la vida de los inmortales y la de los mortales; “pues lo que los dioses han hilado para los míseros mortales es vivir entre congojas [*akhnuménois*], mientras ellos están exentos de cuitas [*akédées*]” (XXIV, 525-526). Así, la separación definitiva entre dioses y hombres les permitirá a los dioses gozar sin preocupaciones de su vida bienaventurada y les exigirá a los hombres la propia resolución de sus asuntos, sin la intervención divina y ni siquiera la semidivina de los héroes (XII, 23)⁴³. Un fragmento de Hesíodo recoge así el plan de Zeus para los inmortales:

Pero que los bienaventurados..., como antes
tuviesen medios de vida y costumbres separadas de los hombres⁴⁴.

Esto no significa, empero, que los hombres queden reducidos al estado de naturaleza que tuvieron antes de su encuentro con los dioses o que no hayan sacado ningún provecho de su trato con los inmortales. Si bien la era de los héroes tenía que concluir a partir de la guerra de Troya, en su comercio con los dioses los hombres lograron vislumbrar la importancia de la vida pacífica, de la resolución normativa y arbitrada de sus diferencias, de la aceptación de los dones de la Naturaleza —que para el ser humano exige trabajar en comunidad—, de las reuniones festivas y rituales, del respeto de los ritmos del cosmos y de sus límites⁴⁵. Si bien el Escudo de Aquiles es la descripción de una obra de arte, no puede entenderse como un texto meramente descriptivo. La comprensión del Escudo como “imagen

⁴³ “Yet it seems that the concern of the gods for mortals is in the long run disadvantageous to the gods. Hesiod (fr. 104 M-W) in fact asserted that the purpose of Zeus in bringing about the Trojan war was to separate gods and men and thus restore the gods to their previous condition of happiness” (Redfield, 1994: 246).

⁴⁴ Fr. 204, 102-103 (Hesíodo, 2000: 220). Véase Nagy (1999: 220: “but so that the blessed gods..., as before/may have their way of life and their accustomed places apart from men”).

⁴⁵ “Mit der Ekphrasis des Schildes stellt er [Homer] der dramatischen Kriegshandlung kurz vor ihrer entscheidenden Wende das geordnete Leben in der Polis entgegen. Indem der Dichter das Augenmerk seiner Hörer auf das geregelte Polisleben lenkt, inmitten eines scheinbar ausgeweglosen Konflikts, bietet er damit gleichermaßen eine Antwort auf drängende Fragen seiner Zeit: Nur eine gute innere Ordnung, ihre Verteidigung gegen den Feind, die Sicherung der ökonomischen Grundlage und die Pflege des Kultes gewährleisten den Erhalt der Polis” (Scholten, 2004. <http://www.gymnasium.hu-berlin.de/abstracts/scholten04.html>).

de la *Iliada*” conlleva su comprensión como “imagen del plan de Zeus”, toda vez que en la *Iliada* se consume el plan de Zeus para los mortales —también para los inmortales, pero ello queda fuera del conocimiento de los hombres—. Ahora bien, en esta medida el Escudo debe entenderse así mismo como “imagen del mundo”, pues en el plan de Zeus está producir un mundo nuevo para el hombre. “Imagen del mundo” no debe interpretarse, pues, en el sentido más restrictivo y literal, como copia del mundo —por ejemplo, del mundo en el que se da la guerra y al cual quieren volver los combatientes—, sino en el sentido amplio y fundamental del modelo de mundo que los inmortales le regalan al ser humano. No en vano en el Escudo los asuntos humanos se enmarcan entre las luminarias del cosmos y los límites del Oceano, motivos reminiscentes del ámbito de las divinidades olímpicas y de las deidades primordiales. Es interesante constatar en este contexto la discreta presencia de lo divino en las diferentes escenas del Escudo. Aparte de la aparición lado a lado de Atenea y Ares, enemigos jurados en Troya, en el motivo de la ciudad en guerra, pueden constatar aquí y allí referencias culturales, mas no la abierta irrupción de los dioses. Parece que con ello el Escudo se sitúa en un momento en que el plan de Zeus se halla muy adelantado, y ayuda a entender también que la distancia entre dioses y hombres no suprime la remisión cultural y ritual del ser humano hacia los dioses.

Quizás no sobre precisar en este punto que la noción de *polis* que aquí se maneja no corresponde, por supuesto, a la de la época clásica, lo que tampoco quiere decir que no puedan verse ciertas notas comunes entre las dos o que la constitución de la *polis* clásica no haya podido influir en ciertos rasgos de la *polis* homérica⁴⁶. En efecto, y respecto del primer asunto mencionado, cabe señalar aspectos ya presentes en la *polis* arcaica que seguirán vigentes en la *polis* clásica, como pueden serlo la existencia de una asamblea que decide sobre lo público, la autoridad judicial, el ritual comunitario, el patriotismo, un cierto sentido de pertenencia y un centro urbano con edificios públicos, instituciones, en todo caso, poco desarrolladas, mientras que puede indicarse la carencia de un sistema político centralizado, un aparato financiero, un régimen de oficios

⁴⁶ Nagy ha expuesto este punto con aún mayor fuerza; sostiene, en efecto, que la escena jurídica de la ciudad en paz “lays the conceptual foundations for the beginnings of the polis, even though the telling of the scene itself is framed by an epic medium that pretends, as it were, that there is as yet no polis” (2003: 75).

públicos, un sistema de leyes que puedan hacerse cumplir, la condición del ciudadano y sus deberes, un conjunto de virtudes cívicas y un territorio definido con claridad⁴⁷. Hay que precisar, entonces, que la noción de *polis* que se lee en el Escudo comprende de modo general instituciones básicas de convivencia humana, en el marco de fenómenos naturales asumidos e interpretados en consecuencia, todo lo cual constituye el mundo civilizado por oposición al mundo salvaje de la Naturaleza pura. Respecto del segundo asunto, y aunque sea contraintuitivo, hay que tener presente que los poemas homéricos alcanzaron su forma definitiva en el contexto de la conformación de la *polis* clásica, por lo que algunos aspectos institucionales que se hallan en los poemas pudieron recibir la influencia del mundo político que, a su vez, estaban ayudando a conformar⁴⁸. Sea cual sea el resultado de estas difíciles cuestiones históricas y literarias, el argumento aquí propuesto no depende de ello, pues en cualquier eventualidad se da por cumplido el plan de Zeus para los dioses y para los hombres. Éstos, en efecto, ya en la época misma de Homero, hace tiempo que no mantienen comercio con los dioses, como no sea el del culto ritual.

En realidad, una vez se ausentan los dioses, entre dos hombres, enemigos además, la constitución de una *polis* —en el sentido de una comunidad humana— puede darse sólo a partir de su mutua comprensión, reconocimiento y cuidado. Hay que hacer notar a este respecto la conspicua aparición de Hermes como el dios designado por Zeus para que conduzca a Príamo, a través del campamento aqueo, hasta la misma presencia de Aquiles (XXIV, 334-338). Será la última aparición de una divinidad olímpica en el poema, que no puede dejar de contrastarse con la primera aparición de un olímpico en la obra, Apolo, por quien se ha suscitado la contienda entre Aquiles y Agamenón, ya en la primera página del poema. Se ha hecho notar que los dos dioses acusan notas contrarias en el panteón olímpico, pues mientras Apolo nace en un momento temprano del régimen de Zeus, cuando éste aún no ha consolidado su poder, Hermes será el último de los olímpicos en nacer. De hecho, cuando Hermes aparece ya todos los dones de Zeus han sido divididos y distribuidos entre los otros olímpicos, razón por la cual al recién llegado no le queda más que adquirir

⁴⁷ Véase Seaford (1994: 1s) y Mas Torres (2003: 22s).

⁴⁸ Véase Nagy (2002).

sus honores mediante el robo o el comercio⁴⁹. Algunos incluso han visto en esta contrariedad la tensión que en el siglo VI se vive en Atenas cuando la vieja aristocracia de terratenientes está comenzando a ser desplazada por la nueva clase de mercaderes⁵⁰. Una lectura cuidadosa de las relaciones entre los dos dioses, tal por ejemplo como se halla en el *Himno homérico a Hermes*, impide la fácil afirmación de contraposiciones absolutas entre ellos. En efecto, frente al estático reparto de los ámbitos entre los dioses olímpicos, la tarea del recién llegado consistirá en establecer una dinámica dentro de esa jerarquía, no para sublevarla sino para instituir un movimiento entre sus componentes ya articulados. Así, las acciones de Hermes se caracterizan por el pasaje entre límites y fronteras, de modo tal que sin destruirlas opera la mediación entre los pares opuestos de interior/ exterior, dioses/hombres, vida/muerte, hombre/mujer⁵¹. Ahora bien, en ello es característico de Hermes el haber obtenido esa función mediante su ejercicio⁵², lo cual no podía ocurrir de otra forma, pues la dinámica debe suscitarse a sí misma. Quizá sea esta nota de su propia circularidad lo que constituya el mejor argumento para poner el arte hermenéutica bajo la zona de influencia del dios Hermes, mientras el arte profética por esencia pertenece a Apolo⁵³. Estas reflexiones sobre la naturaleza del dios Hermes permiten entender la función que le asigna Zeus respecto de la misión de Príamo de rescatar el cuerpo de Héctor:

¡Hermes! Ya que tú eres a quien más gusta
 escuchar a los hombres y escuchar a quien quieres,
 anda, ve y a Príamo a las cóncavas naves de los aqueos
 conduce, de manera que no lo vea ni lo advierta ninguno
 de los dánaos hasta que llegue a presencia del Pelida (XXIV, 334-338).

Hermes no sólo cumplirá con presteza la tarea asignada por su padre sino que le precisará a Príamo cómo proceder una vez se encuentre en presencia del guerrero:

⁴⁹ Véase Strauss Clay (2006: 96).

⁵⁰ Véase Strauss Clay (2006: 100).

⁵¹ Véase Strauss Clay (2006: 98s).

⁵² Véase Strauss Clay (2006: 102).

⁵³ *Himno IV (A Hermes)*, 526-566 (*Himnos Homéricos*, 2005: 206-208).

Tú entra y coge al Pelida de las rodillas,
y por su padre, su madre, de hermosos cabellos,
y su hijo, suplícale para conmoverle el ánimo (XXIV, 465-467).

Eso sí, le precisa al anciano rey de Troya que su tarea termina dejándolo incólume en la tienda de Aquiles, dando a entender que queda en sus manos la verdadera tarea de convencer al poderoso guerrero de que regrese el cuerpo de Héctor y conceda una tregua para los funerales:

¡Anciano! Yo soy un dios inmortal que aquí he venido;
soy Hermes. Mi padre me ha enviado para que te diera escolta.
Pero ahora me iré de nuevo y no me voy a presentar
ante las miradas de Aquiles. Vituperable sería
que un dios inmortal favorezca tan abiertamente a los mortales (XXIV,
460-464).

Nótese cómo en esta última tarea, Hermes obrará una mediación no menos impresionante que las ya mencionadas, pues al intermediar entre aqueos y troyanos, entre enemigos a muerte y declarados, logra traer al ámbito de lo humano algo del orden y la armonía que reinan en el ámbito de lo divino. Por supuesto que en el orden de lo humano estas notas de comprensión mutua no pueden lograrse sino en un intenso contexto emocional, donde las relaciones de poder siguen presentes, pero no son determinantes, como sí lo son ahora las características de una humanidad compartida, y, por supuesto, la irrenunciable normatividad del intercambio, marca adicional de que el encuentro tiene lugar bajo el auspicio equitativo de Hermes. Más allá de los motivos que intercambian los dos protagonistas —el cuerpo de Héctor y el fabuloso rescate ofrecido por Príamo—, el verdadero intercambio ocurre en el espacio de la cercanía humana, de la palabra y de la promesa. Que la *Iliada* termine con los funerales de Héctor es signo de lo logrado en aquel encuentro, donde Aquiles alcanza la verdadera gloria de la humanidad, tras lo cual el héroe puede ya perecer, fuera del poema.

8. El Escudo y el espacio del mayor asombro

TRAS LO DICHO, SERÍA SORPRENDENTE QUE EL ESCUDO DE AQUILES no manifestara la hora oscura de mayor gloria del héroe. En cierto sentido, ahora puede comprenderse mejor la distancia que hay entre la función bélica de las armas y las escenas de la vida humana plasmadas en el escudo. Desde el momento de la hechura de las armas, el dios sabe que el mayor motivo de

gloria del héroe no radica en su inigualable poder homicida —simbolizado en las armas como tales— sino en su capacidad de sentar las bases de la comunidad humana —encarnada en los motivos forjados en el escudo—. Como se ha visto, esta anticipación del escudo escapa por necesidad a los bravos guerreros mirmidones de Aquiles, pero la razón no está en que los sobrepuje en belicosidad, sino en que lo ofrecido por el escudo no puede lograrse mediante las armas. El propio Aquiles apenas entrevé en su fascinación por las armas el mensaje que éstas portan. De hecho, cuando de forma inesperada Príamo se le aparece en su propia tienda, Aquiles queda estupefacto (XXIV, 483)⁵⁴, tal como había quedado estupefacto cuando, en el libro I, la diosa Atenea se le apareció a él solo, conteniendo sus desaforadas ansias de venganza frente a Agamenón (I, 199)⁵⁵. Vale la pena recordar el símil que usa el poeta para esta circunstancia:

Como cuando una densa ofuscación apresa al hombre que mata
 en la patria a una persona y llega a un pueblo extraño
 ante un hombre acaudalado, y el estupor invade a quienes lo ven,
 así de estupefacto se quedó Aquiles al ver al deiforme Príamo (XXIV, 480-483).

La admiración sobrecoge a aquellos que están en su lugar ordinario ante la intempestiva aparición de un hombre que huye de su tierra ante la comisión de un crimen que perpetró en estado de locura. Este hombre es Príamo, mientras Aquiles es el hombre rico, en otra comarca, que recibe su inesperada visita. La comparación, extraña a primera vista, puede entenderse como la descripción de la situación de un hombre rico, posiblemente un rey, que se ve obligado de un momento a otro a tomar posición frente a un hombre que se refugia en su territorio en razón de un delito del cual no es plenamente culpable. La sorpresa no se da sólo por la aparición de aquel hombre en su región sino porque, en un momento, este posible rey tiene que tomar una decisión frente a este hombre, culpable en un sentido, pero inocente en otro. El punto es que ambos temas se hallan en una unión inextricable, pues la presencia de ese hombre mantiene un vínculo inmediato con el acto que perpetró. Por eso Aquiles no puede aceptar que Príamo se sitúe en un plano sólo formal ahora que se halla en su recinto. Esa es la razón de su increpación al rey troiano:

⁵⁴ ὡς Ἀχιλεὺς θάμβησεν ἰδὼν Πρίαμον θεοειδέα.

⁵⁵ θάμβησεν δ' Ἀχιλεὺς.

¡No me provoques más ahora, viejo! Yo mismo he decidido liberar y darte a Héctor: de Zeus me ha llegado un mensajero, la madre que me dio el ser, la hija del marino anciano. También me doy cuenta en mis mientes, Príamo, y no se me escapa que un dios te ha traído a las veloces naves de los aqueos (XXIV, 560-564).

El asombro de Aquiles ante la aparición de Príamo marca, pues, su percepción del modo como debe cumplirse la resolución que ya ha tomado (XXIV, 139-140), y que excede, sin duda, sus propias anticipaciones.

El tema del asombro, por supuesto, se encuentra de modo sobresaliente en referencia al contexto, la fabricación y las figuras del escudo. Todo él, sin duda, está llamado a causar asombro (467), pero sería erróneo entender dicho asombro sólo en relación con la destreza y al resultado del habilísimo dios artesano. La admiración corresponde también a aquello que se expresa en el escudo. En medio de la guerra, el escudo presenta el mundo que vendrá después de ella, pero no como su resultado directo sino como consecuencia de las acciones que los hombres emprendan unos con otros en su vida en comunidad. Si las danzas en círculo (599) y en hilera (602) del coro final han de entenderse en relación con el doble registro de la estructura de la obra⁵⁶, estático, simétrico y anular, por un lado, y dinámico, progresivo y lineal, por el otro lado⁵⁷, ello quiere decir que las muchas tensiones irresueltas tanto en el escudo como en el momento particular en el que ocurre su fabricación dentro de la obra, apuntan a su resolución dentro de la misma. Con ello se alude a un significativo traslado que conduce de la habilidad artesanal de Hefesto a la sagacidad con la palabra de Hermes⁵⁸. En efecto, mientras que el escudo mismo como objeto es producto del ilustre artesano, el Escudo como *epos*, el Escudo cantado por el poeta corresponde más bien a las habilidades de Hermes, él mismo cantor de un himno que tiene la potencia de traer orden al mundo, desde sus orígenes primordiales, recorriendo luego el panteón en orden de soberanía, para terminar con la descripción de la totalidad⁵⁹. Este canto de Hermes, su teogonía, debe culminar en sí mismo,

⁵⁶ Véase Aubriot (1999: 45).

⁵⁷ Véase Schein (1984: 30-36).

⁵⁸ “If his [Hermes’] inventiveness and *techne* link him with Hephaestus and Athena, his spellbinding powers of persuasion, charm, and seduction join him to the realms of Aphrodite and Apollo, *eros* and music” (Strauss Clay, 2006: 140).

⁵⁹ *Himno IV (A Hermes)*, 427-433 (*Himnos Homéricos*, 2005: 202).

en su propia descripción de cómo deviene uno de los olímpicos⁶⁰. El Escudo, por supuesto, no es una teogonía y tampoco una cosmogonía, pero sí puede entenderse como la descripción del mundo de lo humano, destinada ella misma a constituir su propio cumplimiento. Como se ha dicho, la sagacidad de Hermes no suprime ámbitos, por lo que la comprensión del Escudo en la palabra no tiene por qué entenderse como una minimización o anulación del escudo objeto, sino, más bien, y en conformidad con las potencias del dios mensajero, se trata de abrir pasajes entre la obra y la vida, de los cuales pasajes el Escudo de Aquiles es paradigmático.

Referencias

I. Ediciones de Homero

HOMER. (1920). *Opera*, vols. I-II. D. B. Monro y T. W. Allen (eds). 3ª ed. Oxford

HOMER. (1999). *Iliad*. A. T. Murray (trad). W. F. Wyatt (rev.). Harvard University Press, Loeb Classical Library, vols. 170 (I-XII) y 171 (XIII-XXIV). 2ª ed. Cambridge, MA

SWIFT, N. (2005). *The Shield of Achilles. Iliad 18.478-608*. Aoidoi.org. En <http://www.aoidoi.org/poets/homer/il/shield.pdf>

HOMERO. (1991). *Iliada*. E. Crespo (trad.). Madrid: Gredos.

HOMERO. (1982). *Odisea*. J. M. Pabón (trad.). Madrid: Gredos.

II. Obras consultadas

AUBRIOT, D. (1999). Imago Iliadis: Le Bouclier d'Achille et la poésie de l'Iliade. *Kernos*, 12, 9-56.

BECKER, A. S. (1995). *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

BECKER, A. S. (1990). The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description. *The American Journal of Philology*, 111(2), 139-153.

DETIENNE, M. y VERNANT, J. P. (1988). Los pies de Hefesto. En *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua* (231-245). A. Piñero (trad.). Madrid: Taurus.

⁶⁰ Véase Strauss Clay (2006: 138).

- EDWARDS, M. W. (1987). *Homer. Poet of the Iliad*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- EURÍPIDES. (1978). *Tragedias*, t. II. J. L. Calvo Martínez (trad.). Madrid: Gredos.
- HARDIE, P. R. (1985). Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles. *The Journal of Hellenic Studies*, 105, 11-31.
- HEIDEN, B. (2008). *Homer's Cosmic Fabrication. Choice and Design in the Iliad*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.
- HERACLITUS. (2005). *Homeric Problems*. D. A. Russell y D. Konstan (eds. y trads.). Atlanta: Society of Biblical Literature.
- HESÍODO. (2000). *Obras y fragmentos: Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez (trads.). Madrid: Gredos.
- LESSING, G. E. [1766] (1993). *Laocoonte*. Amalia Raggio (trad.). México: Porrúa.
- LYNN-GEORGE, J. M. (1996). Structures of Care in the Iliad. *The Classical Quarterly*, 46(1), 1-26.
- LYNN-GEORGE, J. M. (1978). The Relationship of Ilias Σ 535-40 and *Scutum* 156-60 Re-Examined. *Hermes*, 106, 396-405.
- MAS TORRES, S. (2003). *Ethos y Pólis. Una historia de la filosofía política en la Grecia clásica*. Madrid: Istmo.
- MORRIS, S. P. (1992). *Daidalos and the Origins of Greek Art*. Princeton: Princeton University Press.
- NAGY, G. (2003). The Shield of Achilles. Ends of the *Iliad* and Beginnings of the Polis. En *Homeric Responses* (72-87). Austin: University of Texas Press.
- NAGY, G. (2002). *Plato's Rhapsody and Homer's Music. The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*. Washington, D.C.-Atenas: Center for Hellenic Studies-Trustees for Harvard University y Foundation of the Hellenic World.
- NAGY, G. (1999). *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. 2ª ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- ONIAN, R. B. [1951] (2000). *The Origins of European Thought About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PÍNDARO. (2000). *Obra completa*. E. Suárez de la Torre (trad.). 2ª ed. Madrid: Cátedra.
- PLATÓN. (1986). Fedón. En *Diálogos*, vol. III. C. García Gual (trad.). Madrid: Gredos.
- PRIER, R. A. (1989). *Thauma Idesthai. The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greek*. Tallahassee: The Florida State University Press.

- REDFIELD, J. M. (1994). *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*. Durham-Londres: Duke University Press.
- SCHADEWALDT, W. (1975). *Der Aufbau der Ilias*. Fráncfort: Insel.
- SCHEIN, S. L. (1984). *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*. Berkeley: The University of California Press.
- SCHOLTEN, H. (2004). Die Schildbeschreibung Homers als Spiegel der frühgriechischen Staatswerdung. *Gymnasium*, 111, 335-57. En <http://www.gymnasium.hu-berlin.de/abstracts/scholten04.html>
- STEPHEN, S. (2003). Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight. *Harvard Studies in Classical Philology*, 101, 29-47.
- SEAFORD, R. (1994). *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.
- STRAUSS CLAY, J. (2006). *The Politics of Olympus. Form and meaning in the major Homeric Hymns*. 2ª ed. Londres: Bristol Classical Press.
- TAPLIN, O. (1980). The Shield of Achilles within the Iliad. *Greece & Rome*, 27(1), 1-21.
- TORRES, J. B. (ed). (2005). *Himnos Homéricos*. J. B. Torres (trad.). Madrid: Cátedra.
- VIRGILIO. (2003). *Obras completas*. A. Espinosa Pólit, et al. (trad.) Barcelona: Cátedra.
- WESTBROOK, R. (1992). The Trial Scene in the Iliad. *Harvard Studies in Classical Philology*, 94, 53-76.
- WHITMAN, C. H. (1958). *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- WILLCOCK, M. M. (1976). *A Companion to the Iliad*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.