



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**

**FACULTAD DE LETRAS**

El Tema del Viaje al Mundo de los Muertos en la  
*Odisea* y su Tradición en la Literatura Occidental

**D. Jorge Juan Linares Sánchez**

2017



**El tema del viaje al mundo de los muertos en la *Odisea*  
y su tradición en la literatura occidental**

Tesis Doctoral realizada por D. Jorge J. Linares Sánchez bajo la dirección del Doctor D. Mariano Valverde Sánchez, Catedrático de Filología Griega de la Universidad de Murcia, para la obtención del Grado de Doctor.



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mi director de Tesis, Mariano Valverde Sánchez, que me ha orientado en las diferentes etapas de mi formación académica. Recorrer el más allá es una aventura apasionante, pero también puede ser peligrosa. Por ello nunca podré agradecer suficientemente haber tenido un guía como él, que me ha conducido por «la diritta via» y ha solventado los diversos obstáculos que se han presentado en el camino. Su profundo saber, su capacidad de trabajo y humanidad son un ejemplo a seguir.

A mi familia, que me ha apoyado siempre, compartiendo la alegría de los buenos momentos y consiguiendo sonrisas en los malos. De todos ellos he aprendido valiosas lecciones de vida: el amor y la espontaneidad de mi madre, el esfuerzo y la responsabilidad de mi padre, la tolerancia de mi abuela, la fuerza ante la adversidad de Beatriz y Termi, y la felicidad por la nueva vida de Luichi y Nuria. La Sibila dice que es fácil descender a las sombras, pero difícil volver. Es cierto. Sin embargo, el ascenso es mucho más sencillo cuando lo ilumina la vitalidad de los tuyos.

A mis amigos, cuya risa y diversión me han ayudado a abandonar, al menos de vez en cuando, la interesante región de los muertos para disfrutar del no menos atractivo mundo de los vivos.



# Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>I. El tema del viaje al mundo de los muertos en la <i>Odisea</i></b> .....	7
1. Posición del episodio y significado.....	8
2. Estructura y contenido.....	13
3. Personajes.....	24
4. El segundo viaje al mundo de los muertos.....	29
5. El tema del viaje al mundo de los muertos como tema tradicional en el repertorio épico.....	35
5.1. La literatura oriental: <i>Epopéya de Gilgamés</i> .....	36
5.2. La restante poesía épica griega.....	38
<b>II. El tema del viaje al mundo de los muertos en la literatura griega</b> .....	43
1. Tratamientos líricos.....	43
Baquílides.....	43
2. Tratamientos dramáticos.....	45
Esquilo.....	45
Aristófanes.....	47
Licofrón.....	49
3. Tratamientos filosóficos.....	50
Platón.....	51
Plutarco.....	55
4. Tratamientos novelescos y cómicos.....	56
Antonio Diógenes.....	56
Luciano.....	57
Heliodoro.....	69
5. La tradición antihomérica.....	71
La crónica del ciclo troyano atribuida a Dictis cretense.....	71
El <i>Heroico</i> y la <i>Vida de Apolonio de Tiana</i> de Filóstrato.....	72
6. Otras adaptaciones.....	74
<i>Descripción de Grecia</i> de Pausanias.....	74
La <i>Biblioteca</i> atribuida a Apolodoro.....	80
7. Recapitulación.....	80
<b>III. El tema del viaje al mundo de los muertos en la <i>Eneida</i></b> .....	83
1. Posición del episodio y significado.....	84
2. Estructura y contenido.....	89
3. Personajes.....	106
<b>IV. El tema del viaje al mundo de los muertos en la literatura latina</b> .....	115
1. Tratamientos filosóficos.....	115
<i>De re publica</i> de Cicerón.....	116
2. La poesía.....	118
Las <i>Odas</i> de Horacio.....	118
Las <i>Elegías</i> de Tibulo.....	120
El <i>Corpus Tibullianum</i> .....	121
Las <i>Elegías</i> de Propercio.....	122
Las <i>Geórgicas</i> de Virgilio.....	124
Las <i>Metamorfosis</i> de Ovidio.....	126

3. Tratamientos cómicos y lúdicos.....	131
Las <i>Sátiras</i> de Horacio.....	131
La <i>Appendix vergiliana</i> .....	133
La <i>Apocolocyntosis</i> .....	136
4. Tratamientos teatrales.....	137
Las tragedias de Séneca.....	138
5. La épica postaugústea.....	140
La <i>Farsalia</i> de Lucano.....	140
Las <i>Argonáuticas</i> de Valerio Flaco.....	142
La <i>Tebaida</i> de Estacio.....	143
5.1 <i>Punica</i> de Silio Itálico.....	148
Posición del episodio y significado.....	148
Estructura y contenido.....	150
Personajes.....	155
6. Otras adaptaciones.....	163
Las <i>Fábulas</i> de Higino.....	163
<i>Facta et dicta memorabilia</i> de Valerio Máximo.....	163
<i>In Rufinum</i> I de Claudiano.....	164
7. Recapitulación.....	165
<b>V. El tema del viaje al mundo de los muertos en la literatura tardoantigua y medieval.....</b>	<b>169</b>
1. Literatura cristiana de la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media.....	169
Alegorías y comentarios.....	170
<i>Epistulae</i> de Gregorio Nacianceno.....	174
<i>Homerocentón</i> de Eudocia.....	175
Viaje al más allá cristiano: <i>Visio Pauli</i> , <i>Homerocentón</i> de Eudocia y Evangelio de Nicodemo.....	177
2. Literatura de la Baja Edad Media.....	187
<i>Roman de Troie</i> de Benoit de Sainte Maure.....	188
<i>Historia destructionis Troiae</i> de Guido delle Colonne.....	189
<i>General Estoria</i> de Alfonso X el Sabio.....	190
Otras versiones: Crónica de Troya de Alfonso XI y Crónica troyana anónima.....	191
Reelaboraciones del descenso de Eneas: <i>Ylias</i> de Capra y <i>Roman d'Eneas</i> .....	192
Otros: <i>El libro de Alexandre</i> .....	197
3. Recapitulación.....	197
<b>VI. El tema del viaje al mundo de los muertos en la <i>Divina Comedia</i>.....</b>	<b>199</b>
1. Posición del episodio y significado.....	199
2. Estructura y contenido.....	208
3. Personajes.....	219
<b>VII. El tema del viaje al mundo de los muertos en la literatura moderna.....</b>	<b>229</b>
1. Literatura del Prerrenacimiento.....	229
<i>África</i> y <i>Triunfos</i> de Petrarca.....	229
<i>Genealogia deorum gentilium</i> de Boccaccio.....	234
<i>Casa de la Fama</i> de Chaucer.....	236
2. Literatura moderna.....	238
2.1. Tratamientos líricos.....	238
El Marqués de Santillana.....	239
Juan de Mena.....	240
Juan de Jáuregui.....	241



Poliziano.....	241
2.2. Tratamientos novelescos, cómicos y lúdicos.....	242
Novela: Rabelais, Cervantes y Swift.....	243
Travestimiento: Scarron.....	247
Diálogos: Villalón y Fénelon.....	249
2.3. Compendios y adaptaciones.....	251
<i>L'Odyssee d'Homère</i> de Fénelon.....	251
Mitología de Conti.....	252
Compendios mitográficos en España.....	254
2.4. Tratamientos épicos.....	255
Entrada a una cueva encantada: Ariosto, Trissino y Ercilla.....	255
Evocación de los muertos: Trillo y Figueroa.....	259
Descenso con ambientación del mundo clásico: Romano y Pinciano.....	260
2.4.1 La <i>Hesperis</i> de Basinio Basini.....	264
Posición del episodio y significado.....	266
Estructura y contenido.....	267
Personajes.....	278
2.4.2. La <i>Franciada</i> de Ronsard.....	281
Posición del episodio y significado.....	282
Estructura y contenido.....	283
Personajes.....	289
3. Recapitulación.....	290
<b>VIII. El tema del viaje al mundo de los muertos en <i>La Circe</i>.....</b>	<b>293</b>
1. Posición del episodio y significado.....	294
2. Estructura y contenido.....	298
3. Personajes.....	305
<b>IX. El tema del viaje al mundo de los muertos en el <i>Télémaque</i>.....</b>	<b>311</b>
1. Posición del episodio y significado.....	312
2. Estructura y contenido.....	315
3. Personajes.....	323
<b>X. El tema del viaje al mundo de los muertos en la literatura contemporánea.....</b>	<b>327</b>
1. Compendios y adaptaciones.....	327
<i>The adventures of Ulysses</i> de Lamb.....	328
2. Tratamientos filosóficos.....	329
<i>La Dialéctica de la Ilustración</i> de Adorno y Horkheimer.....	329
3. Tratamientos poéticos.....	330
Segundo viaje: Pascoli.....	330
<i>Balder Dead</i> de Arnold.....	333
<i>Chassing Catulus</i> de Balmer.....	335
Poemas sobre la guerra: Sikelianos, MacLeish, Seferis y Ritsos.....	336
<i>Nékyia</i> y tradición literaria: Seferis, Foscolo, Eliot y Pound.....	344
4. Tratamientos épicos.....	348
La <i>Odisea</i> de Kazantzakis.....	349
5. Tratamientos teatrales.....	354
Odiseo en Ítaca: Hauptmann, Gala, Miras y Savater.....	355
Odiseo en Eea: <i>Circe y los cerdos</i> de O'Neill.....	361
Odiseo entre los feacios: <i>Nausica</i> de Maragal.....	367
Adaptaciones teatrales globales: Dallapiccola y Walcott.....	369
5.1. <i>Ulysses</i> de Stephen Phillips.....	376

Posición del episodio y significado.....	377
Estructura y contenido.....	380
Personajes.....	385
6. Tratamientos novelescos, cómicos y lúdicos.....	389
Un cuento lúdico: Lemaître.....	390
Relatos y novelas satíricas: Gebhart y Giraudoux.....	394
Renovación de la novela: Proust y Joyce.....	400
<i>Adán Buenosayres</i> de Leopoldo Marechal.....	407
<i>Odisseu</i> de Agustí Bartra.....	409
Novela fantástica: Haggard, Lang y Riordan.....	412
6.1. <i>Il mio nome è Nessuno: Il ritorno</i> de Valerio Massimo Manfredi.....	421
Posición del episodio y significado.....	424
Estructura y contenido.....	426
Personajes.....	432
7. Recapitulación.....	437
<b>Conclusiones.....</b>	<b>441</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>455</b>

## INTRODUCCIÓN

El tema del viaje al mundo de los muertos ha gozado de una tradición dilatada a lo largo de la historia de la literatura. El ser humano se ha preguntado siempre qué hay más allá de la vida y esto ha quedado plasmado en la tradición oral y en los textos escritos de todas las civilizaciones, que trataban de dar respuesta a esta cuestión. En el ámbito europeo el primer testimonio literario de este tema se produce de la mano de Homero en la *Odisea*. En el canto XI, el episodio tradicionalmente conocido como la *Nékyia*, el héroe viaja a los confines del Océano, donde invoca a los difuntos, de manera que conoce su triste situación tras la muerte, y recibe la profecía de un adivino acerca de los peligros que le aguardan en su vagar y en su patria. Es este un tema tradicional del folclore, presente en los cuentos populares, que ha sido adaptado a las convenciones de la epopeya<sup>1</sup>.

En el presente trabajo nos hemos propuesto investigar de manera sistemática la pervivencia de este episodio homérico en las diferentes etapas de la literatura occidental. También tendremos en consideración la llamada *Deuteronékyia*, otra muestra del tema desarrollada en el canto XXIV de la *Odisea*. En ella se relata el vuelo de los pretendientes masacrados que van al lugar de eterno descanso, guiados por Hermes.

Otros héroes de la mitología griega, como Heracles, Teseo y Orfeo, han protagonizado viajes al más allá que han tenido un importante influjo en la tradición literaria de Occidente. Pero nuestro estudio se centra específicamente en el episodio homérico y su pervivencia. La evocación de Odiseo presenta unos rasgos característicos que lo diferencian de las demás aventuras de ultratumba<sup>2</sup>. En la *Odisea* el patrón de la catábasis ha sido incluido dentro del marco de una nigromancia, una evocación de los muertos, y de ello se derivan importantes divergencias respecto a las aventuras de sus homólogos griegos<sup>3</sup>. Además, a diferencia de estos, Odiseo no viajó allí para llevarse a un habitante del inframundo, sino en busca de conocimiento, para recibir las indicaciones del adivino Tiresias que le ayudarían a regresar a su hogar.

Gracias a la estimación de la que han gozado los poemas homéricos desde la Antigüedad, así como a su valor literario y su importancia cultural, el viaje al Hades de la *Odisea* se ha constituido como fuente de inspiración y referente fundamental para la composición de episodios similares en las etapas posteriores de la literatura occidental.

Sin embargo, en la bibliografía existente no contamos con un trabajo que ofrezca un análisis sistemático sobre la pervivencia del episodio de la *Nékyia* en la tradición occidental desde el punto de vista literario y comparativo. El tratamiento de este tema en la *Odisea* y en obras posteriores ha suscitado un gran interés, pero, por lo general, estos estudios han tenido un enfoque cultural y religioso, centrado en las diversas concepciones sobre la geografía del más allá y la naturaleza de la existencia ultraterrena que se desprenden de los textos.

En efecto, ya en la célebre obra de E. Rohde, *Psyche*, publicada entre 1890 y 1894, el canto XI es uno de los pasajes esenciales para el estudio de la concepción y el culto de las almas en el mundo griego. En 1935 se publica el primer estudio monográfico, *Beiträge zur Nekyia*, en el que M. Van der Valk, frente al tradicional cuestionamiento de la autenticidad del episodio que era considerado una interpolación

---

1 Hölscher 1991, pp. 99-116.

2 Acerca de las similitudes y las diferencias entre el viaje al más allá de Odiseo y los de otros héroes griegos, véase Calvo Martínez 2000.

3 Cf. *infra* I. 0.

compuesta por un autor poshomérico, defiende su pertenencia al poema como parte esencial de la trama. Otras monografías posteriores, como la de J. Cors i Meya (*El viatge al món dels morts en l'Odissea*, 1984) y la de O. Tsagarakis (*Studies in Odyssey II*, 2000) examinan pormenorizadamente el episodio y tratan la cuestión de sus posibles antecedentes orientales. También se han realizado extensos análisis del canto XI en diversos comentarios filológicos de la *Odisea*, entre los que destacan *A Commentary on Homer's Odyssey* (1988), editado por A. Heubeck y A. Hoekstra, y *A narratological Commentary of the Odyssey* (2001) de I. de Jong. Todas estas obras son de gran importancia para cualquier estudio del viaje al mundo de los muertos en la *Odisea*, pero no abordan su pervivencia en la tradición occidental.

Encontramos, no obstante, referencias a la cuestión de la pervivencia en algunos estudios generales sobre los poemas homéricos o sobre la tradición clásica. G. Highet (*La tradición clásica*, 1949) ofrece un breve repaso del tema del descenso en la literatura occidental y cita algunas de sus muestras más significativas (*Nékyia*, *Eneida* VI, el descenso de Cristo, *Divina Comedia*, *Cantos* de Ezra Pound y *Ulysses* de Joyce). Por su parte, C. M. Bowra (*Heroic Poetry*, 1952) analiza los viajes al más allá de algunos poemas épicos (la visión de Enkidu, *Nékyia*, el descenso de Kalevipoeg y *El viaje infernal de Brynhild*). En 1954 Stanford publica *The Ulysses Theme*, que traza un panorama general del tratamiento de la figura de Odiseo a través de la literatura occidental y contiene algunos comentarios aislados sobre la pervivencia de la *Nékyia*. También se aborda este tema en algunas páginas de *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno* (1998), editada por P. Boitani y R. Ambrosini, y de *Ulysse: Odyssée d'un personnage, d'Homère à Joyce* (2013) de C. Jouanno.

A diferencia de las obras anteriores de carácter más general, R. J. Clark (*Catabasis: Vergil and the Wisdom-Tradition*, 1979) se centra de forma específica en el tema del viaje al mundo de los muertos. Antes de proceder al análisis del descenso de Eneas en la *Eneida* estudia sus antecedentes y examina los viajes al inframundo llevados a cabo por algunos de los héroes más significativos de Oriente y Grecia. Puesto que su objetivo principal es el análisis del libro VI de la *Eneida*, no aborda el desarrollo del tema en épocas posteriores. La obra colectiva *Descensus ad Inferos: La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, editada por P. M. Piñero en 1995, reúne una serie de contribuciones que, a partir del examen de muestras específicas de diversas épocas, estudian el tratamiento del tema del descenso y la concepción geográfica del más allá en diferentes etapas literarias de Occidente. En los últimos años ha habido un gran interés por la tradición del viaje al mundo de los muertos, que se ha plasmado en diversos artículos, libros y congresos. En 2011 L. Martín Hernández y S. Torallas Tovar editaron *Conversaciones con la Muerte*, y en 2014 J. Redondo y R. Torné publicaron *Apocalipsi, catàbasi i millenarisme a les literatures antigues i la seua recepció*, donde se analizan textos acerca del más allá de diversa procedencia y cronología. Ese mismo año se realizaron dos coloquios monográficos, *Katábasis: La descente aux Enfers dans la tradition littéraire et religieuse de la Grèce ancienne* (recogido en *LEC* 83 y *CÉA* 53) y *Roundtrip to Hades* (organizado por G. Ekroth e I. Nilsson), en los cuales se examinaron diversos aspectos de la presencia del tema en la literatura grecolatina, así como en otras épocas y culturas.

Como vemos, abundan los estudios relativos a la *Nékyia* y al tema del viaje al mundo de los muertos, pero en ninguno de ellos se desarrolla un análisis sistemático sobre la pervivencia de este episodio en la literatura occidental. Por ello, el objetivo de nuestro trabajo es identificar y analizar los principales hitos en la tradición del episodio homérico, así como las diversas tendencias en la adaptación del tema según el género

literario o el contexto histórico y cultural. Con este fin, además de las obras que se sirven amplia y manifiestamente del modelo homérico, hemos investigado también toda una serie de muestras secundarias, que presentan ecos o influencias menores.

En consecuencia, el presente estudio está organizado en capítulos que abordan las obras principales y otros en los que se ofrece un panorama general de la pervivencia de los dos episodios homéricos sobre el más allá en las grandes etapas de la literatura occidental. En estos últimos se distinguen a su vez algunos apartados dedicados a textos especialmente relevantes. El análisis de los tratamientos más amplios sigue unos parámetros organizativos similares (posición y significado, estructura y contenido, y personajes) a fin de ofrecer un análisis pormenorizado y sistemático que facilite cotejar la diferente manera en que cada autor ha innovado en la adaptación de las diversas características literarias originadas en el texto homérico. Más complejo ha sido ordenar el múltiple y diverso material acerca de las muestras secundarias sobre el tema. Nos hemos servido para ello de tres criterios principales: cronología, tipología textual y tendencias adaptativas. Las diversas obras han sido agrupadas según su pertenencia a los grandes géneros para facilitar un análisis más concreto de las diferentes maneras en las que pervivió el texto homérico según los diversos tipos de texto en los que entró a formar parte. A veces la división en grupos genéricos puede resultar problemática, como por ejemplo el apartado en el que aunamos los tratamientos novelescos y cómicos; pero lo cierto es que ambos aspectos han mantenido una relación muy estrecha desde Luciano en el tema que centra nuestro estudio. Nos ha parecido que establecer una división más estricta no hubiera ayudado a un mayor orden. La organización tipológica de los textos ha ido de la mano de las corrientes o tendencias en la pervivencia del texto homérico. Además, hemos intentado mantener dentro de estos apartados, cuando esto no se oponía a los criterios antes señalados, el devenir cronológico a fin de que se pudiera observar a grandes rasgos la evolución de la tradición de este tema con el paso de los siglos. La disposición resultante es la siguiente.

En el primer capítulo hemos llevado a cabo un análisis literario del canto XI de la *Odisea* y del pasaje paralelo de la *Deuteronékyia* en *Od.* XXIV. También analizamos las muestras del tema en el repertorio épico y en la literatura oriental, para enmarcar ambos episodios homéricos en su contexto literario y cultural. A continuación hemos estudiado su presencia en la literatura griega posterior (cap. II) mediante su adaptación a otros géneros como la poesía, el teatro, el relato novelesco y cómico, etc. En el tercer capítulo hemos analizado el descenso a los infiernos de la *Eneida*, en el que Virgilio adapta y enriquece la configuración literaria de la *Nékyia*, favoreciendo su propagación en la literatura occidental posterior. La literatura latina adaptó el tema del viaje al mundo de los muertos, que gozó de una gran difusión con numerosas reelaboraciones, muchas de las cuales tomaron como referente el canto XI de la *Odisea* (cap. IV). Entre ellas analizamos en detalle los *Punica* de Silio Itálico, uno de los principales tratamientos del tema. En la literatura tardoantigua y medieval, a la que se dedica el capítulo quinto, se estudia la pervivencia del episodio a través de obras que sirven de nexo de unión con el mundo clásico, su reelaboración en los autores cristianos, su presencia en los romances, y su adaptación al pensamiento medieval en obras como el *Roman d'Eneas*. El capítulo sexto está dedicado a la *Divina Comedia* de Dante, que, al armonizar la tradición medieval y la grecolatina, marca la transición entre la Edad Media y el Renacimiento. La literatura de la Edad Moderna presenta una rica influencia de la *Nékyia* gracias a la difusión de la *Odisea* y la *Eneida*, a través del texto original o de sus versiones a las lenguas vernáculas (cap. VII). El tema se recrea en diversos géneros literarios, especialmente en la épica, como la *Hesperis* de Basini y la *Franciada*

de Ronsard. En los capítulos octavo y noveno analizamos dos hitos importantes para nuestro estudio: *La Circe* de Lope de Vega y el «Descenso a los infiernos» del *Télémaque* de Fénelon, que adaptan con gran maestría y originalidad los elementos literarios del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* y del libro VI de la *Eneida*. Finalmente, en el capítulo décimo, abordamos la recepción del tema en la literatura contemporánea, con numerosas obras de importancia capital pertenecientes a todos los géneros: poesía, teatro, épica o novela. Entre estas reelaboraciones, destacan por su uso del modelo homérico la pieza teatral *Ulysses* de Phillips y la novela *Il ritorno* de Manfredi.

En todo momento hemos tratado de evitar que la presente investigación se convirtiera en un extenso catálogo de obras aisladas y hemos procurado establecer, al menos en la medida de lo posible, las principales líneas que sigue la compleja tradición literaria del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*.

La identificación de las obras que se enmarcan en esta tradición, especialmente los textos secundarios, ha supuesto una ardua tarea de documentación, ya que muchas de las fuentes no eran de fácil acceso, y plantea una serie de cuestiones problemáticas. Dada la gran diversidad y riqueza de la literatura occidental, se podría objetar quizá que algunos de estos textos no son demasiado relevantes o que se podrían haber recogido otros en su lugar. A pesar del afán por realizar una selección sistemática, somos conscientes de que en ocasiones la elección de unas obras frente a otras puede ser producto de una visión personal del que la lleva a cabo, si bien fundamentada en datos, o incluso muchas veces se puede deber al azar, pues las circunstancias facilitan o impiden el acceso a determinados textos. A esto hay que sumar otra dificultad. En las muestras secundarias a menudo la relación con el presumible modelo resulta menos evidente o más difusa, de modo que el estudioso queda ante una difícil disyuntiva: correr el riesgo de asignar una relación transtextual inexistente o de rechazar por poco sólida una existente. El capítulo 6 del *Ulysses* de Joyce sirve, como tendremos ocasión de ver más adelante, para ejemplificar este segundo riesgo, pues de un estudio aislado del capítulo, debido a la ausencia de marcas hipotextuales diáfanos, podría haberse desprendido que la *Nékyia* homérica, a pesar del título de la obra, apenas ejerció en él influencia alguna. Sin embargo, la existencia del *Schema Linati* demuestra que el canto XI de la *Odisea* estuvo muy presente en la mente de Joyce para la elaboración del episodio. Simplemente, esta influencia no se centró en la inclusión de marcas claras y directas sino que se ejerció de una manera más abstracta y profunda, no tanto en cuerpo como en espíritu, por decirlo metafóricamente. En consecuencia, sería un error tanto obviar la posible influencia de la *Nékyia* en textos en los que el azar ha podido perder una prueba de filiación como aceptar sin más cualquier atisbo de transtextualidad a tenor de paralelismos aislados. Hemos optado por ello en la presente tesis por el camino intermedio, el de la prudencia: cuando hemos encontrado detalles compartidos con la *Nékyia*, pero ni su expresión literal ni el contexto literario permiten afirmar sin dudas el uso del pasaje homérico, nos limitamos a señalar estos paralelismos como mera hipótesis con diferentes grados de verosimilitud. Nuestra intención ha sido presentar una panorámica general de la tradición literaria del tema del viaje al más allá de ascendencia homérica, ofreciendo junto a obras de indudable y profunda adscripción, otras cuya influencia es posible, incluso probable, pero que precisan una investigación más detallada.

En cualquier caso, nuestro propósito no ha sido citar absolutamente todo texto en el que pervivan, aun de la manera más ínfima, los episodios homéricos sobre el más allá, lo que por otra parte sería prácticamente imposible, sino servirnos de estos textos

secundarios para establecer las diversas corrientes de actualización de la *Nékyia* y el viaje al mundo de los muertos en las distintas épocas. Esto contribuye a situar en su contexto las obras principales, destacadas por un patrón de análisis específico, y permite un estudio literario y comparativo más informado de las mismas. A nuestro juicio, los análisis comparativos de estas obras (*Eneida*, *Punica*, *Divina Comedia*, *Hesperis*, *Franciada*, *La Circe*, *Télémaque*, *Ulysses* de Phillips e *Il ritorno*) han adquirido una riqueza mayor al ser encuadrados en las distintas corrientes históricas y literarias.

Con todo, especialmente en el caso de las muestras secundarias, quedan muchos aspectos por desarrollar que podrán ser abordados en estudios posteriores. Pero, al menos, ahora estos estudios concretos podrán contar con un panorama general en el que situarse, permitiendo una relación coherente con el conjunto de la tradición.

En lo referente a la metodología, nuestro trabajo combina el método filológico y el comparativo. Deseamos ofrecer una visión lo más completa posible acerca de las variaciones que ha experimentado el tratamiento literario del tema en la historia de la literatura occidental, y contribuir al conocimiento de la valoración de los poemas homéricos en la cultura literaria de Occidente. En concreto, esperamos demostrar en las siguientes páginas la enorme influencia que ha ejercido la *Nékyia*, episodio central de la *Odisea*, en nuestra tradición literaria a lo largo de las sucesivas etapas históricas. Dentro de cada época analizamos las obras que directa o indirectamente actualizan todos o algunos de sus elementos literarios. Y junto a ellas examinamos también algunos tratamientos que, aunque no presenten un claro influjo del texto homérico, resulten pertinentes en el estudio de la tradición literaria del tema. De esta manera, la identificación de los diversos procedimientos mediante los que el tema se adaptó a las características históricas y culturales de cada época se suma al análisis de las obras destacadas por su uso extensivo del modelo homérico.

El estudio de estos textos principales se basa en un detallado análisis literario que aplica el mismo esquema metodológico en cada caso: posición y significado en el conjunto de la correspondiente obra, estructura y contenido, con sus elementos y motivos integrantes, y estudio de los personajes. Esto permite establecer las diferencias y semejanzas en el tratamiento del tema, en el marco de su contexto literario, histórico y religioso.

Por último, conviene precisar que seguimos las obras de G. Genette (*Figures III*, 1972) y de I. de Jong (*A narratological Commentary on the Odyssey*, 2001) acerca de la aplicación de la narratología estructural<sup>4</sup>; para las relaciones de transtextualidad hemos tomado como referente el modelo de análisis desarrollado en *Palimpsestos* (1989) de Genette<sup>5</sup>. Reproduzco a continuación, con añadidos y matizaciones propias, algunas de las indicaciones de Genette y Quintana (1990) relativas a estas cuestiones:

La transtextualidad es la relación entre textos y puede clasificarse en los siguientes tipos: architextualidad (relación entre textos particulares y las categorías generales de las que dependen), paratextualidad (relación de un texto con los paratextos de su entorno que a él se refieren dentro de la obra, como el título, prefacio, notas autoriales, etc.), metatextualidad (relación que une a un comentario con el texto que comenta), antitextualidad (un texto surge como sustituto de otro, cuyos valores pretende neutralizar), intertextualidad (ciertos pasajes de una obra han sido desarrollados mediante alusiones a pasajes de otra obra) e hipertextualidad (un texto deriva de otro

---

4 Véase también De Jong 2014.

5 Sobre la transtextualidad o las relaciones de intertextualidad en la literatura clásica grecolatina pueden consultarse además Conte - Barchiesi 1989; Bécares *et alii* 2000; Edmunds 2001.

texto, que lo impregna en su totalidad).

Entre las prácticas por las que se crean los nuevos textos podemos citar las siguientes:

a) Procedimientos cuantitativos. Por ejemplo, el aumento o amplificación del texto original mediante el desarrollo de nuevo contenido (*extensión temática*) o por dilatación expresiva (*expansión estilística*).

b) Procedimientos de *transmodalización*. Por ejemplo, la conversión de un texto narrativo en diálogo (*dramatización*), el cambio de voz narrativa (*transvocalización*), o los cambios en la perspectiva del relato: del protagonista a un conjunto de personajes (*desfocalización*); de un personaje a otro (*transfocalización*).

c) Transposición diegética. El nuevo texto puede mantener la identidad del protagonista y los rasgos principales del cronotopo y de los personajes del texto original (transformaciones homodiegéticas, como *Il ritorno* de Manfredi); cambiar al protagonista y modificar el contexto y los personajes (transformaciones heterodiegéticas, como *Ulysses* de Joyce); o mantener al protagonista, pero modificar significativamente el resto de elementos (transposiciones mixtas, como *Odyssey* de Walcott).

d) Transposición pragmática. Se pueden cambiar los motivos por los que sucede la acción (*transmotivación*), aumentar la importancia o estimación de un personaje (*valorización*) o disminuirlas (*desvalorización* o desmitificación).

En relación con estas precisiones terminológicas, podemos adelantar algunas particularidades de la tradición literaria del canto XI de la *Odisea* que observaremos en el presente estudio. Por un lado, la importancia literaria del episodio homérico sobre el viaje al mundo de los muertos tuvo como consecuencia que algunas de sus características, en principio singulares, terminaran por convertirse en convenciones architextuales del tema, por lo que fueron reproducidas incluso en obras que no tenían la *Nékyia* como hipotexto. Por otro lado, mientras que en el caso de otros episodios homéricos abundan las transformaciones *homodiegéticas* que mantienen a Odiseo como protagonista, en el caso de la *Nékyia* este tipo de reelaboración no es frecuente, al menos durante el larguísimo lapso de tiempo que se extiende tras la literatura griega y hasta la literatura contemporánea. Se opta por lo general por las reelaboraciones *heterodiegéticas*, en las que la aventura es realizada por otro héroe, pero que toman el episodio homérico como modelo.

Este breve marco teórico no agota, ni mucho menos, la gran variedad de formas en que una obra pervive, pero nos ayudará a orientarnos por las procelosas aguas de la tradición literaria.



## I. EL TEMA DEL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN LA *ODISEA*

### 0. Introducción

En el canto XI de la *Odisea*, la tradicionalmente denominada *Nékyia*, y en el inicio del canto XII, se desarrolla la visita al mundo de los muertos de Odiseo. El episodio se presenta en el marco del relato que el protagonista refiere a los feacios sobre sus aventuras anteriores (cantos IX-XII). Una de ellas es el viaje al Hades que Odiseo, por mandato de Circe, hubo de realizar para consultar al difunto adivino Tiresias sobre su regreso. En síntesis, el héroe narra su experiencia nigromántica en los siguientes términos:

La nave, impulsada por el viento enviado por Circe, alcanza su destino en los confines del Océano. Al llegar al paraje que la diosa les había indicado, Odiseo, con la ayuda de dos compañeros, Perímedes y Euríloco, realiza el ritual prescrito. Cavan un hoyo en el suelo y lo llenan con la sangre de reses sacrificadas. Numerosas almas de difuntos comienzan a acercarse, a las que Odiseo, lleno de pavor, repele con su espada. Elpénor, compañero muerto poco tiempo atrás al caer borracho desde un tejado en el palacio de Circe, es el primero en conversar con el héroe, del que obtiene la promesa de que le ofrecerá honrosa sepultura. Odiseo ve a continuación el alma de su madre, lo que le llena de tristeza, pero no puede hablar con ella hasta haber interrogado a Tiresias. El adivino le clarifica la causa de sus infortunios, la ira de Posidón, y le profetiza la muerte de sus compañeros en Trinacia si no dejan indemnes las vacas de Helios. Solo Odiseo llegará a Ítaca, tras mucho vagar, donde encontrará su casa asolada por unos hombres soberbios que pretenden a su esposa. Cumplido el motivo del viaje, se produce el emotivo reencuentro con Anticlea, que le expone la situación de la familia antes de su muerte. El hijo, conmovido, intenta en vano abrazar a su madre tres veces, pero su imagen se le escapa entre los brazos, pues las almas no tienen entidad física. Después, el héroe relata las conversaciones mantenidas con una sucesión de heroínas del pasado remoto, como Tiro, Cloris o Ifimedea, de las que se refiere su linaje, idilios divinos y otros tópicos.

El relato queda aquí interrumpido por la intervención de Arete y Alcínoo, reyes de los feacios, que expresan su admiración por las aventuras de Odiseo, al que prometen regalos y el ansiado regreso. Ante la insistencia de Alcínoo, el héroe retoma la narración:

La siguiente alma en aparecer es la de Agamenón, que lamenta su muerte a manos de su esposa, exhorta al héroe a precaverse de las mujeres y le recomienda llegar a Ítaca ocultamente. A continuación Aquiles, apenado por su muerte, pregunta a Odiseo por las hazañas de su hijo. El héroe trata después de reconciliarse con Áyax, pero este continúa airado por su disputa por las armas de Aquiles, cuya pérdida le llevó al suicidio, y se aleja en silencio. En el interior del Hades el itacense observa varias almas: Orión caza; Minos imparte justicia; Titio, Tántalo y Sísifo sufren tormentos; Heracles, con su arco, ahuyenta a las aterradas almas de los difuntos. Al percatarse de la presencia de Odiseo, el hijo de Zeus recuerda su descenso al Hades en busca de Cerbero. Aunque desea conocer a otros héroes que realizaron una catábasis, el temor que le produce la multitud de almas que comienza a congregarse a su alrededor obliga al protagonista a marcharse. Embarca y regresa a Eea, donde entierra a Elpénor en cumplimiento de su promesa.

El episodio ha suscitado el interés de multitud de investigadores y ha sido

objeto de múltiples análisis y teorías, en ocasiones contrapuestas. Dos son las principales controversias que han surgido. La primera gira en torno a si estamos ante una catábasis propiamente dicha (un descenso al interior de Hades)<sup>6</sup> o ante una evocación de las ánimas frente a la entrada del inframundo. Se ha discutido también si el viaje al mundo de los muertos pertenecía originariamente al poema o es, en su totalidad o en parte, una interpolación posterior<sup>7</sup>. En la actualidad parece haberse aceptado la visión unitaria de los investigadores que consideran que el canto XI forma parte integrante del poema. En cualquier caso, aun aceptando la hipotética posibilidad de que se tratase de una interpolación, la forma final en la que se ha transmitido la *Odisea*, que es en líneas generales la que ha llegado hasta nosotros, incluye el episodio del viaje al mundo de los muertos como parte fundamental del poema. Por tanto, el tratamiento del episodio en obras posteriores estará vinculado de forma incuestionable a la influencia del poema que lo contiene. En cuanto a si se desarrolla una evocación o una catábasis, las últimas teorías apuntan a una solución intermedia. El episodio ha sido compuesto mediante la hábil fusión de ambos patrones, profundamente integrados en la cultura griega<sup>8</sup>. El poeta hace que Odiseo siga con la vista a Áyax mientras este regresa al Hades, lo que permite una suave transición a la descripción de varias escenas que tienen lugar ya claramente en las regiones infernales. La evocación de las almas deriva de forma imperceptible en un descenso, en el que Odiseo, aunque no se menciona que se haya introducido en el mundo de los muertos, parece encontrarse ya en el interior del Hades<sup>9</sup>. O quizás el héroe no llega a introducirse en el reino de los muertos sino que se limita a observar su interior desde su posición inicial, si bien nada se nos dice sobre cómo Odiseo es capaz de ver desde fuera tan recónditos lugares<sup>10</sup>. Homero se limita a incluir, junto a una serie de escenas exteriores, otras que se producen dentro del Hades. El resto se deja a la imaginación del oyente-lector<sup>11</sup>. Y a la inagotable tinta de los críticos posteriores.

## 1. Posición del episodio y significado

La *Odisea* se divide en tres bloques narrativos, la Telemaquia (cantos I-IV), el Νόστος (V-XIII) y Odiseo en Ítaca (XIII-XXIV). En el segundo bloque narrativo se pueden distinguir dos bloques temáticos, la estancia de Odiseo entre los feacios tras su llegada desde Ogigia y el relato que hace ante ellos de sus aventuras anteriores (IX-XII). Este último posee unas características singulares, tanto por su contenido maravilloso como por presentar los hechos desde la perspectiva del protagonista. El viaje al mundo de los muertos forma parte de este bloque temático, en el que ostenta una posición privilegiada, puesto que funciona como eje central alrededor del cual se estructura el

---

6 El concepto de catábasis es difícil de definir y varía según los autores. En términos generales, se trata de un viaje al interior del inframundo. Cf. Bernabé 2015.

7 Sobre estas dos cuestiones puede consultarse van der Valk 1935; Büchner 1937, pp. 104-122; Germain 1954, pp. 329-370; Page 1955, pp. 21-51; Reinhardt 1960, pp. 118-144; Petzl 1969; Erbse 1972, pp. 22-33; Kirk 1977, pp. 236-240; Crane 1988, pp. 87-91; Heubeck 1988, pp. 75-77; Clarke 1999, pp. 215-225; Tsagarakis 2000. West (2014, p. 123 ss.) considera que «aunque no es una interpolación de un poeta diferente, se trata de una inserción secundaria»: la nigromancia de Odiseo, que en una versión anterior habría tenido lugar en Tesprotia, en la *Odisea* ha sido trasladada a los confines del Océano.

8 Véase, por ejemplo, Clark 1979, pp. 54-62, 74-78; Clarke 1999, pp. 215-225; Calvo Martínez 2000, pp. 74-78; Tsagarakis 2000, pp. 26-46 y 94-103; Loudon 2011, pp. 197-221; West 2014, p. 123-124.

9 E. g. van der Valk 1935, pp. 118-121; Page 1955, p. 26; Kirk 1977, pp. 236-237. Parecen apoyar esta tesis Clark (1979, p. 77) y Brioso Sánchez (1995, p. 41, n. 59).

10 E. g. Heubeck 1988, p. 111; De Jong, 2001, p. 293.

11 Cf. Sourvinou-Inwood 1995, p. 86.

resto de las aventuras maravillosas<sup>12</sup>. Lo mismo se puede decir en relación al poema en su conjunto; la narración de las experiencias de ultratumba del protagonista, que abarca la totalidad del canto XI y el comienzo del canto XII, ocupa un lugar central en los veinticuatro cantos de la *Odisea*. La centralidad de un episodio resalta su trascendencia y debe por tanto responder a algún tipo de motivación. En el caso del viaje al Hades, esta motivación radica en la singular naturaleza del pasaje, que despliega un fuerte contacto con la humanidad a pesar de transcurrir más allá del límite del mundo (o precisamente por ello), como indica Sourvinou-Inwood (1995, pp. 71-73).

El mundo de los muertos es el lugar más alejado de la vida, una zona inerte en la que se produce la ruptura de las barreras geográficas y temporales, y es por ello también un privilegiado lugar de encuentro de la experiencia humana. Esto permite un acercamiento a la figura y aventuras del protagonista desde una perspectiva más amplia, al hacer converger en un mismo episodio las vivencias pasadas y futuras de Odiseo a la vez que se contrastan con las experiencias de otros personajes. Con este fin, el viaje al mundo de los muertos agrupa en un mismo episodio los principales motivos, temas e hitos argumentales del poema, creando una compleja red referencial a diferentes niveles que establece conexiones no solo con el resto de la *Odisea*, sino también con otros hechos literarios que conforman el universo épico en el que se desarrolla la obra. Este es, en nuestra opinión, el significado trascendente del episodio, que justifica su posición central.

Por un lado se establecen diversos vínculos entre el viaje al Hades y otros sucesos que se encuadran dentro de las líneas argumentales del poema (las de Ítaca y Telémaco, y la de Odiseo<sup>13</sup>). Estos sucesos a los que se hace referencia en el viaje al mundo de los muertos pueden ser clasificados cronológicamente según se sitúen dentro o fuera del marco temporal general de la *Odisea*, entendido este como el conjunto de tiempo que abarca tanto el relato principal como el relato secundario de Odiseo.

En el episodio se mencionan diversos acontecimientos que han tenido o tendrán lugar dentro de los límites cronológicos del poema homérico. Tal es el caso de las referencias que los difuntos hacen a episodios de la *Odisea* anteriores o posteriores al canto XI. La mayoría de ellas dotan al héroe del conocimiento necesario para superar los obstáculos que impiden su regreso y restitución. Por ejemplo, en el canto XII (vv. 260 ss.) se relata el sacrificio e ingesta de las vacas de Helios por parte de la hambrienta tripulación, impiedad que les acarrearán la ira del dios y la aniquilación de todos ellos por una tempestad enviada por Zeus. Solamente se salvará Odiseo, que al haberse retirado a orar a los dioses, lo que pone de relieve su piedad, permaneció ajeno a la transgresión de sus compañeros. Sin embargo, el héroe no evita su participación en la ingesta del ganado por causalidad sino por la información que el adivino Tiresias le ofrece en el canto XI (vv. 115-117), cuando predice la posible aniquilación de la tripulación si osaran causar daño al ganado de Helios, augurio que queda confirmado en el canto XII. De no ser por el viaje al más allá, por su consulta a Tiresias<sup>14</sup>, Odiseo habría tomado parte en el

12 Sobre la estructura del apólogo de Odiseo y la posición central del viaje al Hades, véase Germain 1954, pp. 332-333; Scully 1987; Most 1989; De Jong 2001, pp. 222, 271.

13 En nuestra opinión, y siguiendo a I. de Jong (2001, pp. 589-590), tres son las líneas argumentales principales del poema homérico: las de Ítaca y Telémaco, y la de Odiseo: la línea argumental de Ítaca narra los sucesos que tienen lugar en la patria de Odiseo, en especial aquellos que afectan a su familia; la de Telémaco, gira en torno a las vivencias del joven hijo de Odiseo; la de Odiseo se centra en las aventuras de Odiseo, su *Nóστος* y su restitución. Estas tres líneas argumentales están estrechamente entrelazadas y confluyen en los cantos finales del poema.

14 Tradicionalmente la crítica ha señalado que la profecía de Tiresias adolece de una serie de deficiencias, en especial que no cumple las expectativas suscitadas por Circe (*Od.* X 538-540) y que resulta una repetición innecesaria de las posteriores indicaciones de la diosa (*Od.* XII 37-141). Actualmente, la mayoría de investigadores defiende la importancia de la información ofrecida por el

sacrificio, encontrando el mismo destino que sus compañeros. Por otro lado, esta parte de la profecía, además de su clara función argumental, desarrolla uno de los principales temas de la obra, el castigo de la desobediencia a los dioses, que ya está presente en el primer discurso de la *Odisea*, pronunciado por Zeus ante la asamblea de los dioses<sup>15</sup>. La impiedad de la tripulación presenta importantes paralelismos con los transgresores principales de la *Odisea*, los pretendientes. De ambos se ofrece una caracterización negativa, marcada por sus ἀτασθαλῖαι y su ὕβρις, lo que les lleva a desobedecer una ley divina, a pesar de las advertencias que le han hecho los dioses mediante diversos intermediarios. Tanto la tripulación como los pretendientes pagarán la culpa con su vida. La advertencia de Tiresias de respetar el ganado de Helios es, por tanto, un elemento fundamental en el desarrollo de este tema odiseico y del argumento del poema, ya que permite la caracterización positiva de Odiseo, que obedece el mandato divino, en frontal oposición a sus compañeros y a los pretendientes, por lo que se muestra digno de que su vida sea salvaguardada por la divinidad.

El viaje al Hades también incluye referencias a la llegada de Odiseo a Ítaca, lo que influye en la cautela con la que el héroe se comportará en el tercer y último bloque narrativo del poema. El difunto Tiresias ya le ha advertido en su profecía de la presencia en su palacio de unos hombres soberbios, los pretendientes (*Od.* XI 115-118). El encuentro con otro de los habitantes del inframundo, Agamenón, incide en la misma cuestión e incluye a los allegados, especialmente a la propia esposa, entre las personas de las que debe desconfiar quien llega a su hogar tras una larga ausencia. La muerte del rey de Micenas, que desembarcó incautamente en su patria sin cerciorarse previamente de la fidelidad de los suyos, sirve de ejemplo al héroe. El propio rey hace explícita su advertencia:

κρύβδην, μηδ' ἀναφανδά, φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν  
νῆα κατισχέμεναι, ἐπεὶ οὐκέτι πιστὰ γυναιξίν.

*Od.* XI 455-456

A escondidas, y no abiertamente, a tu querida tierra patria  
dirige la nave, pues ya no se puede confiar en las mujeres.

Consciente del error de Agamenón y sabedor por Tiresias de la presencia de intrusos, Odiseo regresará a Ítaca en secreto<sup>16</sup>, lo que le permitirá poner a prueba a los miembros de su οἶκος y preparar de forma conveniente la matanza de los pretendientes<sup>17</sup>.

---

adivino, que versa sobre el destino del protagonista, y que será completada posteriormente por Circe con advertencias geográficas y marinas. Sobre esta cuestión véase, Van der Valk 1935, pp. 19-73; Büchner 1937, pp. 119 ss.; Germain 1954, pp. 333-335; Reinhardt 1955, pp. 126-132; Page 1955, pp. 27-32; Kirk 1977, pp. 237-239; Clark 1979, pp. 37-48; Nagler 1980, pp. 89-106; Crane 1988, pp. 127-131; Heubeck 1988, pp. 82-83; Sourvinou-Inwood 1995, pp. 73-76; Tsagarakis 2000, pp. 48-55; De Jong 2001, p. 277; West 2014, pp. 125 ss.

15 Sobre la concepción moral que se desprende del discurso de Zeus y el término ἀτασθαλῖαι, véase Valverde Sánchez 2010.

16 Según Felson-Rubin (1994, p. 102) el propio relato que Odiseo hace de su encuentro con Agamenón en el Hades tiene como objetivo advertir implícitamente a los feacios de que han de llevarle a Ítaca a escondidas no solo de los pretendientes sino también de su mujer.

17 Cuando regresa a Ítaca, Atenea advierte a Odiseo que mantenga oculta su identidad. Este, agradecido, actúa como si no hubiera sido previamente avisado en el Hades, pero tiene en mente su diálogo con Agamenón: "ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ Αἰγαμέμνωνος Ἀτρεΐδαο / φθείσεσθαι κακὸν οἶτον ἐνὶ μεγάροισιν ἔμελλον, / εἰ μὴ μοι σὺ ἕκαστα, θεά, κατὰ μοῖραν ἔειπες (*Od.* XIII 382-385). Además, Atenea es consciente, antes de hacer la advertencia, de que Odiseo ya ha decidido ser cauto: "ἀσπασίως γάρ κ' ἄλλος ἀνήρ ἀλαλήμενος ἐλθὼν / ἴετ' ἐνὶ μεγάροισ' ἰδέειν παιδᾶς τ' ἄλοχόν τε· / σοὶ δ' οὐ πω φίλον

En ambas ocasiones las referencias que el héroe recibe en el Hades sobre sucesos de episodios posteriores le permiten superar un obstáculo presente en la trama. Hay, sin embargo, otro caso en el que el obstáculo es superado gracias, no a la información que recibe en el Hades, sino a la información que él ofrece a terceros acerca del viaje al Hades. Cuando Odiseo naufraga en Esqueria y es acogido por los feacios, es consciente de que su regreso está en manos de la reina Arete, tal y como Nausícaa ha puesto de relieve (*Od.* VI 304-305). El *intermezzo*, la breve pausa en el relato de las aventuras de Odiseo, es el pasaje clave que escenifica el éxito en obtener el favor de la reina e indica que las palabras del héroe han surtido efecto sobre ella. ¿Qué estaba relatando Odiseo? El viaje al Hades, en particular el encuentro con su madre y el catálogo de heroínas, los dos pasajes que, por su relación con el universo femenino, eran más adecuados para conmover a la reina<sup>18</sup>. El episodio del viaje al mundo de los muertos y, en general, todo el relato secundario son imprescindibles para el devenir argumental de la estancia de Odiseo entre los feacios.

Otra mención a un suceso encuadrado dentro de los límites cronológicos del poema, en esta ocasión anterior al canto XI, es la que realiza en su profecía Tiresias sobre la ira de Posidón contra Odiseo por haber cegado a su hijo (*Od.* XI 101-103). En *Od.* IX 528-539 Polifemo pide a su padre que se vengue de Odiseo. En el Hades Tiresias confirma al protagonista que los ruegos del ciclope han sido escuchados y anticipa la realización de un ritual propiciatorio para calmar al dios. También el difunto Elpénor hace referencia durante su encuentro con Odiseo en el inframundo a un suceso relatado en el canto anterior, su propia muerte al caer desde un tejado en Eea (*Od.* X 552-560). La petición del remero de que se tributen honras fúnebres a su cuerpo insepulto propiciará la vuelta de Odiseo y su tripulación a la isla, donde Circe completará las instrucciones necesarias para el regreso del itacense a su patria.

Si los vínculos anteriores se han producido entre el viaje al Hades y algunos de los episodios desarrollados en la *Odisea*, la conversación que Anticlea mantiene con su hijo en la morada de los difuntos sobre la situación de la familia en Ítaca antes de la llegada de los pretendientes (*Od.* XI 181-203) hace referencia a una parte del poema que no ha sido relatada, pero que ocupa una extensión considerable dentro del marco temporal y de la trama de la *Odisea*. El relato secundario, que desarrolla la línea argumental de Odiseo, cubre todo el tiempo que se extiende entre su partida de Troya y el cautiverio en la isla de Calipso. El inicio de la Telemaquia, dentro de la línea argumental de Ítaca y Telémaco, es simultáneo a la liberación de Odiseo, a quien Calipso se ve obligada a dejar marchar de Ogigia. ¿Qué sucedió a la familia de Odiseo en Ítaca durante el tiempo que abarca el relato secundario? Anticlea, testigo presencial de la situación familiar en Ítaca hasta su muerte entre el décimo y el trigésimo año de ausencia de su hijo, cubre parte de esta gran elipsis de casi diez años del poema homérico<sup>19</sup>.

Como hemos comentado, hay también en el episodio otras referencias que vinculan el viaje al más allá con sucesos pertenecientes a las líneas argumentales del

---

ἔστι δαήμεναι οὐδὲ πυθέσθαι, /πρὶν γ' ἔτι σῆς ἀλόχου πειρήσειαι (*Od.* XIII 329-336). La intención previa del héroe de ser precavido y la mención de Agamenón indican la incidencia del viaje al Hades en la prudencia de Odiseo al regresar a su patria. Cf. Clark 1979, pp. 48-51; De Jong 2001, p. 335-6.

18 Cf. Doherty 1991, que analiza pormenorizadamente cómo Odiseo maneja su relato con el fin de agradar a Arete y al resto de los feacios. Según Gazis (2015), el encuentro personal con las heroínas favorece la perspectiva femenina, pues estas dan una visión personal de la tradición de la que forman parte.

19 Cf. Clark 1979, p. 47-48; Crane 1988, pp. 92-93; De Jong 2001, pp. 280 y 587. Véase, no obstante, Heubeck 1988, p.88; que considera que Anticlea ofrece a su hijo una información actualizada de la situación en Ítaca.

poema, pero que escapan a su marco temporal. La *Odisea* finaliza con la paz entre Odiseo y los familiares de los pretendientes aniquilados, pero averiguamos, gracias al adivino, el posterior ritual propiciatorio que Odiseo debe realizar para mitigar la ira de Posidón y su futura muerte ya anciano (*Od.* XI 119-137). La importancia de esta futura misión del héroe, su función como epílogo, es destacada por el propio protagonista, ya que las primeras palabras que le dirige a su mujer tras el emotivo reencuentro versan sobre esta última parte de la profecía de Tiresias (*Od.* XXIII 264-281). Además, como veremos con mayor profundidad más adelante, la muerte de Odiseo constituye uno de los puntos culminantes de la comparación entre el destino del protagonista y el de otros héroes, especialmente Agamenón, que se desarrolla en diversos pasajes del poema.

Todas estas referencias ponen de manifiesto la capacidad del viaje al más allá para extender lazos hacia diversas partes de la trama del poema, propiciada por su posición central, de manera que actúa como un compendio *sui generis* de la *Odisea* y permite cubrir lagunas argumentales. Pero, como ya hemos indicado, la capacidad referencial del episodio no agota aquí sus posibilidades.

El viaje al mundo de los muertos también abarca toda una serie de testimonios que conectan el poema con el ciclo troyano, en concreto los que se derivan del encuentro de Odiseo con sus antiguos compañeros de armas. Agamenón, que relata su desgraciada vuelta al hogar, toca uno de los principales temas del ciclo, el νόστος o «regreso» de los combatientes. Aquiles pregunta a Odiseo sobre su hijo Neoptólemo; la respuesta de Odiseo retoma la temática troyana, al referir el valor del joven durante la guerra, así como su participación en la estratagema del caballo y en el saqueo de Troya. Por último, la disputa por las armas de Aquiles, la locura de Áyax y su suicidio son evocados en las infructuosas palabras de reconciliación que Odiseo dirige al silencioso Telamónida. A lo largo de todo el poema son constantes las referencias a sucesos relacionados con la guerra de Troya posteriores a los que se relatan en la *Iliada*, entre los que se incluye el regreso de los aqueos victoriosos. De esta manera se ofrece una visión general del ciclo troyano y de los νόστοι o regresos en particular, en cuyo marco se encuadra el regreso de Odiseo, a partir de la inclusión en el poema de relatos aislados<sup>20</sup>. El viaje al mundo de los muertos permite un tratamiento mucho más dramático e intenso de esta materia, al presentarla directamente desarrollada por sus difuntos protagonistas.

También podemos encontrar en el episodio múltiples referencias a otros mitos, sobre todo en el catálogo de heroínas y el catálogo de héroes. La forma catalogada permite representar el contexto épico y mitológico en el que se desarrolla el poema. La amplia enumeración de personajes de diferentes épocas y lugares, cuyo principal factor común es su pertenencia al mundo mítico y su participación en relatos bien conocidos por los griegos, conecta el episodio con la tradición mitológica griega en conjunto. Además de esta contextualización general del universo de la *Odisea*, estos catálogos y algunos de sus personajes en particular cumplen una función específica. El catálogo de heroínas ha sido considerado durante mucho tiempo una interpolación posterior<sup>21</sup>. Sin embargo, está en perfecta consonancia con la atención que se concede a la mujer en la *Odisea*, y, como ya hemos comentado, se considera una de las escenas fundamentales que suscita el elogio de la reina Arete, y por tanto un factor clave del desarrollo argumental. Por otro lado, Titio, Tántalo y Sísifo, los condenados que forman parte del

---

20 Heubeck 1992, p. 363. Véase también Thornton 1970, pp. 1-15.

21 Heubeck (1988, pp. 90-91), que defiende la autenticidad del catálogo, ofrece una amplia bibliografía sobre esta cuestión (e. g. Page 1955, pp. 35-38; Reinhardt 1960, pp. 136 ss.; Erbse 1972, pp. 27 ss.; Kirk 1977, p. 237). Para esta y otras cuestiones referentes al catálogo de heroínas, véase también Tsagarakis 2000, pp. 71-89; Sammons 2010, pp. 74-102; Gazis 2015.

catálogo de héroes<sup>22</sup>, retoman el tema odiseico del castigo de la desobediencia a los dioses, ya desarrollado en el episodio en la escena de Tiresias.

Todas estas referencias a múltiples niveles se encuadran en lo que podemos denominar el significado global del viaje al Hades, que consiste en la conexión gradual del episodio con el poema (la *Odisea*), el ciclo (ciclo troyano) y la tradición (la tradición mítica de Grecia)<sup>23</sup>. La creación de una serie de círculos concéntricos de referencia ofrece un panorama que va de lo específico a lo general y permite fijar los diversos estratos culturales que confluyen en la acción épica.

Odiseo, el protagonista, también participa de este campo referencial, lo que dota al episodio de una especial significación heroica. Su encuentro con otros personajes legendarios consolida su pertenencia al mundo de la epopeya. Es más, el viaje al Hades, que supone un momento culminante de las aventuras épicas, vincula a Odiseo con los grandes héroes que realizaron un descenso, entre los que destaca Heracles, el héroe por antonomasia, que habla a Odiseo en el inframundo<sup>24</sup>. De esta manera, el episodio no se limita a constatar la cualidad heroica del protagonista, sino que lo pone a la altura del mayor héroe de la antigüedad helena. Por otro lado, la aparición en el Hades de los dos principales héroes de la *Iliada*, Aquiles y Agamenón, nos permite valorar las aventuras de Odiseo bajo la luz de los desgraciados destinos de sus compañeros de armas. La comparación entre Agamenón y Odiseo, constante a lo largo de todo el poema, se intensifica en el canto XI al producirse el encuentro directo de ambos héroes, en el que se vislumbra una de las diferencias fundamentales entre ellos, la inteligencia práctica (μητις) de Odiseo que se casó con una mujer virtuosa y la necesidad de Agamenón al no sospechar la maldad de la suya. También se muestra la diversa condición heroica que representan Aquiles y Odiseo, y el diferente destino que esta condición deparará a ambos, situando al protagonista, como veremos, en una posición de superioridad respecto al gran héroe de la *Iliada*. El episodio marca, por tanto, los contrastes entre las principales figuras heroicas de los poemas homéricos.

## 2. Estructura y contenido

Antes de proceder al análisis de la estructura del episodio es preciso hacer una nítida distinción entre qué consideramos viaje al Hades y qué *Nékyia*. Con frecuencia ambas denominaciones son utilizadas indistintamente para hacer referencia al canto XI de la *Odisea*, en el que se circunscribirían las aventuras de ultratumba de Odiseo. A nivel estructural, sin embargo, se trata de dos nociones diferentes y ninguna de ellas se corresponde de forma exacta con el canto XI. El viaje al Hades, entendido en un sentido amplio, comprende la travesía a la entrada del inframundo y todos los sucesos posteriores hasta la vuelta a la isla de Eea para enterrar a Elpénor. El episodio abarca, por tanto, la totalidad del canto XI y el comienzo del canto XII (vv. 1-15). El entierro de Elpénor, con el que se cumple la promesa hecha al difunto en el Hades, pone término al tema de la muerte y funciona como cierre del viaje al Hades. La *Nékyia* propiamente dicha, que comprende los encuentros de Odiseo con los habitantes del inframundo, es la

---

22 Tampoco esta parte del episodio ha escapado a las acusaciones de interpolación. Cf., e. g., Page 1955, pp. 25-27; Kirk 1977, pp. 236-237; Heubeck 1988, pp. 110-111; Sourvinou-Inwood 1995, pp. 84-89; Tsagarakis 2000, pp. 11 ss., 94-100.

23 Debemos tener también en consideración que en la época en que se recitaron los poemas homéricos los límites entre lo mítico, lo legendario y lo histórico eran difusos: las historias míticas de los diversos héroes de Grecia, la guerra de Troya y el regreso de los guerreros eran considerados sucesos tradicionales. Por ello estos tres niveles referenciales podían ser entendidos como una recopilación de la tradición de Grecia.

24 Sobre la alocución de Heracles y el temor de Odiseo a la Gorgona, véase Karanika 2011.

parte principal del episodio, el extenso núcleo del viaje al Hades, y ocupa la mayor parte del canto XI. Una vez establecida esta distinción terminológica, podemos proceder al análisis estructural del episodio.

El viaje a los infiernos presenta una estructura simétrica alrededor de un eje central, el *intermezzo*, y consta de las siguientes partes:

<b>Viaje al mundo de los muertos</b>				
[Travesía y Ritual 1] (vv. 1-36, 44-47)	<i>Nékyia</i> 1 (vv. 37-43, 48-330)	<i>(intermezzo)</i> (vv. 331-384)	<i>Nékyia</i> 2 (vv. 385-635)	[Travesía y Ritual 2] (vv. 636-640, 1-15)

La apertura, Travesía y Ritual 1, está constituida por la expedición hasta la entrada del Hades y el sangriento ritual para convocar a los muertos. La partida en barco hacia otras tierras es una escena típica característica en Homero. Suele ocupar, según I. de Jong, poca extensión y presenta en cada muestra un desarrollo similar con ciertas variaciones. La escena de la travesía a la entrada del Hades consta de los siguientes elementos: 1) la tripulación se dirige al barco; 2) el barco es echado al mar; 3) y se apareja para el viaje; 4) se llevan a bordo los sacrificios; 5) la tripulación embarca; 6) Circe envía un viento favorable; 7) se prepara la navegación<sup>25</sup>. Tras una breve mención de la navegación propiamente dicha y la descripción del lugar de desembarco, el país de los cimerios, se relata el sacrificio. Aunque el ritual queda separado estructuralmente de la *Nékyia*, es una parte integrante de la evocación, ya que posibilita el acercamiento de las almas.

De esta manera se inicia la primera sección dedicada a relatar el encuentro de Odiseo con los difuntos, *Nékyia* 1. Tras referir sus conversaciones con Elpénor, Tiresias y Anticlea, así como con diferentes heroínas fallecidas, Odiseo realiza una pausa en su relato, el *intermezzo*, en el que se regresa al marco en el que se insertaba la narración, el palacio de los feacios.

El *intermezzo* tiene una disposición simétrica en consonancia con el contenido de *Nékyia* 1 y *Nékyia* 2. Primero se presenta el efecto que han tenido las palabras de Odiseo en su audiencia, que ha quedado enmudecida. La reina Arete, presumiblemente conmovida por el relato del encuentro con Anticlea y la enumeración de heroínas en *Nékyia* 1, elogia a Odiseo. Después introduce la cuestión de los presentes de hospitalidad y el regreso del héroe. Estas cuestiones son tratadas también por Equeo y Alcínoo, ante quienes Odiseo se muestra agradecido. A continuación, el rey realiza un elogio de Odiseo, más extenso que el de la reina, y solicita la reanudación del relato, deseoso de conocer su encuentro con otros héroes iliádicos, con lo que se prepara el comienzo de *Nékyia* 2.

A instancias del rey Alcínoo, Odiseo prosigue en *Nékyia* 2 la exposición de los encuentros espectrales, ahora con Agamenón, Aquiles y Áyax, grandes caudillos griegos, y con varones del pasado remoto, entre los que destaca el temible Heracles. Pero finalmente el itacense, temeroso de la inmensa aglomeración de almas a su alrededor, se ve obligado a marcharse.

En el cierre, Travesía y Ritual 2, el héroe embarca y regresa a Eea, donde entierra el cadáver de Elpénor. De nuevo, antes de una breve referencia a la navegación, se incluye una muestra de la escena típica de la partida en barco, esta vez mucho más

25 De Jong 2001, pp. 273. Según la misma autora (2001, p. 67) los elementos generales de esta escena tipo son.: «(i) a crew is selected; (ii) those who are to sail make their way to the ship; (iii) the ship is drawn to the sea; (iv) made ready for the voyage; and (v) moored; (vi) equipment and provisions are put on board; (vii) passengers and crew go on board; (viii) the mooring are cast off; (ix) the crew rows; (x) a god sends a favourable wind; (xi) the sailing is prepared.»



sucinta: 1) Odiseo se dirige a la nave; 2) la tripulación embarca; 3) se desatan las amarras; 4) la tripulación rema; 5) sopla un viento favorable<sup>26</sup>. En Eea, como hemos adelantado, se produce un nuevo ritual, en este caso un entierro. Tras las honras fúnebres, Circe se dirige con unas sirvientas al encuentro del protagonista y su tripulación. De esta manera, el viaje al Hades queda delimitado por la despedida de la maga en el canto x y la bienvenida de la diosa en el canto XII.

La *Nékyia* es el pasaje principal y conforma la mayor parte del episodio. Los 290 versos de *Nékyia* 1 y los 251 de *Nékyia* 2 suman un total de 541 versos de los 601 de los que consta el viaje al mundo de los muertos. Las travesías y rituales, con una extensión mucho menor, 60 versos, funcionan como pasajes de apertura y de cierre de la *Nékyia*. El viaje de ida y el ritual de evocación (40 vv.) tienen una mayor extensión que el viaje de vuelta y el entierro de Elpénor (20 vv.). Los preparativos para la evocación de las almas se presentan más elaborados, como medio de aumentar la tensión del auditorio, ya que suponen el prelude del suceso crucial, el encuentro con los difuntos. Una vez finalizada la aventura, la vuelta y el cumplimiento de la promesa hecha a Elpénor se ejecutan con mayor rapidez.

La estructura de la *Nékyia* está constituida por diferentes elementos, a partir de principios de paralelismo y simetría, también en torno al *intermezzo*<sup>27</sup>.

<i>Nékyia</i>						
Multitud 1 (37-43, 48-50)	Personajes 1 (51-225)	Catálogo 1 (226-330)	( <i>intermezzo</i> ) (331-384)	Personajes 2 (385-567)	Catálogo 2 (568-631)	Multitud 2 (632-635)

La *Nékyia* se abre con la mención de una muchedumbre de almas anónimas (Multitud 1<sup>28</sup>). Algunas de estas ánimas, como las de las mujeres jóvenes o los varones muertos en batalla, anticipan los posteriores encuentros del héroe con las heroínas y los compañeros de la guerra de Troya. De esta manera, la *Nékyia* comienza con la presentación de un panorama general que posteriormente se irá delimitando en la figura de espectros particulares. Este paso de lo general a lo concreto se produce por medio del motivo del temor del héroe. Odiseo, espantado por tal cantidad de muertos y siguiendo las indicaciones de Circe, desenvaina su espada y solo les permite acercarse a la fosa de uno en uno, lo que hace que la atención del relato se centre en una sucesión de difuntos concretos.

26 De Jong 2001, p. 295.

27 Véase Clark 1979, pp. 38-39; García Gual 1981, pp. 39-40; Heubeck 1988, p. 77. Estos estudiosos dividen la *Nékyia* en cinco secciones que coinciden con nuestros Personajes 1, Catálogo 1, *Intermezzo*, Personajes 2 y Catálogo 2. Nos ha parecido conveniente añadir como elemento estructural Multitud 1 y Multitud 2. Si bien es cierto que no tiene la entidad de los otros elementos estructurales, coincide con ellos en que constituye una agrupación de difuntos, base estructural de la *Nékyia*.

28 La estructura del Viaje al Hades y de la *Nékyia* está, por lo general, bastante bien definida, y sus partes y elementos no se superponen entre sí. Hay, sin embargo, algunas excepciones. Por ejemplo, el final de Travesía y Ritual 1 y el elemento estructural Multitud 1 con el que se abre la *Nékyia* (*Od.* XI 36-50) aparecen mezclados: αἰ δ' ἀγέροντο / ψυχὰι ὑπέξ Ἐρέβευς νεκύων κατατεθνηώτων / νύμφαι τ' ἠϊθεοὶ τε πολύτλητοὶ τε γέροντες / παρθενικαὶ τ' ἀταλαὶ νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι, / πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκήρεσιν ἐγχείησιν, / ἄνδρες ἀρηϊφατοὶ, βεβρωτώμενα τεύχε' ἔχοντες· / οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος / θεσπεσίῃ ἰαχῇ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει. / δὴ τότε ἔπειθ' ἐτάροισιν ἐποτρύνας ἐκέλευσα / μῆλα, τὰ δὴ κατέκειτ' ἐσφαγμένα νηλεῖ χαλκῶ, / δείραντας κατακῆαι, ἐπεύξασθαι δὲ θεοῖσιν, / ἰφθίμω τ' Αἴδη καὶ ἐπαινῇ Περσεφονείῃ· / αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ / ἤμην οὐδ' εἶων νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα / αἵματος ἄσσον ἵμεν πρὶν Τειρεσίαιο πυθέσθαι.

Los versos 37-43 y 48-50 forman parte de Multitud 1, los versos 44-47 (subrayados) de Travesía y Ritual 1.

Mediante este procedimiento, el héroe establece diálogo con individuos específicos (Personajes 1). En el Hades Odiseo conoce por primera vez a Tiresias, causa de la aventura, pero los otros dos interlocutores, Elpénor y Anticlea, son personajes cercanos al protagonista. Los tres pasajes son introducidos por la repetición de una fórmula, con ligeras variaciones: πρώτη δὲ ψυχὴ Ἑλπήνορος ἦλθεν ἑταίρου, v. 51; ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχὴ μητρὸς κατατεθνηυῖας, v. 84; ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχὴ Θηβαίου Τειρεσίου, v. 90. En el caso de Anticlea, la aparición de esta fórmula mucho antes de que la madre de Odiseo pueda acercarse a su hijo en el verso 153-154 (ὄφρ' ἐπὶ μητρί / ἦλυθε) muestra la cuidada preparación de este pasaje, uno de los más dramáticos del episodio. Se nos anticipa la presencia de Anticlea, pero el definitivo reencuentro con Odiseo se retarda, introduciendo en medio la profecía de Tiresias. Con esta técnica se consigue aumentar la expectación del auditorio.

La conversación entre Odiseo y Anticlea preconfigura el universo femenino que envuelve el catálogo de heroínas (Catálogo 1), compuesto por la enumeración de diversas mujeres del pasado remoto. El paso del anterior conjunto de personajes a este ha sido marcado, entre otros medios<sup>29</sup>, por el cambio de fórmula utilizada para introducir a sus componentes<sup>30</sup>: ἔνθ' ἦ τοι πρώτην Τυρῶ ἴδον εὐπατέρειαν, v. 235; τὴν δὲ μέτ' Ἀντιόπην ἴδον, v. 260; τὴν δὲ μετ' Ἀλκμήνην ἴδον, v. 266; μητέρα τ' Οἰδιπόδαο ἴδον, v. 271; καὶ Χλωρίν εἶδον περικαλλέα, v. 281; καὶ Λήδην εἶδον, v. 298; τὴν δὲ μέτ' Ἰφιμέδειαν (...) / εἶσιδον, v. 305-306; Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ' Ἀριάδην, v. 321; Μαῖράν τε κλυμένην τε ἴδον στυγερὴν τ' Ἐριφύλην, v. 326. Odiseo da por finalizada esta enumeración con una *recusatio* en la que se declara incapaz de nombrar a todas las mujeres con las que conversó (πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, / ὅσας ἠρώων ἀλόχους ἴδον ἠδὲ θύγατρας, *Od.* XI 328-329).

Tras el *intermezzo*, Odiseo se encuentra con sus antiguos compañeros de armas Agamenón, Aquiles y Áyax (Personajes 2). Se usan introducciones formularias similares a las de Personajes 1: ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχὴ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο, v. 387; ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχὴ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / Αἴαντός θ', vv. 467, 469. Como en el caso de Anticlea, también el pasaje de Áyax (*Od.* XI 541-567) es anticipado, si bien el desenlace va a ser muy diferente, pues el Telamoniada no se acerca a Odiseo (οἷη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο / νόσφιν ἀφεστήκει, vv. 543-544). La paralela anticipación de los pasajes de Anticlea y Áyax (tercer encuentro de sus respectivos bloques) frente a su opuesto desenlace realza el dramatismo del amor maternofilial entre Anticlea y Odiseo, y de la enemistad entre los dos héroes de la *Iliada*.

Con los valerosos guerreros de Troya se inicia la ambientación heroica y viril que tendrá su continuación en el catálogo de héroes (Catálogo 2). Las fórmulas utilizadas son parecidas a las de Catálogo 1: ἔνθ' ἦ τοι Μίνωα ἴδον, v. 568; τὸν δὲ μέτ' Ὠρίωνα πελώριον εἰσενόησα, v. 572; καὶ Τιτυὸν εἶδον, v. 576; καὶ μὴν Τάνταλον εἰσεῖδον, v. 582; καὶ μὴν Σίσυφον εἰσεῖδον, v. 593; τὸν δὲ μέτ' εἰσενόησα βίην Ἴρακληεῖν, v. 601. Entre estos héroes del pasado remoto Odiseo observa a Titio, Tántalo y Sísifo, que encarnan el motivo de los castigos en el más allá; el encuentro del protagonista con Heracles y la posterior mención de Teseo y Πιρίτωο, que cierra esta

29 Como veremos, también es un importante medio de diferenciación la naturaleza mimética o diegética de cada elemento.

30 Gazis (2015, p. 71) postula que estos elementos introductorios no son meras convenciones formularias, sino que la versión de la tradición épica que ofrece el pasaje se legitima por el énfasis en que el héroe (y por extensión Homero) «ve» a las heroínas, pues Odiseo está recibiendo testimonios directos de sus protagonistas.

sección, recrean el motivo de los descensos de otros héroes. La fórmula usada por Odiseo para referir la imposibilidad de ver a estos héroes muestra el deseo del protagonista de que hubieran formado parte del catálogo (καί νύ κ' ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας, οὐς ἔθελόν περ, / Θησέα Πειριθόον τε, vv. 630-631)<sup>31</sup>.

Finalmente, la *Nékyia* se cierra con la marcha de Odiseo ante la turba de difuntos que se está congregando (Multitud 2) y que de nuevo le llena de pavor, pues teme que Perséfone le envíe la monstruosa cabeza de Gorgona. El motivo del temor del héroe que sirvió para abrir la *Nékyia*, es ahora utilizado para su conclusión.

En definitiva, como hemos podido constatar, en las dos partes en que el *intermezzo* divide la *Nékyia* se repiten en paralelo los elementos Personajes y Catálogo (Personajes 1 – Catálogo 1 / Personajes 2 – Catálogo 2), que se encuentran encuadrados por la repetición simétrica del elemento estructural Multitud al principio y al final. El catálogo de heroínas, que puede, entre otros factores, funcionar como captación de voluntad para el deleite de Arete, abarca un número mayor de versos (105 vv.) que el catálogo de héroes (64 vv.). El parlamento de Heracles, dada su importancia para el significado heroico del episodio, ocupa la mayor parte (27 vv.) de este catálogo.

De la fusión de ambas estructuras resulta la siguiente configuración<sup>32</sup>:

Viaje al mundo de los muertos								
[Trav. y Ritual 1]	<i>Nékyia</i> 1			(i)	<i>Nékyia</i> 2			[Trav. y ritual 2]
	Mult. 1	Pers. 1	Cat. 1	(i)	Pers. 2	Cat. 2	Mult. 2	
<i>Nékyia</i>								

La estructura del episodio no presenta, por tanto, una excesiva complejidad. La repetición de bloques y elementos estructurales, siguiendo los principios de simetría y paralelismo, ayudan a la memorización y ejecución del poema por parte del aedo. Hay, sin embargo, una serie de excepciones que conviene destacar. Como veremos en mayor detalle en el siguiente apartado, los encuentros de Odiseo con personajes individuales se caracterizan porque se introducen bajo la forma de un diálogo de mayor o menor extensión. La única excepción a esta regla es el encuentro entre Odiseo y Áyax, que al no contestarle deja el diálogo sin cerrar. Por otro lado, la forma narrativa de los catálogos deriva en el catálogo de héroes en la forma discursiva característica de los encuentros individuales, al dirigir Heracles a Odiseo unas breves palabras. Ambas singularidades se sitúan en la parte final de su respectivo elemento estructural (Personajes 2 y Catálogo 2), de manera que el mutismo de Áyax compensa en cierta medida las posteriores palabras de Heracles. En ambos casos las modificaciones están perfectamente motivadas y justificadas. El rencor silencioso de Áyax es altamente eficaz y dota a la escena de un valioso patetismo, como demuestra la gran tradición de la que ha gozado este motivo. Por su parte, el parlamento de Heracles, incidiendo en que él también realizó una catábasis, realza el significado heroico del episodio, al que nos hemos referido en el apartado anterior. Este hubiera quedado mermado si Odiseo se hubiera limitado a observar a Heracles desde la lejanía.

Podemos concluir que el viaje al Hades presenta una estructura sólida en la que se inserta la *Nékyia* como constituyente principal, abarcando casi la totalidad del episodio. Dentro de la *Nékyia* tienen una especial preeminencia los encuentros con

31 La mención de Teseo y Pirítoos en el verso *Od.* XI 631 respondería a una interpolación «para agradecer a los atenienses» efectuada en la redacción pisistrática, según la opinión de Héreas de Mégara (recogida en Plutarco, *Teseo* 20).

32 Cf. De Jong 2001, p. 272.

personajes individuales.

La alternancia entre forma narrativa (διήγησις) y forma discursiva (μίμησις) es propia de la épica. La *Odisea* se caracteriza por la importancia que se otorga al elemento mimético, con una presencia del 68% frente al 32% de la narración. En este sentido, debemos señalar la incidencia de la forma discursiva en el episodio del viaje al Hades, que, como parte de un relato secundario<sup>33</sup>, es en su totalidad de naturaleza mimética. Posee por ello un narrador integrado en el relato primario (Odiseo), un marco específico (el palacio de Alcínoo) y un auditorio particular dentro del poema (los feacios); la vuelta al marco en el *intermezzo*, en el que se muestra la impresión que el relato de Odiseo está ejerciendo sobre la reina Arete y el rey Alcínoo, pone de relieve esta característica.

No obstante, la naturaleza mimética del relato de Odiseo no impide que estemos al mismo tiempo ante una narración. Por lo tanto, también presentará alternancia de mimesis y diégesis (en segundo grado), cuya extensión podemos analizar. En el viaje al Hades, dentro del relato secundario, hay un 60% de mimesis y un 40% de diégesis, que están acotadas dentro de las partes y elementos estructurales. En lo referente a la diégesis, la ida y vuelta del Hades así como los rituales de evocación y entierro presentan una forma narrativa pura, sin inclusión de diálogo. También son narrados los catálogos, siendo la única excepción relevante las palabras de Heracles en el catálogo de héroes<sup>34</sup>. En cuanto a la mimesis, el encuentro entre Odiseo y los personajes individuales se presenta en forma dialogada y ocupa más de la mitad del episodio (358 vv.).

Si la estructuración del episodio se basa, como hemos analizado en el apartado anterior, en la repetición de una serie de bloques, elementos estructurales y fórmulas, su contenido ha sido elaborado en buena medida a partir de la alternancia de unos tópicos específicos.

El catálogo de heroínas está compuesto por la enumeración de un conjunto de mujeres de las que se ofrece información referente a los siguientes tópicos: linaje, descendencia, unión conyugal y relaciones amorosas<sup>35</sup>. En el pasaje dedicado a cada una de ellas se incluyen todos o algunos de estos tópicos, con mayor o menor grado de desarrollo: de Tiro se refiere su linaje (Salmoneo), unión conyugal (Creteo), relaciones amorosas (Enipeo-Posidón) y descendencia (Pelias, Neleo, Esón, Feres y Amitaón); de Antíope, su linaje (Asopo), relación amorosa (Zeus) y descendencia (Anfión y Zeto); de Alcmena, su unión conyugal (Anfitrión), relaciones amorosas (Zeus) y descendencia (Heracles); de Megara, el linaje (Creonte) y la unión conyugal (Heracles); de Epicasta, la unión conyugal y la descendencia (Edipo); de Cloris, la unión conyugal (Neleo), el linaje (Anfión) y la descendencia (Néstor, Cromio, Perclímeno y Pero); de Leda, la unión conyugal (Tindáreo) y la descendencia (Cástor y Polideuces); de Ifímedea, su unión conyugal (Aloeo), relación amorosa (Posidón) y descendencia (Oto y Efiáltes<sup>36</sup>).

---

33 *Character text* en la terminología narratológica (De Jong 1989<sup>2</sup>, p. 37).

34 Como ya hemos explicado, el pasaje de Heracles presenta una forma híbrida bien justificada. Encontramos otra excepción, de menor envergadura, en el catálogo de heroínas: Odiseo, a raíz de su encuentro con Tiro, ofrece un *excursus* sobre las relaciones entre esta y el dios Posidón. En él se introducen en forma mimética las palabras que el dios le dirige a Tiro (*Od.* XI 248-252). Sin embargo, no se trata aquí de μίμησις en segundo grado, como ocurre con Heracles, que habla directamente a Odiseo, sino en tercer grado.

35 *Cf.* De Jong 2001, pp. 281-282.

36 El tópico de la descendencia de Ifímedea se presenta desarrollado en la historia de la muerte de Oto y

Al llegar al final, poco antes de la *recusatio*, el poeta realiza una rápida enumeración del resto de heroínas (Fedra, Procris, Ariadna, Mera, Clímene y Erifile) sin desarrollar ninguno de los tópicos, salvo en el caso de Ariadna de la que se nos ofrece brevemente su linaje (Minos) y relación amorosa (Teseo).

El catálogo de héroes se limita a desarrollar el tópico de la actividad, es decir, a mencionar qué está haciendo cada uno de los personajes cuando Odiseo los observa<sup>37</sup>: Minos administra justicia, Orión caza, a Titio le roen las entrañas dos buitres, Tántalo intenta en vano saciar su hambre y su sed, Sísifo empuja una enorme roca y el espectro de Heracles se ejercita con su arco. Mientras que la actividad de Minos, Orión y Heracles puede considerarse la continuación de sus ocupaciones en vida, los castigos de Titio, Tántalo y Sísifo suponen torturas excepcionales.

En lo referente al encuentro de Odiseo con los personajes individuales, la mayoría de los discursos que se establecen entre ellos son de tipo narrativo y de exhortación: Elpénor narra su muerte y pide a Odiseo sepultura; Tiresias relata el pasado y predice el futuro; Anticlea describe la situación de Ítaca antes de su muerte e insta a su hijo a regresar y contárselo todo a Penélope; Agamenón relata su asesinato y exhorta al héroe a desconfiar de las mujeres; Odiseo refiere a Aquiles las hazañas de su hijo; e insta después a Áyax a deponer su rencor. Los tópicos más recurrentes, según I. de Jong<sup>38</sup>, son el descenso, la muerte y la familia: Odiseo, al encontrar a Elpénor, le pregunta cómo ha llegado al inframundo (variante del tópico del descenso; normalmente se pregunta a Odiseo por su llegada) y Elpénor le relata su caída desde el tejado (tópico de la muerte); Tiresias pregunta al héroe por qué ha llegado al país de los muertos (tópico del descenso) y profetiza su lejano fallecimiento (variante del tópico de la muerte); Anticlea repite el tópico del descenso, informa a su hijo acerca de Penélope, Telémaco y Laertes (tópico de la familia), y le cuenta cómo la pena por su ausencia la mató (tópico de la muerte); Agamenón relata en detalle su asesinato (tópico de la muerte<sup>39</sup>) y solicita información sobre su hijo Orestes (tópico de la familia); en el encuentro de Odiseo y Aquiles aparecen los tópicos del descenso y de la familia, así como una variante del de la muerte, pues Aquiles no relata su fallecimiento sino que reflexiona sobre qué significa estar muerto; encontramos también una variante del tópico de la muerte en la alocución de Odiseo a Áyax, que no menciona la forma en que murió sino la causa y el efecto de su suicidio. Por último, a pesar de que no forma parte de los encuentros individuales, se produce también un discurso en el encuentro de Odiseo y Heracles, ya que la primera parte narrativa, que gira en torno al tópico de la actividad, da lugar a una segunda parte mimética. Este discurso es en su totalidad una variante bastante desarrollada del tópico del descenso: Heracles no pregunta a Odiseo la causa de su llegada al mundo de los muertos sino que relata su propio descenso en busca de Cerbero. De esta manera, gracias a la forma mixta del último componente del catálogo de héroes, se remarca al final del episodio la trascendencia heroica de la aventura que Odiseo está a punto de culminar.

Junto a estos tópicos principales, encontramos otros, como el de la condición

---

Efialtes a manos de Apolo cuando estos intentaban alcanzar los cielos para llevar la guerra a los dioses. Se trata, por tanto, de otra muestra del tema del castigo de la desobediencia a los dioses.

37 Aunque el catálogo de héroes es el paralelo estructural del catálogo de heroínas, existen marcadas diferencias entre ambos pasajes: Odiseo escucha personalmente los testimonios de las heroínas que se han acercado a hablar con él, pero ha de limitarse a recordar a los héroes que ve desde la lejanía, a excepción de Heracles (Sammons 2010, pp. 93-100).

38 De Jong 2001, pp. 274 ss.

39 El asesinato de Agamenón es el tópico de la muerte más ampliamente desarrollado en el episodio. Esto se debe, como ya hemos indicado anteriormente, a la importancia argumental de este encuentro como advertencia a Odiseo para que sea precavido cuando regrese a Ítaca.

de las almas y el de la petición entre el vivo y el muerto<sup>40</sup>, que también tienen cierta importancia en el desarrollo de los diálogos. De la conversación del protagonista con Tiresias, Anticlea y Aquiles se desprenden detalles acerca de la existencia de las almas en el inframundo tales como la inconsistencia mental (vv. 138-149), física (vv. 209-222) y emocional (vv. 478-491). Precisamente, la solicitud que hace Anticlea a su hijo es que transmita a Penélope esta información relativa a la condición de las almas. Otras peticiones del episodio son, como ya hemos comentado, la de Elpénor solicitando sepultura y la de Odiseo a Áyax de que deponga su ira.

Otros elementos característicos de la narración épica, las analepsis y prolepsis, forman parte de la alusión que los personajes hacen de hechos pasados y futuros. En el viaje al Hades alcanzan su máximo desarrollo y aportan al episodio gran parte de su significado global y heroico. Presentan una considerable complejidad, tanto por su elevado número como por ser analepsis y prolepsis de segundo grado, introducidas dentro de una extensa analepsis de primer grado (el relato secundario de Odiseo). Para llevar a cabo la clasificación de las principales anacronías del episodio, tomaremos como referencia el contexto general en el que se sitúan, es decir, el relato secundario y el relato principal en conjunto<sup>41</sup>. Los parámetros clasificatorios de los que nos serviremos serán su situación cronológica (consideraremos interna una anacronía, si se circunscribe dentro de los límites temporales del poema; o externa, si los sobrepasa.) y su relación con las principales líneas argumentales de la *Odisea*<sup>42</sup> (homodiegética, que continúa su línea argumental; o heterodiegética, que hace referencia a otros sucesos). Tendremos también en consideración, cuando sea pertinente, si el suceso mencionado en la anacronía se desarrolla en otro pasaje (repetitiva) o se trata de una muestra única en el poema (completiva).

Según esta tipología, la referencia que Elpénor hace de su muerte, cuyo fallecimiento ya ha sido relatado en el canto anterior (*Od.* X 552-560), es una analepsis interna homodiegética. Asimismo la referencia de Tiresias a la ira de Posidón contra Odiseo a causa de la ceguera de Polifemo, que nos remite a los sucesos ya relatados en el canto IX (vv. 106 ss.), es otra analepsis interna homodiegética. Anticlea, por otro lado, relata su muerte y la situación en Ítaca varios años antes del comienzo de la Telemaquia; ambos sucesos se sitúan cronológicamente tras la marcha de Odiseo de Troya y antes de su llegada a la isla de Circe. Puesto que el relato secundario de Odiseo abarca esta extensión cronológica, la retrospectiva de Anticlea puede considerarse una analepsis interna. Es también homodiegética completiva, ya que desarrolla las líneas argumentales de Telémaco e Ítaca: Anticlea transmite a su hijo una información acerca de su patria y su familia que no aparece en otras partes del poema. Al igual que la analepsis de Anticlea, la de Agamenón, cuya muerte se circunscribe en los límites cronológicos del relato secundario, es interna. Puesto que no sigue las líneas argumentales de la *Odisea* puede considerarse heterodiegética. El recuerdo de las hazañas de Neoptólemo, que Odiseo refiere a Aquiles, así como el juicio por las armas del Pelida, mencionado por el protagonista en su intento de reconciliarse con Áyax, son analepsis externas heterodiegéticas que abordan la materia de Troya (no se ajustan ni al marco temporal ni a las líneas argumentales de la *Odisea*). De igual manera, constituye una analepsis externa heterodiegética la alocución de Heracles a Odiseo, en la que rememora su propio descenso. Por otro lado, aunque, a diferencia de las anteriores, no se presentan en

40 Cf. Santamaría Álvarez 2011, pp. 29-31.

41 Cf. Genette 1972, p. 90: «Nous appellerons désormais "récit premier" le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle. Bien entendu – et nous l'avons déjà vérifié – les emboîtements peuvent être plus complexes, et une anachronie peut faire figure de récit premier par rapport à une autre anachronie, l'ensemble du contexte peut être considéré comme récit premier.»

42 Vid. *supra* I.1. nota.

forma mimética sino narrativa, no podemos olvidar el conjunto de analepsis incluido en el catálogo de heroínas. Entre los sucesos pasados que Odiseo afirma haber escuchado de las heroínas destacan la unión amorosa de Tiro y Posidón (vv. 238-253), el incesto de Epicasta y Edipo (vv. 271-280), el robo de las vacas de Fílax (vv. 287-297) y la osadía de Oto y Efiáltes (vv. 313-320). Estas y otras analepsis externas heterodiegéticas del catálogo de heroínas contribuyen a la generación del trasfondo mítico de la *Odisea*<sup>43</sup>.

En cuanto a las anticipaciones, la anacronía desarrollada en la profecía de Tiresias es especialmente compleja y en ella se pueden aislar menciones a sucesos diversos. El vaticinio de la matanza de los pretendientes, narrada posteriormente en el canto xxii, constituye una prolepsis interna homodiegética. La mención del ritual propiciatorio a Posidón es, sin embargo, externa y homodiegética (el ritual, destinado a aplacar al dios que ha dificultado su regreso, pertenece a la línea argumental de Odiseo). La muerte de Odiseo, que se vuelve a mencionar en *Od.* XXIII 281-284 y no se ajusta al marco cronológico pero sí a las líneas argumentales del poema homérico (ya que funciona como epílogo de la línea argumental de Odiseo<sup>44</sup>) es una prolepsis externa homodiegética. Por último, la anticipación de Agamenón, que alude al regreso a Ítaca de Odiseo, relatado en el canto xiii (vv. 93 ss.), es una prolepsis interna homodiegética.

En síntesis, la clasificación de las analepsis y prolepsis del viaje al Hades queda configurada de la siguiente manera:

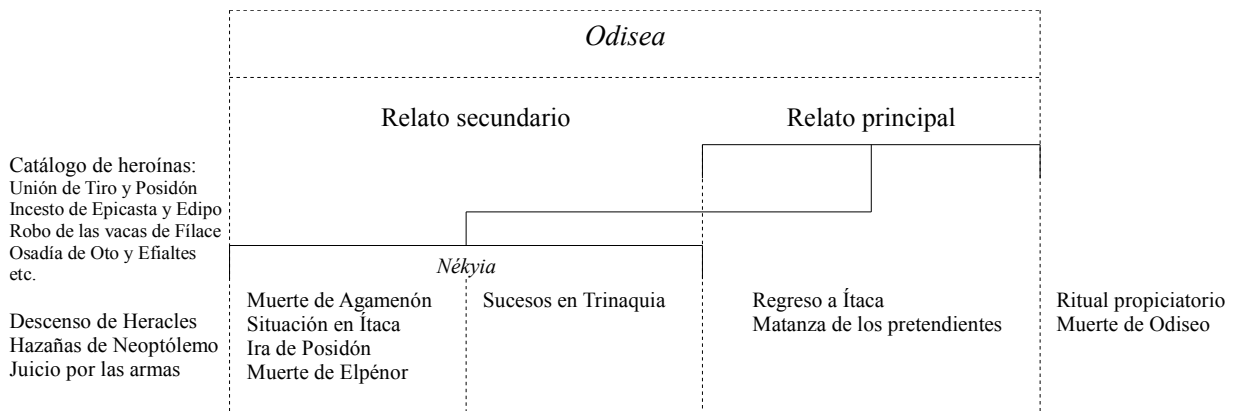
<b>Personaje</b>	<b>Suceso</b>	<b>Tipo</b>
Elpénor	Muerte de Elpénor	Analepsis int. hom. (vv. 62-65)
Tiresias	Ira de Posidón	Analepsis int. hom. (vv. 101-103)
	Sucesos en Trinacia	Prolepsis int. hom. (vv. 104-113)
	Matanza de los pretendientes	Prolepsis int. hom. (vv. 113-118)
	Ritual propiciatorio	Prolepsis ext. hom. (vv. 119-134)
	Muerte de Odiseo	Prolepsis ext. hom. (vv. 134-137)
Anticlea	Situación en Ítaca	Analepsis int. hom. (vv. 181-203)
Agamenón	Muerte de Agamenón	Analepsis int. het. (vv. 405-426)
	Regreso a Ítaca	Prolepsis int. hom. (vv. 444-456)
Odiseo (Aquiles)	Hazañas de Neoptólemo	Analepsis ext. het. (vv. 505-537)
Odiseo (Áyax)	Juicio por las armas de Aquiles	Analepsis ext. het. (vv. 553-562)
Heracles	Descenso de Heracles	Analepsis ext. het. (vv. 620-626)
Heroínas	Unión de Tiro y Posidón Incesto de Epicasta y Edipo Robo de las vacas de Fílax Osadía de Oto y Efiáltes	Analepsis ext. het.

43 También el catálogo de héroes contribuye a la ambientación mitológica pero, como hemos comentado, mediante la muestra de actividades ejecutadas en ese momento. Aparte del descenso de Heracles, tan solo hay una mención menor a un suceso pasado (analepsis externa heterodiegética), el intento de Titio de forzar a Leto (*Od.* XI 580-581)

44 El héroe ha escapado definitivamente de los peligros del mar (simbolizado por el remo que clava en la tierra) y de la ira divina. Supone, además, el punto culminante de la comparación del destino de Odiseo con otros héroes, en particular con Agamenón y Aquiles. Solo Odiseo morirá anciano, libre de la prematura muerte que sufrieron otros guerreros, y entre sus ciudadanos.

	etc.	
--	------	--

En el siguiente esquema se recoge el espacio temporal en que se sitúa cada una de las anacronías analizadas:



Podemos constatar, en definitiva, la intrincada red de analepsis y prolepsis que extiende el viaje al Hades gracias a su posición central en el conjunto del poema, y que, como ya hemos indicado, es fundamental para la significación global y heroica del episodio.

Otro elemento típico de la épica son las descripciones; estas pueden ser de paisajes, objetos o personajes. El narrador homérico no acostumbra a introducir grandes pausas descriptivas. En lo referente a la descripción de paisajes, por lo general únicamente ofrece rasgos del escenario de la acción cuando estos forman parte de la trama<sup>45</sup>. La acción se sitúa, por tanto, en medio de la escena y solo gradualmente se van ofreciendo algunos detalles del entorno. Encontramos, no obstante, importantes excepciones a esta aseveración general, como la prolija descripción del palacio de Alcínoo (*Od.* VII 84-132). Por otra parte, Odiseo, como personaje narrador que ofrece una información en principio desconocida a su auditorio, elabora introducciones topográficas en las que enmarca la acción antes de que esta tenga lugar<sup>46</sup>. Al principio del canto XI, Odiseo describe los dominios de los cimerios:

ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε,  
 ἤερι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι· οὐδέ ποτ' αὐτοῦς  
 Ἥλιος φαέθων καταδέσκειται ἀκτίνεσσιν,  
 οὔθ' ὅπότε' ἂν στείχῃσι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,  
 οὔθ' ὅτ' ἂν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν προτράπηται,  
 ἀλλ' ἐπὶ νύξ ὅλοῃ τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι.

*Od.* XI 14-19

Allí están el pueblo y la ciudad de los cimerios,  
 cubiertos de niebla y nube; nunca a ellos  
 el resplandeciente Helios los contempla con sus rayos,  
 ni cuando marcha al cielo estrellado,  
 ni cuando de nuevo vuelve a la tierra desde el cielo,  
 sino que una funesta noche se tiende sobre los miseros mortales.

Esta descripción introduce la lúgubre ambientación del episodio, que se

45 Para un completo análisis de la descripción de escenas en Homero, véase Richardson 1990, pp. 50 ss.

46 Scodel 2002, p. 91.



caracteriza por la niebla y la oscuridad<sup>47</sup>, y a la que los propios difuntos hacen referencia en sus discursos como parte del tópico del descenso (vv. 57 y 155 ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα; v. 93 λιπῶν φάος ἠελίοιο; v. 94 ἀτερπέα χῶρον).

También Circe había ofrecido en el canto anterior una descripción del lugar donde transcurriría la acción, cuando instruía a Odiseo acerca del viaje:

ἀλλ' ὅπῳτ' ἄν δὴ νῆϊ δι' Ὀκεανοῖο περήσης,  
ἔνθ' ἀκτὴ τε λάχεια καὶ ἄλσεα Περσεφονείης  
μακροαὶ τ' αἰγίροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι,  
νῆα μὲν αὐτοῦ κέλσαι ἐπ' Ὀκεανῶ βαθυδίνη,  
αὐτὸς δ' εἰς Αἴδεω ἰέναι δόμον εὐρώεντα.  
ἔνθα μὲν εἰς Ἀχέροντα Πυριφλεγέθων τε ῥέουσι  
Κώκυτός θ', ὃς δὴ Στυγὸς ὕδατός ἐστιν ἀπορρώξ,  
πέτρῃ τε ξύνεσις τε δὺω ποταμῶν ἐριδούπων·

Od. X 508-515

Y cuando con la nave atraveses el Océano,  
donde hay una estrecha playa y los bosques de Perséfone  
y altos álamos y sauces sin fruto,  
atraca allí la nave junto al Océano de profundos remolinos,  
y marcha a la sombría morada de Hades.  
Donde hacia el Aqueronte discurren el Piriflegétón  
y el Cocito, que es un afluente del agua de la Estigia,  
hay una roca y punto de encuentro de los dos resonantes ríos.

Se nos describe con unos breves detalles la entrada a la morada de Hades, «de sólidas puertas» (v. 277), situando en el exterior del inframundo propiamente dicho los bosques y ríos infernales<sup>48</sup>. Sin embargo, durante el desarrollo del episodio se nos ofrece muy poca información acerca del interior del Hades, más allá de los datos indispensables para situar a algunos de los personajes con los que Odiseo entra en contacto: la pradera de asfódelos a la que marcha Aquiles y en la que caza Orión, el lago y los árboles frutales que rehuyen a Tántalo y el monte donde Sísifo se esfuerza en vano. Mediante estos pocos detalles que, a la manera del narrador homérico, se nos muestran gradualmente, se generan las diversas escenas del interior del Hades que Odiseo va observando y que, como hemos comentado en la Introducción, han generado la tradicional controversia acerca de la naturaleza del episodio.

La ἔκφρασις de objetos artísticamente elaborados tiene una gran importancia en la épica homérica; la más conocida es la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* (XVIII 468-617). En la *Nékyia* hay una pequeña descripción del tahalí que lleva Heracles, cuya finalidad es destacar la violenta naturaleza del personaje mediante la representación de diversos animales salvajes:

σμερδαλέος δέ οἱ ἀμφὶ περὶ στήθεσσιν ἀορτῆρ  
χρῦσεος ἦν τελαμῶν, ἵνα θέσκελα ἔργα τέτυκτο,  
ἄρκτοι τ' ἀγρότεροί τε σύες χαροποί τε λέοντες,  
ὑσμῖναί τε μάχαι τε φόνοι τ' ἀνδροκτασίαι τε.  
μὴ τεχνησάμενος μηδ' ἄλλο τι τεχνήσαιτο,  
ὃς κείνον τελαμῶνα ἐῆ ἐγκάτθετο τέχνη.

47 La bruma y oscuridad de los cimerios, al difuminar los límites espaciales, marca el paso de un mundo a otro, de la vida a la muerte. Cf. Beaulieu 2015.

48 Acerca de la concepción del río y las puertas como separación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, véase Sourvinou-Inwood 1995, pp. 61-66.

Espantosa era la correa alrededor del pecho,  
 el tahalí de oro, donde se habían labrado obras extraordinarias,  
 osos, jabalíes salvajes, leones de relucientes ojos,  
 refriegas, luchas, asesinatos y matanzas de hombres.  
 No habría de fabricar otro igual quien lo fabricó,  
 el que aquel tahalí concibió con su arte.

La presentación de personajes, que desarrollaremos detalladamente en el siguiente apartado, se realiza en la *Nékyia* a través de sus acciones, sus palabras y el lugar que habitan. Algunos de ellos, como Circe y Elpénor, son introducidos mediante la técnica de la anticipación, antes de su primera aparición en el poema<sup>49</sup>.

Analizaremos, por último, el uso de los símiles, que en la épica homérica son muy variados. Pueden ser sencillos o elaborados y muchos de ellos hacen referencia a la naturaleza. En el viaje al Hades los símiles sencillos ilustran la condición de los difuntos. Se compara el alma con una sombra o un sueño (σκιῇ εἴκελον ἢ καὶ ὄνειρον, *Od.* XI 207; ἦ ὅτ' ὄνειρος, *Od.* XI 222), los difuntos gritan como si fueran aves (οἰωνῶν ὤς, *Od.* XI 605) y Heracles es semejante a la tenebrosa noche (ἐρεμνῇ νυκτὶ εἰκώς, *Od.* XI 606). Los dos símiles elaborados que aparecen en el episodio, puestos en boca de Agamenón y referidos a bueyes<sup>50</sup> y cerdos<sup>51</sup>, resaltan el patetismo del asesinato del rey y sus compañeros.

El episodio presenta, como hemos podido comprobar, los elementos formales característicos de la épica homérica. Destaca el extraordinario desarrollo de las analepsis y prolepsis, cuya intrincada red constituye una de las características principales del viaje al más allá de Odiseo.

### 3. Personajes

A pesar de que en el inframundo parecen convivir nobles y plebeyos, abatidos por igual por la funesta muerte, los personajes integrantes del episodio del viaje al mundo de los muertos pertenecen, como es propio de la épica, a la clase aristocrática dominante y a su entorno, a quienes iban destinados los poemas. En el Hades encontramos, por tanto, héroes aristocráticos y grandes figuras de la mitología. Tan solo uno de los personajes es de menor estatus, Elpénor, y el tratamiento condescendiente que recibe le priva de la solemnidad del resto de almas. Por otro lado, estos personajes están definidos por la propia naturaleza del lugar en que transcurre la acción, el lúgubre inframundo. Tanto los difuntos como el protagonista expresan su tristeza con constantes llantos y lamentos, en ocasiones introducidos mediante la repetición de fórmulas (τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῶ, vv. 55, 87 y 395; νῶϊ μὲν ὡς ἐπέεσσιν ἀμειβομένω στυγεροῖσιν, vv. 81 y 465; καί μ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα; vv. 154 y 472). La melancolía es una de las principales características de unos seres humanos, los difuntos, cuyo presente es la muerte. La futilidad del presente y la ausencia de futuro tiene como consecuencia que la mayoría de ellos dirijan su atención al pasado, cuando la vida les dotaba de significado. Esto contrasta con el protagonista, Odiseo, que, aunque afligido, es el único personaje que tiene un futuro por delante. Y es precisamente su futuro, el regreso a Ítaca, el motivo que le lleva a visitar

49 Sobre la presentación de los personajes en el relato de Odiseo y en la *Nékyia*, véase Race 1993, pp. 102-106.

50 *Od.* XI 411: ὡς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ

51 *Od.* XI 413: σύες ὡς ἀργιόδοντες, / οἳ ῥά τ' ἐν ἀφνειοῦ ἀνδρὸς μέγα δυναμένοιο / ἢ γάμῳ ἢ ἐράνω ἢ εἰλαπίνῃ τεθαλυῖη

el pasado, adentrándose en el mundo de los difuntos.

No todos los personajes están caracterizados con la misma profundidad. Mientras que la forma catalogada favorece una calificación grupal, los encuentros individuales presentan, gracias a la forma dialogada, un tratamiento extenso que dota a sus participantes de una singularidad específica que les diferencia de los demás. Muchos de ellos ejecutan un rol particular en el episodio y llegarán a constituir prototipos recurrentes en posteriores catábasis. Analizaremos a continuación los diferentes personajes o grupos de personajes relevantes por orden de aparición.

Aunque no es uno de los habitantes del Hades, el papel de Circe, la diosa maga, es fundamental. No solo su presencia delimita el espacio narrativo del viaje al Hades sino que ella misma prescribe su realización e indica el lugar y el ritual que ha de efectuarse. Ante la magnitud de la empresa, Odiseo se pregunta quién les guiará al Hades. Circe le responde lo siguiente:

μή τί τοι ἡγεμόνος γε ποθὴ παρὰ νηϊ μελέσθω  
ἰστὸν δὲ στήσας ἀνά θ' ἰστία λευκὰ πετάσσας  
ἦσθαι· τὴν δέ κέ τοι πνοιὴ βορέαο φέρησιν.

*Od. X 505-507*

No te preocupe el deseo de guía para la nave;  
tras izar el mástil y desplegar las blancas velas  
quédate sentado, el soplo del Bóreas la llevará.

Poco después Circe envía el viento prometido:

ἡμῖν δ' αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρώροιο  
ἵκμενον οὖρον ἴει πλησίστιον, ἔσθλὸν ἑταῖρον,  
Κίρκη ἔϋπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα.

*Od. XI 6-8*

A nosotros detrás de la nave de negra proa  
nos envió favorable viento que henchía las velas, buen compañero,  
Circe de hermosas trenzas, temible diosa de humana voz.

La diosa adopta el rol de guía (instructiva) al Hades. No se limita a dar las indicaciones pertinentes sino que es incluso la causante de que la nave llegue a su destino.

De la tripulación destacan Perímedes y Euríloco que ejecutan el rol de acompañantes de Odiseo en el viaje al Hades. Le siguen a la entrada del inframundo y le asisten en la realización del ritual, tras lo cual no vuelven a ser mencionados. El peso de la aventura recae en el protagonista, el único digno de tal hazaña. No queda claro si Perímedes y Euríloco, aunque retirados de la acción, están presentes en la evocación o se han marchado a la seguridad del barco. La primera opción, que les haría partícipes de la profecía de Tiresias, pondría de manifiesto la insensatez (ἀτασθαλίαι) de la tripulación frente a la inteligencia de Odiseo, que saca provecho de la experiencia nigromántica. Esta insensatez se personaliza en la figura de Euríloco, que será el instigador del sacrificio de las vacas de Helios.

A continuación tiene lugar la primera parte de los encuentros individuales. La forma dialogada es un gran medio de caracterización, al permitir a los personajes que se retraten directamente a través de sus palabras. El primero de ellos, el difunto Elpénor, pone de relieve otro defecto que caracteriza a la tripulación, la falta de autocontrol. Ya en la introducción que el propio Odiseo realiza del joven en el canto x lo califica como

«ni muy valiente en la guerra ni dotado de entendimiento» (οὔτε τι λίην / ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἤσιν ἀρηρώς, *Od.* X 552-553), propiedades totalmente contrarias a las del protagonista. El propio nombre del personaje, que podría significar «hombre iluso» o «deseoso» (de vino/ de heroico entierro), podría hacer referencia a estas características<sup>52</sup>. El rol de Elpénor es el del compañero que solicita entierro. El contraste entre sus elevadas palabras, similares a las de Patroclo en su aparición a Aquiles (*Il.* XIII 65-96), y su innoble muerte, que él trata en vano de atribuir a la divinidad además de al exceso de vino (*Od.* XI 61), da un tono cómico a la escena<sup>53</sup>. Sin embargo, bajo esta comicidad, se esconde una amenaza muy seria, ya que como muerto insepulto, uno de los peores males que pueden sufrirse según la mentalidad arcaica griega, personifica el constante peligro que corre el protagonista, morir en el mar o en una tierra lejana sin que sus seres queridos puedan tributarle las debidas honras fúnebres<sup>54</sup>. Precisamente, el que Odiseo entierre a un personaje de tan bajo estatus aumenta nuestra compasión hacia el protagonista, que, aun siendo el rey de Ítaca, puede no tener tanta suerte como su remero.

Tiresias pertenece a un tipo de personajes característico de la épica, el adivino. Circe destaca que el tebano ciego es el único que conserva intacto el intelecto (Θηβαίου Τειρεσίου, / μάντιος ἀλαοῦ, τοῦ τε φρένες ἔμπεδοί εἰσι, *Od.* X 492-493). Su vinculación con los dioses, su especial autoridad, está simbolizada en el episodio por un objeto identificativo, el báculo de oro (χρυσέον σκῆπτρον, *Od.* XI 91). Su rol es el propio de los adivinos, el de revelador del destino y la voluntad de los dioses. Es, además, la causa del viaje al inframundo, puesto que solo él puede mostrar a Odiseo «el camino, la extensión de la ruta y el regreso» (ὁδὸν καὶ μέτρα κελεύθου / νόστον θ', *Od.* X 539-540), según las palabras de Circe que tanta controversia han causado<sup>55</sup>.

El encuentro de Anticlea con su hijo constituye una escena de gran patetismo. La ausencia de Odiseo y la pérdida de autoridad de su marido Laertes la han privado del único medio de valoración social de la mujer en esta época, ser madre o esposa. Con ella, que precede al catálogo de heroínas, lo femenino se abre paso en el episodio. Pero Anticlea es ante todo la madre de Odiseo, una figura muy cercana al héroe, y su papel es el del familiar que recibe al protagonista en un entorno adverso y ajeno, las proximidades del Hades. La estrecha relación entre ambos es simbolizada por el motivo del triple intento de abrazarse<sup>56</sup>, que pone de relieve el dolor de Odiseo por la pérdida de su madre. Ante la perplejidad de Odiseo, Anticlea explica a su hijo la naturaleza incorpórea de las almas.

En los personajes del catálogo de heroínas, como constituyentes de un grupo, no es tan significativo el desarrollo particular de cada una de ellas como la ambientación general que se desprende de su totalidad. En este sentido, el catálogo nos presenta en sucesión a diferentes mujeres identificadas como amantes, esposas, hijas o madres de héroes, cuya función en conjunto es generar un contexto mítico centrado en lo

---

52 Peradotto 1990, p. 107 y 167.

53 Cf. López Eire 1988, pp.116-117; Santamaría Álvarez 2011, pp. 38-40.

54 Se suele considerar que la falta de entierro imposibilita el acceso del alma al Hades, por cuyas inmediaciones queda vagando (e. g. Sourvinou-Inwood 1995, p. 61, n. 151). Contra esta concepción, cf. Clarke 1999, pp. 188-189. Acerca del dolor de la familia de Odiseo por no poder tributarle honras fúnebres si ha muerto lejos de su patria, véase Breed 1999, pp. 137-159. Camerotto (2009, pp. 214-220) remarca además la importancia del túmulo (σῆμα) como signo de permanencia de la gloria (κλέος) del héroe.

55 *Vid. supra.* I.I. nota.

56 El motivo se desarrolla también en *Iliada* XIII 99-107 (Aquiles intenta en vano abrazar la sombra de Patroclo que, como Elpénor, se le ha aparecido para solicitar entierro), aunque sin el detalle de que el intento se ejecuta tres veces.

femenino.

Agamenón, al igual que sus compañeros de armas, Aquiles y Áyax, forma parte de la aristocracia guerrera de la épica. En sus palabras el universo femenino continúa presente pero de una forma mucho más negativa. El Atrida, vilmente asesinado, al hacer extensible la perfidia de su esposa al resto de las mujeres, se caracteriza por su misoginia. Es el prototipo de héroe épico que muere traicionado por una mujer y que, como encarnación de los peligros de regresar imprudentemente, sirve de advertencia al protagonista. El distinto desarrollo del regreso de Odiseo a su patria en comparación con Agamenón indica la superioridad heroica de nuestro protagonista. Se repite de nuevo el motivo del abrazo, símbolo de las buenas relaciones entre los dos héroes.

Aquiles personifica la futilidad de la muerte. Las famosas palabras del Pelida<sup>57</sup> ante el intento de consuelo de Odiseo plasman bellamente la actitud de Aquiles, su melancolía:

μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.  
βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἔων θητευέμεν ἄλλω,  
ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρω, ᾧ μὴ βίος πολὺς εἴη,  
ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

*Od. XI 488-491*

No me consueles de la muerte, ilustre Odiseo.  
Preferiría, siendo labriego, servir a otro,  
a un varón pobre, que no tenga mucho para vivir,  
que reinar sobre todos los difuntos.

En versos posteriores, el difunto héroe se interesa por su hijo y lamenta no poder defender a su padre de quienes traten de usurpar su poder real. Sus preocupaciones coinciden y contrastan con las de Odiseo que, también deseoso de reencontrarse con su hijo y con su padre, regresará a Ítaca y restaurará su autoridad. Según Bárbara Graziosi, la principal diferencia entre ambos héroes es que mientras «el héroe iliádico piensa que ha de escoger entre *kléos* y *nóstos*, la fama y un regreso seguro al hogar, para Odiseo *kléos* y *nóstos* van unidos» (2005, p. 134). Se produce, por tanto, una comparación implícita entre el destino de ambos héroes de la que Odiseo resulta vencedor.

El último personaje de los encuentros individuales es Áyax. Su actitud taciturna y esquiva ante el intento de conciliación del itacense pone de manifiesto su principal característica, el rencor. Se retira enojado, sin contestar a Odiseo:

ὥς ἐφάμην, ὁ δέ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ' ἄλλας  
ψυχὰς εἰς Ἑρεβος νεκύων κατατεθνηώτων.

*Od. XI 563-564*

Así dije, y él nada respondió, sino que marchó junto a las otras  
almas de los difuntos, al Érebo.

El motivo del silencio y el del alejamiento<sup>58</sup>, opuestos al motivo del intento de

57 Sourvinou-Inwood (1981, p. 24; 1995, p. 79-80) no considera que las palabras de Aquiles expresen arrepentimiento por la decisión tomada por Aquiles en la *Iliada* de morir joven (ya que su destino era una muerte ineludible en cualquier caso, era preferible morir glorioso y recordado) sino que representan el ansia de vida que siente el héroe. Véase también Reinhardt 1960, p. 139; Schmiel 1987, pp. 35-37; Heubeck 1988, p. 106.

58 Marcado por la fórmula «Todos los demás... pero solo X ...» (αἱ δ' ἄλλαι ψυχαὶ νεκύων κατατεθνηώτων / ἔστασαν ἀχνύμεναι, εἶροντο δὲ κῆδε' ἐκάστη. / οἷη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο / νόσφιν ἀφροστήκει, *Od. XI 541-542*). De Jong 2001, p. 293.

abrazo, expresan la enemistad de los personajes. El rol de Áyax es el del héroe que se suicida por una afrenta del protagonista, al que guarda eterno odio.

De nuevo un catálogo, esta vez de héroes, nos ofrece una ambientación general del Hades, centrada en lo mítico y masculino, a partir de la breve descripción que de ellos se realiza. Comienza con dos héroes, Minos y Orión, que repiten en la muerte las acciones que realizaban en vida. El primero dirime los litigios entre los muertos, el segundo caza<sup>59</sup>. Al igual que Tiresias, la autoridad de Minos como juez está simbolizada por un báculo de oro. Con el paso del tiempo, la función de Minos como juez entre los muertos derivará en su conversión en juez de los muertos. Ya no estaremos ante un muerto que repite automáticamente lo que hacía en vida, sino ante un juez divino con plenas capacidades<sup>60</sup>. A continuación aparecen Titio, Tántalo y Sísifo, condenados de forma excepcional por su ὕβρις, al haber injuriado a los dioses y el orden divino en tres áreas que, según Sourvinou-Inwood<sup>61</sup>, están en estrecha relación con las principales necesidades de la humanidad: la comida, el sexo y la muerte. Como ocurrirá con Minos, estos castigos excepcionales se generalizarán y en posteriores catábasis todos los difuntos que sean considerados culpables sufrirán un tipo específico de tormento en una zona diferente de la destinada a los inocentes<sup>62</sup>.

Heracles constituye una excepción del tratamiento menos extenso de los personajes del catálogo. No solo rompe la narración, al derivar su presentación en mimesis, sino que en su caracterización confluyen los elementos formales ya indicados, una descripción y un símil. Heracles, que venció a las fuerzas de la naturaleza, a animales salvajes y a poderosos enemigos, preconfigura el regreso de Odiseo a la civilización y la matanza de los pretendientes. El descenso al Hades de Heracles y su retorno al mundo de los vivos es equivalente al viaje al mundo de los muertos de Odiseo y a su vagar por el mundo maravilloso antes de recuperar una existencia normalizada en Ítaca<sup>63</sup>. Todos estos detalles ponen de relieve el paralelismo entre ambos personajes, por lo que la aparición de Heracles al final de la *Nékyia*, como remate del catálogo de

---

59 Según Sourvinou-Inwood (1995, p. 88), el juez Minos representa la civilización de la que Odiseo procede y a la que ha de regresar, mientras que el gigante cazador Orión personifica la naturaleza salvaje y fantástica por la que vaga el protagonista.

60 Véase, e. g., Crane 1988, pp. 103-104.

61 1995, p. 67, 88; 1986, pp. 37-58; donde explica en qué consistieron las faltas cometidas (Titio intentó violar a Leto, Tántalo afrentó a los dioses en un banquete y Sísifo pretendió escapar de la muerte) y la relación con sus castigos. Como ellos, Odiseo también ha injuriado a un dios, Posidón, aunque no ha subvertido el orden cósmico. Véase, sin embargo, Burkert 2009, pp. 152-158, que considera que Titio, Tántalo y Sísifo no representan el castigo ultraterreno por faltas cometidas en vida sino el sinsentido que caracteriza la existencia de los difuntos en el Hades.

62 En oposición a los castigos excepcionales de Titio, Tántalo y Sísifo, en la *Odisea* también se hace referencia a la bienaventuranza de unos pocos escogidos. Durante la estancia de Menelao en Egipto (*Od.* IV 351-586), pasaje que presenta importantes similitudes con los episodios de Circe y del viaje al mundo de los muertos (*Cf.* De Jong 2001, pp. 266-267), lo que pone de relieve su estrecha relación, Proteo vaticina a Menelao que será enviado a los campos Elisios, «donde los hombres viven dichosamente» y «jamás hay nieve, ni invierno largo, ni lluvia, sino que el Océano manda siempre las brisas del Céfito, de sonoro soplo, para dar a los hombres más frescura». Nos encontramos, pues, ante un lugar destinado a unos pocos y selectos bienaventurados (de la misma manera que pocos y excepcionales son los castigados en el Hades) cuya idílica ambientación es opuesta a la lúgubre descripción del inframundo. Si el poeta homérico incluye a Minos entre los moradores del Hades, no olvida situar a Radamantis en los campos Elisios. Esta diferenciación constituye el germen de lo que posteriormente será una visión ético-religiosa del más allá como un lugar compuesto por zonas bien delimitadas a las que son asignados los distintos tipos de difuntos, juzgados todos ellos según su comportamiento en vida. *Cf.* Brioso Sánchez 1995, p. 44; Sourvinou-Inwood 1995, pp. 17-56 (esp. 52-56) y 66-70.

63 Segal 1962, p. 43; Sourvinou-Inwood 1995, p. 89.

héroes, resulta altamente eficaz<sup>64</sup>.

Hemos dejado para el final el tratamiento del personaje principal, el protagonista. Junto a su indiscutible heroicidad, el encuentro con los habitantes del Hades señala otras cualidades: el cumplimiento de la promesa de enterrar honrosamente a Elpénor destaca su piedad; el buen uso de las advertencias que recibe en el Hades, su inteligencia práctica (μητις); el dolor por la muerte de su madre, su amor filial, etc. Otro medio de caracterización, como hemos señalado, es su comparación con los habitantes del Hades, mediante contraste (Agamenón y Aquiles) o paralelismo (Heracles). No podemos obviar, sin embargo, que en este episodio el protagonista y el narrador son la misma persona, por lo que las cualidades que se resaltan están mediatizadas por el propio Odiseo, cuyo objetivo inmediato es convencer a los feacios de que merece regresar a Ítaca. En este sentido, es clarificadora la imagen que da de sí mismo respecto a su relación con Áyax. La actitud de Odiseo es conciliadora y diplomática, la de Áyax negativa y radical. El silencio de este último resulta incluso conveniente, ya que evita hacer explícita una imagen del protagonista poco favorable. Odiseo se presenta ante los feacios como un hombre deseoso y merecedor del regreso, por el cual no solo se ha enfrentado a la muerte sino que está dispuesto a padecerla. El rechazo de la inmortalidad que le ofrecerá Calipso (*Od.* V 203-213) no es fruto del desconocimiento, puesto que Odiseo ha aprendido de primera mano en el Hades lo que la muerte significa, sino consecuencia del amor a su patria y a los suyos. Pero al mismo tiempo que el viaje al Hades muestra las características del héroe, produce en él un cambio sutil que es preciso destacar. La información que se le ofrece en el Hades le permite tener una mayor iniciativa y prepararse para los peligros futuros, que ahora conoce<sup>65</sup>. Odiseo ha adquirido una mayor comprensión de lo que le depara su destino y del lugar que ocupa en el heroico universo de la épica.

#### 4. El segundo viaje al mundo de los muertos

El viaje de Odiseo al mundo de los muertos para consultar a Tiresias no es el único tratamiento de este tema en la *Odisea*. En el último canto, en el pasaje tradicionalmente denominado *Deuteronékyia* (XXIV 1-204), se relata la llegada de los pretendientes aniquilados al Hades. Su argumento es el siguiente:

Hermes llega al Hades, guiando a las almas de los pretendientes, que revolotean y chillan como murciélagos. Allí se encuentran, entre otros héroes, Aquiles y Agamenón, que entablan una conversación. Aquiles lamenta la ignominiosa muerte del Atrida y considera preferible que hubiera muerto en Troya, donde los aqueos le habrían erigido un glorioso túmulo. Agamenón reconoce la dicha de Aquiles, muerto en combate, y relata la lucha por recuperar su cadáver y las exequias realizadas en su honor, como la construcción de un gran túmulo, en presencia de Tetis y otras divinidades. Por todo ello, dice Agamenón, su fama será eterna, mientras que a él se la ha arrebatado su malvada esposa. Mientras así conversan, se acercan las almas de los pretendientes. Agamenón, al reconocer a su antiguo huésped, Anfimedonte, le dirige la palabra, extrañado de la

---

64 Crane (1988, pp. 106-108) postula que la *Nékyia* ha tomado como modelo un descenso de Heracles; su encuentro con Odiseo es el punto culminante del episodio y define al itacense como émulo del gran héroe griego.

65 Scully 1987, pp. 411-414; Arvanitakis (2015, pp. 63-78) destaca la importancia que los emotivos encuentros con los difuntos tienen en el desarrollo psicológico de Odiseo: la aceptación de la pérdida de sus seres queridos; el valor de la contención y de la vida; que el destino no es determinado solo por los dioses, sino también por las elecciones de los humanos; etc. Este aprendizaje se deja sentir en la manera en el que el héroe afronta las aventuras posteriores.

llegada al Hades de tantos varones jóvenes. Anfimedonte le expone las pretensiones de los pretendientes, entre los que él se encontraba, de desposar a Penélope, que consiguió posponer la forzosa elección de uno de ellos mediante el pretexto de tejer un sudario al anciano Laertes; prosigue su relato con la llegada a escondidas de Odiseo y su encuentro con Telémaco, con quien urdió la matanza de los pretendientes tras el concurso del arco. Agamenón, al oír estas palabras, elogia la dicha de Odiseo y la virtud de Penélope, mientras lamenta de nuevo la perfidia de su mujer.

Esta segunda visita al mundo de los muertos en la *Odisea* ha suscitado, incluso en mayor medida que el primer viaje, el rechazo de parte de la crítica especializada, que lo ha considerado y considera aún una interpolación posterior<sup>66</sup>. No hay duda alguna, sin embargo, acerca de la naturaleza del episodio, una clara catábasis de las almas de los pretendientes difuntos, que descienden al Hades sin posibilidad de regreso.

A pesar de su menor extensión (204 versos frente a los 601 de la visita al más allá de Odiseo), el segundo viaje al mundo de los muertos presenta estrechas semejanzas en su composición y elementos literarios con el primero, como tendremos ocasión de comprobar en el siguiente análisis literario y comparativo.

La situación del episodio en la parte final de la obra coincide con su función como cierre de la trama. Si el primer viaje al inframundo, en el centro del poema, abundaba en referencias a las aventuras vividas por el itacense y a los peligros que debía afrontar en el futuro, el segundo verifica el éxito en su afán por regresar a Ítaca y recuperar su poder. Anfimedonte, uno de los pretendientes aniquilados, relata en el Hades al difunto Agamenón, desde su propia perspectiva, la argucia de Penélope para aplazar los esponsales<sup>67</sup>, el regreso de Odiseo y la matanza de los pretendientes. En los últimos versos del canto anterior (XXIII 310-343) el propio Odiseo ha referido a su esposa todos los hechos acontecidos antes de su regreso a Ítaca. De esta manera, en el final de la obra, cuando los principales acontecimientos han tenido lugar, se ofrece al oyente una recapitulación de la trama de la *Odisea*, que queda distribuida en dos relatos de personajes, el de Odiseo a Penélope y el de Anfimedonte a Agamenón.

El primer y el segundo viaje no solo coinciden en presentar una síntesis de los principales sucesos del poema sino también en su significación heroica, mediante la comparación de Odiseo con otros grandes personajes de la épica, Aquiles y Agamenón, que ya habían aparecido en el canto XI. Durante la conversación mantenida entre ambos caudillos en el Hades se pone de manifiesto que Agamenón obtuvo el νόστος, pero no el κλέος, mientras que Aquiles, sin poder regresar a su patria, ha alcanzado la gloria con su ilustre muerte en el campo de batalla. Es inevitable comparar el destino de estos dos héroes con el de Odiseo, que ha logrado a la vez el νόστος y el κλέος, que en su caso estaban íntimamente unidos. Odiseo obtiene, por tanto, el primer puesto en la escala heroica, mientras que Agamenón, a causa de su funesto destino, queda en última posición por detrás de Aquiles. De esta manera la comparación de Odiseo con otros

---

66 Acerca de esta controvertida cuestión, tanto en defensa como en contra de la autenticidad del episodio, puede verse, entre otros, Bassett 1918, pp. 521-526; *id.* 1923, pp. 44-52; Page 1955, pp. 116-124; Petzl 1969, pp. 44-66; Thornton 1970, pp. 4-10, 115-119 *et passim*; Erbse 1972, pp. 92-109, 166-124; Moulton 1974, pp. 153-169; Kirk 1977, pp. 244-251; Wender 1978, pp. 19-44; Heubeck 1992, pp. 353-357; Sourvinou-Inwood 1995, pp. 94-106; Clarke 1999, pp. 225-228; De Jong 2001, pp. 561-2, 565-566.

67 Sobre la distintas versiones de la argucia del telar, relatada tres veces en la *Odisea* (II 93-110, XIX 139-156, XXIV 128-146), véase, *e. g.* Page 1955, p. 121; Kirk 1977, pp. 244-245; Wender 1978, pp. 34-37; Heubeck 1992, pp. 374-375, De Jong 2001, pp. 50-51.



héroes, sobre todo con Agamenón, que se intensifica en los primeros cantos de la *Odisea* (I, II y IV) y en la mitad del poema (XI), es rematada en el canto final (XXIV), en especial mediante el discurso de Agamenón (vv. 191-204) que supone el punto culminante del contraste del destino de ambas familias<sup>68</sup>. Pues no solo Odiseo es ensalzado; el segundo viaje al más allá incluye el elogio de otro personaje fundamental, Penélope. Ya en el canto XI se había hecho referencia a la esposa del protagonista. Aunque el Atrida la había calificado de prudente y sensata, su advertencia de no confiar nunca en las mujeres generaba cierta incertidumbre. En el canto XXIV, una vez que se ha puesto fin al acoso de los pretendientes y que se ha verificado la virtud de Penélope, el propio Agamenón alaba en su intervención final la virtud de la esposa de Odiseo por contraste con la maldad de Clitemnestra<sup>69</sup>, como ya había hecho en el canto XI. El elogio de Penélope contribuye, además, a la valoración positiva del propio Odiseo que ha desposado a una mujer virtuosa que comparte con su marido una de sus principales cualidades, la μήτις, tal y como la argucia del telar pone de relieve.

Podemos concluir, por tanto, que la función referencial y la significación heroica, que se verifican en el canto XI, están también presentes en el segundo viaje al mundo de los muertos.

La estructura del segundo viaje al más allá es mucho más sencilla que la del primero, dada su menor extensión, pero mantiene las partes Travesía (vv. 1-14) y (*Deutero*)*nékyia* (vv. 15-204), formados respectivamente por los elementos estructurales Multitud y Personajes.

<b>Segundo viaje al mundo de los muertos</b>	
Travesía	<i>Deuteronékyia</i>
Multitud	Personajes

Compárese con la del primer viaje al mundo de los muertos:

<b>Viaje al mundo de los muertos</b>								
[Trav. y Ritual 1]	<i>Nékyia 1</i>			(i)	<i>Nékyia 2</i>			[Trav. y ritual 2]
	Mult. 1	Pers. 1	Cat. 1	(i)	Pers. 2	Cat. 2	Mult. 2	
<i>Nékyia</i>								

El segundo viaje al mundo de los muertos es una variante de la escena tipo del encuentro (*meeting' type-scene*), que encontramos en otros pasajes de los poemas homéricos<sup>70</sup>. La presente muestra tiene, según I. de Jong, la siguiente configuración: 1) las almas de los pretendientes parten, 2) llegan a su destino, 3) encuentran a Aquiles, que entabla conversación con Agamenón, 4) se acercan 5) y Agamenón les dirige la

68 Cf. Bassett 1918, pp. 521-526; Thornton 1970, pp. 1-10; Erbse 1972, pp. 232-233; Wender 1978; Heubeck 1992, pp. 357, 380; Felson-Rubin 1994, pp. 99-107; Sourvinou-Inwood 1995, 100-101; De Jong 2001, pp. 566-567.

69 En la respuesta que da a Anfimedonte, Agamenón se dirige expresamente a un ausente Odiseo, lo que pone aún más de relieve su función como complemento del encuentro de Odiseo y el rey de Micenas en la *Nékyia* (De Jong 2001, p. 573-574). Sourvinou-Inwood (1995, p. 100-101) cree, sin embargo, que esto es un indicio de que el pasaje ha sido elaborado a partir del final de otro poema en el que Agamenón hablaba directamente con Odiseo y no con Anfimedonte.

70 e. g. *Il.* XVIII 1 ss.; *Il.* XVIII 368 ss.; *Od.* XXIV 205 ss. Cf. Heubeck 1992, p. 361.

palabra<sup>71</sup>. Sin embargo, como hemos adelantado, la escena ha sido adaptada a la configuración estructural propia del viaje al mundo de los muertos:

Se inicia con la partida (1) de los numerosos pretendientes que, guiados por Hermes, llegan (2) entre gritos y alaridos a la pradera de asfódelos (Travesía y Multitud).

Cuando los pretendientes encuentran (3) a Aquiles y sus compañeros se inicia la *Deuteronékyia*, compuesta por los diálogos de los difuntos<sup>72</sup>. En primer lugar, conversan Aquiles y Agamenón (primer encuentro de Personajes individuales). En esta conversación queda patente la mayor gloria de Aquiles, cuyo cadáver fue honrado en Troya, frente a la de Agamenón, vilmente asesinado en su patria<sup>73</sup>. A continuación, los pretendientes se acercan (4) y Agamenón habla (5) a Anfimedonte (segundo encuentro de Personajes individuales), que hace un resumen del regreso y restitución de Odiseo. Por último, el rey de Micenas parece ejecutar un monólogo en el que elogia a Odiseo, cuya gloria supera a la de Aquiles y Agamenón. No olvida tampoco ensalzar a Penélope. El elemento Personajes de la *Deuteronékyia* presenta, de esta manera, una estrecha semejanza estructural con Personajes 2 de la *Nékyia*<sup>74</sup>.

El número de versos de estos elementos compositivos (Multitud 14 vv., Personajes 189 vv.) es similar al de sus paralelos en el primer viaje. Sin embargo, puesto que estos son los únicos elementos incluidos en las dos partes que conforman el segundo viaje, Travesía y *Deuteronékyia*, y a diferencia del primer viaje las partes del episodio no se repiten, la extensión general del segundo viaje al mundo de los muertos es mucho menor.

La mimesis presenta una mayor proporción en este episodio (73,5%) que en el primer viaje (60%), ya que no se han desarrollado algunas de las partes y elementos narrativos (Catálogo y Ritual). No se ha usado la técnica del narrador secundario y el episodio forma parte del relato principal. Coinciden, sin embargo, en la importancia de los encuentros entre personajes individuales en forma mimética. Si en el primer viaje al mundo de los muertos ocupaban más de la mitad del episodio y constituían su parte principal, en el segundo se podría decir que prácticamente la totalidad del relato está formada por diálogos.

Estos diálogos son de tipo narrativo. No hay exhortación, frecuente en *Odisea* XI, pues falta un héroe aún vivo al que se pueda aconsejar o solicitar algo y en la fútil existencia de los muertos, abocados a recordar constantemente su pasado, no hay ya lugar para el futuro, condición indispensable para que se produzcan diálogos de tipo exhortativo. De los tópicos recurrentes en el primer viaje, dos son los que constituyen el eje de los diálogos del segundo viaje, la muerte y el descenso. El diálogo entre Aquiles y Agamenón versa sobre sus respectivas muertes; cada uno de ellos se refiere a la de su interlocutor. Mientras que Aquiles menciona escuetamente la de Agamenón y expresa en unos pocos versos su deseo de que hubiera muerto gloriosamente en combate, Agamenón realiza una extensa narración sobre la muerte, la recuperación del cadáver y los posteriores ritos fúnebres que se tributaron al Pelida. Presenta aquí su máximo

---

71 De Jong 2001, p. 556.

72 La estructura de estos diálogos ha sido analizada por Bassett 1923, pp. 47-48; Heubeck 1992, pp. 362, 380.

73 El contraste entre la muerte de ambos héroes se marca además mediante el uso de una misma técnica (*summary priamel*) para realzar el asesinato de Agamenón (*Od.* XI 416-418) y el entierro de Aquiles (*Od.* XXIV 87-92).

74 En Personajes 2 de la *Nékyia* Odiseo conversa con Agamenón, con Aquiles y dirige la palabra a Áyax sin obtener respuesta; en Personajes de la *Deuteronékyia* Agamenón conversa con Aquiles, con Anfimedonte y dirige la palabra a un ausente Odiseo.

desarrollo, al constituir en sí mismo una escena típica, el motivo de las honras fúnebres<sup>75</sup>, que aparece en otros episodios de la *Odisea* y es especialmente recurrente en los dos viajes al mundo de los muertos<sup>76</sup>. La narración se cierra, como en el pasaje de la *Nékyia*, con el lamento de Agamenón por el asesinato de su esposa. A continuación, cuando reconoce a Anfimedonte, le pregunta extrañado la causa de su llegada al mundo de los muertos (tópico del descenso). La fórmula utilizada para la elaboración de este tópico en el canto XXIV es similar a la usada por Odiseo al interrogar al propio Agamenón en el canto XI<sup>77</sup>. Anfimedonte, para referir a su antiguo huésped la causa de su llegada, se retrotrae a la estratagema del telar de Penélope y relata a continuación la llegada de Odiseo disfrazado de mendigo y la matanza de los pretendientes tras el concurso de arco (tópico de la muerte). La conversación finaliza de nuevo con una crítica a Clitemnestra por parte de Agamenón, realizada en oposición a la alabanza de Penélope.

En la *Nékyia*, la red de analepsis y prolepsis que se desarrollaba en los diálogos era sumamente compleja, tanto por su elevado número como por su inserción en un relato secundario. En la *Deuteronékyia* el uso de las anacronías es más simple. No solo se insertan directamente en el relato principal y su número es menor sino que, como ya hemos comentado anteriormente, al tratar las conversaciones de los muertos acerca de su pasado, no se incluye ninguna prolepsis. Las retrospectivas más significativas del presente pasaje son las introducidas por Agamenón (muerte, recuperación del cadáver y entierro de Aquiles), que constituye una analepsis externa heterodiegética, y la desarrollada por Anfimedonte (estratagema del telar, llegada de Odiseo, concurso de arco y matanza de los pretendientes), que ha de ser clasificada como analepsis interna homodiegética. La analepsis completiva de Agamenón ofrece una nueva información que permite cotejar la muerte de Aquiles con la de Agamenón y con el futuro fallecimiento de Odiseo, relatadas también mediante anacronías en el canto XI. Por tanto, el primer y el segundo viaje al Hades complementan el relato de la muerte de los principales héroes del ciclo troyano, cuya comparación es constante a lo largo de la *Odisea*. La analepsis repetitiva de Anfimedonte tiene como función completar el resumen del poema, ya iniciado en el canto anterior. Como podemos comprobar, a pesar de su sencillez, las analepsis del segundo viaje al más allá coinciden con las del primero tanto en su tipología como en su importancia para la significación heroica y global del episodio.

En el segundo viaje al mundo de los muertos no se presenta descripción alguna sobre el paisaje, los objetos o los personajes. El poeta se limita a citar los lugares por los

75 De Jong, 2001, p. 569: «Funeral' type scene. Its elements are: (i) recovery of the body; (ii) the body is laid out on a litter, washed and anointed; (iii) a prothesis of seven days, during which Achilles is mourned; (iv) the body is burned on a pyre, together with funeral gifts; (v) armed warriors parade around the pyre in chariots; (vi) after the fire has been extinguished, the bones are collected and put in an urn; (vii) a grave mound is piled up; and (viii) funeral games are held.»

76 Las honras fúnebres recibidas por los personajes son una de las diferencias fundamentales en sus respectivos destinos. En el primer viaje al mundo de los muertos Elpénor pide ser enterrado y Agamenón reprocha a su mujer el mal trato de su cadáver; en el segundo viaje Agamenón relata el honroso entierro de Aquiles y Anfimedonte lamenta la falta de sepultura de los pretendientes. Todos estos personajes han sufrido una muerte prematura, a diferencia de Odiseo que morirá anciano. Por tanto el temor a no poder tributarle las debidas exequias, expresado por Telémaco (*Od.* I 234-244) al principio del poema y por Laertes (*Od.* XXIV 288-296) al final, no se llega a materializar. De esta manera el motivo de las honras fúnebres conecta el principio y el final de la *Odisea* con el primer y el segundo viaje al mundo de los muertos.

77 *Od.* XXIV 109-113; XI 399-403: en ambos casos el interlocutor pregunta al difunto si murió en el mar a causa de una tempestad enviada por Posidón o luchando en tierra contra unos hombres por la conquista de una ciudad, mujeres o ganado. Esta y otras semejanzas formales ponen de relieve los estrechos vínculos entre el primer y el segundo viaje al mundo de los muertos.

que pasan las almas de los pretendientes al entrar en el inframundo:

παρ δ' ἴσαν Ὠκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ Λευκάδα πέτρην,  
ἠδὲ παρ' Ἡελίοιο πύλας καὶ δῆμον Ὀνειρώων  
ἦϊσαν· αἶψα δ' ἴκοντο κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,  
ἔνθα τε ναίουσι ψυχαί, εἶδωλα καμόντων.

*Od. XXIV 11-14*

Pasaban junto a las corrientes del Océano y la roca Léucade,  
después junto a las puertas de Helios y el pueblo de los Sueños  
pasaban. Al punto llegaban a la pradera de asfódelos,  
donde habitan las almas, imágenes de los difuntos.

Tanto las corrientes del Océano como la pradera de asfódelos ya aparecían en la *Nékyia*. Otros detalles geográficos como la roca Léucade, las puertas de Helios o el pueblo de los Sueños no aparecen en otros pasajes homéricos, por lo que han sido uno de los motivos expuestos para el rechazo de la autenticidad del pasaje.

En lo referente a los símiles, hemos podido observar que en el canto XI las almas de los difuntos eran representadas como sombras, sueños o aves. En el segundo viaje encontramos un símil elaborado, con triple repetición del verbo τρίζω, en el que son comparadas con murciélagos:

ταὶ δὲ τρίζουσαι ἔποντο.  
ὥς δ' ὅτε νυκτερίδες μυχῶ ἄντρου θεσπεσίοιο  
τρίζουσαι ποτέονται, ἐπεὶ κέ τις ἀποπέσησιν  
ὄρμαθοῦ ἐκ πέτρης, ἀνά τ' ἀλλήλησιν ἔχονται,  
ὥς αἱ τετριγυῖαι ἄμ' ἦϊσαν

*Od. XXIV 5-9*

Estas marchaban chillando.

Como cuando los murciélagos en el interior de una cueva divina  
chillando vuelan, una vez que alguno cae  
del racimo de la roca, y se sostienen entre ellos,  
así estas iban chillando<sup>78</sup>.

Encontramos por tanto, un nuevo símil que destaca la naturaleza etérea y desordenada de las ánimas de los muertos. Su relación con los símiles de la *Nékyia* es aún más estrecha si tenemos en consideración que los griegos consideraban los murciélagos como un tipo de ave<sup>79</sup>.

Los habitantes del inframundo son, como en la *Nékyia*, héroes aristocráticos del mundo épico, cuya muerte los ha sumido en una melancolía que les lleva a recordar constantemente el pasado. Aparecen de nuevo personajes que ya habían formado parte del canto XI, como Aquiles y Agamenón, que representan a los caudillos compañeros de Odiseo en Troya.

Agamenón, con sus continuas referencias a su infame muerte, sigue conformando el prototipo del héroe épico que muere traicionado por una mujer. Como ya hemos comentado, la comparación de su familia, destino y heroicidad con los de Odiseo alcanzan en este episodio su conclusión final, para ensalzar por contraste al protagonista del poema.

78 Ya en la *Iliada* el alma del difunto Patroclo penetra bajo tierra chillando: ψυχή δὲ κατὰ χθονὸς ἦϋτε καπνὸς / ὥχεται τετριγυῖα (*Il. XXIII 100-101*).

79 Heubeck 1992, p. 359.

Por otro lado, Anfimedonte, representante en el Hades de los pretendientes asesinados, da su punto de vista sobre los hechos acaecidos. Este personaje presenta cierto paralelismo con Elpénor: ambos están caracterizados negativamente, ansían ser enterrados y desarrollan un relato subjetivo de sucesos ya narrados, atribuyendo a la divinidad (δαίμονος αἴσα κακή, XI 61; κακός δαίμων, XXIV 150) los males provenientes de sus propias faltas (precisamente de lo que se queja Zeus en su discurso inicial). El lamento que el pretendiente hace de su muerte, seguido de la alabanza a Odiseo por parte de Agamenón, realza por contraste el éxito del itacense.

La función de guía hasta el Hades, que en el primer viaje había correspondido a Circe, recae ahora sobre Hermes. Tanto la maga como el dios son los responsables de guiar a Odiseo y a los pretendientes hasta el inframundo. Pero mientras que Circe lo hace de forma indirecta, a través de consejos y un viento favorable (guía instructivo), Hermes acompaña a las almas personalmente, de manera directa (guía acompañante). El dios ya había ejercido de guía al inframundo en favor de Heracles, según este último cuenta a Odiseo en la *Nékyia* (*Od.* XI 626). La diferencia fundamental radica en que la *Deuteronékyia* no supone el viaje de un personaje vivo al mundo de los muertos, sino el viaje de las almas guiadas por Hermes. Se ha querido ver en esto una posible muestra del futuro papel del dios como Psicopompo, «guía de las almas»<sup>80</sup>.

Podemos concluir en definitiva, que el segundo viaje al Hades actualiza muchos de los elementos compositivos y literarios del primer viaje, que adapta a su diferente situación y extensión. Mantiene la significación heroica, ahora centrada en mayor medida en Penélope, y su función globalizadora, como segunda parte del resumen de la trama iniciado en el canto XXIII. La estructura, aun manteniendo algunos componentes (Travesía-Multitud y *Deuteronékyia*-Personajes), es mucho más sencilla que la del primer viaje. Los diálogos, que conforman casi la totalidad del pasaje y reproducen los tópicos de la muerte y el descenso, así como las analepsis que en ellos se incluyen, son la parte fundamental del episodio. El único símil elaborado que encontramos continúa la línea del canto XI tendente a destacar la inanidad de las almas. Por último, el episodio reincorpora a algunos de los personajes del primer descenso (Agamenón y Aquiles) y otorga al dios Hermes la función de guía al Hades.

## 5. El tema del viaje al mundo de los muertos como tema tradicional en el repertorio épico

El viaje al mundo de los muertos de la *Nékyia* y la *Deuteronékyia* en la *Odisea* es el primer gran hito de este tema en la literatura occidental y ejercerá, como veremos en los siguientes capítulos, un influjo fundamental en las reelaboraciones posteriores. No debemos olvidar, sin embargo, que no se trataba de episodios aislados, sino que formaban parte de un tema tradicional del folclore, presente en los cuentos populares, que entró a formar parte del repertorio épico, tanto en la epopeya griega como en la literatura oriental<sup>81</sup>. Conviene, por ello, hacer un breve repaso de estas primeras

80 Sobre la aparición de Hermes Psicopompo en el Segundo Viaje al mundo de los muertos y su relación con la autenticidad del episodio, véase Page 1955, p. 117; Thornton 1970, pp. 4-5; Erbse 1972, p. 234; Wender 1978, pp. 21-32; Heubeck 1992, pp. 358-359; Sourvinou-Inwood 1995, pp. 104-106.

81 Cf. Hölscher 1991, pp. 99-116, que examina las muestras de este tipo de aventura en el folclore de diversas culturas (p. ej. un cuento indio, un papiro egipcio o Simbad). El relato suele situarse al final y consta de una serie de elementos recurrentes: el héroe llega a otro mundo, narra sus aventuras pasadas, se le predice una muerte tranquila en su patria y desposa a una princesa o descubre que puede perder a su esposa, por lo regresa rápidamente a su hogar. En su adaptación a la epopeya homérica, el relato se desdobra en la *Nékyia* y la estancia con los feacios. Además, se retrasa el retorno del héroe, pues la

muestras acerca del viaje al más allá que constituyen el marco literario y cultural en el que se fraguaron los cantos XI y XXIV del poema homérico.

### 5.1. La literatura oriental: *Epopéya de Gilgamés*

La *Epopéya de Gilgamés* es un poema de gran antigüedad que proviene de una tradición literaria oriental originada en el tercer milenio antes de Cristo. El texto, tras diversas y extensas fases de evolución y desarrollo, quedó configurado en lo que conocemos en la actualidad con el nombre de versión estándar de Babilonia (ca. 1300-1000 a. C.). Esta versión está formada por doce tablillas y relata las aventuras del héroe Gilgamés, el legendario rey de Uruk<sup>82</sup>. Al principio de la epopeya Gilgamés es un rey tiránico, por lo que los dioses crean al salvaje Enkidu para que se enfrente a él. Sin embargo, ambos se hacen amigos y derrotan juntos al gigante Humbaba y al Toro del Cielo. Impresionado por la muerte de Enkidu, decretada por la diosa Inanna como castigo por el rechazo de Gilgamés a sus pretensiones amorosas, el héroe emprende un viaje al más allá a fin de obtener la ayuda de su antepasado Utnapishtim para conseguir la inmortalidad (tablillas IX-XI). En primer lugar, se dirige a la montaña Masu, custodiada por hombres escorpión que le producen pavor, pero supera su temor y se acerca a ellos. Los guardianes, sorprendidos al verle allí, le dirigen unas palabras similares a las de Anticlea ante su hijo en el Hades. En ambos casos el interlocutor pregunta al héroe cómo ha llegado a un lugar situado más allá del territorio de los mortales y que requiere el paso de peligrosos ríos.

[at-ta? ki-ki-ī? tal-li-ka] ru-qa-ta ur-ḫa  
[... tas-ni-q]a a-di maḫ-ri-ia  
ki-ki-ī? nārāti te-teb-bi-r] a šá e-ber-ši-na pa-áš-qu

*Epopéya de Gilgamés IX 54-56*

¿Cómo llegaste aquí, a un remoto camino?  
¿Cómo viniste aquí, a mi presencia?  
¿Cómo franqueaste los muchos ríos, cuyo cruce es peligroso?<sup>83</sup>

πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα  
ζωὸς ἐών; χαλεπὸν δὲ τάδε ζωοῖσιν ὀρᾶσθαι.  
μέσσω γὰρ μεγάλοι ποταμοὶ καὶ δεινὰ ῥέεθρα

*Od. XI 155-162*

¿cómo llegaste bajo la tiniebla neblinosa  
estando vivo? Difícil es ver estas cosas para los vivos.  
Pues en medio hay grandes ríos y temibles corrientes

Puesto que Gilgamés es un semidiós, los hombres escorpión permiten que el héroe prosiga su viaje y describen el peligroso camino que se propone cruzar a través de la oscuridad.

ša-pat ek-le-tùm-ma ul i[b-ba-áš-ši nu-ru]  
a-na a-še-e <sup>d</sup>šamšī(utu) <sup>š</sup>i ī- [.....]

---

*Nékyia* se sitúa en el medio de la *Odisea*, y se intensifica la naturaleza heroica del pasaje a partir de catálogos de héroes y heroínas.

82 Acerca de esta epopeya, puede leerse la exposición de García Gual 2003, pp. 137-142; y especialmente el estudio preliminar de la edición de George 2003. Hay otros descensos orientales, protagonizados por dioses como Inanna/Ištar o Enlil, que están relacionados con la fertilidad. Cf. Clark 1979, pp. 15-22; Bottéro - Kramer 2004 [1989], pp. 120-129, 291-351.

83 Traduzco al español a partir de la versión inglesa de la edición de George 2003.

La oscuridad es intensa y no hay luz  
Para la salida del sol [...]  
Para la puesta del sol [...]

A pesar del estado fragmentario del texto, se puede apreciar su semejanza con la descripción homérica del país de los cimerios (*Od.* XI 15-19)<sup>84</sup>, con la que comparte tanto la mención de la absoluta oscuridad que invade el lugar, como el detalle de la salida y la puesta del sol.

Completado el oscuro y largo camino, Gilgamés llega a un maravilloso jardín donde la diosa Siduri, tras destacar los obstáculos que le aguardan, le envía en busca de Urshanabi, el barquero de Utnapishtim, que le ayuda a cruzar las Aguas de la Muerte<sup>85</sup>, una vez que el héroe ha construido una barca.

La diosa Siduri, que trata de persuadir al héroe<sup>86</sup> pero le ayuda a completar su viaje, se ha considerado paralela de Circe en la *Odisea*<sup>87</sup>. Durante su conversación con Siduri, Gilgamés confiesa que la pena que sintió por Enkidu le impidió enterrarlo hasta que su cadáver empezó a descomponerse. Recordemos que en la *Iliada* Aquiles es amonestado por el fantasma de Patroclo por no haberle enterrado aún y en la *Odisea* la sombra de Elpénor pide sepultura a Odiseo, pues este se había marchado de Eea dejando abandonado su cadáver. También el espectro de Enkidu, como veremos, se aparecerá a su gran amigo en la Tablilla XII. Por tanto, en la *Odisea* y en la *Epopéya de Gilgamés* el viaje al más allá se produce justo tras la muerte de un compañero cuyo fantasma se le aparecerá posteriormente (aunque la aparición de Enkidu en la Tablilla XII es un añadido posterior).

La epopeya continúa con la llegada de Gilgamés a la morada de Utnapishtim, que amonesta al héroe por buscar la inmortalidad, privilegio que no le corresponde, y le habla acerca de la muerte. Aunque Gilgamés no viaja al mundo de los muertos, el tema de la muerte está presente a lo largo de todo el viaje, ya que el objetivo de la aventura es la búsqueda de la inmortalidad. En el más allá el protagonista obtiene de su ancestro Utnapishtim información acerca del destino de los mortales; también a Odiseo le informa su madre sobre tal cuestión frente a la entrada del Hades<sup>88</sup>.

El viaje al más allá de Gilgamés termina en la Tablilla XI, en la que se relata el

---

84 véase *infra* I.5.2.

85 Aunque en su viaje al más allá Gilgamés no visita el mundo de los muertos sino otras regiones maravillosas, hay detalles en la epopeya que relacionan la aventura con el inframundo, como las Aguas de la Muerte y su barquero (*cf.* Ponchia 2002, pp. 15-17; George 2003, pp. 499-500). Las Aguas de la Muerte serían paralelas al Océano que atraviesa Odiseo para llegar a la entrada del Hades.

86 En una versión más antigua, Siduri dice explícitamente a Gilgamés que su empresa es inútil pues los dioses han hecho mortales a los humanos y solamente se otorgaron la inmortalidad a sí mismos (George 2003, p. 507).

87 Además de con Circe, Siduri ha sido comparada con Calipso. *Cf.* Webster 1958, p. 83; West 2003 [1997], pp. 404-412. En opinión de West (2014, p. 125-126) la nigromancia de Odiseo tenía lugar en Tesprotia, poco antes de su regreso a Ítaca. Para trasladar el episodio a la parte central de la *Odisea*, era necesario concebir la noción de que era posible viajar a la entrada del Hades desde la isla de Circe, en lo que pudo ejercer cierta influencia la epopeya de Gilgamés y la ayuda que Siduri da al héroe para que viaje al más allá.

88 Clark, 1978, pp. 27 y 32: «In that case the ancestral part of Utnapishtim will presumably have been made over to Odysseus' mother Anticlea (...). Utnapishtim's is not, then, an abode for the Ordinary Dead like the Kingdom of Hades visited by Odysseus. But since both catabatic heroes commune with an ancestor in an Otherworld, which is also an Afterworld, the difference is only one of emphasis.». En opinión de Webster (1958, p. 83), sin embargo, Utnapishtim comparte ciertos rasgos con Tiresias, pues ambos son los sabios que dan al héroe en el más allá la información que necesita.

fracaso del héroe en la prueba propuesta por Utnapishtim, que consistía en que permaneciera despierto durante una semana, y la pérdida de la planta de la juventud que había obtenido por las indicaciones del sabio. Finalmente, Gilgamés, consciente de sus limitaciones humanas, regresa a Uruk.

La Tablilla XII, que refiere el viaje al más allá y la posterior evocación de Enkidu, se considera un apéndice añadido posteriormente a la epopeya a partir de la traducción del poema sumerio *Bilbames y el Más Allá*. Su argumento es el siguiente:

Enkidu, ante la pena de Gilgamés (Bilbames en el poema sumerio) por la pérdida de unos juguetes que han caído al inframundo, se propone descender al más allá para recuperarlos. El rey de Uruk da a su íntimo amigo una serie de instrucciones para pasar desapercibido en el reino de los muertos, pero Enkidu no las sigue, por lo que queda atrapado allí. Gilgamés pide en vano ayuda a varias divinidades hasta que Ea (Enki) encarga a Samas (Utu) que haga un agujero por el que surge el fantasma de Enkidu. Momentáneamente reunidos de nuevo, tras besarse y abrazarse, Enkidu, en contestación a las preguntas de Gilgamés, desarrolla una amplia enumeración acerca de los difuntos que moran en la región.

Gilgamés, como Odiseo, entra en contacto con un alma a través de un hoyo excavado en la tierra y conoce la naturaleza del inframundo mediante la enumeración, organizada por la repetición de un verbo de visión, de los difuntos que lo habitan, entre los que se encuentra uno «que se ha caído del tejado» (*Bilbames y el Más Allá*, 268 f1 George), lo que recuerda a Elpénor, u otro que no tiene suficiente agua, condena cercana a la de Tántalo (268 11-2). Además de estos, West destaca otros paralelismos, como el hecho de que el miedo de Odiseo al amontonamiento de muertos le hiciera abandonar el Hades, mientras que Enkidu, más temerario, quedó atrapado precisamente al llamar la atención de las almas<sup>89</sup>. Ambos héroes piden y obtienen información acerca de sus progenitores, pero el itacense, a diferencia del rey de Uruk, no puede estrechar al difunto entre sus brazos.

Las semejanzas entre el descenso y evocación de Enkidu y la *Nékyia* son evidentes y se extienden además a otras partes de sus respectivas obras, como hemos podido comprobar. Sin embargo, nuestro desconocimiento acerca de la relación entre la literatura de Oriente y la literatura griega durante esta época dificulta su análisis, lo que ha dado lugar a hipótesis contrarias: West, por ejemplo, postula un influjo directo y textual entre la *Odisea* y la *Epopeya de Gilgamés*, y considera que los paralelismos antes expuestos son ecos de la tablilla XII<sup>90</sup>. Al contrario, Tsagarakis, que considera estos paralelismos el mero reflejo de unas condiciones sociales y literarias semejantes en ambas culturas, niega influencia alguna de esta epopeya oriental en la composición de la *Odisea* y de la *Nékyia*<sup>91</sup>.

## 5.2. La restante poesía épica griega

En época arcaica encontramos diversos textos acerca del viaje al más allá. Se atribuye a Hesíodo un poema en el que se relataba la catábasis de Teseo y Pirítoo, del

---

89 1997 [2003], p. 416. Véase también Louden 2011, pp. 197-221, que analiza además las similitudes entre la *Nékyia* y Sam. I 28, donde se relata la consulta nigromántica que el rey Saúl hace al difunto profeta Samuel, que le predice su inminente muerte.

90 West 1997 [2003], p. 587. Cf. García Gual 1981, p. 36; Ponchia 2001, p. 21.

91 Tsagarakis 2000, p. 24.



que nos han llegado algunos vestigios<sup>92</sup>. En el fragmento 280<sup>93</sup> se desarrolla el encuentro entre Teseo y el alma de Meleagro, que reproduce el tópico de la muerte y del descenso: Meleagro, que acusa de su muerte a la Moira y a Apolo (ἀλλά με Μοῖρ' ὀλοῖη· καὶ Λητοῦς ὤλεσε[ν] υἱός, Fr. 280. 1 Merk.-West), pide a Teseo que le refiera el motivo por el que ha bajado al Hades aun estando vivo, de manera similar a Anticlea en la *Nékyia*, que remarca el hecho de que Odiseo haya llegado vivo al Más Allá en su desarrollo del tópico del descenso (πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα / ζωὸς ἐών; *Od.* XI 155-156)<sup>94</sup>. Como vemos, en el texto conservado el alma aduce dos causas que explican su fallecimiento y hace una petición al vivo. También Elpénor pensaba que su muerte había tenido dos motivos principales, un dios y el exceso de vino (ἄσέ με δαίμονος αἴσα κακῆ καὶ ἀθέσφατος οἶνος, *Od.* XI 61), y hacía al vivo una petición, ser enterrado en su caso<sup>95</sup>. El resto del fragmento conservado gira en torno a la respuesta de Teseo, que justifica el viaje al Hades por el deseo de Pirítoo de desposar a Perséfone.

En otro de sus poemas, la *Teogonía*, Hesíodo incluye una descripción del inframundo que coincide en varios aspectos con la ofrecida en el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*. El poeta sitúa cerca del Tártaro la morada de los hijos de la Noche:

ἔνθα δὲ Νυκτὸς παῖδες ἐρεμνῆς οἰκί' ἔχουσιν,  
 Ὕπνος καὶ Θάνατος, δεινοὶ θεοί· οὐδέ ποτ' αὐτοῦς  
 Ἥλιος φάεθων ἐπιδέσκειται ἀκτίεσσιν  
 οὐρανὸν εἰσανιῶν οὐδ' οὐρανόθεν καταβαίνων.  
*Th.* 758-761

Allí tienen sus moradas los hijos de la negra Noche,  
 Hipnos y Tánatos, dioses terribles; nunca a ellos  
 el resplandeciente Helios los mira con sus rayos  
 al subir al cielo o al bajar del cielo.

La semejanza con las características de la ciudad de los cimerios, incluso en su expresión literal, es evidente:

ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε,  
 ἤερι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι· οὐδέ ποτ' αὐτοῦς  
 Ἥλιος φάεθων καταδέσκειται ἀκτίεσσιν,  
 οὔθ' ὅπῳ ἂν στείχησι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,  
 οὔθ' ὅτ' ἂν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν προτράπηται  
*Od.* XI 14-18

Allí están el pueblo y la ciudad de los cimerios,  
 cubiertos de niebla y nube; nunca a ellos  
 el resplandeciente Helios los contempla con sus rayos,  
 ni cuando marcha al cielo estrellado,  
 ni cuando de nuevo vuelve a la tierra desde el cielo

92 Acerca de los testimonios del descenso de Teseo y Pirítoo, puede leerse Dova 2015.

93 Ed. Merkelbach - West 1987. Fr. 7 en la edición de West 2003, que considera que este texto pertenecía probablemente a un poema llamado *Minyas*, quizá un título alternativo del poema que aquí analizamos (pp. 34-35), que relataría el descenso de Teseo y Pirítoo, focalizado en los condenados y difuntos por ellos observados, entre los que se encontraría Orión (Fr. 6), como en la *Nékyia*.

94 Según la reconstrucción de West (2003, p. 272: τί κατὰ χρ<ε>ω ζω[ος ἴκανε]ις;) Meleagro expresa su sorpresa por verlos vivos en el Hades.

95 Sobre la relación de los tópicos de la muerte y el descenso entre el fragmento 280 y la *Nékyia* véase Crane 1988, pp. 101-102.

Asimismo el catálogo de heroínas de la *Nékyia* y el *Catálogo de mujeres* de Hesíodo, en estado fragmentario, presentan notables paralelismos y ecos textuales, por ejemplo, la similar alocución de Posidón tras yacer con Tiro (Fr. 31 Merk.-West y *Od.* XI 248 ss.)<sup>96</sup>.

Por otro lado, sabemos por el argumento de Proclo que en los *Nóstoi* atribuidos a Agias de Trecén (probablemente ca. VII-VI a. C.), de los que solo se han conservado algunos fragmentos, se relataba la aparición a Agamenón del alma de Aquiles, que le vaticinaba el porvenir:

τῶν δὲ περὶ τὸν Ἀγαμέμνονα ἀποπλεόντων Ἀχιλλέως εἶδωλον ἐπιφανέν  
πειρᾶται διακωλύειν προλέγον τὰ συμβησόμενα.

Arg. Bernabé = *Chr.* 291-293

Cuando los de Agamenón iban a zarpar, la imagen de Aquiles, que se les apareció, intenta evitarlo prediciendo lo que va a suceder.

La referencia de Proclo es muy breve y carecemos del texto original, pero basta esto para percibir las semejanzas con la evocación de Odiseo. En ambos casos un caudillo de la guerra de Troya (Odiseo y Agamenón) se encuentra con un fantasma (Tiresias y Aquiles) que le ofrece una profecía acerca de su regreso al hogar. De hecho, los dos personajes que participan en el relato de Agias, Agamenón y Aquiles, forman parte de sendos encuentros dialogados con Odiseo en la *Nékyia* (ya muerto también Agamenón) y conversan de nuevo entre ellos en la *Deuteronékyia*. Proclo no detalla el contenido de la profecía de Aquiles a Agamenón en los *Nóstoi* de Agias. Es posible que girara en torno a las acechanzas que aguardaban al rey aqueo en su patria<sup>97</sup>. En este caso, no solo el contraste entre Odiseo y Agamenón, que hemos analizado en la *Nékyia*, sería aún más evidente, pues ambos habrían sido prevenidos de antemano de la peligrosa situación de su hogar, sino que la relación entre la evocación en la obra de Agias (el difunto Aquiles predice a Agamenón, aún vivo, su futura muerte) y la *Deuteronékyia* (el difunto Aquiles y Agamenón, ya muerto, lamentan su asesinato) sería especialmente estrecha<sup>98</sup>. Por último, cabe destacar que, aunque el vaticinio de los *Nóstoi* es dado por Aquiles, Tiresias es citado justo antes:

οἱ δὲ περὶ Κάλχαντα καὶ Λεοντέα καὶ Πολυποίτην πεζῇ πορευθέντες εἰς  
Κολοφῶνα Τειρεσίαν ἐνταῦθα τελευτήσαντα θάπτουσι.

Arg. Bernabé = *Chr.* 288-290

Los de Calcante, Leonteo y Polipetes, tras marchar a pie a Colofón, entierran allí a Tiresias, que había muerto.

Se considera que la mención de Tiresias es un error de Proclo y que el adivino enterrado fue en su origen Calcante, como dice Apolodoro en su *Epítome*<sup>99</sup>. Sea un error o una versión divergente, el viaje al más allá de Odiseo debió de tener algo que ver en esta variante. Igual que el vaticinio nigromántico de la *Nékyia* venía precedido por la

96 Cf. e. g. Crane 1988, pp. 96-100; Heubeck 1988, p. 92; Martin 2001, pp. 25-26.

97 Véase West 2013, p. 258, que prefiere también esta hipótesis a una segunda opción, que Aquiles avisara a Agamenón acerca de la tormenta que hundiría muchas naves aqueas, pues esta advertencia ya había sido dada por el adivino Calcante.

98 West (2013, pp. 247-250) postula que el autor de *Nóstoi* conocía alguna versión de la *Odisea* y que «ambas epopeyas estaban siendo desarrolladas al mismo tiempo y con una interacción mutua».

99 Cf. Ruiz de Elvira 1982<sup>2</sup> [1975], p. 436; West 2003, p. 155, n. 59.

muerte de Elpénor, a quien Odiseo entierra posteriormente, en los *Nóstoi* quizá se relataría la muerte y el entierro de Tiresias justo antes de la aparición y profecía del difunto Aquiles. El cambio de Calcante por Tiresias no solo remarca el paralelismo entre ambos pasajes nigrománticos, sino que la muerte de Tiresias aquí relatada es precisamente el motivo de que Odiseo se vea posteriormente obligado a realizar una evocación para poder comunicarse con el adivino, es decir, la muerte de Tiresias que Proclo anuncia justo antes de la evocación de los *Nóstoi* es la causa de la evocación de *Odisea* XI.

Pausanias (X 28, 7) nos informa, además, de que *Nóstoi* incluía algún tipo de episodio acerca del Hades, que contendría posiblemente referencias a difuntos condenados y a heroínas, algunas de ellas (Clímene, Mera, Erifile) en común con la *Nékyia*. West, precisamente tomando como base el desarrollo del tema en la *Odisea*, repasa diversas hipótesis sobre la naturaleza del episodio de Agias<sup>100</sup>:

a) Podría tratarse de la llegada al Hades de Agamenón y su recibimiento y diálogo con Aquiles, pasaje que después habría sido adaptado en la *Deuteronékyia*.

b) O quizá Menelao viajara al más allá donde sería informado del asesinato de Agamenón por el propio difunto, como Odiseo en la *Nékyia*.

En cualquier caso quedan de manifiesto los fuertes vínculos que unen el tema del viaje al mundo de los muertos en *Nóstoi* y en la *Odisea*.

También en esta época (VII-VI a. C.) se desarrollaron especialmente diversos cultos místicos, como el orfismo, que ofrecían una imagen del más allá diferente a la de Homero y Hesíodo. Ya no se trata de un inframundo de almas efímeras sin excepción sino que los iniciados, aquellos que han seguido los preceptos e indicaciones de su culto, disfrutarían de una existencia ultraterrena plena. Estas divergencias no impidieron que ambas tradiciones presentasen detalles compartidos, como la mención del bosque de Perséfone (ἄλσεα Περσεφονείης; *Od.* XI 509 = ἄλσεα Φερσεφονείας, *OF* 487 Bernabé<sup>101</sup>), las ofensas misóginas (ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός, *Od.* XI 427 ≈ ὥς οὐκ κύντερον ἦν καὶ ῥίγιον ἄλλο γυναικός, *OF* 846 Bernabé), la Gorgonas en su función de guardianes del Hades (*Od.* XI 634, *OF* 63 Bernabé) o los diversos puntos de contacto existentes entre la *Deuteronékyia* y las catábasis órficas (p. ej. Hermes psicopompo o la roca y el ciprés blancos)<sup>102</sup>. Se cree además que de esta época podría ser un Descenso de Orfeo en el que el músico narraría en primera persona su experiencia de ultratumba, como hiciera Odiseo en la *Nékyia*, que según A. Bernabé sería el modelo del poema<sup>103</sup>.

Dado que se trata de un tema tradicional en el repertorio de la tradición épica

100 West 2013, pp. 272-282.

101 *OF* hace referencia a la edición de los fragmentos órficos en la segunda parte de Bernabé 1987-2005.

102 Véase Herrero de Jáuregui 2008, que analiza la tendencia de los alejandrinos a atetizar pasajes homéricos con tintes órficos. En esta misma obra Sánchez Ortiz de Landaluce (2008, pp. 355, n. 24 y p. 362) señala las semejanzas del ritual de evocación de Odiseo con el sacrificio ejecutado por Orfeo en las *Argonauticas Órficas* para obtener acceso al recinto sagrado donde está el vellocino: la excavación de un hoyo en el que se liban diversas sustancias y se realizan sacrificios. Asimismo la forma literaria de parte de la enumeración de héroes de la Argo en esta obra (vv. 118-137) deriva del catálogo de heroínas de la *Nékyia*.

103 Bernabé - Casadeús 2008, p. 402 (= Bernabé 2003, p. 280). En contra de esta hipótesis, cf. Edmonds 2015. Véase también Bernabé 2003, pp. 281-289, donde analiza una catábasis probablemente órfica, conservada en un papiro de Bolonia del s. II-III d. C., cuyos fragmentos están compuestos por enumeraciones de difuntos condenados y bienaventurados, y que se ha postulado como posible fuente de *Eneida* VI.

oral, resulta sumamente arriesgado considerar algunos de los paralelismos que acabamos de citar como evidencia del influjo de la *Odisea* en estos textos sobre el viaje al mundo de los muertos. La dependencia textual podría ser inversa o podríamos estar ante el resultado del uso compartido del repertorio de la epopeya, pues la circulación oral de todas estas composiciones facilitaba los intercambios transtextuales: en cada actuación el aedo podía fácilmente cambiar, suprimir o incluir elementos de otras composiciones orales. Si esta modificación resultaba exitosa, se repetiría y difundiría en las sucesivas ejecuciones. La *Nékyia* y la *Deuterónékyia* se desarrollaron pues en un marco literario oral en el que el viaje al mundo de los muertos, un tema tradicional de la epopeya, gozó de varias muestras de importancia que establecieron una fuerte relación de transtextualidad. Probablemente, a partir del s. VI a. C. la *Odisea* queda ya finalmente fijada en su versión escrita canónica, por ello mucho más estable, y su influencia impregna con fuerza toda la cultura helena, por lo que en las muestras sucesivas ya se puede constatar con mayor certeza el uso como fuente transtextual del poema homérico.

## II. EL TEMA DEL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN LA LITERATURA GRIEGA

### 0. Introducción

El viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* es la primera gran muestra de este tema en la literatura griega, pero no la única. Muchos y variados son los descensos al inframundo y viajes al más allá que los autores griegos han plasmado en sus obras, bien recreando alguna de las abundantes catábasis de los dioses y héroes de la mitología griega, bien inventando un nuevo descenso a partir de los elementos tradicionales del tema. Debido a la enorme importancia de los poemas homéricos en la cultura griega, muchos autores posteriores se sirvieron del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* como episodio de referencia para sus propias creaciones.

Desde los albores de la literatura griega el viaje al mundo de los muertos fue un tema de gran importancia cultural. El deseo de conocer el destino final de todo mortal y la necesidad de proveerse para el último viaje desborda el ámbito literario y es una parte fundamental de la cultura y la ritualidad helena. Los variados testimonios muestran un más allá heterogéneo que es con frecuencia el producto de la combinación de concepciones provenientes de la evolución histórica de un inframundo que desde el sencillo Hades yermo y oscuro de Homero y sus sombras insustanciales fue haciéndose cada vez más complejo, dando lugar a las exuberantes praderas y los felices iniciados de los misterios, al juicio de ultratumba de la escatología platónica o a las coloridas almas burbujeantes del espacio astral de Plutarco<sup>104</sup>. Durante los siglos sucesivos los elementos literarios del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* se adaptarán a las nuevas nociones sobre el más allá que se introducirán en el imaginario colectivo griego, como las condenas y recompensas ultraterrenas en función de los ritos o la conducta llevados a cabo en vida o el ciclo de reencarnación en vegetales, animales y seres humanos.

### 1. Tratamientos líricos

En toda la poesía griega la creación de nuevos textos está imbuida de la imitación de los poemas de Homero. Es muy frecuente que se adapten detalles y episodios homéricos. Así sucede en primer lugar en la lírica griega.

#### Baquílides

En el siglo v a. C. este poeta lírico crea la muestra más extensa que conservamos del viaje al mundo de los muertos de Heracles, así como una de las más antiguas<sup>105</sup>. El descenso conforma la mayor parte de la oda V, destinada a alabar a Hierón, tirano de Siracusa, con motivo de su victoria en los Juegos Olímpicos. Está tan solo precedido por un prólogo en el que se pone de relieve la dicha de Hierón, y un epílogo de carácter gnómico en el que se retoma el tema de su victoria. La catábasis, que recuerda las limitaciones de la fortuna humana, sirve de contrapunto al ambiente festivo de la oda. Para su composición el poeta de Ceos emula con gran creatividad la épica de Homero y algunos versos de la *Nékyia*<sup>106</sup>.

104 Sobre la evolución del más allá griego recomendamos la lectura de García Gual 1981, pp. 23-75; Jouanna 2015; y Mihai 2015.

105 También Píndaro trató este tema en uno de sus ditirambos, tradicionalmente titulado *Κατάβασις Ἡρακλέους ἢ Κέθβερος* (fr. 70b Snell), que por desgracia nos ha llegado en estado fragmentario (cf. Villarrubia Medina 1992). Acerca de la representación del inframundo en los líricos griegos, véase Torné i Teixidó 2014.

106 Acerca del uso creativo de la tradición literaria en la oda v de Baquílides, véase Lefkowitz 1969. En este extenso estudio literario se abordan muchos de los préstamos homéricos del viaje de Odiseo al

El pasaje dedicado al descenso comienza con la exposición del objetivo de la aventura: «conducir al perro desde el Hades a la luz». Las palabras empleadas por Baquilides son una cita de las que utiliza Heracles al referir su hazaña en la *Nékyia*: κύν' ἄξοντ' (*Od.* XI 623 = *Odas* V 60-61). A continuación, como en *Odisea* XI, se hace una presentación general de las almas<sup>107</sup> para centrarse posteriormente en un difunto concreto. En el relato de Baquilides el héroe se encuentra con el difunto Meleagro (cuya aparición pudo estar motivada por su participación en el descenso de Pirítoo) al que ve (ἶδεν) portando las armas con las que había muerto. Ya Homero en la *Nékyia* había hecho referencia al aspecto de los guerreros fallecidos, que conservaban las armas con las que habían caído en combate (τεύχε' ἔχοντες, *Od.* XI 41). Baquilides aplica este detalle genérico a un personaje particular, Meleagro (τ[ε]ύχεσι λαμπόμενον):

τὸν δ' ὡς ἶδεν Ἀλκμή<ν>ιος θαυμαστός ἦρωσ  
 τ[ε]ύχεσι λαμπόμενον,  
 νευρὰν ἐπέβασε λιγυκλαγγῆ κορώνας,  
 χαλκεόκρανον δ' ἔπειτ' ἔξ  
 εἶλετο ἰὸν ἀναπτύ-  
 ξας φαρέτρας πῶμα·

*Odas* V 71-76

cuando el hijo de Alcmena, héroe asombroso, lo vio  
 brillando con sus armas,  
 tensó la cuerda estridente en los extremos del arco,  
 y entonces sacó una flecha  
 de bronceínea punta, tras abrir  
 la tapa del carcaj.

Al ver un alma armada, el primer impulso de Heracles es preparar el arco y sacar una flecha para defenderse (motivo del rechazo de las almas). También Odiseo sacó su espada para alejar las almas de los difuntos (*Od.* XI 48-50). Es más, la presentación de Heracles con su arco, presto a disparar a un alma, evoca la primera visión que de él tiene el itacense cuando lo encuentra en el inframundo:

γυμνὸν τόξον ἔχων καὶ ἐπὶ νευρῆφιν οἰστόν,  
 δεινὸν παπταίνων, αἰεὶ βαλέοντι εὐκίως.

*Od.* XI 607-608

llevando desnudo el arco y sobre las cuerdas la flecha,  
 acechaba terrible, parecido a quien va a disparar.

Tras esta introducción, el encuentro con Meleagro en forma dialogada centra el resto del pasaje. De igual manera, el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, como hemos visto, tiene como componente fundamental el encuentro dialogado del protagonista con otros personajes. Incluso la fórmula utilizada para introducir el diálogo con Meleagro (ψυχὰ προφάνη Μελεάγρου, / καὶ νιν εὖ εἰδὼς προσεῖπεν, *Odas* V 77-78) es similar a la empleada por Homero en el encuentro con Tiresias (ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Θηβαίου Τειρεσίαο, / ... ἐμὲ δ' ἔγνω καὶ προσεῖπε, *Od.* XI 90-91). Después de que

---

mundo de los muertos que analizamos a continuación. Sobre esta oda véase también Villarrubia Medina 1993 o la introducción general (pp. 7-59) de la traducción de García Romero 1988.

107 En la oda v se incluye un símil (vv. 63-67), inspirado en la *Iliada* (VI 146-149) que compara a las almas con hojas movidas por el viento (cf. Cristóbal López 2015). Tanto esta comparación como el símil de Homero que presenta las almas como aves (*Od.* XI 605) pone de relieve la cualidad etérea y el volar desordenado de las sombras de los difuntos.

Meleagro advierta a Heracles de que no dispare a las vanas sombras de los difuntos (vv. 79-84), Heracles pregunta quién es su interlocutor y quién fue el causante de su muerte (vv. 84-92). Meleagro le responde lloroso (Τὸν δὲ προσέφα Μελέαγρος δακρυόεις, *Odas* V 93-94), como con llanto habló Odiseo a Elpénor y a Agamenón (τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ... / καί μιν φωνήσας, *Od.* XI 55-56 = 395-396).

Ante el lamento de Meleagro por su muerte<sup>108</sup>, Heracles expresa la necesidad de quejarse de lo que no puede evitarse y la conveniencia de centrarse en lo que se puede realizar<sup>109</sup>. Curiosamente, la fórmula que Heracles usa para consolar a Meleagro en los infiernos es prácticamente la misma de la que se sirvió Odiseo al referirse a los lamentos de sus compañeros por el viaje al más allá que habían de realizar: ἀλλ' οὐ γάρ τις προήξις ἐγένετο μυρομένοισιν («Pero ningún provecho resultaba de lamentarse.», *Od.* X 568); ἀλλ' οὐ γάρ τις ἐστὶν / προᾶξις τάδε μυρομένοις («Pero no hay ningún / provecho en lamentar estas cosas», *Odas* V 162-163).

Las citas del viaje al mundo de los muertos de Odiseo denotan el intertexto usado en la oda v: Heracles, presentado como un fiero cazador de almas, realiza un descenso en el que prima el encuentro con un difunto, que se expone en forma mimética.

## 2. Tratamientos dramáticos

Tendremos ocasión de comprobar que serán pocas las dramatizaciones de la evocación de Odiseo que se escribieron a lo largo de los siglos, al menos las que han llegado a nuestros días, hasta que en la Edad Contemporánea se produzca un verdadero auge de este tipo de transposiciones teatrales. Sin embargo, en la literatura griega, a pesar de que la mayoría de obras teatrales se han perdido con el paso del tiempo, tenemos conocimiento de algunas piezas que adaptaron el episodio homérico o algunos de sus detalles<sup>110</sup>. La literatura griega estaba fuertemente imbuida del espíritu homérico, por lo que no es de extrañar que sus poemas sean fuentes de inspiración de todos los géneros<sup>111</sup>.

### Esquilo

Entre estos autores se encuentra Esquilo, que escribió una tragedia titulada *Los*

---

108 De nuevo las palabras del difunto giran en torno al tópico de la muerte. La respuesta de Meleagro (vv. 94-154) constituye una extensa analepsis en la que narra la matanza del jabalí de Calidón y la posterior lucha por su piel en la que Meleagro mató a sus hermanos, lo que propició su asesinato a manos de su madre, que arrojó al fuego el tocón del que dependía su vida. De esta manera, la figura de Meleagro, que ha sufrido una muerte no heroica por la traición de su madre, recuerda el prototipo del héroe muerto a manos de una mujer encarnado por Agamenón en la *Nékyia* (aunque sin la pronunciada misoginia de este último).

109 Si el discurso de Meleagro giraba en torno al tópico de la muerte y miraba hacia el pasado, el de Heracles desarrolla el tópico de la familia con una perspectiva futura. Heracles pregunta a Meleagro si tiene alguna hija viva a quien convertir en su esposa. Meleagro le ofrece a su hija Deyanira. Hay aquí una sutil comparación entre el destino de ambos héroes: Meleagro, que lamenta su muerte a manos de su madre, y Heracles, que está acordando los esponsales con la mujer que causará la suya.

110 Sófocles, por ejemplo, tomará como intertexto el canto xi de la *Odisea*. En su *Odiseo herido por el aguijón*, del que por desgracia solo conservamos fragmentos, Sófocles recrea la profecía de Tiresias relativa al apaciguamiento de la ira de Posidón de la *Nékyia*: ὀππότε κεν δὴ τοι εὐμβλήμενος ἄλλος ὀδίτης / φήη ἀθηρηλοῖγὸν ἔχειν ἀνὰ φαιδίμω ὤμω, / καὶ τότε δὴ γαίη πῆξας εὐήρης ἐρετμόν, / ἔρξας ἰερά καλὰ Ποσειδάωνι ἄνακτι (*Od.* XI 127-130). Así ha hecho Odiseo en esta tragedia a juzgar por dos de los fragmentos conservados: ποδαπὸν τὸ δῶρον ἀμφὶ φαιδίμοις ἔχων ὤμοις (*Fr.* 453 Radt); ὤμοις ἀθηρόβρωτον ὄργανον φέρων (*Fr.* 454 Radt).

111 Sobre la presencia de Odiseo en el teatro clásico, puede consultarse Paduano 1998; Jouanno 2013, pp. 93-131.

*evocadores de espíritus* que dramatizaba el hipotexto del viaje al más allá de Odiseo<sup>112</sup>. Posiblemente pondría en escena la llegada del itacense al mundo de los muertos, el sacrificio de evocación y el encuentro del héroe con al menos el adivino Tiresias<sup>113</sup>. Por desgracia tan solo conservamos algunos fragmentos de la obra. En el más extenso el coro da instrucciones a Odiseo, tal y como Circe hiciera en *Od.* X 511-537:

ΧΟΡΟΣ  
 ἄγε νῦν, ὦ ξεῖν', ἐπὶ ποιοφύτων  
 ἴστω σηκῶν φοβεραῶς λίμνης  
 ὑπὸ τ' αὐχένιον λαμὸν ἀμήσας  
 τοῦδε σφαγίου ποτὸν ἀψύχοις  
 αἶμα μεθίει  
 δονάκων εἰς βένθος ἀμαυρόν.  
 Χθόνα δ' ὠγυγίαν ἐπικεκλόμενος  
 χθόνιόν θ' Ἐρμῆν πομπὸν φθιμένων.  
 [αἰ]τοῦ χθόνιον Δία νυκτιπόλων  
 ἔσμον ἀνεῖναι ποταμοῦ στομάτων,  
 οὐ τόδ' ἀπορρῶξ ἀμέγαρον ὕδωρ  
 κἀχέρονιπτρον  
 Στυγίοις να[ς]μοῖσιν ἀνεῖται.

*Fr.* 273a Radt

CORO  
 Vamos, extranjero, ahora párate en los herbosos  
 recintos de la temible laguna  
 y tras tajar el gargantil cuello  
 de esta víctima, como bebida para los sin alma  
 derrama la sangre  
 al fondo oscuro de las cañas.  
 Y habiendo invocado a la vetusta Tierra  
 y al subterráneo Hermes, guía de los difuntos,  
 pide al subterráneo Zeus que deje salir al enjambre  
 de los que merodean la noche a las bocas del río,  
 donde este brazo, esta miserable agua  
 y no lustral  
 de las corrientes estigias sale.

En este caso, un grupo de evocadores de espíritus ofrece las instrucciones en el lugar sagrado donde se va a realizar la invocación. Estos *psychagogoí* serían los habitantes del lugar, quizá relacionados con los cimerios de la *Nékyia*:

{<XO.>} Ἐρμᾶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν  
*Fr.* 273 Radt

{<CO>} A Hermes, como padre del linaje, veneramos los de la laguna.

Según Mikellidou (2016, pp. 334-339), es posible que Esquilo haya convertido a los míticos cimerios en nigromantes profesionales que se encargarían de un *nekyomanteion* situado en un emplazamiento real. Esta variante supone la

112 *Los evocadores de espíritus* pertenecía a una tetralogía sobre la *Odisea*, junto a *Circe*, *Penélope* y *Los recogedores de huesos*.

113 Lucas de Dios 2008, pp. 665-667; Mikellidou 2016, p. 331. Además de las anteriores, nos han resultado de especial utilidad para el análisis de la presente obra Cousin 2005 y Macías Otero 2015, pp. 137-143.



normalización de la necromancia, que queda institucionalizada bajo la supervisión de unos expertos y, por tanto, aleja la aventura de la heroicidad épica.

Los evocadores prescriben un sacrificio similar al de la evocación odiseica (*Od.* XI 23-50), cuyo objetivo es ofrecer sangre a las almas, pero en este caso no se vierte en un hoyo sino en un cañaveral de la laguna en la que confluyen los ríos del inframundo. En ambas evocaciones se ha de realizar una plegaria a Hades, pero en el texto de Esquilo se menciona además a la Tierra y a Hermes. La Tierra alberga el mundo de los muertos y de los vivos; Hermes aparece bajo su advocación de Psicopompo (ya en la *Deuteronékyia* el dios llevaba a los pretendientes al inframundo). Por tanto, todas las variaciones están relacionadas con la búsqueda de una canal de comunicación con el mundo de los muertos: la Tierra y Hermes deben facilitar la salida de los espíritus<sup>114</sup>. En lo referente a las almas, Esquilo las compara con un enjambre de abejas, por lo que se mantiene la esencia del símil homérico, referido a seres alados (aves en *Od.* XI 605; murciélagos en *Od.* XXIV 5-9). También es parecida la topografía ya que ambas obras coinciden en citar uno de los brazos de la Éstige (Κώκυτός θ', ὅς δὴ Στυγὸς ὕδατός ἐστιν ἀπορρώξ, *Od.* X 514).

Es muy probable que se recreara también la profecía de Tiresias a Odiseo, incluida su muerte con una curiosa interpretación del ἐξ ἄλός (*Od.* XI 134) de Tiresias<sup>115</sup>:

ΤΕΙΠΕΣΙΑΣ

ἔρωδιός γὰρ ὑψόθεν ποτώμενος  
ὄνθω σε πλήξει νηδύος χαλώμασιν·  
ἐκ τοῦδ' ἄκανθα ποντίου βοσκήματος  
σήψει παλαιὸν δέρμα καὶ τριχορρούες

Fr. 275 Radt

TIRESIAS

pues una garza, revoloteando desde arriba,  
te golpeará con excremento, aflojamientos del vientre;  
por esto una espina de ganado marino  
pudrirá tu piel vieja y pelona.

### Aristófanes

A finales del siglo v encontramos una jocosa comedia sobre el tema del viaje al más allá y además la versión conservada del descenso de Dioniso más antigua y extensa, las *Ranas* de Aristófanes, representada por primera vez en el año 405 a. C. Al tratarse de una comedia, el tratamiento del tema cambia profundamente<sup>116</sup>. El protagonista del viaje al más allá no es Odiseo sino Dioniso, pero se hacen guiños literarios a la *Nékyia*. El descenso de Dioniso en *Las Ranas* de Aristófanes es, por tanto, un ejemplo de reelaboración del tema del viaje al mundo de los muertos que, sin mantener el protagonismo de Odiseo, adapta determinados detalles del intertexto homérico. A diferencia de la versión tradicional<sup>117</sup>, en la comedia aristofánica Dioniso desciende en busca de Eurípides, a quien se propone rescatar del inframundo ante la

114 Macías Otero 2015, pp. 139-14. En la *Odisea* Circe recomienda rogar a los muertos, Tiresias, Hades y Perséfone. No se trata, por tanto, de un intento de conseguir la intermediación entre ambos mundos, sino el favor de los moradores y soberanos del más allá.

115 Mikellidou (2016, pp. 331-334) considera que la muerte «ignominiosa y trivial» profetizada a Odiseo en Esquilo, que contrasta con el honroso fallecimiento vaticinado en la *Nékyia*, tiene como objeto acercar la figura del héroe al hombre corriente.

116 Acerca del tratamiento paródico del tema del viaje al mundo de los muertos en esta obra, léase Santamaría Álvarez 2015.

117 Cf. Santamaría Álvarez 2014.

falta en Atenas de buenos poetas.

Al principio de la comedia Dioniso, acompañado de Jantias, se dirige a Heracles a fin de preguntarle el itinerario del Hades. Este, tras unas intervenciones cómicas acerca del camino más rápido al inframundo<sup>118</sup>, le da una serie de indicaciones (*Ra.* 136-163) que resumen la acción que tendrá lugar a continuación. Como ha anticipado Heracles, Dioniso cruzará una gran laguna en la barquita de Caronte, mientras Jantias a pie verá a los castigados en el cieno (vv. 180-284), creerán percibir a la fiera Empusa (vv. 285-311), sentirán gran miedo (motivo del temor)<sup>119</sup>, encontrarán a los iniciados (vv. 312-459) y accederán a la morada de Hades (vv. 459 ss.). Heracles ha ejecutado, como Circe en la *Odisea*, la función de guía instructivo; de manera semejante a la maga, las indicaciones del héroe constituyen un resumen proléptico de las aventuras que aguardan al protagonista y que serán relatadas con mayor extensión. De nuevo, además, los habitantes y elementos característicos del Hades se presentan mediante un verbo de percepción (ὄψει, vv. 143 y 155), es decir, como una visión.

Ya en la morada del Hades, Éaco, confundiendo a Dioniso con Heracles, incluirá entre sus amenazas a las «gorgonas titrasias» (Γοργόνες Τειθράσαι, v. 476)<sup>120</sup>, lo que llena de extremo y cómico pavor (ἐγκέχοδα· κάλει θεόν, v. 479) a Dioniso (otra elaboración del motivo del temor). Es esta una referencia a la Gorgona, que en *Od.* XI 634 infunde miedo en Odiseo. Aristófanes remeda este detalle odiseico dando al monstruoso ser, ahora en plural, el epíteto titrasias, es decir, de Titras, demos de Atenas célebre por sus higos secos<sup>121</sup>.

Antes de la escena del encuentro con Éaco, el protagonista debe cruzar la laguna infernal. Cuando se encuentra con Caronte, este anuncia las paradas de su travesía e impide a Jantias montar en su barca (*Ra.* 184-195). En este pasaje hay ciertas referencias humorísticas al viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*. El país de los cerberios (Κεοβείριους, v. 187) es una alusión del país de los cimerios cerca del que Odiseo desembarca al llegar al lugar de la evocación (*Od.* XI 14)<sup>122</sup>; también la piedra de Sécate (τὸν Αὐαίνου λίθον, v. 194) en la que el esclavo debe detenerse recuerda a la roca donde confluyen los ríos infernales en la que Odiseo se detiene para realizar el ritual (*Od.* X 515)<sup>123</sup>. Por otro lado, el hecho de que posteriormente Jantias parezca haber llegado antes a pie que Dioniso en la barca, podría ser una adaptación del tópico del descenso en la escena odiseica del encuentro con Elpénor, el compañero de Odiseo recientemente muerto<sup>124</sup>.

118 Entre estas indicaciones está la de saltar desde una torre. Precisamente, la caída desde las alturas es la causa de la muerte de Elpénor y, por tanto, de su viaje al Hades. Cf. Santamaría Álvarez 2015, pp. 121-122.

119 Santamaría Álvarez (2015, p. 219) relaciona a la Gorgona con Empusa. Aunque no aparece en escena, la mención de este ser monstruoso asusta a Dioniso; de similar manera se atemorizó Odiseo ante la posibilidad de que le enviaran la cabeza de la Gorgona. En ambos casos, el miedo causa la palidez del protagonista (ὡς ὠχρίασ' αὐτὴν ἰδών, *Ra.* 307; ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει, *Od.* XI 633).

120 Éaco menciona además los tres ríos infernales y la roca de la Éstige (*Ra.* 470-472) en unos versos que evocan las instrucciones de Circe en *Od.* X 512-515 (Santamaría Álvarez 2015, p. 130).

121 Cf. García López 1993, p. 120; Edmonds 2004, p. 151, n. 123. Santamaría Álvarez (2015, p. 131) postula la posibilidad de que «Gorgona de Titras» se refiera a alguna de las mujeres de este demos, que quizá serían famosas por su fealdad o mal carácter.

122 Cf. Clark 1979, pp. 75-76; Del Corno 1985, p. 167; García López 1993, p. 89; Edmonds 2004, p. 128, n. 44; Santamaría Álvarez 2015, p. 127; etc.

123 Cf. Santamaría Álvarez 2015, p. 128. Edmonds (2004, p. 135) añade que la roca de Sécate (sequedad) está asociada a la idea de que los habitantes del más allá están secos y malditos, tal y como ejemplifica la sed de sangre de las almas y el castigo de Tántalo en *Odisea* XI.

124 Clark 1979, p. 75. Es precisamente también el encuentro con un muerto reciente la escena que sirve de transición entre el mundo de los vivos y el de los muertos: Dioniso y Jantias conversan con un difunto camino a la sepultura y tratan de convencerlo para que les lleve el bagaje; el difunto no acepta

Ἐλπίνορ, πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα;  
ἔφθης πεζὸς ἰὼν ἢ ἐγὼ σὺν νηϊ̄ μελαίνῃ·

*Od. XI 57-58*

Elpénor, ¿cómo llegaste bajo la tiniebla neblinosa?  
Viniste yendo a pie antes que yo con la negra nave.

En las *Ranas* de Aristófanes, dada su naturaleza cómica, ha sido modificado el objetivo del dios, el rescate de su madre, de manera que se priva a la aventura de la seriedad propia de la versión más extendida. Abundan en la comedia los paralelismos o referencias a diversos intertextos en los que se relataban otros viajes al más allá, como al de Odiseo, con un tratamiento marcadamente cómico.

### Licofrón

Como ya hemos comentado, la transposición *homodiegética* de la *Nékyia* con Odiseo como protagonista es poco frecuente en la tradición literaria occidental después de la literatura griega y hasta la llegada de la Edad Contemporánea. Pero en la Antigua Grecia, puesto que los poemas homéricos impregnaban toda su cultura y literatura, abundan los ejemplos de este procedimiento.

En época helenística el poeta Licofrón de Calcis compuso *Alejandra*, un poema en trímetros yámbicos entre relato épico, monólogo dramático y rasgos líricos<sup>125</sup>, que expone en forma de profecía la visión de Casandra sobre la futura caída de Troya y el posterior regreso de los héroes griegos. Entre ellos se sitúan en el centro de la obra las aventuras de Odiseo y se recrea a modo de enigma su viaje al mundo de los muertos en un oscuro pasaje que precisa del hipotexto homérico para su comprensión. De esta manera Licofrón reproduce el episodio homérico como medio de mostrar su erudición literaria en la reelaboración de un modelo de gran prestigio. Fiel a su estilo oscuro y erudito, juega con el texto homérico hasta hacerlo casi irreconocible:

ἦξει δ' ἔρεμνὸν εἰς ἀλήπεδον φθιτῶν  
καὶ νεκρόμαντιν πέμπελον διζήσεται  
ἀνδρῶν γυναικῶν εἰδότα ξυνουσίας.  
ψυχαῖσι θερμὸν αἶμα προσράνας βόθρῳ,  
καὶ φασγάνου πρόβλημα, νερτέροις φόβον,  
πήλας ἀκούσει κείθι πεμφίδων ὄπα  
λεπτήν ἀμαυρᾶς μάστακος προσφθέγμασιν.

*Alejandra 681-687*

Llegará al solitario yermo de los difuntos  
y consultará al nigromante anciano,  
conocedor de la cohabitación de varones y mujeres.  
Tras rociar cálida sangre en el hoyo para las almas,  
y blandir la defensa de la espada, horror para los de abajo,  
oírā allí la voz de las ánimas,  
la tenue interpelación de la oscura mandíbula.

---

la paga propuesta. Mientras que en la *Nékyia* Odiseo hace y cumple la promesa hecha a un compañero muerto hace poco, en las *Ranas* el protagonista no consigue cerrar el trato deseado con el muerto reciente. La premisa para el inicio del descenso ha quedado así cómicamente subvertida.

<sup>125</sup> Es, pues, una obra que escapa a las tradicionales categorías genéricas de la literatura. Hemos optado por incluirla en el apartado dedicado a los tratamientos teatrales por su forma de monólogo dramático, su métrica cercana a Esquilo y su lengua trágica. Véase sobre tal cuestión la introducción y el comentario de la edición de Fusillo - Hurst - Paduano 1991.

El «nigromante anciano que conoce la cohabitación de varones y mujeres» es una larga perífrasis que se refiere a Tiresias, cuyos mágicos cambios de sexo están bien atestiguados en la tradición mitológica. También se menciona el sangriento ritual de evocación, con la sangre que se vierte en el hoyo, e incluso el motivo del rechazo de las almas con la espada.

Unos versos después Licofrón ofrece una erudita muestra de la geografía infernal, cuyos elementos sitúa en Cumas<sup>126</sup>, que incluye múltiples referencias presentes ya en el episodio de la *Odisea*:

Βαίου δ' ἀμείψας τοῦ κυβερνήτου τάφον  
καὶ Κιμμέρων ἔπαυλα κἀχερουσίαν  
ρόχθοισι κυμαίνουσιν οἴδατος χύσιν  
Ἵσσαν τε καὶ Λέοντος ἀτραποὺς βοῶν  
χωστὰς, Ὀβριμοῦς τ' ἄλλος, οὐδαίας Κόρης,  
πυριφλεγές τε ῥεῖθρον (...)  
λιπῶν δὲ Ληθαίωνος ὑψηλὸν κλέτας  
λίμνην τ' Ἄορνον ἀμφιτορνωτὴν βρόχῳ  
καὶ χεῦμα Κωκυτοῖο λαβρωθὲν σκότῳ,  
Στυγὸς κελαϊνῆς νασμόν (...)  
θήσει Δαείρα καὶ Ξυνευνέτη δάνος,  
πήληκα κόρησι κίονος προσαρμόσας.

*Alejandra 694-711*

Y tras pasar la tumba de Bayo el timonel  
y las fincas de los cimeros y el aquerusingo  
torrente agitado con rugidos de ola  
y el Osa y del león las sendas de los bueyes  
amontonadas, y el bosque de Óbrimo, la subterránea Core,  
y la ígnea corriente (...)  
y tras dejar la alta ladera del Leteón  
y el lago Aorno circundado por un lazo  
y el flujo del Cocito que se precipita en sombra,  
afluente de la negra Éstige (...)  
pondrá como presente para Daira y su compañero de lecho  
un yelmo, tras ajustarlo en la sien de una columna.

Entre los lugares infernales se citan las fincas de los cimeros, alusión al pueblo de los cimérios, y el bosque de Óbrimo, que recuerda el bosque consagrado a Perséfone de *Od.* XI 509. Los ríos y lagos infernales como el aquerusingo torrente (Aqueronte), la ígnea corriente (Piriflegeton) y el Cocito, del que se especifica que es un afluente de la Éstige, ya aparecen en las indicaciones que Circe da a Odiseo (*Od.* XI 508-515).

### 3. Tratamientos filosóficos

Los filósofos clásicos, aunque elogian el estilo de Homero, son por lo general sumamente críticos con el contenido de la *Nékyia*, que muestra una existencia ultraterrena vacía e intrascendente, lo que les lleva a proponer nuevos mitos sobre el más allá que plasmen sus concepciones filosóficas. Sin embargo, se sirven de determinados pasajes del episodio cuando este les ayuda a dar autoridad a sus teorías o belleza a sus textos.

---

126 Estrabón ofrece una localización similar: Odiseo visitó un santuario junto al lago Averno, cerca de Cumas, donde existía un oráculo de los muertos (V, 4. 5). Sobre los diversos intentos antiguos y modernos de localizar la situación de la *Nékyia* en la geografía real, véase Burgess 2016.

## Platón

A pesar de sus críticas a la mitología tradicional, Platón valora la capacidad de emocionar y el efecto moral que el mito tiene en el individuo. Por ello, incluyó relatos del viaje al mundo de los muertos en sus diálogos como recurso de transmisión de su pensamiento filosófico y embellecimiento literario. Mediante estas reelaboraciones el filósofo enfatiza la importancia de vivir correctamente y ofrece muestras de cómo sería una mitología filosófica destinada a formar a buenos ciudadanos<sup>127</sup>. Para la composición de estos relatos, Platón se sirve del prestigioso episodio homérico, cuyos elementos adapta a su pensamiento filosófico. Tal es el caso de la *Apología* y la *República*<sup>128</sup>.

La *Apología*, considerada la primera obra de Platón<sup>129</sup>, ofrece una versión del discurso que Sócrates pronunció durante el juicio en el que se le acusó de impiedad y corrupción de la juventud. Al final de la obra, ya condenado a muerte, Sócrates habla sobre su futura estancia en el inframundo. La ambientación del más allá que Sócrates imagina es homérica<sup>130</sup>, ya que los personajes en los que centra su atención pertenecen al universo épico. Entre ellos están algunos de los integrantes de la *Nékyia*, como Minos, Áyax, Agamenón, Odiseo y Sísifo (también Homero es mencionado):

εἰ γὰρ τις ἀφικόμενος εἰς Ἄιδου, ἀπαλλαγείς τουτωνὶ τῶν φασκόντων δικαστῶν εἶναι, εὐρήσει τοὺς ὡς ἀληθῶς δικαστάς, οἵπερ καὶ λέγονται ἐκεῖ δικάζειν, Μίνως τε καὶ Ῥαδάμανθυς καὶ Αἰακὸς καὶ Τριπτόλεμος καὶ ἄλλοι ὅσοι τῶν ἡμιθέων δίκαιοι ἐγένοντο ἐν τῷ ἑαυτῶν βίῳ, ἄρα φαύλη ἂν εἴη ἡ ἀποδημία; ἢ αὖ Ὀρφεῖ συγγενέσθαι καὶ Μουσαιῶ καὶ Ἡσιόδῳ καὶ Ὀμήρῳ ἐπὶ πόσῳ ἂν τις δέξαιτ' ἂν ὑμῶν; (...). ἐπεὶ ἔμοιγε καὶ αὐτῷ θαυμαστὴ ἂν εἴη ἡ διατριβὴ αὐτόθι, ὅποτε ἐντύχοιμι Παλαμῆδει καὶ Αἴαντι τῷ Τελαμῶνος καὶ εἴ τις ἄλλος τῶν παλαιῶν διὰ κρίσιν ἄδικον τέθνηκεν, ἀντιπαραβάλλοντι τὰ ἑμαυτοῦ πάθη πρὸς τὰ ἐκείνων (...). ἐπὶ πόσῳ δ' ἂν τις, ὦ ἄνδρες δικασταί, δέξαιτο ἐξετάσαι τὸν ἐπὶ Τροίαν ἀγαγόντα τὴν πολλὴν στρατιὰν ἢ Ὀδυσσεῖα ἢ Σίσυφον ἢ ἄλλους μυρίους ἂν τις εἴποι καὶ ἄνδρας καὶ γυναῖκας, οἷς ἐκεῖ διαλέγεσθαι καὶ συνεῖναι καὶ ἐξετάζειν ἀμήχανον ἂν εἴη εὐδαιμονίας;

*Apol.* 41a-c

Pues si llegando al Hades, liberado de estos de aquí que dicen ser jueces, encontrara a los jueces de verdad, los que dicen que juzgan allí, Minos, Radamantis, Éaco y Triptólemo, y los demás semidioses cuantos fueron justos en sus vidas ¿acaso sería un mal traslado? O es más, estar con Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero ¿en cuánto lo valoraría cualquiera de vosotros? (...) Porque al menos para mí personalmente la vida allí sería increíble, cuando me encontrara con Palamedes, Áyax el de Telamón o cualquier otro de los antiguos que haya perdido su vida por un juicio injusto, al comparar mi sufrimiento con el de aquellos (...) ¿en cuánto valoraría cualquiera, jueces, interrogar al que llevó a Troya numeroso ejército o a Odiseo, a Sísifo o a otros miles de hombres y mujeres que se podrían decir, con quienes dialogar, estar y tratar sería el colmo de la felicidad?

La imaginada estancia de Sócrates en el Hades ha sido estructurada, como la

127 Taylor 2005, pp. 71-72. Acerca del mito en Platón o sobre su obra en general recomendamos también la lectura de Lledó Iñigo 1981; Schuhl 1949; Taylor 1955<sup>6</sup>; Tovar 1973<sup>2</sup>.

128 También el *Fedón* (107c-115a) contiene un mito acerca del viaje del alma al Hades, su configuración geográfica y el destino de las almas.

129 Hay consenso en que es una de las primeras obras, perteneciente a la época de juventud. Según recoge Lledó Iñigo (1981, pp. 51-55), los principales estudiosos la sitúan por lo general entre el primer y cuarto puesto de la cronología. Véase también Taylor 1955<sup>6</sup>, pp. 16-22, y 2005, pp. 28-31; Tovar 1973<sup>2</sup>, pp. 37-39.

130 Cf. Jouanna 2015, p. 206: «Cette évocation des habitants des enfers correspond évidemment à l'image populaire héritée d'Homère».

*Nékyia*, a partir del encuentro del protagonista con diversos grupos de personajes. El texto está constituido por la enumeración de una serie de jueces infernales, de poetas, de héroes injuriados en injusto juicio y de otros personajes de la épica griega. En la *Apología* el viaje al mundo de los muertos se encuentra además, como la aventura nigromántica de Odiseo, en una posición de especial relevancia, pues constituye el final de la obra y del discurso del filósofo. Sócrates, ya condenado a muerte, anticipa la llegada al otro mundo que está a punto de experimentar. De esta manera, en el viaje al más allá de Sócrates se adapta al nuevo contexto filosófico la significación heroica de la *Nékyia*. Si el encuentro de Odiseo con los héroes y heroínas magnificaba su estatus heroico, el encuentro de Sócrates con los difuntos le permitirá ampliar su actividad filosófica. Mediante este cambio de significación se invierte la naturaleza del Hades homérico, que para Sócrates ya no es un lugar de tristeza sino de felicidad.

En la *República*, su obra más conocida, se desarrollan las ideas de la filosofía platónica a partir de la reflexión acerca de la justicia. El diálogo tiene como remate final el mito de Er, que plasma los castigos y las recompensas tras la muerte<sup>131</sup>. El alma del protagonista viaja al más allá, donde observa la configuración del Universo y el juicio de ultratumba. El principio y el final del mito están marcados por ecos homéricos de la *Nékyia*. En el inicio Sócrates advierte que la historia que va a contar no es un «relato de Alcínoo» (Ἀλκίνοου ἀπόλογον, R. 614b), es decir, el relato que Odiseo ofrece a Alcínoo y a los feacios en el que se inserta su viaje al mundo de los muertos, sino la de un «hombre valeroso» (ἀλκίμου ἀνδρός, R. 614b). De esta manera Platón se desmarca del mito épico para ofrecer una fábula de tipo filosófico<sup>132</sup>. Toma la *Nékyia* como «antitexto», a fin de ofrecer una alternativa que sustituya los valores arcaicos de la épica representados en el canto XI por los nuevos valores filosóficos<sup>133</sup>. Al final de la obra el pasaje dedicado a relatar la elección de vida de las almas está compuesta como un catálogo de héroes introducidos por la repetición de un verbo de visión (ἰδεῖν, ἰδεῖν, ἰδεῖν δὲ καὶ, μετὰ δὲ ταύτην ἰδεῖν, R. 619e-620b). Entre ellos se menciona a tres personajes de *Odisea* XI, Áyax, Agamenón y Odiseo. La vida que escogen estos héroes está relacionada con la esencia de su carácter y su presentación en la *Nékyia*:

εἰκοστὴν δὲ λαχοῦσαν ψυχὴν ἐλέσθαι λέοντος βίον· εἶναι δὲ τὴν Αἴαντος τοῦ Τελαμωνίου, φεύγουσαν ἄνθρωπον γενέσθαι, μεμνημένην τῆς τῶν ὅπλων κρίσεως. τὴν δ' ἐπὶ τούτῳ Ἀγαμέμνωνος· ἔχθρα δὲ καὶ ταύτην τοῦ ἀνθρωπίνου γένους διὰ τὰ πάθη ἀετοῦ διαλλάξαι βίον. (...). κατὰ τύχην δὲ τὴν Ὀδυσσεύως λαχοῦσαν πασῶν ὑστάτην αἰρησομένην ἰέναι, μνήμη δὲ τῶν προτέρων πόνων φιλοτιμίας λελωφηκυῖαν ζητεῖν περιουῶσαν χρόνον πολὺν βίον ἀνδρός ιδιώτου ἀπράγμονος (...).

R. 620b-d

La vigésima alma a la que le tocó eligió la vida de un león; era la de Áyax el de Telamón, que rehuía ser hombre al acordarse del juicio de las armas. Tras él la de

131 Además del viaje al mundo de los muertos de Er, hay en la *República* otro mito, el de Gíges, que se configura como un descenso maravilloso. Véase García Gual 1981, pp. 44-61, acerca del viaje al mundo de los muertos en los diálogos platónicos *Gorgias*, *Fedón* y *República*.

132 La visión negativa del Hades que ofrece Homero en la *Odisea* había sido criticada por Platón en el libro III de esta misma obra. El filósofo cita las famosas palabras del difunto Aquiles en la *Nékyia* y el símil de los murciélagos de la *Deuteronékyia* para recomendar su supresión, pues, a pesar de su belleza poética, no son adecuadas para la educación del ciudadano (R. 386c-387b).

133 García Gual 1981, p. 57; MacDonald 1994, p. 95: «Plato's Socrates advertised his tale about Er as a transvaluative hypertext based on Odysseus' journey to the netherworld.»

Nosotros denominaremos a este tipo de relaciones transtextuales como antitextualidad: el texto B surge en oposición al texto A, cuyos valores pretende sustituir y al que suele hacer alusión mediante detalles intertextuales.

Agamenón: esta por odio hacia la raza humana por su sufrimiento se cambió por la vida de un águila. (...) la de Odiseo, a la que le tocó en suerte escoger la última de todos, habiendo cesado en su ambición al recordar los sufrimientos anteriores, buscaba dando vueltas mucho tiempo la vida de un varón particular y sin aspiraciones (...).

Áyax escoge la vida de un león, imagen presente en muchos símiles homéricos para ilustrar la furia del guerrero, que aquí queda concretada en la ira que alberga por el juicio de las armas; el caudillo Agamenón prefiere ser un águila, el animal que representa el poder de los reyes pero que vive a su vez alejado de la humanidad, pues la traición de Clitemnestra le ha hecho aborrecer al género humano; el más inteligente es Odiseo, que habiendo observado y experimentado el sufrimiento de los grandes caudillos opta por la vida de un hombre común.

A pesar de las críticas de Platón al canto XI de la *Odisea*, el mito de Er se sirve del modelo homérico como argumento de autoridad, debido a su profunda influencia en el imaginario colectivo acerca del mundo de los muertos. Platón elabora su propia visión del más allá a partir de la combinación de la *Nékyia* con otras doctrinas escatológicas y sus planteamientos filosóficos<sup>134</sup>.

En otras obras, si bien no se desarrolla un viaje al mundo de los muertos, el filósofo se sirve de alusiones intertextuales al episodio de la *Odisea* con diversos fines.

En el *Protágoras* la ambientación del encuentro entre Sócrates y el sofista que da nombre a la obra presenta trazas de viaje al Hades<sup>135</sup>. Al inicio del diálogo se alude al canto X de la *Odisea*, tanto al referirse a la belleza de Alcibíades en 309b (*Od.* X 279) como en la fórmula utilizada en 310b (στὰς παρ' ἐμοί ≈ μευ ἄγχι στᾶσα, *Od.* X 400). Si en el canto X se relata la llegada de Odiseo a la morada de Circe, que le hará descender al mundo de los muertos para consultar al adivino Tiresias, en el comienzo del *Protágoras* Hipócrates irrumpe en casa de Sócrates para inducirle a ir a casa de Calias a conocer al filósofo Protágoras. La introducción de las personalidades en la casa de Calias, a fin de simbolizar la futilidad de su prestigio, se presenta como una visión infernal. Para ello en dos ocasiones se modifican fórmulas de la *Nékyia*: de *Od.* XI 572 y 601 en *Prot.* 515c (<Τὸν δὲ μετ' εἰσενόησα>, ἔφη Ὅμηρος, Ἰππίαν τὸν Ἥλειον.) y de *Od.* XI 582 en *Prot.* 315d (Καὶ μὲν δὴ <καὶ Τάνταλον> γε <εἰσεῖδον>)<sup>136</sup>. Como vemos, Sócrates parodia el texto de la evocación homérica con una finalidad satírica, la crítica de sus enemigos filosóficos<sup>137</sup>.

Otra de sus obras, *Gorgias*, diálogo de la época de transición, finaliza con un mito en el que se relata la organización del reino de Plutón. A pesar de no tratarse de un viaje al más allá, incluye una visión del juicio de ultratumba. Durante la explicación del mito, Sócrates expone que el mayor número de condenados incurables en el más allá son personas poderosas. Pone como ejemplo a los condenados de *Odisea* XI:

μαρτυρεῖ δὲ τούτοις καὶ Ὅμηρος· βασιλέας γὰρ καὶ δυνάστας ἐκεῖνος πεποίηκεν τοὺς ἐν Αἴδου τὸν αἰεὶ χρόνον τιμωρομένους, Τάνταλον καὶ Σίσυφον καὶ Τιτυόν·

*Gorg.* 525 d-e

También es testigo de esto Homero; pues aquel representó a reyes y poderosos que

134 Cf. Casadesús Bordoy (2015), que analiza cómo el mito de Er incluye elementos de la doctrina órfica en una descripción del más allá basada en el modelo de *Odisea* XI.

135 Acerca del uso de los poemas homéricos en el *Protágoras*, véase Capra 2005; Segvic 2006.

136 El uso de elementos del tema del viaje al mundo de los muertos en tratados filosóficos para criticar a sus adversarios se extenderá, a partir del *Protágoras* de Platón, a otras corrientes filosóficas.

137 Se trata de una parodia estricta: se mantiene en todo lo posible la literalidad del intertexto.

sufran por siempre castigos en el Hades, a Tántalo, Sísifo y Titio.

Mediante esta referencia a la *Nékyia* Platón reconoce como intertexto el pasaje homérico, lo que otorga a su afirmación una mayor autoridad a ojos de la cultura griega, al menos desde el punto de vista literario. A continuación, Sócrates habla sobre los jueces infernales, que juzgan sosteniendo una vara. Sólo Minos es representado con un cetro, a la manera homérica<sup>138</sup>. Platón cita en su diálogo el verso de la *Nékyia* relacionado con el cetro del juez (χρύσειον σκῆπτρον ἔχοντα θεμιστεύοντα νέκυσιν, *Od.* XI 569):

ἐκάτερος τούτων ῥάβδον ἔχων δικάζει – ὁ δὲ Μίνως ἐπισκοπῶν κάθηται, μόνος ἔχων χρυσοῦν σκῆπτρον, ὡς φησιν Ὀδυσσεὺς ὁ Ὀμήρου ἰδεῖν αὐτὸν–  
χρύσειον σκῆπτρον ἔχοντα, θεμιστεύοντα νέκυσιν.

*Gorg.* 526 d-c

Cada uno de estos [los jueces] juzga sosteniendo una vara – pero Minos es el único de los guardianes que sostiene un cetro dorado, como dicen que lo vio el Odiseo de Homero –  
'con un cetro dorado, juzgando entre los muertos'.

Precisamente a Gorgias, que da título al diálogo anterior, hace alusión Sócrates en el *Banquete* de la siguiente manera:

καὶ γὰρ με Γοργίου ὁ λόγος ἀνεμίμησκεν, ὥστε ἀτεχνῶς τὸ τοῦ Ὀμήρου ἐπεπόνθη· ἐφοβούμην μὴ μοι τελευτῶν ὁ Ἀγάθων Γοργίου κεφαλὴν δεινοῦ λέγειν ἐν τῷ λόγῳ ἐπὶ τὸν ἐμὸν λόγον πέμψας αὐτὸν με λίθον τῆ ἀφωνία ποιήσειεν.

*Smp.* 198c

Y en efecto el discurso me recordaba a Gorgias, de manera que prácticamente he sentido lo de Homero: temía que al terminar Agatón de decir su discurso, enviando contra el mío la cabeza del temible Gorgias, me convirtiera en piedra por afonía.

En *Od.* XI 633-638 Odiseo marcha del lugar de evocación de los difuntos ante el temor de que Perséfone le envíe la cabeza de la Gorgona (motivo del temor). Del mismo modo, Sócrates teme que Agatón le envíe la cabeza de este afamado filósofo. Hay, pues, un juego de palabras (Γοργεῖην κεφαλὴν, *Od.* XI 634; Γοργίου κεφαλὴν, *Smp.* 198c) destinado a poner de relieve la relación entre Agatón y su maestro Gorgias. Como en *Protágoras*, la parodia de una fórmula de la *Nékyia* va destinada a zaherir a un oponente. En este mismo diálogo hay otra breve alusión a la *Nékyia*: para dar más autoridad a su discurso, Aristófanes hace mención de la historia de Oto y Efiltes relatada por Homero en *Od.* XI 307-320.

Podemos concluir que Platón realiza una aproximación crítica al tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*. El filósofo demuestra un gran conocimiento de estos pasajes homéricos tanto en las recreaciones del tema como en diversas citas de la *Nékyia* y de la *Deuteronékyia* incluidas en su obra, que son usadas como medio de autoridad o de sátira filosófica. En el mito de Er, su principal mito escatológico, Platón parte de la *Nékyia*, cuya pesimismo rechaza, para la creación de un nuevo más allá que constituye una visualización plástica de sus planteamientos éticos y filosóficos.

138 El detalle del cetro de juez infernal es mencionado también en el diálogo espurio *Minos*: καὶ Ὀδυσσεΐας ἐν Νεκυίᾳ δικάζοντα χρυσοῦν σκῆπτρον ἔχοντα πεποίηκε τὸν Μίνων, οὐ τὸν Παδάμανθυν (*Minos* 319e).



## Plutarco

Ya en época imperial, entre los siglos I-II, Plutarco cuenta en su prolífica obra con dos recreaciones del viaje al mundo de los muertos, los mitos de Tespesio y de Timarco<sup>139</sup>. El filósofo de Queronea se sirve del relato mítico para plasmar su concepción del alma y del cosmos<sup>140</sup>. En *De sera numinis vindicta* se escenifica una conversación entre Plutarco, su hermano Timón y otros interlocutores acerca de la tardanza de la divinidad en castigar a los malvados. Tras la discusión filosófica, la obra se cierra, como ya acostumbrara a hacer Platón, con un mito (563b-568a): el alma de Arideo, tras separarse del cuerpo por el trauma de una caída, viaja a las regiones celestes donde, guiado por un familiar y rebautizado como Tespesio, observa el más allá y el castigo y purga que sufren las almas. El pasaje está inspirado en el mito de Er de la *República* de Platón, aunque Plutarco deja también traslucir breves pinceladas de otros viajes de ultratumba, entre ellos los de la *Odisea*<sup>141</sup>.

Las almas son presentadas a la manera homérica, como entes asustados y alborotados que profieren gritos inhumanos (θεσπεσίη ἰαχῆ, *Od.* XI 43 ≈ φωνὰς ... ἀσήμους, *Mor.* 564b) y que son comparadas con aves (οἰωνῶν ὥς, *Od.* XI 606 ≈ ὥσπερ αἱ ὄρνιθες, *Mor.* 565e) o con murciélagos (nótese el paralelismo léxico: νυκτερίδες - τετριγυῖας)<sup>142</sup>:

ένίαις δὲ καὶ πολλὰς ἄμα τῶν ἐκγόνων ἔλεγε συνηρτῆσθαι καθάπερ μελίττας  
ἢ νυκτερίδας ἀτεχνῶς ἐχομένας καὶ τετριγυῖας

*Mor.* 567e

y que muchas [almas] de los descendientes, decía, se enlazaban en grupo con algunas, comportándose prácticamente como abejas o murciélagos y chillando

ὥς δ' ὅτε νυκτερίδες μυχῶ ἄντρου θεσπεσίοιο  
τριζουσαι ποτέονται, ἐπεὶ κέ τις ἀποπέσησιν  
ὄρμαθοῦ ἐκ πέτρης, ἀνά τ' ἀλλήλησιν ἔχονται,  
ὥς αἱ τετριγυῖαι ἄμ' ἦϊσαν

*Od.* XXIV 6-9

Como cuando los murciélagos en el interior de una cueva maravillosa chillando vuelan, una vez que alguno cae

139 El mito de Timarco se desarrolla en la parte central de *De genio Socratis*. Timarco, deseoso de conocer el poder del demon de Sócrates, se sometió a los ritos del oráculo de Trofonio, en cuya gruta sintió cómo su alma salía de su cuerpo y viajaba al más allá celestial. Al igual que en la *Nékylia* y la *Deuteronékylia*, la primera vez que el protagonista entra en contacto con las almas de los difuntos estas, distinguidas según grupos (recién nacidos, hombres y mujeres), se le aparecen alborotadas y dando alaridos, ante cuya visión se asusta Timarco (motivo del temor). Tanto Odiseo como Timarco se encuentran, además, con un adivino. Si Tiresias, a diferencia del resto de difuntos, conserva intacto el intelecto, el adivino Hermodoro de Clazómenas forma parte de las almas más disciplinadas en el más allá (*Mor.* 592c). En ambos pasajes se pone, pues, de manifiesto la particular naturaleza espiritual de los adivinos. Tras ver al adivino, Timarco finaliza su viaje, no sin antes recibir (como Odiseo y otros viajeros al más allá) la profecía de su muerte (*Mor.* 592d-f).

140 Acerca de los mitos escatológicos de *De sera*, *De genio* o *De facie* puede consultarse Vernière 1977, pp. 57-121; Mihai 2015, pp. 185-224. Sobre la vida y obra de Plutarco léase e.g. Ziegler 1965, Russell 1973 o Pérez Jiménez 1985, pp. 7-135; y sobre *Moralia* en concreto Russell 1968.

141 Cf. Santamaría Álvarez 2007; Gagné 2015; y Jouanna 2015, p. 262: «Ce récit visiblement ne s'inspire seulement de Platon, il intègre également les images de l'enfer homérique (...); et l'on y trouve sans doute également des souvenirs du voyage d'Enée aux enfers de l'*Enéide* de Virgile. Mais la conception des enfers de Plutarque ne manque pas d'originalité.»

142 Aunque las almas no son comparadas a la sombra o el sueño como en la *Odisea* (σκιῆ εἴκελον ἢ καὶ ὄνειδος, *Od.* XI 207; ἢ ὄτ' ὄνειδος, *Od.* XI 222), Plutarco remarca la inconsistencia de los placeres en el más allá mediante el empleo conjunto de estas nociones (*Mor.* 565e).

del racimo de la roca, y se sostienen entre ellos,  
así estas iban chillando.

En sus recreaciones del viaje al más allá Plutarco hace ciertas alusiones al texto homérico y adapta algunas de sus características<sup>143</sup>. Sin embargo, el número y trascendencia de estas referencias es muy reducido en comparación con el amplísimo uso que el polígrafo griego hace de la *Nékyia* en otras obras, en las que precisamente censura los valores que ofrece el canto XI de la *Odisea*<sup>144</sup>. Como Platón, Plutarco crea un nuevo viaje al mundo de los muertos que funciona como crítica y contrapunto al tratamiento tradicional del tema en autores como Homero, cuya visión del más allá es rechazada por el queronense<sup>145</sup>.

También de manera similar a Platón, a pesar de sus críticas, encontramos una ocasión en la que alaba un pasaje específico del canto XI que le sirve para dar autoridad a una de sus teorías. En el diálogo *De facie in orbe lunae*, a raíz de una discusión sobre las características y naturaleza de la luna, se incluye un relato escatológico, el mito de Sila, en el que se cita la *Nékyia* (*Od.* XI 222 y 601-602) para dar autoridad a la teoría de la doble separación o muerte del ser humano:

λείπεται δ' ἡ τῆς ψυχῆς φύσις ἐπὶ τὴν σελήνην, οἷον ἴχνη τινὰ βίου καὶ ὄνειράτα διαφυλάττουσα· καὶ περὶ ταύτης ὀρθῶς ἡγοῦ λελέχθαι τό 'ψυχὴ δ' ἡὺτ' ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται' (λ 222). (...) καὶ Ὅμηρος ὧν εἶπε πάντων μάλιστα δὴ κατὰ θεὸν εἰπεῖν ἔοικε περὶ τῶν καθ' Ἄιδου (λ 601)  
'τὸν δὲ μετ' εἰσενόησα βίην Ἡρακλεΐην,  
εἶδωλον· αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν.'

*Mor.* 944f

Queda la naturaleza del alma en la luna que conserva como ciertos vestigios y sueños de la vida; y sobre esta considera correcto que se haya dicho lo de que 'el alma como un sueño en vuelo volando va'. (...) Y Homero, de todo lo que habló, parece hablar sobre lo del Hades con especial inspiración divina:  
'Después de este observé la fuerza de Heracles,  
su imagen; él entre los inmortales dioses [goza]'

#### 4. Tratamientos novelescos y cómicos

Desde sus inicios, la novela y el humor han estado fuertemente unidos. Los textos novelescos y cómicos incorporaron extensivamente los sucesos de la *Odisea*, en particular el viaje al mundo de los muertos de Odiseo, bien como medio de generar humor y crítica a partir de la degradación de uno de los episodios más majestuosos de la epopeya, bien como modelo de sus peripecias.

#### Antonio Diógenes

De la novela titulada *Maravillas increíbles de allende Tule* de Antonio

143 Arideo, antes de convertirse en un hombre nuevo tras su experiencia celeste y tomar el nombre de Tespesio, se asemeja a Elpénor, el compañero de Odiseo, pues ambos se caracterizan por su falta de nobleza y mueren al caer desde un lugar elevado. Por otro lado, tanto a Odiseo como a Tespesio les es vaticinada su muerte y los dos se encuentran en el más allá con un familiar muerto, Odiseo con su madre (*Od.* XI 206-208) y Tespesio con su padre (*Mor.* 566f), al que son incapaces de abrazar.

144 Díaz Lavado (2010) analiza las citas homéricas de 15 obras de Plutarco pertenecientes a sus *Moralia*. El canto XI, con 22 citas (*cf.* pp. 337 ss.), es con diferencia el texto de la *Odisea* más citado en las obras analizadas, lo que indica la predilección de Plutarco por este pasaje.

145 En *Adolescens* (16e ss.) Plutarco, como ya hiciera Platón (*R.* 386c-387b, *cf. supra* nota) cita varios pasajes de la *Nékyia* y de la *Deuteronékyia* y advierte al lector de que ha de rechazar la imagen que sobre Aquiles, Agamenón y el Hades se da en ambos episodios, pues no es acorde a la verdad.

Diógenes, aunque no ha llegado hasta nuestros días, sabemos por el resumen que de ella conservamos, realizado en el s. IX por el patriarca Focio, que uno de sus episodios consistía en un descenso a los infiernos<sup>146</sup>:

ὅπως εἰς Ῥόδον ἀπὸ τῆς κατὰ τὸν οἶκον συμφορᾶς σὺν τῷ ἀδελφῷ ἀπήχθη, κἀκεῖθεν εἰς Κρήτην ἐπλανήθη, εἶτα εἰς Τυρρηνοὺς, κἀντεῦθεν εἰς Κιμμερίους οὕτω καλουμένους· καὶ ὡς τὰ ἐν Ἄιδου παρ' αὐτοῖς ἴδοι καὶ πολλὰ τῶν ἐκεῖσε μάθοι, διδασκάλῳ χρωμένη Μύρτῳ θεραπαινίδι οικείᾳ, πάλαι τὸν βίον ἀπολιπούση καὶ ἐκ τῶν νεκρῶν τὴν δέσποιναν ἀναδιδασκούση.

Focio, *Bibl. codd.* 166

Que fue llevada a Rodas con su hermano tras la desgracia en su casa, y de allí marchó errante a Creta, luego a los tirrenos, y de allí a los así llamados cimerios; y que entre ellos vio las cosas del Hades y aprendió muchas cosas de las de allí, sirviéndose como maestra de Mirto, su esclava personal, que tiempo ha abandonó la vida e instruye de entre los muertos a su señora.

La referencia de los cimerios no deja lugar a dudas de que entre los posibles textos en los que se inspiró Antonio Diógenes para la composición de este episodio se encontraba el viaje al mundo de los muertos de Odiseo<sup>147</sup>. Tan solo unos pocos datos se nos ofrecen del contenido del pasaje: que Dercílide, la protagonista, ve y aprende cosas del más allá a partir del encuentro con su antigua esclava, igual que Odiseo vio a los difuntos, aprendió de Tiresias y habló con su madre, que le explicó la naturaleza del inframundo. Como la *Nékyia*, el descenso de Dercílide pudo haber estado compuesto de al menos un encuentro individual con un personaje de su pasado y de visiones de ultratumba (quizá de los habitantes del Hades). Sin embargo, la brevedad del comentario de Focio nos impide conocer en detalle los entresijos de esta catábasis. Tampoco queda muy claro si estamos ante una evocación, ante un descenso o se mantuvo la ambigüedad de la *Nékyia* homérica.

No es baladí, sin embargo, el hecho de que el tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* se deje sentir en la novela, género con una gran capacidad de transformación que poco a poco se impondrá en la cultura literaria de Occidente y que gozará de gran difusión e influencia en épocas en las que la épica y otros géneros antes florecientes han quedado ya enclaustrados entre los muros de la erudición.

### Luciano

Entre su prolífica producción literaria Luciano cuenta con varias composiciones del tema del viaje al más allá y diversas escenas infernales. En *De luctu* habla de la gran influencia que en el imaginario colectivo griego sobre la vida de ultratumba tuvieron autores como Homero y cita el viaje al Hades de Odiseo.

Ὁ μὲν δὴ πολὺς ὄμιλος, οὗς ἰδιώτας οἱ σοφοὶ καλοῦσιν, Ὀμήρῳ τε καὶ Ἡσιόδῳ καὶ τοῖς ἄλλοις μυθοποιοῖς περὶ τούτων πειθόμενοι καὶ νόμον θέμενοι τὴν ποίησιν αὐτῶν, τόπον τινα ὑπὸ τῇ γῆ βαθὺν Ἄιδην ὑπειλήφασιν, μέγαν δὲ καὶ πολύχωρον τοῦτον εἶναι καὶ ζοφερόν καὶ ἀνήλιον, οὐκ οἶδ' ὅπως αὐτοῖς φωτίζεσθαι δοκοῦντα πρὸς τὸ καὶ καθορᾶν τῶν ἐνότων ἕκαστον βασιλεύειν δὲ τοῦ χάσματος ἀδελφὸν τοῦ Διὸς Πλούτωνα κεκλημένον (...). ταῦτα γὰρ ἀμέλει διηγήσαντο τοῖς πάλαι ἐκεῖθεν ἀφιγμένοι Ἀλκηστὶς τε καὶ Πρωτεσίλαος οἱ Θετταλοὶ καὶ Θησεὺς ὁ τοῦ Αἰγέως καὶ ὁ τοῦ Ὀμήρου

146 Sobre la novela de Antonio Diógenes véase Brioso Sánchez 2002.

147 Brioso Sánchez (2002, p. 69) añade a raíz de la división de la novela en veinticuatro libros que «es bastante razonable la extendida sospecha de que estamos ante una ambiciosa emulación de la *Odisea*».

Ὀδυσσεύς, μάλα σεμνοὶ καὶ ἀξιόπιστοι μάρτυρες, ἔμοι δοκεῖν οὐ πίνοντες τῆς πηγῆς· οὐ γὰρ ἂν ἐμέμνηντο αὐτῶν.

*Lucl. 2-5*

La mayoría de la gente, a los que los sabios llaman hombre común, creyendo a Homero, Hesíodo y los demás hacedores de mitos sobre esto y estableciendo su poesía como precepto, han dado por hecho que el Hades es un lugar profundo bajo la tierra y que este es grande, espacioso, neblinoso y sin sol (que no sé cómo les parece que se ilumina para ver lo que hay dentro), también que reina en el abismo el hermano de Zeus, llamado Plutón (...). Todo eso, claro está, contaron a los de antaño, llegados de allí, los tesalios Alceste y Protesilao, Teseo el de Egeo, y el Odiseo de Homero, testigos muy honorables y fidedignos, sin que bebieran de la fuente [del Olvido], a mi parecer; pues no se acordarían de ello.

El propio Luciano demuestra un profundo conocimiento, entre otros, del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, lo que se puede inferir a partir de la composición lucianesca de este tipo de episodios y de algunas alusiones intertextuales del pasaje homérico. Pero no se basa en él como única fuente de inspiración, sino que mantiene una actitud ecléctica, combinando diversos hipotextos con sus propias elaboraciones<sup>148</sup>.

Su novela, *Relatos verídicos*, expone un increíble viaje repleto de fantásticas aventuras y constituye una sátira de las obras que presentaban sucesos maravillosos como reales<sup>149</sup>. El autor anuncia al principio de la novela su intención de parodiar a otros escritores y espera que el lector sea capaz de percibir tal transtextualidad sin necesidad de citarlos. Pero, por si acaso, acto seguido da algunos nombres de creadores de relatos maravillosos y destaca a Odiseo y su relato en la corte de los feacios como guía de todos ellos (*VH I 2-3*). Como en la *Odisea*, una de las paradas de este vagar es el mundo de los muertos, y, al igual que en el poema homérico, el episodio es de gran importancia en el conjunto de la obra (constituye la parte principal del segundo libro). El protagonista y sus compañeros arriban a la isla de los bienaventurados, regida por Radamantis. A su llegada Áyax está siendo juzgado por haberse suicidado (*VH II 7*); otros personajes de la *Nékyia* presentes en el episodio son Aquiles (*VH II 19, 22 y 23*), Heracles (*VH II 22*) y Odiseo (*VH II 15, 20, 22 y 29*). El propio Homero se encuentra allí (*VH II 15, 22 y 24*) e incluso conversa con el protagonista (*VH II 20 y 28*). El final de la estancia en la isla de los bienaventurados está marcado por una profecía, en consonancia con el texto homérico: Odiseo viajó al más allá para informarse sobre el camino de regreso y Tiresias le predijo que volvería a Ítaca aunque sufriendo mucho (καὶ κεν ἔτ' εἰς Ἰθάκην, κακὰ περ πάσχοντες, ἕκοισθε, *Od. XI 111*) y que moriría ya anciano; el protagonista de *Relatos verídicos* consulta antes de su marcha a Radamantis, quien le ofrece indicaciones sobre la navegación y profetiza que volverá a su patria tras muchos peligros (ἀφίξεσθαι μὲν εἰς τὴν πατρίδα πολλὰ πρότερον πλανηθέντα καὶ κινδυνεύσαντα, *VH II 27. 9-10*) y que a su muerte podría regresar con ellos a la isla de los bienaventurados<sup>150</sup>. Algunos de los elementos literarios que conforman la *Nékyia* y que por ella quedaron constituidos como convenciones architextuales del tema han sido utilizados para la elaboración de este episodio, como el tópico de la muerte y el del descenso (τί παθόντες ἔτι ζῶντες ἱεροῦ χωρίου ἐπιβαίημεν, *VH II 10. 1-2*; compárese

148 Sobre esta cuestión, cf. Caster 1937, pp. 274 ss.; y el extenso estudio acerca de Luciano de Bompaire 1958 (esp. pp. 365-378). Para el tema del viaje al Hades en sus obras, cf. García Gual 1981, pp. 64-71; Gómez Espelosín 2010, pp. 178-181. Véase también Anderson 1976a y 1976b acerca de la repetición de temas y motivos en este autor.

149 Acerca de Luciano y *Relatos verídicos* puede leerse la Introducción de la traducción de García Gual 1998.

150 Jouanno 2013, p. 157.

con τί παθόντες ἐρεμνὴν γαῖαν ἔδυτε, *Od.* XXIV 106<sup>151</sup>) o el catálogo de hombres ilustres introducido por un verbo de visión (*VH* II 17). Tras partir de la zona de los bienaventurados, llegan a una isla infernal, cuyo aire «sombrio y neblinoso» (ὁ ἀήρ ζοφερός καὶ ὀμιχλώδης, *VH* II 29. 10) y cuyos tres ríos recuerdan el Hades homérico<sup>152</sup>. Allí sufren los condenados, cuyas vidas y faltas les son explicadas. Incapaz de soportar aquella visión, el protagonista se apresura a volver a la nave<sup>153</sup>. La siguiente isla es la del sueño, en la que habitan murciélagos, detalles que recuerdan a *Od.* XXIV 5-13 donde se menciona el país de los sueños junto al símil de los murciélagos.

Además de esta novela, Luciano escribió varios diálogos satíricos con fines de crítica social, en los que se transpone el tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*. Una de estas composiciones, *Menipo o sobre la Necromancia*, toma como hipotexto la *Nékyia* homérica y presenta similitudes con algunos descensos muy conocidos y difundidos como el de las *Ranas* de Aristófanes<sup>154</sup> o el de Eneas en la *Eneida* de Virgilio<sup>155</sup> (al que dedicaremos el capítulo siguiente). En lo referente a la evocación de la *Nékyia*, ya en el comienzo de *Menipo o la Necromancia* el autor deja ver la impronta del pasaje homérico en forma de cita paródica. Ante la pregunta de un amigo sobre el motivo del viaje al más allá (tópico del descenso), Menipo responde con dos famosos versos de *Odisea* XI:

Ὡ φιλότης, χρειώ με κατήγαγεν εἰς Αἴδαο  
ψυχῇ χρησόμενον Θηβαίου Τειρεσίαο.

*Nec.* 1. 21-22

Oh amigo, me fue preciso bajar al Hades  
a consultar al alma del tebano Tiresias.

En estos términos se dirige Odiseo a su madre en *Od.* XI 164 (con el lógico cambio de Ὡ φιλότης por μήτερο ἐμή). Poco después, Menipo vuelve a repetir su objetivo:

ἄριστον οὖν ἡγούμην εἶναι παρὰ τινος τούτων διαπραξάμενον τὴν κατάβασιν  
ἐλθόντα παρὰ Τειρεσίαν τὸν Βοιώτιον μαθεῖν παρ' αὐτοῦ ἅτε μάντεως καὶ  
σοφοῦ, τίς ἐστιν ὁ ἄριστος βίος καὶ ὃν ἂν τις ἔλοιτο εὖ φρονῶν.

*Nec.* 1. 21-22

Pensaba yo que lo mejor era, tras realizar cerca de alguno de éstos el descenso e ir junto a Tiresias el beocio, aprender de él, como adivino y sabio que es, cuál es el mejor modo de vida y qué elegiría quien es sensato.

Estas palabras recuerdan a las de la maga Circe, que también ordena el viaje al

151 Bompaire (1958, p. 660), por su parte, considera que *VH* II 10 es un pastiche del tópico del descenso que se produce en el inicio del encuentro entre Odiseo y Tiresias (*Od.* XI 93-94).

152 Se trata de un río de fango, uno de sangre y otro de fuego. El paisaje de la *Nékyia* también contaba con tres masas de agua (el Piriflegetón, el Cocito y el Aqueronte).

153 Se trata de una posible alusión al final de la *Nékyia*, en la que Odiseo, después de conocer las vidas y condenas de los difuntos, regresa rápidamente a su barco, temeroso de quedar petrificado por la visión del rostro de la Medusa.

154 Por ejemplo, Menipo desciende al inframundo con un atavío (sombrero, piel de león y lira) cuya ridiculidad recuerda al de Dioniso en las *Ranas*. También se aconseja a Menipo hacerse pasar por Heracles, como hace Dioniso en la comedia para burlar a Éaco.

155 El descenso de Menipo y el de Eneas presentan llamativas similitudes, por ejemplo, en la estructuración espacial del descenso, en el papel de los guías (Mitrobarzanes y la Sibila) o las enumeraciones de abstracciones.

Hades para consultar a Tiresias, de quien se destacan sus dotes adivinatorias y su capacidad intelectual:

ἀλλ' ἄλλην χροὴν πρῶτον ὁδὸν τελέσαι καὶ ἰκέσθαι  
εἰς Αἴδαο δόμους καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης  
ψυχῇ χρησομένους Θηβαίου Τειρεσίαο,  
μάντιος ἀλαοῦ, τοῦ τε φρένες ἔμπεδοί εἰσι·  
(...)  
ὅς κέν τοι εἴπησιν ὁδὸν καὶ μέτρα κελεύθου  
νόστον θ'

*Od. X 490-493, 539-540*

Pero es preciso primero otro camino completar y llegar  
a la morada de Hades y de la temible Perséfone,  
para consultar el alma del tebano Tiresias,  
adivino ciego, cuyas mentes intactas están.  
(...)  
que te podrá decir el camino, la extensión de la ruta  
y el regreso

Para la realización de tan arriesgada empresa, Menipo viaja a Babilonia, donde se pone en manos de Mitrobarzanes, que será su guía, y, al igual que Circe, prescribe los rituales a realizar<sup>156</sup>. Tras completar los rituales de purificación (como los que relata Pausanias acerca del oráculo de Trofonio en IX 39) y vestirle con ridículas ropas, Mitrobarzanes le ordena que durante el descenso no dé su nombre, sino el de otros héroes que realizaron un viaje al Hades, entre los que cita a Odiseo (καὶ παρεκελεύσατο, ἦν τις ἔρηται με τοῦνομα, Μένιππον μὴ λέγειν, Ἡρακλέα δὲ ἢ Ὀδυσσεά ἢ Ὀρφέα, *Nec. 8. 4-6*).

A continuación, el pasaje dedicado a relatar la travesía hasta el lugar donde va a realizarse el último ritual, el sacrificio a las divinidades infernales, y la realización del mismo se abre con otra cita del viaje al mundo de los muertos de Odiseo: βαίνομεν ἀχνύμενοι, θαλερόν κατὰ δάκρυ χέοντες («Marchábamos afligidos, abundante llanto vertiendo», *Nec. 9. 7 = Od. XI 5*). Esta cita delimita un pasaje de marcada inspiración homérica, ya que se inserta en el mismo contexto que el hipotexto de *Odisea XI* de donde se ha extraído la cita. Como Odiseo, Menipo se embarca y sigue la corriente de un río hasta llegar al tétrico paraje donde tendrá lugar el ritual:

Καὶ μέχρι μὲν τινος ὑπεφερόμεθα ἐν τῷ ποταμῷ, εἶτα δὲ εἰσεπλεύσαμεν εἰς τὸ ἔλος καὶ τὴν λίμνην εἰς ἣν ὁ Εὐφράτης ἀφανίζεται. περαιωθέντες δὲ καὶ ταύτην ἀφικνούμεθα εἰς τι χωρίον ἔρημον καὶ ὑλῶδες καὶ ἀνήλιον, εἰς ὃ καὶ δὴ ἀποβάντες – ἠγείτο δὲ ὁ Μιθροβαρζάνης – βόθρον τε ὠρυξάμεθα καὶ τὰ μῆλα κατεσφάξαμεν καὶ τὸ αἶμα περὶ αὐτὸν ἐσπείσαμεν.

*Nec. 9. 8-15*

Y entretanto nos dejamos llevar a lo largo del río, entonces navegamos hacia el interior del bosque y de la laguna en la que desaparece el Éufrates. Y atravesándola, llegamos a un lugar solitario, boscoso y sin sol, en el que desembarcando – guiaba Mitrobarzanes-, cavamos un hoyo, degollamos las reses y libamos la sangre a su alderredor.

156 Sin embargo, como ya hemos comentado *supra*, el rol como guía de Mitrobarzanes se asemeja más al de la Sibila en la *Eneida*. Circe, la Sibila y Mitrobarzanes prescriben los rituales necesarios para la aventura infernal. Pero mientras Circe aguarda el regreso de Odiseo en su morada (guía instructivo), la Sibila y Mitrobarzanes guiarán al héroe en su descenso (guía acompañante). Por otro lado, al igual que en la *Eneida*, se realizan varios rituales previos y no un único sacrificio como en *Odisea XI*.

Compárese este texto con el pasaje paralelo de *Odisea* XI:

ἦ δ' ἐς πείραθ' ἴκανε βαθυρροῦν Ὠκεανοῖο  
ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε,  
ἦέρι καὶ νεφέλη κεκαλυμμένοι· οὐδέ ποτ' αὐτοῦς  
Ἥλιος φάεθων καταδέσκειται ἀκτίνεσσιν,  
(...)  
νῆα μὲν ἔνθ' ἐλθόντες ἐκέλαμεν, ἐκ δὲ τὰ μῆλα  
εἰλόμεθ'· αὐτοὶ δ' αὐτε παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο  
ἦομεν, ὄφρ' ἐς χῶρον ἀφικόμεθ', ὃν φράσε Κίρκη.  
ἔνθ' ἱερίη μὲν Περιμήδης Εὐρύλοχός τε  
ἔσχον· ἐγὼ δ' ἄορ ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
βόθρον ὄρυξ' ὅσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,  
ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοῖν χερόμην πᾶσιν νεκύεσσι,  
πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνω,  
τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον.  
πολλὰ δὲ γουνούμην νεκῶν ἀμενηνὰ κάρηνα,  
(...)  
τοὺς δ' ἐπεὶ εὐχολῆσι λιτῆσί τε, ἔθνεα νεκρῶν,  
ἔλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβῶν ἀπεδειροτόμησα  
ἐς βόθρον, ῥέε δ' αἶμα κελαινεφές·

*Od.* XI 13-36

Llegaba a los confines del Océano de honda corriente;  
allí están el pueblo y la ciudad de los cimerios,  
cubiertos de niebla y nube; nunca a ellos  
el resplandeciente Helios los contempla con sus rayos,  
(...)

Al llegar allí varamos la nave y las reses  
escogimos; nosotros a lo largo de la corriente del Océano  
marchábamos, hasta llegar al lugar que dijo Circe.  
Allí Perímedes y Euríloco sostenían las víctimas sacrificiales;  
yo, tras desenvainar la afilada arma de junto a mi muslo  
un hoyo cavé de un codo por uno y otro lado,  
a su alrededor libaba una libación a todos los muertos,  
primero con leche-miel, luego con dulce vino,  
y por tercera vez con agua; encima esparcí blanca harina.  
Y mucho imploraba a las vanas cabezas de los muertos.  
(...)

Después que con ruegos y súplicas a ellos, pueblos de los muertos,  
implorara, las reses tomando degollé  
sobre el hoyo, fluía negra sangre.

El texto de Luciano presenta una síntesis del hipotexto homérico: para realizar el sacrificio Menipo viaja a un lugar «sin sol», como el país de los cimerios; se califica el paraje de «boscoso», lo que rememora el bosque consagrado a Perséfone de la *Odisea*. También los detalles del ritual, como el hoyo y la sangre, forman parte del pasaje. Es más, un poco antes de la travesía se especifica que Menipo ha embarcado con todo lo necesario para realizar, además del sacrificio, libaciones como las que había ofrendado el itacense en *Od.* XI:

παρεσκεύαστο δ' αὐτῷ καὶ σκάφος καὶ ἱερεῖα καὶ μελίκρατον καὶ ἄλλα ὅσα

πρὸς τὴν τελετὴν χρήσιμα

*Nec. 9. 3-5*

Se había provisto de una barca, víctimas sacrificiales, leche-miel y todo cuanto es útil para el ritual

La última parte del sacrificio es una invocación a las divinidades infernales. Para ello Luciano remeda un verso de la *Nékylia* (ἐπεύξασθαι δὲ θεοῖσιν, / ἰφθίμῳ τ' Ἀΐδῃ καὶ ἐπαινῆ Περσεφονείῃ, *Od. XI 47-48*)<sup>157</sup>:

ὁ δὲ μάγος ἐν τοσοῦτῳ δᾶδα καιομένην ἔχων οὐκέτ' ἡρεμαῖα τῇ φωνῇ, παμμέγεθες δέ, ὡς οἶός τε ἦν, ἀνακραγῶν δαίμονάς τε ὁμοῦ πάντα ἐπεβοᾶτο καὶ Ποινὰς καὶ Ἐρινύας καὶ νυχίαν Ἑκάτην καὶ ἐπαινῆ Περσεφόνειαν.

*Nec. 9. 15-19*

Mientras, el mago, sosteniendo una antorcha ardiente, con una voz ya no suave sino altisonante, invocaba gritando a todas las ánimas y a las Penas, las Erinis, la nocturna Hécate y la terrible Perséfone.

Sin embargo, tras el sacrificio, a diferencia de lo que ocurre en la *Odisea*, en *Menipo o Necromancia* se produce un claro descenso a los infiernos, mucho más cercano a *Eneida VI* que a *Odisea XI*, lo que influye notablemente en su estructura narrativa: el descenso de Menipo queda estructurado a partir del paso del protagonista por las diferentes regiones del inframundo, como sucede en la *Eneida*. También de forma similar a la *Eneida* (como tendremos ocasión de analizar en profundidad en el siguiente capítulo), el paso por cada una de estas zonas está compuesto a partir de la alternativa presentación de muchedumbres anónimas y diversos personajes particulares a los que observa el protagonista. Estas muchedumbres y personajes particulares no constituyen bloques narrativos extensos y aislados, como en *Odisea XI*, sino elementos variados que se combinan libremente, a la manera de *Eneida VI*, para ofrecer una imagen del pueblo infernal más dinámica y agitada. Tampoco, salvo en el encuentro final con Tiresias, se producen los encuentros dialogados con personajes individuales que fundamentan la *Nékylia* (y de gran importancia también en el descenso de Eneas). Con todo, la especial importancia que la *Nékylia* da al factor humano, primando la presentación de los difuntos frente a la descripción del paisaje, se mantiene también en el descenso de Menipo.

Como inicio, pues, del descenso propiamente dicho, Menipo cuenta a su amigo que, tras el sacrificio a la manera odiseica, se abrió la tierra, generando una grieta por la que él y Mitrobarzanes accedieron al Hades. Allí, tras observar a Radamantis y a Cerbero, llegaban a la laguna donde estaba la barca de Caronte repleta de almas. El barquero confundiendo a Menipo con Heracles lo transportó a la otra orilla. El protagonista y su guía continúan de esta manera hacia la siguiente zona:

ἐπεὶ δὲ ἤμεν ἐν τῷ σκότῳ, προῆει μὲν ὁ Μιθροβαρζάνης, εἰπόμην δὲ ἐγὼ κατόπιν ἐχόμενος αὐτοῦ, ἕως πρὸς λειμῶνα μέγιστον ἀφικνούμεθα τῷ ἀσφοδέλῳ κατάφυτον, ἔνθα δὴ περιεπέτοντο ἡμᾶς τετριγυῖαι τῶν νεκρῶν αἰσκιαί.

*Nec. 11. 1-6*

Puesto que estábamos en las oscuridad, iba delante Mitrobarzanes, y seguía yo detrás de él, hasta llegar a un prado muy grande lleno de asfódelos, donde nos sobrevolaban chillando las sombras de los muertos

---

157 Véase el amplio comentario sobre este verso de Caster 1960.



Esta descripción de las almas rememora el símil homérico que compara a los difuntos con murciélagos (obsérvese el uso en ambos casos del participio τετρογυῖαι):

ταὶ δὲ τρίζουσαι ἔποντο.  
ὡς δ' ὅτε νυκτερίδες μυχῶ ἄντρου θεσπεσίοιο  
τρίζουσαι ποτέονται (...)

*Od. XXIV 5-7*

Estas marchaban chillando.  
Como cuando los murciélagos en el interior de una cueva divina  
chillando vuelan (...).

Tras su paso por esta zona, la pradera de los asfódelos, donde Minos imparte justicia, se encaminan al lugar de los tormentos. Allí junto a grupos de sufridores anónimos están los condenados que ya aparecían en la *Odisea*, Sísifo, Tántalo y Titio (además de otro condenado tradicional, Ixión):

καὶ μὴν κάκειῖνα εἶδον τὰ μυθώδη, τὸν Ἰξίονα καὶ τὸν Σίσυφον καὶ τὸν Φρύγα  
Τάνταλον, χαλεπῶς γε ἔχοντα, καὶ τὸν γηγενῆ Τιτυόν, Ἡράκλεις ὅσος· ἔκειτο  
γούν τόπον ἐπέχων ἀγροῦ.

*Nec. 14. 17-21*

Y vi aquello, lo de los mitos, a Ixión, a Sísifo y al frigio Tántalo; estaban ciertamente mal; y al hijo de la tierra, Titio, grande como Heracles; yacía ocupando el espacio de un campo.

De forma similar se describe a este último condenado en la *Nékyia*:

καὶ Τιτυὸν εἶδον, Γαίης ἐρικυδέος υἱόν,  
κείμενον ἐν δαπέδῳ. ὁ δ' ἐπ' ἐννέα κεῖτο πέλεθρα,

*Od. XI 576-577*

Y vi a Titio, hijo de la Tierra gloriosa,  
tendido en el suelo. Él se extendía por nueve pletros

La siguiente zona que atraviesan el filósofo y su guía es la llanura Aquerusia, donde yacen apilados un sinnúmero de cadáveres, entre los que se encuentran los de héroes y heroínas. El tratamiento de estos épicos personajes dista mucho del ofrecido en la *Nékyia*, que se centra de manera exclusiva en el encuentro de Odiseo con personajes de gran prestigio heroico: el itacense les atiende de uno en uno, los identifica y los honra; ninguna mención se hace del resto de almas de menor estatus, los muertos comunes (salvo la ridiculizada aparición de Elpénor). Sin embargo, Menipo declara con cierta comicidad que le hubiera sido imposible distinguir a los héroes de los muertos comunes, «a Tersites del bello Nireo» (τὸν Θερσίτην ἀπὸ τοῦ καλοῦ Νιρέως, *Nec. 15. 19*), debido al estado descompuesto de sus cadáveres. Este pasaje lucianesco obtiene, por tanto, su significación completa al establecer un marcado contraste con su hipotexto, la *Nékyia*, que el propio Luciano evoca mediante una cita de Homero:

Διελθόντες δὲ καὶ τούτους εἰς τὸ πεδῖον εἰσβάλλομεν τὸ Ἀχερούσιον,  
εὐρίσκομέν τε αὐτόθι τοὺς ἡμιθέους τε καὶ τὰς ἡρώϊνας καὶ τὸν ἄλλον ὄμιλον  
τῶν νεκρῶν κατὰ ἔθνη καὶ κατὰ φύλα διαιτωμένους, τοὺς μὲν παλαιούς τινας  
καὶ εὐρωτιῶντας καὶ ὡς φησιν Ὅμηρος, ἀμενηνοὺς, τοὺς δ' ἔτι νεαλεῖς καὶ  
συνεστηκότας

*Nec. 15. 1-6*

Pasando entre estos, venimos a dar en la llanura Aqueresia, y encontramos allí a los semidioses, a las heroínas y a la restante muchedumbre de muertos establecidos en pueblos y tribus; a algunos viejos, mohosos y, como dice Homero, «vanos»; a otros aún frescos y consistentes

Salvo una única excepción (*Od.* XIX 562), el adjetivo ἀμειννός es usado por Homero en la *Odisea* tan solo en pasajes relacionados con el viaje al mundo de los muertos de Odiseo (*Od.* X 521 y 536, XI 29 y 49). Las dos apariciones de esta palabra en *Odisea* XI enmarcan la presentación de las almas con las que Odiseo se va a encontrar (*Od.* XI 29-50). *Menipo o Necromancia* ofrece así una cómica antítesis del mundo de ultratumba épico, en el que a pesar de la inanidad de la muerte se otorga una honra mayor a los héroes. En el más allá lucianesco la muerte todo lo iguala. Por ello, si como Homero dice las almas son inconsistentes o vanas, vano es también el intento de buscar diferencias entre ellas.

Tras ver diversos cadáveres, entre los que se encontraba *Odiseo* (*Nec.* 18. 5-6), la conversación da un giro hacia el decreto emitido por la asamblea de los muertos en contra de los ricos. El descenso de Menipo finaliza con el cumplimiento del objetivo inicial de la aventura, el encuentro del protagonista con el adivino Tiresias. Al igual que en la *Nékyia*, el adivino sabe de antemano la razón de la llegada del protagonista, descubrir la mejor clase de vida. El adivino, después de responder a la consulta, se va por la pradera de asfódelos. La fórmula para indicar la marcha de Tiresias es un pastiche al estilo homérico: ὡς εἰπῶν πάλιν ὄρτο κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα («Así diciendo, de nuevo se dispuso a marchar por la pradera de los asfódelos.», *Nec.* 21. 22). Compárese con la usada para referirse a la marcha de Aquiles: ὡς ἐφάμην, ψυχὴ δὲ ποδώκεος Αἰακίδαο / φοῖτα μακρὰ βιβᾶσα κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα («Así decía, y el alma del Eácida de ágil pie / marchaba a largos pasos por la pradera de los asfódelos», *Od.* XI 538-539).

Mediante la transposición de la *Nékyia* homérica Luciano asocia a Menipo con Odiseo, ya que ambos realizan un descenso en busca de Tiresias. Esta transformación del canto XI conlleva una transformación semántica. O dicho de otro modo, el cambio de protagonista, de caudillo a filósofo, provoca que, aunque la aventura sea la misma, la significación del episodio varíe completamente. El carácter de cada protagonista deja su impronta en la aventura: mientras que el épico Odiseo sublima lo heroico en su evocación, el filósofo Menipo observa con humor el efecto igualador de la muerte. Precisamente, y como ya hemos comentado, la principal fuente de humor se origina a partir de esta confrontación implícita o explícita entre el texto de Luciano y sus hipotextos, entre los que destaca la *Nékyia*.

Otra de las obras de Luciano en las que se puede apreciar una relación de transtextualidad con el viaje al mundo de los muertos de Odiseo es *Diálogos de los muertos*. Formada por la sucesión de encuentros dialogados en el más allá<sup>158</sup>, incluye varios elementos literarios (tópico de la muerte, enumeraciones introducidas por verbos de visión, etc.), personajes y citas de la *Nékyia*. Por ejemplo, en el diálogo XII Minos dirige un litigio entre los difuntos Alejandro y Aníbal; en el diálogo XVII se parodia el castigo de Tántalo; el diálogo XX ofrece una lista de héroes entre los que están

---

158 Aunque la obra está configurada como una serie de encuentros infernales más o menos aislados entre sí, esta sucesión de escenas conformaría en conjunto una especie de mosaico del tema del viaje al mundo de los muertos. L. González Julià (2011) postula incluso que los diálogos, puestos en su correcto orden, tienen como hilo narrativo común la historia completa y unitaria de un viaje al Hades.

Agamenón, Aquiles, Áyax y Odiseo, y se cita de nuevo la expresión homérica «ἀμενηνὰ κάρηνα»; el diálogo XXVIII es una consulta a Tiresias; etc.

Pero los diálogos más significativos son aquellos que constituyen en su totalidad prolongaciones satíricas de pasajes del episodio homérico<sup>159</sup>. Tal es el caso del diálogo XV, que gira en torno a las famosas palabras que dirigió Aquiles a Odiseo en el inframundo:

μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.  
βουλοίμην κ' ἐπάουρος ἔων θητευέμεν ἄλλω,  
ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη,  
ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

*Od. XI 488-491*

No me consueles de la muerte, ilustre Odiseo.  
Preferiría, siendo labriego, servir a otro,  
a un varón pobre, que no tenga mucho para vivir,  
que reinar sobre todos los difuntos.

Luciano hace que Antíloco, que acompañaba a Aquiles en el inframundo cuando encontró a Odiseo (*Od. XI 467-470*), reproche al Pelida tal afirmación. El diálogo se sitúa poco tiempo después del viaje al Hades del itacense:

{ΑΝΤΙΛΟΧΟΣ} Οἷα πρόην, Ἀχιλλεῦ, πρὸς τὸν Ὀδυσσεά σοι εἴρηται περὶ τοῦ θανάτου, ὡς ἀγεννῆ καὶ ἀνάξια τοῖν διδασκάλοιν ἀμφοῖν, Χείρωνός τε καὶ Φοῖνικος. ἠκροώμην γάρ, ὅποτε ἔφησ βούλεσθαι ἐπάουρος ὦν θητεύειν παρὰ τινὶ τῶν ἀκλήρων, "ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη," μᾶλλον ἢ πάντων ἀνάσσειν τῶν νεκρῶν.

*DMort XV 1. 1-13*

{ΑΝΤΙΛΟΚΟ} ¿Qué cosas has dicho hace poco, Aquiles, a Odiseo sobre la muerte, qué mezquinas e indignas de tus dos maestros, Quirón y Fénice. Pues te estaba oyendo cuando decías que preferías, siendo labriego, servir a algún pobre, "que no tenga mucho para vivir", que reinar sobre todos los muertos.

Antíloco está haciendo referencia a *Odisea XI 488-491* e incluye una cita directa del verso 490. De nuevo, de la contraposición con el hipotexto, el encuentro de Odiseo y Aquiles (*Od. XI 465-540*), surge la significación humorística del diálogo (no por humorística menos ejemplar<sup>160</sup>). Si en la *Odisea* se comparaban los destinos de los héroes estableciendo una gradación (Agamenón, con regreso pero sin gloria; Aquiles sin regreso pero con gloria; Odiseo con regreso y gloria), esta queda aquí neutralizada por la capacidad igualadora de la muerte. El propio Aquiles pone de manifiesto esta consideración:

{ΑΧΙΛΛΕΥΣ} νῦν δὲ συνήμι ἤδη ὡς ἐκείνη μὲν ἀνωφελής, εἰ καὶ ὅτι μάλιστα οἱ ἄνω ῥαψωδήσουσιν. μετὰ νεκρῶν δὲ ὁμοτιμία, καὶ οὔτε τὸ κάλλος ἐκείνο, ᾧ Ἀντίλοχε, οὔτε ἡ ἰσχὺς πάρεστιν, ἀλλὰ κείμεθα ἅπαντες ὑπὸ τῷ αὐτῷ ζόφῳ ὅμοιοι καὶ κατ' οὐδὲν ἀλλήλων διαφέροντες, καὶ οὔτε οἱ τῶν Τρώων νεκροὶ δεδίασίν με οὔτε οἱ τῶν Ἀχαιῶν θεραπεύουσιν, ἰσηγορία δὲ ἀκριβῆς καὶ νεκρὸς ὅμοιος, "ἡμὲν κακὸς ἦδὲ καὶ ἐσθλός."

*DMort XV 2. 4-12*

159 Son prolongaciones paralípticas, que completan los vacíos laterales del hipotexto (cf. Genette 1989, p. 219).

160 El humor de Luciano está inspirado en un pensamiento siempre crítico que tal vez puede encuadrarse en el escepticismo.

{AQUILES} Ahora ya me doy cuenta de cuán inservible es aquella [la gloria]: aunque los de arriba la poeticen al máximo, entre los muertos hay una igualdad de honores, y ni aquella belleza, Antíloco, ni el vigor existen, sino que yacemos todos iguales bajo las mismas tinieblas y en nada nos diferenciamos entre nosotros; y ni los muertos de los troyanos me temen, ni los de los aqueos están a mi servicio; la igualdad es perfecta y el muerto idéntico, "ambos, el vil y el noble".

Aquiles ha comprendido qué poco vale la gloria y se lamenta por su muerte. Antíloco critica esta actitud, pues de nada sirve lamentarse de lo inevitable. Tampoco le valdrá de nada a Odiseo, que como todos ha de morir (μετὰ μικρὸν δὲ καὶ Ὀδυσσεὺς ἀφίξεται πάντως, *DMort* XV 3. 27-28).

En el diálogo siguiente, el xvi, se satirizan unos de los versos más comentados de la *Nékyia*, los relativos a la doble naturaleza de Heracles:

τὸν δὲ μέτ' εἰσενόησα βίην Ἡρακλεΐην,  
εἶδωλον· αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι  
τέρπεται ἐν θαλίῃς καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην,  
[παῖδα Διὸς μέγαλοιο καὶ Ἥρης χρυσοπεδίλου.]

*Od.* XI 601-604

Después de este observé la fuerza de Heracles,  
su imagen; él entre los inmortales dioses  
goza en banquete y posee a Hebe de bello pie,  
[hija del gran Zeus y de Hera de áurea sandalia].

En este diálogo, Diógenes, al igual que Odiseo, encuentra a Heracles en el más allá y se sorprende de verlo muerto. Heracles niega estar muerto y hace alusión al pasaje homérico sobre la cuestión, citando el verso 603:

{ΔΙΟΓΕΝΗΣ} εἰπέ μοι, ὦ καλλίνικε, νεκρὸς εἶ; ἐγὼ γάρ σοι ἔθουον ὑπὲρ γῆς ὡς  
θεῶ.  
{ΗΡΑΚΛΗΣ} Καὶ ὀρθῶς ἔθουες· αὐτὸς μὲν γὰρ ὁ Ἡρακλῆς ἐν τῷ οὐρανῷ τοῖς  
θεοῖς σύνεστι "καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην," ἐγὼ δὲ εἶδωλόν εἰμι αὐτοῦ.

*DMort* XVI 1. 4-7

{ΔΙΟΓΕΝΗΣ} Dime, bello vencedor, ¿estás muerto? Pues yo te hacía sacrificios sobre la tierra como a un dios.

{HERACLES} Y correctamente lo hacías; pues el propio Heracles está en el cielo con los dioses "y posee a Hebe de bello pie", yo soy su imagen.

El resto del diálogo consiste en los ataques burlescos de Diógenes a Heracles, que trata en vano de defender esta afirmación. El héroe, airado, amenaza a Diógenes sin conseguir amedrentarlo:

{ΗΡΑΚΛΗΣ} Θρασύς εἶ καὶ λάλος, καὶ εἰ μὴ παύση σκώπτων εἰς ἐμέ, εἴση  
αὐτίκα οἴου θεοῦ εἶδωλόν εἰμι.

{ΔΙΟΓΕΝΗΣ} Τὸ μὲν τόξον γυμνὸν καὶ πρόχειρον· ἐγὼ δὲ τί ἂν ἔτι φοβοίμην σε  
ἅπαξ τεθνεώς;

*DMort.* XVI 3. 1-4

{HERACLES} Eres osado y locuaz, y si no paras de burlarte de mí, sabrás en seguida de qué dios soy la imagen.

{ΔΙΟΓΕΝΗΣ} Desnudo está el arco y a mano; pero yo ¿por qué te iba a temer ya una vez muerto?

La feroz imagen de Heracles, con el arco desenfundado y dispuesto a disparar, a la que hace referencia Diógenes evoca la presentación del héroe en *Od.* XI (nótese el uso de γυμνὸν y τόξον):

ὁ δ' ἐρεμνῆ νυκτὶ ἔοικώς,  
γυμνὸν τόξον ἔχων καὶ ἐπὶ νευρῆφιν οἴστον,  
δεινὸν παπταίνων, αἰεὶ βαλέοντι ἔοικώς.

*Od.* XI 606-608

él, parecido a la obscura noche,  
llevando desnudo el arco y sobre las cuerdas la flecha,  
acechaba terrible, parecido a quien va a disparar.

El diálogo finaliza con una nueva cita del hipotexto (*Od.* XI 602) y un duro ataque a Homero:

{ΔΙΟΓΕΝΗΣ} Διογένους τοῦ Σινωπέως εἶδωλον, αὐτὸς δὲ οὐ μὰ Δία “μετ’  
ἀθανάτοισι θεοῖσιν,” ἀλλὰ τοῖς βελτίστοις τῶν νεκρῶν σύνεστιν Ὅμηρου καὶ  
τῆς τοιαύτης ψυχρολογίας καταγελῶν.

*DMort.* XVI 5. 12-16

{ΔΙΟΓΕΝΗΣ} Soy la imagen de Diógenes el de Sínope, y él personalmente no está, por Zeus, "entre los inmortales dioses", sino con los mejores de los muertos, riéndose de Homero y de tales disparates.

En la *Deuteronékya*, dos personajes de los encuentros individuales de la *Nékya*, Aquiles y Agamenón, charlaban entre sí. Luciano en el diálogo xxix hace algo semejante: Agamenón y Áyax conversan acerca de la disputa de este último con el itacense:

{ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ} Εἰ σὺ μανεῖς, ὦ Αἴαν, σεαυτὸν ἐφόνευσας, ἐμέλλησας δὲ καὶ  
ἡμᾶς ἅπαντας, τί αἰτιᾶ τὸν Ὀδυσσεᾶ καὶ πρόφην οὔτε προσέβλεψας αὐτόν,  
ὅποτε ἦκεν μαντευσόμενος, οὔτε προσειπεῖν ἠξίωσας ἄνδρα συστρατιώτην καὶ  
ἐταῖρον, ἀλλ’ ὑπεροπτικῶς μεγάλα βαίνων παρήλθες;

{ΑΙΑΣ} Εἰκότως, ὦ Ἀγάμεμνον· αὐτὸς γοῦν μοι τῆς μανίας αἴτιος κατέστη  
μόνος ἀντεξετασθεῖς ἐπὶ τοῖς ὅπλοις.

*DMort* XXIX 1. 1-9

{ΑΓΑΜΕΝΟΝ} Si tú enloquecido, Áyax, te mataste, y estuviste a punto de matarnos a todos nosotros, ¿por qué culpas a Odiseo y hace poco sin dirigirle la mirada, cuando venía a solicitar un vaticinio, no te dignaste a contestar a un camarada y compañero, sino dando grandes pasos te fuiste desdenoso?

{ÁΥΑΧ} Lógicamente, Agamenón; precisamente él resultó ser el culpable de mi locura, al ser el único que se enfrentó a mí por las armas.

El diálogo, que al igual que el anterior se sitúa tras el viaje al Hades de Odiseo, continúa con el intento de Agamenón por defender a Odiseo ante el fulminante rencor de Áyax. Si el contexto del diálogo es semejante al de la *Deuteronékya*, el tema de conversación remite a los versos del canto xi de la *Odisea* relativos al intento de reconciliación de Odiseo y el silencio de Áyax:

οἷη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο  
νόσφιν ἀφεστήκει, κεχολωμένη εἵνεκα νίκης,  
τὴν μιν ἐγὼ νίκησα δικαζόμενος παρὰ νηυσὶ  
τεύχεσιν ἀμφ' Ἀχιλῆος·

(...)  
τὸν μὲν ἐγὼν ἐπέεσσι προσηύδων μελιχίσιον·  
(...)  
ὁ δὲ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ' ἄλλας  
ψυχὰς εἰς Ἑρεβος νεκῶν κατατεθνηώτων.

*Od. XI 543-564*

Solo el alma de Áyax Telamoniada  
lejos se había apartado, irritada a causa de la victoria  
en la que le vencí discutiendo junto a las naves  
por las armas de Aquiles;  
(...)  
y yo le hablaba con palabras melosas  
(...)  
y él nada respondió, sino que marchó junto a las otras  
almas de los difuntos, al Érebo.

El silencio de Áyax, que evita a Odiseo mostrar a los feacios una imagen negativa de sí mismo, se rompe en este diálogo de Luciano, que permite finalmente a Áyax manifestar su postura.

Además de *Relatos verídicos*, *Menipo o la Necromancia* y *Diálogos de los muertos*, podemos incluir entre los relatos de Luciano relacionados con el viaje al mundo de los muertos otras obras como *La travesía o el tirano* y *Caronte o los contempladores*<sup>161</sup>, en las que también es posible encontrar ecos del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*.

*Caronte o los contempladores* supone la inversión del tema, ya que en esta ocasión no es un héroe vivo el que desciende al inframundo sino el barquero infernal quien asciende a la superficie a contemplar el mundo de los vivos. Este diálogo incluye también algunos ecos homéricos como la alusión a *Od. XI 305-320* en *Cont. 3. 18 ss.*, al revoloteo de las almas de *Od. XXIV 5-9* en *Cont. 22. 17-18* o el uso de la expresión ἀμηνῆνὰ κάρηνα (de *Od. X 521 y 536, XI 29 y 49*) en *Cont. 22. 30-34*.

El diálogo *La travesía o el tirano* pone en escena la llegada de un grupo de almas guiado por Hermes a un inframundo de inspiración homérica. Allí Caronte cita las principales cualidades del Más Allá:

παρ' ἡμῖν μὲν γὰρ ἀσφόδελος μόνον καὶ χοαὶ καὶ πόπανα καὶ ἐναγίσματα, τὰ  
δ' ἄλλα ζόφος καὶ ὀμίχλη καὶ σκότος

*Cat. 2*

Pues entre nosotros solo hay asfódelo, libaciones, tortas y sacrificios, y por lo demás tiniebla, bruma y oscuridad.

Estos elementos, que según el barquero caracterizan el mundo de los difuntos, coinciden con los de la evocación de la *Odisea*: Odiseo realizó libaciones (χοῆν, *Od. XI 26*) y sacrificios (ιεργῆια, *Od. XI 23*) en un más allá oscuro y neblinoso (ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα, *Od. XI 57, 155*), lo que le permitió conversar con almas procedentes de la pradera de asfódelos (κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα, *Od. XI 539*).

En este diálogo Hermes es representado como en la *Deuteronékyia*, guiando con su caduceo las almas de los difuntos, que Homero comparaba con murciélagos. Esta imagen épica de Hermes en *Odisea XXIV* experimenta una reinterpretación satírica en manos de Luciano que la asimila (o hace más explícita) a la de un pastor guiando el

<sup>161</sup> También hay unos breves viajes infernales en *El aficionado a las mentiras*, en el que Éucrates refiere su visión del más allá por un grieta y Cleodemo su descenso guiado por un bello joven.

rebaño. En ambos pasajes puede apreciarse el paralelismo léxico de ῥάβδος y ἄγω: ἔχε δὲ ῥάβδον μετὰ χειρὸς / (...) / τῇ ῥ' ἄγε κινήσας, *Od.* XXIV 2-5 («tenía un vara entre las manos / (...) / con ella los conducía moviéndolos»); πολλούς τινὰς ἡμῖν ἄγων, μᾶλλον δὲ ὥσπερ τι αἰπόλιον ἀθρόους αὐτοὺς τῇ ῥάβδῳ σοβῶν, *Cat.* 3 («conduciendo ante nosotros a muchos, más bien como un cabrero que los arrea agrupados con su vara»).

Por otro lado, uno de los protagonistas del diálogo, el rico Megapentes, objeto de crítica por su apego desmedido a la vida, profiere unas palabras que recuerdan a las del Aquiles infernal de la *Nékyia*, que el propio Luciano ya había satirizado, como hemos visto, en *D. Mort.* XV<sup>162</sup>:

Κἂν ἰδιώτην με ποιήσον, ὦ Μοῖρα, τῶν πενήτων ἕνα, κἂν δοῦλον ἀντὶ τοῦ πάλαι βασιλέως· ἀναβιῶναί με ἔασον μόνον.

*Cat.* 13

Y podrías convertirme en un cualquiera, Moira, en un pobre, y esclavo en vez del rey que fui antaño; tan sólo permíteme revivir.

Como vemos, a Luciano le interesaba notablemente el tema del viaje al más allá, por lo que lo desarrolla en muchas de sus obras, en las que se puede percibir el profundo conocimiento que este autor tenía de los poemas homéricos y del tratamiento de este tema en la *Odisea*. Luciano tendrá un importante influjo en épocas posteriores, como el Renacimiento, por lo que se escribirán múltiples diálogos y novelas según su estilo. Gracias al extenso uso que el autor griego hace de la *Nékyia*, sus textos se convertirán en un importante vehículo de pervivencia.

### Heliodoro

La novela de Heliodoro, titulada *Etiópicas* (ca. 375), relata las numerosas aventuras vividas por los enamorados Cariclea y Teágenes hasta que finalmente consiguen contraer matrimonio. Entre estos avatares se incluye una nigromancia modelada en base a *Odisea* XI<sup>163</sup>. Cariclea y el sacerdote Calasiris se encuentran con una anciana que llora abrazada al cuerpo de su hijo, muerto en combate. Tras intentar consolar a la anciana e informarse de lo sucedido, se disponen a dormir. Pero las preocupaciones quitan el sueño a Cariclea, lo que le permite observar el ritual que está llevando a cabo la anciana:

Ἡ γὰρ πρεσβῦτις ἀνενοχλήτου καὶ ἀκατόπτου σχολῆς ἐπειλήφθαι νομίσασα πρῶτα μὲν βόθρον ὠρύξατο, ἔπειτα πυρκαϊᾶν ἐκ θατέρου μέρους ἐξῆψε καὶ μέσον ἀμφοῖν τὸν νεκρὸν τοῦ παιδὸς προθεμένη κρατῆρά τε ὄστρακοῦν ἕκ τινος παρακειμένου τρίποδος ἀνελομένη μέλιτος ἐπέχει τῷ βόθρῳ καὶ αὐθις ἐξ ἑτέρου γάλακτος, καὶ οἶνον ἐκ τρίτων ἐπέσπενδεν (...)

Ἐφ' ἅπασι δὲ ξίφος ἀνελομένη καὶ πρὸς τὸ ἐνθουσιῶδες σοβηθεῖσα καὶ πολλὰ πρὸς τὴν σεληναίαν βαρβάροις τε καὶ ξενίζουσι τὴν ἀκοὴν ὀνόμασι κατευξαμένη τὸν βραχίονα ἐντεμοῦσα καὶ δάφνης ἀκρέμονι τοῦ αἵματος ἀποψήσασα τὴν πυρκαϊᾶν ἐπεψέκαζεν...

Hld. VI 14. 3-4

162 Otras similitudes con el intertexto homérico son la breve mención, entre los difuntos que ha traído Hermes, de un marido asesinado por la esposa y su amante (*Cat.* 6), que evoca al prototipo homérico de Agamenón, o la inclusión de una profecía (*Cat.* 11).

163 Cf. Sandy 1982, pp. 86-87, 90-94; Pomer Monferrer 2014. Toda la obra en general está inspirada en la *Odisea*. El paralelismo entre ambas es remarcado por el propio Odiseo que se aparece en sueños a Calasiris y le profetiza que sufrirá padecimientos parecidos a los suyos (V 22. 3). Cf. Crespo 1979, pp. 30-31; Sandy 1982, pp. 83-89.

La anciana, creyendo que podía obrar tranquila, pues nadie la molestaría ni la observaría, primero cavó un hoyo, luego prendió una pira a cada lado y en medio de ambas puso el cadáver de su hijo; y, cogiendo de un trípode cercano un recipiente de arcilla lleno de miel, lo vertió en el hoyo, y después libó leche de otro y vino del tercero (...)

Después de todo esto, cogiendo una espada y profiriendo muchos ruegos a la Luna con palabras bárbaras y de extraño sonido, con convulsiones propias de un poseso, se cortó en el brazo, se limpió la sangre con una rama de laurel y roció la pira...

El ritual de la anciana presenta claras resonancias homéricas. Como Odiseo, la anciana cava un hoyo y en él liba miel, leche y vino. En el pasaje de la *Nékyia* relativo a estas ofrendas (*Od.* XI 24-28) se detalla el orden en el que se libaban en el hoyo: primero (πρῶτα) la mezcla de leche y miel, luego (μετέπειτα) el vino y en tercer lugar (τὸ τρίτον) agua. Esto deriva en las *Etiópicas* en la especificación del recipiente del que se extrae cada sustancia: miel del primero (ἐκ τινος ... τρίποδος), leche de otro (ἐξ ἑτέρου) y vino del tercero (ἐκ τρίτων). En ambos casos, la ofrenda se completa mediante el derramamiento de sangre y la realización de ruegos propiciatorias. Pero mientras que Odiseo degüella unas reses, la anciana toma la espada (ξίφος ἀνελομένη) para hacer un corte en su brazo, por lo que ofrenda su propia sangre. En la *Nékyia* también se especifica que el héroe había sacado su espada (ἄορ ὃξὺ ἐρυσσάμενος), tanto para cavar el hoyo como para mantener alejadas las almas de los muertos. Justo tras la realización de las ofrendas y los ruegos, se desarrolla en los dos textos el motivo del temor, aplicado a los protagonistas de ambas obras y con referencia a las manifestaciones físicas de tal sentimiento: Odiseo, realizador del ritual, palidece (ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει, *Od.* XI 43); Cariclea, que se limita a observar la necromancia, se estremece (Ἡ Χαρίκλεια ... ὑπέφριττε, *Hld.* VI 14. 5).

A pesar de estas semejanzas, ambos rituales divergen en otros detalles, lo que marca la diferente naturaleza de ambas prácticas nigrománticas. Mientras que Odiseo realizó su consulta al alma de Tiresias por prescripción de una divinidad, la anciana fuerza a hablar al cadáver insepulto de su hijo. La naturaleza negativa de la nigromancia de la anciana marca la profecía de su hijo<sup>164</sup>. Este, tras reprochar a su madre que haya descuidado sus honras fúnebres, predice su pronta muerte, que se consumará en las líneas siguientes. De esta manera, en el difunto hijo de la anciana convergen dos roles homéricos, el adivino que ofrece un vaticinio (Tiresias) y el muerto insepulto (Elpénor). Pero, además de la muerte de la anciana, el difunto, concededor de que está siendo escuchado por Cariclea, ofrece una profecía acerca de la protagonista:

γύναιον ὑπ' ἔρωτος σεσοβημένον καὶ πᾶσαν ὡς εἶπεῖν ἐπὶ γῆν ἐρωμένου τινὸς  
ἔνεκεν ἀλώμενον, ᾧ μετὰ μυρίους μὲν μόχθους μυρίους δὲ κινδύνους γῆς ἐπ'  
ἑσχάτοις ὄροις τύχη σὺν λαμπρᾷ καὶ βασιλικῇ συμβιώσεται.

*Hld.* 15. 4

Una mujer zarandeada por el amor y errante por todo el mundo, por decirlo así, en busca de su amado, con quien vivirá en los últimos confines de la Tierra, tras miles de fatigas y peligros, una dicha reluciente y regia.

Esta parte de la profecía relativa a Cariclea es semejante a la que Tiresias había ofrecido a Odiseo. A ambos personajes, que vagan errantes, se les vaticina que volverán

---

<sup>164</sup> Calasiris, despertado por Clariclea, remarca la diferencia entre la impiedad de la anciana y otros medios de adivinación lícitos (*Hld.* VI 14. 7). Después el difunto recrimina a su madre la ruptura de las prescripciones divinas (*Hld.* VI 15. 1).



a reunirse en su patria con sus seres queridos tras afrontar múltiples peligros<sup>165</sup>.

### 5. La tradición antihomérica

Desde finales del siglo I y especialmente en el s. II tiene su auge el movimiento de la segunda sofística, en la que alcanzó un gran desarrollo la tradición crítica de Homero, existente ya desde antiguo, que se caracterizó por la invención de testimonios de supuestos testigos oculares de los hechos troyanos que se oponían a la versión homérica<sup>166</sup>.

#### La crónica del ciclo troyano atribuida a Dictis cretense

En esta tradición se enmarca la crónica del ciclo troyano atribuida a un pretendido participante de la guerra de Troya, Dictis cretense, que representa junto a Dares la corriente antihomérica y pseudohistoricista que se impondrá en la Edad Media. Puesto que Dictis se presenta como partícipe de la guerra, se le consideró un testigo más fiel que Homero, que habría escrito mucho tiempo después de la caída de Troya. Sin embargo, a pesar de su pretendida historicidad, tanto la obra de Dictis como la de Dares siguen y adaptan con frecuencia los poemas homéricos. Tan solo se han conservado algunos fragmentos del original griego<sup>167</sup>, que tendría la siguiente disposición: los libros I-V trataban sobre la guerra de Troya y los libros VI-X sobre los νόστοι de los combatientes. Entre ellos se encontraba el de Odiseo, dentro del cual se mencionaría su viaje al mundo de los muertos. Aunque este episodio no está entre los fragmentos conservados, Malalas, cronista bizantino de principios del s. VI, que se sirvió directa o indirectamente de la crónica de Dictis, ofrece la siguiente versión racionalista del viaje infernal de Odiseo:

κάκειθεν ἀνήχθη, ἔνθα λίμνη ὑπῆρχε μεγάλη πλησίον τῆς θαλάσσης, λεγομένη ἢ Νεκυόπομπος, καὶ οἱ οἰκοῦντες ἐν αὐτῇ ἄνδρες μάντιες· οἵτινες ἐξείπον αὐτῷ πάντα τὰ συμβάντα αὐτῷ καὶ τὰ μέλλοντα.

*Chron.* V 20 (Dind. 121)

Y desde allí navegó a donde había un gran lago cerca del mar, llamado el Nekyopompos, y los que habitaban allí eran varones adivinos, los cuales le revelaron todo lo sucedido y lo futuro.

El texto de Dictis sirvió también de modelo para *Ephemeridos belli Troiani*, escrita en latín por Septimio<sup>168</sup> en el s. IV. La versión latina acerca de la evocación de Odiseo es la siguiente<sup>169</sup>:

---

165 Aunque el difunto dice que Cariclea llegará a los confines de la tierra, en referencia a Etiopía, esta es precisamente la patria de la joven, pues allí se descubre que sus padres son los reyes etíopes Hidaspes y Persina. Es más, el retraso de Cariclea en declarar su identidad a su padre está modelado según el reencuentro de Odiseo con Laertes en *Od.* XXIV (Sandy 1982, p. 85-86).

166 Acerca de esta tradición consúltese Stanford 1954, pp. 147- 158; Cristóbal López 2001; Prospero 2013, pp. 1-38.

167 Cf. Griffin 1908, que escribe acerca de un fragmento del original griego en los papiros de Oxirrinco, editado por Grenfell, Hunt y Goodspeed en 1907. Posteriormente se encontró otro fragmento que fue editado en 1966 por Barns, Parsons, Rea y Turner.

168 La versión latina parece bastante fiel al contenido original, aunque el propio autor reconoce que no es una traducción literal y resume en un solo volumen los seis dedicados al regreso de los héroes en la crónica griega.

169 También se relata al final de la obra (VI 15) la muerte de Odiseo, ya anciano, a manos de su hijo Telégono, producto de sus amores con Circe, y que le hiere con una lanza rematada con un hueso de ave marina. Así se cumple la profecía de Tiresias, que no se menciona en la crónica, de que la muerte le vendría en la vejez desde el mar.

*inde liberatus pervenerit ad eum locum, in quo exhibitis quibusdam sacris futura defunctorum animis dinoscerentur*

VI 5. 13-15

Desde allí, liberado, llegó al lugar en el que, contemplados ciertos ritos, el futuro sería clarificado por las almas de los difuntos.

Gracias a esta traducción al latín y a la versión griega de Malalas se puede conjeturar que en el original griego se mencionaba al menos brevemente una versión racionalizada de la *Nékyia* como parte de un resumen de la *Odisea*. La obra perdida de Dictis, a través de la traducción latina de Septimio, va a ser fundamental para la divulgación en la Edad Media de la materia de Troya, pero su referencia al episodio de la *Nékyia* es mínima. Esto, unido al olvido de la *Odisea* en el Medievo, tendrá como consecuencia la pérdida de influencia en esta época del viaje al mundo de los muertos del poema homérico.

### **El Heroico y la Vida de Apolonio de Tiana de Filóstrato**

Filóstrato, uno de los principales escritores del movimiento que él mismo denominó segunda sofística, también se sitúa en esta tradición antihomérica, que se refleja en su obra.

La biografía *Vida de Apolonio de Tiana*, escrita por encargo de la emperatriz Julia Domna, tiene como objetivo reivindicar a Apolonio de Tiana como gran exponente de la sabiduría y la religión. Filóstrato rechaza que Apolonio fuera un brujo, pero relata ciertas actividades mágicas como prueba de su santidad, en consonancia con el gusto de los lectores de esta época por lo maravilloso<sup>170</sup>. Uno de estos sucesos es la realización de una nigromancia. Según refiere el propio Apolonio, él mismo invocó sobre su túmulo al difunto Pelida, que se le apareció para exigir la reanudación de su veneración. Al inicio del pasaje, Apolonio niega haber seguido los rituales de Odiseo.

‘ἀλλ’ οὐχὶ βόθρον’ εἶπεν ‘Ὀδυσσέως ὀρυξάμενος, οὐδὲ ἀρνῶν αἵματι  
ψυχαγωγήσας ἐς διάλεξιν τοῦ Ἀχιλλέως ἦλθον

Philostr. *VA* IV 16

'Pero no cavando' dijo ' el hoyo de Odiseo, ni evocando el alma con sangre de carneros llegué al diálogo con Aquiles'

Al desarrollar un relato en primera persona acerca de la evocación del alma de Aquiles, Filóstrato sigue de cerca el canto XI de la *Odisea*<sup>171</sup>. Sin embargo, niega que el ritual de Apolonio fuera el mismo que el realizado por Odiseo<sup>172</sup>. De esta manera, Filóstrato señala su modelo, a la vez que prepara la crítica a Homero.

En efecto, unas líneas después, ya durante la conversación, Apolonio pregunta a Aquiles si su entierro sucedió según lo cuentan los poetas. Por los detalles que ofrece el texto, la información que pretende contrastar Apolonio es en particular la que sobre el

170 Acerca de la aretología en la *Vida de Apolonio de Tiana*, véase Bernabé 1979 pp. 41-49; Anderson 1986, pp. 135-153. Sobre Filóstrato y su obra en general puede consultarse, además de las anteriores, Bowie - Elsner 2009.

171 Véase Bowie - Elsner 2009, pp. 171-202, donde se analiza cómo las aventuras del apólogo de Odiseo, incluida la *Nékyia*, han servido de paradigma para las vivencias de Apolonio, entre las que se encuentra otra experiencia de ultratumba: en VIII 19-20 Apolonio, como Timarco, desciende al antro de Trofonio del que sale portando un libro con las doctrinas de Pitágoras. En VII 21 se reelabora el motivo del temor y de la cabeza de Medusa de la *Nékyia*: ἐλάβετο ὡς μὴ ἂν ἐκπλαγέντος τοῦ ἀνδρός, μηδ’ ἂν εἰ Γοργεῖη κεφαλὴ ἐπ’ αὐτὸν αἰροῖτο.

172 Nótese además el paralelismo léxico (Bowie- Elsner 2009, p. 197): βόθρον’ ... ὀρυξάμενος; αἵματι ψυχαγωγήσας, *VA* IV 16 ≈ βόθρον ὀρυξ’; αἶμα ... / ψυχαῖ, *Od.* XI 25, 36-37.

entierro del Pelida ofrece Agamenón en la *Deuteronékyia*.

ἀμφὶ δέ σ' ἔστησαν κοῦραι ἀλίοιο γέροντος  
οἴκτρ' ὀλοφυρόμεναι (...)  
Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπι καλῆ  
θρήνεον

*Od. XXIV 58-61*

Alrededor se situaron las muchachas del anciano del mar  
lamentándose desoladas (...)  
y las nueve Musas, todas, alternando con su bella voz  
un treno

Aquiles desmiente en parte el relato homérico<sup>173</sup>.

ἠρόμην οὖν πρῶτον, εἰ κατὰ τὸν τῶν ποιητῶν λόγον ἔτυχε τάφου. (...) Μουσῶν  
δὲ θρήνοι καὶ Νηρηίδων, οὓς ἐπ' ἔμοι γενέσθαι φασί, Μοῦσαι μὲν οὐδ'  
ἀφίκοντό ποτε ἐνταῦθα, Νηρηίδες δὲ ἔτι φοιτῶσι.'

*VA IV 16*

Pregunté primero si el entierro sucedió de acuerdo con el relato de los poetas (...)  
'los trenos de las Musas [dijo Aquiles] y de las nereidas, que dicen que hubo por  
mí... ni siquiera me visitaron aquí nunca las Musas, pero las nereidas aún me  
visitan.'

Posiblemente a principios del siglo III (hay quien postula una datación más antigua) vio la luz el *Heroico*, obra atribuida por lo general a Filóstrato. El *Heroico* es un diálogo sobre los héroes homéricos entre un mercader fenicio y un viñador. El viñador declara que es capaz de comunicarse con Protesilao, el primer muerto en la guerra de Troya, y que el héroe ha prohibido que se escuche la *Nékyia* y otras aventuras del itacense, pues aunque hermosas son falsas (*Her. 717*)<sup>174</sup>. La crítica de las fantasías homéricas respecto a la existencia de ultratumba no es nueva en la literatura griega sino que, como ya hemos visto, parece haberse convertido en un lugar común. Además de esta mención al viaje al más allá de Odiseo, se recrea brevemente una curiosa evocación. La clara filiación homérica de este pasaje no ha de extrañarnos, puesto que su protagonista es el propio Homero:

ἐς Ἰθάκην γὰρ ποτε τὸν Ὅμηρον πλεῦσαι φασιν ἀκούσαντα, ὡς πέπνυται ἔτι ἡ  
ψυχὴ τοῦ Ὀδυσσεῶς καὶ ψυχαγωγία ἐπ' αὐτὸν χρῆσασθαι, ἐπεὶ δὲ ἀνελθεῖν  
τὸν Ὀδυσσεῶα, ὁ μὲν ἠρώτα αὐτὸν τὰ ἐν Ἰλίῳ, ὁ δὲ εἰδέναι μὲν πάντα ἔλεγε καὶ  
μεμνησθαι αὐτῶν, εἰπεῖν δ' ἂν οὐδὲν ὧν οἶδεν, εἰ μὴ μισθὸς αὐτῷ παρ' Ὀμήρου  
γένοιτο εὐφημία τε ἐν τῇ ποιήσει καὶ ὕμνος ἐπὶ σοφία τε καὶ ἀνδρεία.  
ὁμολογήσαντος δὲ τοῦ Ὀμήρου ταῦτα καὶ ὅ τι δύναιτο, χαριεῖσθαι αὐτῷ ἐν τῇ  
ποιήσει φήσαντος, διήει Ὀδυσσεὺς πάντα ξὺν ἀληθείᾳ τε καὶ ὡς ἐγένετο,  
ἦκιστα γὰρ πρὸς αἵματι καὶ βόθροισι αἱ ψυχαὶ ψεύδονται. (...) αὕτη, ξένε, ἡ  
Ὀδυσσεῶς τε καὶ Ὀμήρου ξυνουσία, καὶ οὕτως Ὅμηρος τὰ ἀληθῆ μὲν ἔμαθε,

173 En la *Anthologia Graeca* (IX 459) hay también un breve pasaje anónimo en el que se revisita el encuentro homérico entre Odiseo y Aquiles. El texto reproduce en estilo directo las palabras de Aquiles, que elogia a Odiseo y manifiesta la impresión que le causó su osado viaje al mundo de los muertos. De nuevo el difunto Pelida, como en la *Vida de Apolonio de Tiana*, rememora aquí un relato homérico, el viaje del itacense al más allá, aunque en este caso el discurso de Aquiles no se encuadra de manera explícita en el marco de una evocación.

174 Hodkinson (2011, pp. 62-63) remarca el paralelismo entre Apolonio y Protesilao, pues Filóstrato ha hecho que ambos personajes rivalicen con Homero de una manera similar.

μετεκόσμησε δὲ πολλὰ ἐς τὸ συμφέρον τοῦ λόγου, ὃν ὑπέθετο.

*Her.* 727-728

Pues dicen que cierta vez Homero navegó a Ítaca, al haber oído que aún tenía aliento el alma de Odiseo, y le hizo una evocación, y que cuando subió Odiseo, este le preguntaba lo de Ilio, aquel decía que todo lo sabía y que de eso se acordaba, pero que no diría nada de lo que sabía, a no ser que su retribución de parte de Homero fuera que hablara bien de él en el poema, himno a su sabiduría y valor. Estando de acuerdo en esto Homero y diciendo que en lo posible le complacería en su poema, todo lo refería Odiseo con veracidad y como sucedió, pues de ningún modo mienten las almas junto a la sangre y el hoyo (...). Este, extranjero, fue el encuentro de Odiseo y Homero, y así aprendió Homero la verdad, pero adornó muchas cosas en aras de un relato acorde a lo que había prometido.

De nuevo, el tema del viaje al mundo de los muertos es desarrollado para plasmar una crítica a la *Odisea*<sup>175</sup>. En la obra se utiliza una evocación, Homero evoca el alma de Odiseo, para poner de manifiesto las manipulaciones a las que Homero sometió los hechos reales en los que se habría inspirado la *Odisea*. Si en *Odisea* XI Odiseo consulta al adivino Tiresias sobre su futuro, en el *Heroico* es Odiseo el consultado por Homero acerca de su pasado. El difunto itacense está obligado a decir la verdad, pues las almas no pueden mentir ante el hoyo de sangre, motivación tomada de las palabras de Tiresias en *Od.* XI 145-146. Mediante este peculiar artificio literario Filóstrato presenta su texto como origen del hipotexto usado, pues es precisamente la aventura nigromántica de Homero la que habría permitido el relato de la aventura de ultratumba de Odiseo. Dicho en otros términos, si la especial significación de la *Nékyia* consiste en ofrecer una visión panorámica del hecho épico en la *Odisea*, la evocación de Homero constituye precisamente el origen del hecho épico, al hacer posible que la *Odisea* y la *Nékyia* sean compuestos. De esta manera se produce además un nuevo giro en la atribución del poema, pues se hace a Odiseo garante por partida doble del relato homérico: como narrador externo al poema (cuando narra sus aventuras a Homero) y como narrador dentro de la obra (cuando Homero le hace narrar sus aventuras ante los feacios).

Veremos que, a pesar del sentido crítico que otorga Filóstrato al pasaje, el procedimiento de hacer que Homero obtenga la inspiración para sus epopeyas en la evocación de las almas será utilizado de nuevo muchos siglos después con fines laudatorios.

## 6. Otras adaptaciones

### *Descripción de Grecia de Pausanias*

En los siglos II y III, ya en plena época imperial, la *Nékyia* continúa siendo fuente de inspiración artística en obras de diversa naturaleza. La *Descripción de Grecia* de Pausanias, que trata de recoger por escrito la riqueza cultural y artística de Grecia, muestra la influencia del viaje al más allá homérico no solo en la literatura sino también en la pintura. Este libro de viajes ofrece los detalles de una pintura de Polignoto cuya denominación «Odiseo descendido al llamado Hades para preguntar al alma de Tiresias sobre el regreso a salvo a su patria» (Ὀδυσσεὺς καταβεβηκῶς ἐς τὸν Ἄϊδην

175 Recomendamos la lectura del tercer capítulo (pp. 59-101) de Hodkinson 2011, que estudia cómo Filóstrato sigue la tradición de la segunda sofística de rivalizar con los poemas de Homero mediante la composición de una nueva versión de la materia troyana que se pone bajo la autoridad de unos testigos oculares. En el caso del *Heroico* la veracidad de estos testigos, Protesilao y Palamedes, se contraponen a las limitaciones de Homero, que al no haber presenciado los hechos se ve obligado a invocar a Odiseo, que fuerza al poeta a manipular la verdad.

ὀνομαζόμενον, ὅπως Τειρεσίου τὴν ψυχὴν περὶ τῆς ἐς τὴν οἰκείαν ἐπέρηται σωτηρίας, X 28. 1) no deja lugar a dudas acerca de su modelo<sup>176</sup>. El pasaje de Pausanias corresponde al procedimiento de la ἔκφρασις, la descripción de las imágenes representadas en una obra artística, un tipo de ejercicio retórico muy difundido en la literatura de la época. En este texto se puede apreciar la gran importancia que tuvo el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* en la composición de la pintura de Polignoto y, por extensión, en el texto de Pausanias. Junto a una serie de detalles y personajes ajenos a la *Nékyia* homérica e incluidos en la pintura bien por influjo de la tradición o por innovación del pintor, encontramos gran cantidad de personajes y elementos pertenecientes al viaje al mundo de los muertos de Odiseo.

El geógrafo griego describe la pintura con cierto orden y gran detalle. Como hiciera Homero, Pausanias centra su atención especialmente en los personajes, describiendo elementos del paisaje sólo cuando es necesario.

En la primera sección del cuadro, cerca de la entrada al inframundo, se encuentran, según Pausanias, dos personajes homéricos, Perímedes y Euríloco:

τῶν δὲ ἤδη μοι κατειλεγμένων εἰσὶν ἀνώτεροι τούτων ἱερεῖα [καὶ] οἱ ἑταῖροι τοῦ Ὀδυσσέως Περιμήδης καὶ Εὐρύλοχος φέροντες· τὰ δὲ ἔστι μέλανες κριοὶ τὰ ἱερεῖα.

Paus. X 29. 1

Más arriba de los ya citados están llevando los sacrificios los compañeros de Odiseo, Perímedes y Euríloco; los sacrificios son negros carneros.

Los compañeros de Odiseo, que ocupan la zona superior, portan las víctimas necesarias para el sacrificio tal y como se especifica en la *Odisea* (ἐνθ' ἱερόϊα μὲν Περιμήδης Εὐρύλοχός τε / ἔσχον, *Od.* XI 23-24). También en la zona superior, más cerca del centro de la composición, está Odiseo junto al hoyo, rodeado por Elpénor, Tiresias y Anticlea.

ὑπὲρ δὲ τὴν Ἐριφύλην ἔγραψεν Ἐλπήνορά τε καὶ Ὀδυσσεά οὐκλάζοντα ἐπὶ τοῖς ποσίν, ἔχοντα ὑπὲρ τοῦ βόθρου τὸ ξίφος· καὶ ὁ μάντις Τειρεσίας πρόεισιν ἐπὶ τὸν βόθρον. μετὰ δὲ τὸν Τειρεσίαν ἐπὶ πέτρας ἢ Ὀδυσσέως μήτηρ Αντίκλειά ἐστιν· ὁ δὲ Ἐλπήνωρ ἀμπέχεται φορμὸν ἀντὶ ἐσθῆτος, σύνηθες τοῖς ναύταις φόρημα.

Paus. X 29. 8

Encima de Erifile pintó a Elpénor y a Odiseo en cuclillas sobre los pies con la espada sobre el hoyo; y el adivino Tiresias se acerca al hoyo, detrás de Tiresias sobre una piedra está la madre de Odiseo, Anticlea; Elpénor se cubre con una estera en lugar de vestido, atavío usual entre los marinos.

Esta parte refleja el primer bloque de encuentros individuales de la *Nékyia* (*Od.* XI 51-225). Se ha recreado además el motivo del rechazo de las almas, ya que Odiseo ha colocado la espada «encima del hoyo» para que las almas no se acerquen a él, tal y como se relata en *Od.* XI 48-50. La piedra sobre la que está Anticlea podría ser la misma que marca el lugar del ritual en *Od.* X 515 (aunque muchos de los personajes son representados junto a piedras).

El siguiente elemento de la evocación, el catálogo de heroínas, tenía una amplia presencia en la pintura de Polignoto a juzgar por la descripción de Pausanias.

---

176 Pausanias comenta una pintura que mantiene una relación *hiperestética* con la *Nékyia*. Entre los diversos intentos de reconstruir la pintura de Polignoto a partir de la descripción de Pausanias, véase Robert 1892; Stansbury-O'Donnell 1990; Cousin 2000.

Primero, el geógrafo menciona a una de sus componentes, Ifimedea (Paus. 28. 8). Cerca de ella, y ocupando gran parte de la primera sección de la pintura se encuentran otros miembros del catálogo de heroínas:

ἐπιόντι δὲ ἐφεξῆς τὰ ἐν τῇ γραφῇ, ἔστιν ἐγγυτάτω τοῦ στρέφοντος τὸ καλῶδιον Ἀριάδνη· κάθηται μὲν ἐπὶ πέτρας, ὄρα δὲ ἐς τὴν ἀδελφὴν Φαίδραν, τό τε ἄλλο αἰωρουμένην σῶμα ἐν σειρᾷ καὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἐκατέρωθεν τῆς σειρᾶς ἔχομένην· (...) ὑπὸ δὲ τὴν Φαίδραν ἔστιν ἀνακεκλιμένη Χλωρίς ἐπὶ τῆς Θυίας γόνασιν. (...) παρὰ δὲ τὴν Θυίαν Πρόκρις τε ἔστηκεν ἢ Ἐρεχθέως καὶ μετ' αὐτὴν Κλυμένη· ἐπιστρέφει δὲ αὐτῇ τὰ νῶτα ἡ Κλυμένη. (...) ἐσωτέρω δὲ τῆς Κλυμένης Μεγάραν τὴν ἐκ Θηβῶν ὄψει· (...) γυναικῶν <δὲ> τῶν κατειλεγμένων ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἢ τε Σαλμωνέως θυγάτηρ ἔστιν ἐπὶ πέτρας καθεζομένη καὶ Ἐριφύλη παρ' αὐτὴν [ἔστιν] ἐστῶσα (...).

Paus. X 29. 3-7

Prosiguiendo, a continuación, con las cosas de la pintura, está muy cerca del que revuelve el cordel Ariadna; está sentada sobre una piedra, mira a su hermana Fedra, que columpia su cuerpo en una cuerda, cogida con ambas manos a cada lado de la cuerda; (...) Bajo Fedra está reclinada Cloris sobre las rodillas de Tía. (...) Al lado de Tía está de pie Procris la de Erecteo y detrás de ella Clímene; le vuelve la espalda Clímene. (...) Más adentro que Clímene verás a Mégara la de Tebas; (...) sobre la cabeza de las susodichas mujeres está la hija de Salmoneo sentada sobre una piedra y Erifile de pie junto a ella.

Como vemos, Polignoto incluyó en su obra una versión pictórica del catálogo de heroínas. Otras mujeres citadas en el catálogo homérico aparecen también en la pintura, si bien algo separadas del grupo principal. Mera ha sido extraída del grupo de heroínas para formar parte del de cazadores y víctimas de Ártemis (Paus. X 30. 5)<sup>177</sup>. También Pero, en vez de junto al resto de heroínas, ha sido agrupada con Calisto y Nomia (Paus. X 31. 10)<sup>178</sup>.

Los tópicos que desarrolla Pausanias acerca de estas mujeres son los mismos que los del catálogo de heroínas: linaje, descendencia, unión conyugal y relaciones amorosas. Dado el carácter pictórico del pasaje se añade un nuevo tópico, el de la representación, ya que se suele describir cómo han sido pintadas las heroínas. Además de diversos detalles de otras mujeres ajenas a *Odisea XI*, Pausanias refiere la representación y relaciones amorosas (Dioniso y Teseo) de Ariadna; de Fedra su representación; de Cloris su representación y unión (Neleo); de Procris su linaje (Erecteo) y unión (Céfalo); de Clímene su representación, linaje (Minias), unión conyugal (Céfalo) y descendencia (Íficlo); de Mégara su unión conyugal (Heracles) y descendencia; de Tiro su linaje (Salmoneo) y representación; de Erifile su representación; y de Mera su representación y linaje (Preto).

Pero Polignoto ha introducido sustanciales modificaciones en relación con el catálogo homérico, suprimiendo algunos componentes (Antíope, Alcmena, Leda y Mera) y añadiendo otros (p. ej. Auge, Tía, Camiro, Clitia, Calisto y Nomia). La inclusión de Tía se debe a su lazos con Delfos<sup>179</sup>; Camiro y Clitia habían sido raptadas y entregadas como esclavas a las Erinis, lo que hace lógica su aparición en el inframundo<sup>180</sup>.

177 Cousin 2000, p. 72.

178 Pausanias, a raíz de la aparición de Pero en la pintura de Polignoto, menciona la petición de robar las vacas de Íficlo como dote de Pero (ταύτης ἔδνα τῶν γάμων βοῦς ὁ Νηλεὺς ἤτει τὰς Ἰφίκλου, Paus. X 31. 10); también en la *Nékyia*, en el pasaje dedicado a Cloris, se relataba este hecho.

179 Según Pausanias (X 6. 4), Tía fue la primera sacerdotisa de Dioniso y engendró de Apolo a Delfos.

180 Cf. *Od.* XX 66-78; Paus. X 30. 1-2.

En la zona inferior de la segunda sección se encuentran varios compañeros de Odiseo durante la guerra de Troya:

μετὰ δὲ τοῦ Πανδάρεω τὰς κόρας Ἀντίλοχος τὸν μὲν ἕτερον ἐπὶ πέτρας τῶν ποδῶν, τὸ δὲ πρόσωπον καὶ τὴν κεφαλὴν ἐπὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχων ἐστίν, Ἀγαμέμνων δὲ μετὰ τὸν Ἀντίλοχον σκῆπτρω τε ὑπὸ τὴν ἀριστερὰν μασχάλην ἐρειδόμενος καὶ ταῖς χερσὶν τὲς πᾶν ἔχων ῥάβδον†. Πρωτεσίλαος δὲ πρὸς Ἀχιλλέα ἀφορᾷ καθεζόμενος, καὶ ὁ Πρωτεσίλαος \*\*\* παρέχεται σχῆμα, ὑπὲρ δὲ τὸν Ἀχιλλέα Πάτροκλος ἐστὶν ἐστηκώς. οὗτοι πλὴν τοῦ Ἀγαμέμνονος οὐκ ἔχουσι γένεια οἱ ἄλλοι.

Paus. X 30. 3

Detrás de las hijas de Pandáreo está Antíloco con uno de los pies sobre una piedra, con la cara y la cabeza sobre ambas manos, Agamenón, detrás de Antíloco, apoyándose en un cetro bajo su axila izquierda y sosteniendo con las manos un bastón. Protesilao, sentado, mira hacia Aquiles. Y Protesilao presenta tal figura, sobre Aquiles está Patroclo de pie. Estos, excepto Agamenón, no tienen barba ninguno.

Esta escena es muy similar a la que se describe en la *Nékyia*, en la que mientras Odiseo conversa con Agamenón, se acercan las almas de Aquiles, Patroclo, Antíloco y Áyax (*Od.* XI 467-470). Nos encontramos, pues, ante la recreación pictórica del segundo bloque de encuentros individuales de la *Nékyia*. Se han introducido, sin embargo, algunas modificaciones. Por un lado, Odiseo no está presente en la escena de Polignoto descrita por Pausanias. El itacense ya ha sido pintado junto a las almas del primer encuentro, por lo que no puede asistir a la vez al segundo bloque de encuentros. En la *Deuteronékyia* de la *Odisea* ya se producía esta agrupación de héroes sin la presencia de Odiseo:

εὗρον δὲ ψυχὴν Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
καὶ Πατροκλῆος καὶ ἀμύμονος Ἀντιλόχοιο  
Αἴαντός θ', ὃς ἄριστος ἦν εἶδός τε δέμας τε  
τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα.  
ὥς οἱ μὲν περὶ κεῖνον ὀμίλειον· ἀγχιμόλον δὲ  
ἦλυθ' ἐπι ψυχὴ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο  
ἀχνυμένη·

*Od.* XXIV 15-21

Encontraron el alma del Pelida Aquiles  
y de Patroclo y del intachable Antíloco,  
y de Áyax, que el mejor era en figura y talla  
entre los demás dánaos tras el intachable Pelión.  
Así estos alrededor de aquel se reunían; al lado  
se les acercó el alma de Agamenón Atrida  
angustiada

En la pintura Áyax ha sido sustituido por Protesilao. La aparición de Protesilao se justifica tanto por su participación en la guerra de Troya como por su breve regreso del mundo de los muertos para reencontrarse con su esposa Laodamía. Por su parte, el hijo de Telamón será más tarde descrito junto a un grupo de enemigos de Odiseo que estaría situado en la zona superior de la segunda sección de la composición:

εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὸ ἄνω τῆς γραφῆς, ἔστιν ἐφεξῆς τῶ Ἀκταίωνι Αἴας ὁ ἐκ Σαλαμῖνος, καὶ Παλαμήδης τε καὶ Θερσίτης κύβοις χρώμενοι παιδιᾷ, τοῦ

Παλαμίδους τῷ εὐρήματι· Αἴας δὲ ὁ ἕτερος ἐς αὐτοὺς ὄρα παίζοντας. τούτῳ τῷ Αἴαντι τὸ χρώμα ἐστὶν οἶον <ἄν> ἀνδρὶ ναυαγῶ γένοιτο ἐπανθούσης τῷ χρωτὶ ἔτι τῆς ἄλμης. ἐς δὲ τὸ αὐτὸ ἐπίτηδες τοῦ Ὀδυσσέως τοὺς ἐχθροὺς ἤγαγεν ὁ Πολύγνωτος

Paus. X 31. 1-2

Si miras de nuevo a la parte de arriba de la pintura, está a continuación de Acteón Áyax el de Salamina, Palamedes y Tersites usando unos dados como para jugar, invención de Palamedes; el otro Áyax los mira jugar. El color de este Áyax es como el que tendría un varón náufrago con la sal aún encima de la piel. En esta parte reunió Polignoto a propósito a los enemigos de Odiseo

El motivo del rencor de Áyax, su alejamiento y su negativa a conversar con Odiseo, ha sido reflejado pictóricamente mediante su separación del segundo grupo de encuentros individuales. A su vez el prototipo de la *Nékyia* del difunto airado por sentirse traicionado por el protagonista ha sido multiplicado mediante la inclusión de otros enemigos como Áyax Olieo, Palamedes y Tersites. Como vemos, también el segundo bloque de encuentros individuales aparece recreado pictóricamente en la pintura de Polignoto.

A continuación, y de forma paralela al grupo de heroínas de la primera sección, buena parte de la segunda sección ha sido dedicada a la representación de héroes<sup>181</sup>, que sobrepasan ampliamente los enumerados en el catálogo heroico de la *Nékyia*. El tracio Orfeo ha sido representado, junto a otros músicos:

ἀποβλέψαντι δὲ αὐθις ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς, ἔστιν ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον οἷα ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος, ἐφάπτεται δὲ καὶ τῇ ἀριστερᾷ κιθάρας, τῇ δὲ ἑτέρᾳ χειρὶ ἰτέας ψάυει {κλώνές εἰσιν ὧν ψάυει, προσανακέκλιται δὲ τῷ δένδρῳ.} τὸ δὲ ἄλσος ἔοικεν εἶναι τῆς Περσεφόνης, ἔνθα αἰγίρειοι καὶ ἰτέαι δόξη τῇ Ὀμήρου πεφύκασιν·

Paus. X 30. 6

Al mirar de nuevo a la parte inferior de la pintura, está a continuación tras Patroclo Orfeo sentado como sobre una colina, y sujeta con la izquierda una cítara, con la otra mano toca un sauce; hay unas ramas que toca y se ha reclinado en un árbol. El bosque parece ser el de Perséfone, donde han crecido álamos y sauces en opinión de Homero.

Pausanias ha identificado el lugar dónde está sentado Orfeo con el bosque de Perséfone que Homero hace describir a Circe (ἄλσεα Περσεφονείης, *Od.* XI 509). Se ha modificado, sin embargo, la situación de este bosque, ya que ahora forma parte del interior del inframundo.

La descripción de Pausanias hace referencia a muchos otros héroes (otros músicos y poetas como Promedonte, Marsias o Tamiris; los troyanos y sus aliados como Héctor, Menón o Sarpedón; personajes relacionados con la caza y Ártemis, como Acteón o Meleagro; etc<sup>182</sup>). Ninguno de ellos pertenece al catálogo de héroes homéricos y tampoco tres de sus integrantes (Orión, Minos y Heracles) aparecen en la pintura de Polignoto. Sí se ha representado a los otros tres componentes, los condenados. Al final del pasaje dedicado a la pintura de Polignoto Pausanias describe, entre diversos no iniciados, a los condenados Sísifo y Tántalo.

181 Entre ellos se encuentran Foco y Yaseo, que simbolizarían la unión de Delfos y Cnido. Véase Robert 1892, p. 82; Cousin 2000, pp. 72.

182 Sobre la situación de estos héroes y su agrupación véase Cousin 2000, pp. 70-72.



μετὰ δὲ τὴν Καλλιστῶ καὶ ὄσαι σὺν ἐκείνῃ γυναῖκες, κρημνοῦ τε σχῆμά ἐστι καὶ ὁ Αἰόλου Σίσυφος ἀνώσαι πρὸς τὸν κρημνὸν βιαζόμενος τὴν πέτραν. (...) ὑπὸ τούτῳ δὲ τῷ πίθῳ Τάνταλος καὶ ἄλλα ἔχων ἐστὶν ἀλγεῖνὰ ὅποσα Ὅμηρος ἐπ' αὐτῷ πεποίηκεν, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς πρόσσεστίι οἱ καὶ τὸ ἐκ τοῦ ἐπηρητημένου λίθου δεῖμα.

Paus. X 31. 10-12

Después de Calisto y cuantas mujeres están con ella, está la figura de una barranco y Sísifo el de Eolo forzado a subir una piedra al barranco. (...)

Bajo esta tinaja está también Tántalo con los otros padecimientos cuantos dijo Homero sobre él, y además de esto se añade el miedo de la piedra encima suspendida.

Los otros padecimientos de Tántalo, como dice Pausanias, son relatados por Homero precisamente en la *Nékyia* (*Od.* XI 582-592). El primero de los condenados homéricos, Titio, ya había sido mencionado anteriormente por Pausanias<sup>183</sup>. Estos condenados, junto a otros condenados no homéricos (el que maltrató a su padre, el sacrílego, Oeno y los no iniciados), estaban al parecer situados en los diferentes extremos de la obra pictórica, marcando los límites compositivos del inframundo.

En conclusión, todos los componentes literarios de la *Nékyia* han sido representados en la pintura de Polignoto y mencionados por Pausanias. Incluso Teseo y Pirítoo, los dos héroes a los que Odiseo habría querido ver, forman parte de la composición, situados debajo de Odiseo y rodeados por las heroínas (Paus. X 29. 9). El propio Pausanias incluye en la descripción de estos personajes una cita de la *Nékyia* (*Od.* XI 630-631):

κατωτέρω δὲ τοῦ Ὀδυσσέως ἐπὶ θρόνων καθεζόμενοι Θησεὺς μὲν τὰ ξίφη, τὸ τε Πειρίθου καὶ τὸ ἑαυτοῦ, ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχει, ὁ δὲ ἐς τὰ ξίφη βλέπων ἐστὶν ὁ Πειρίθους (...) . Θησέως δὲ καὶ Πειρίθου τὴν λεγομένην φιλίαν ἐν ἀμφοτέραις ἐδήλωσεν Ὅμηρος ταῖς ποιήσεσι, καὶ Ὀδυσσεὺς μὲν πρὸς Φαίακας λέγων ἐστὶ·

καὶ νῦ κ' ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας οὐς ἔθελόν περ,

Θησέα Πειρίθοόν τε, θεῶν ἐρικυδέα τέκνα·

Paus. X 29. 9-10

Más abajo de Odiseo, sentados en asientos, Teseo sostiene con ambas manos la espada de Pirítoo y la suya, el que mira las espadas es Pirítoo (...). La mencionada amistad entre Teseo y Pirítoo la mostró Homero en ambos poemas, y Odiseo ante los feacios está diciendo:

Y aún habría visto a los varones antiguos, precisamente a los que quería, a Teseo y Pirítoo, hijos magníficos de los dioses.

Ambos personajes, por su doble caracterización de héroes y condenados, servirían de elemento divisorio entre el grupo de heroínas y el de héroes<sup>184</sup>.

Hemos podido comprobar de qué manera ha adaptado Polignoto la *Nékyia* a un nuevo formato, el pictórico, y cómo ha enriquecido este episodio mediante otros elementos tradicionales y su propia originalidad. Por desgracia la pintura no se ha conservado, por lo que la influencia del viaje al Hades de Odiseo en Polignoto sólo puede ser constatada en la actualidad de forma indirecta mediante el estudio de un texto literario, la descripción de Pausanias.

183 Paus. X 29. 3: γέγραπται δὲ καὶ Τιτυὸς οὐ κολαζόμενος ἔτι, ἀλλὰ ὑπὸ τοῦ συνεχοῦς τῆς τιμωρίας ἐς ἅπαν ἐξανηλωμένος, ἀμυδρὸν καὶ οὐδὲ ὀλόκληρον εἶδωλον.

184 Cousin 2000, pp. 61-103.

### **La *Biblioteca* atribuida a Apolodoro**

La difusión de las obras literarias, especialmente cuando el acceso a ellas empieza a ser más complejo, se sostiene con frecuencia gracias a los compendios que de ellas se realizan. Una de estas recopilaciones es la *Biblioteca* tradicionalmente atribuida a Apolodoro (s. I o II) en la que se dedica un breve apartado al viaje al mundo de los muertos de Odiseo<sup>185</sup>. Como era de esperar, el hipotexto utilizado para este resumen<sup>186</sup> es el canto XI de la *Odisea*: se menciona el viaje a los confines del Océano, el ritual de evocación, al difunto Elpénor, la consulta a Tiresias, y los encuentros con Anticlea y otros héroes y heroínas.

ἐνιαυτὸν δὲ μείνας ἐκεῖ, πλεύσας τὸν Ὠκεανόν, σφάγια ταῖς ψυχαῖς ποιησάμενος μαντεύεται παρὰ Τειρεσίου, Κίρκης ὑποθεμένης, καὶ θεωρεῖ τὰς τε τῶν ἡρώων ψυχὰς καὶ τῶν ἡρωϊδῶν. βλέπει δὲ καὶ τὴν μητέρα Ἀντίκλειαν καὶ Ἐλπήνορα, ὃς ἐν τοῖς Κίρκης πεσὼν ἐτελεύτησε.

Apollod., *Ep.* VII 17

Tras permanecer allí un año, surcar el Océano y hacer sacrificios a las almas, consulta a Tiresias, habiéndolo dispuesto Circe, y contempla las almas de los héroes y de las heroínas. Ve también a su madre Anticlea y a Elpénor, que al caer en la morada de Circe murió.

Este resumen de la *Nékyia* es breve y el hipotexto ha sufrido múltiples omisiones, pero mantiene la naturaleza nigromántica del episodio.

### **7. Recapitulación**

El análisis de las obras del presente capítulo pone de manifiesto la gran difusión del tema del viaje al mundo de los muertos en la literatura griega y la profunda influencia de la *Odisea* en las sucesivas versiones del mismo. La atracción del ser humano por el más allá, unida a la gran autoridad de Homero en la cultura griega, a pesar de las críticas de algunos autores, propició la aparición de múltiples recreaciones del tema que toman como hipotexto o intertexto los pasajes homéricos relativos al viaje

185 En *Biblioteca* no solo hay un resumen de la *Nékyia* sino que se puede observar la influencia del episodio en el descenso de Heracles, como tuvimos ocasión de ver en la oda v de Baquilides: Heracles realiza un ritual semejante al sacrificio de Odiseo (*Od.* XI 34-37) para proveer de sangre a las almas de los muertos: βουλόμενος δὲ αἶμα ταῖς ψυχαῖς παρασχέσθαι, μίαν τῶν Ἄιδου βοῶν ἀπέσφαξε, (Apollod. II 5. 12). Cuando comienza a descender, las almas huyen de él: ὀτηνίκα δὲ εἶδον αὐτὸν αἱ ψυχαί, χωρὶς Μελεάγρου καὶ Μεδούσης τῆς Γοργόνος ἔφυγον, (Apollod. II 5. 12). Este pasaje adapta la representación homérica de la *Nékyia* en la que Heracles aparecía como un cazador ante el que huían los difuntos. Si en el canto XI el temor de Odiseo ante la aglomeración de almas marcaba el inicio de la evocación (*Od.* XI 42-43), en la *Biblioteca* el motivo de temor del inicio del descenso no se aplica al protagonista sino a los muertos. Solo dos almas se mantienen firmes: Meleagro, de la oda v de Baquilides, y la Gorgona, que marcaba el fin de la *Nékyia*. En efecto, temeroso del monstruo, Odiseo había decidido regresar a la nave (*Od.* XI 630-635). De nuevo en la *Biblioteca* se ha modificado el motivo del temor, ya que Heracles, en vez de huir, se dispone a atacarla: ἐπὶ δὲ τὴν Γοργόνα τὸ ξίφος ὡς ζῶσαν ἔλκει, καὶ παρὰ Ἐρμού μανθάνει ὅτι κενὸν εἶδωλόν ἐστι (Apollod. II 5. 12). En este breve pasaje se ha incluido además otro motivo de la *Nékyia*, uno de los que ha tenido una mayor fortuna en la posteridad, el rechazo de las almas que encontramos al inicio de la evocación (*Od.* XI 48-50). El resultado de estas variaciones es el engrandecimiento de Heracles: Odiseo huyó de la Gorgona; Heracles, sin embargo, no dudó en acometerla. El itacense quedó deseoso de ver a Teseo y Pirítoo (*Od.* XI 630-631); el hijo de Zeus no solo los vio sino que consiguió rescatar a Teseo (Apollod. II 5. 12).

186 El término empleado por Genette (1989, p. 290) para referirse a la abreviación del hipotexto es «reducción». Tanto la reducción como el aumento son dos tipos de transformación cuantitativa.

al Hades, generalmente junto a otras recreaciones posteriores, de lo que resulta una amplia red de conexiones transtextuales.

Múltiples obras y pasajes pertenecientes a diversos géneros literarios tienen como referente la *Nékyia*. Baquílides incluye citas del episodio en su versión del descenso de Heracles; y Aristófanes juega en las *Ranas* con ciertas referencias al canto XI de la *Odisea* en un contexto humorístico propio de la comedia. En otros casos, se adapta directamente la evocación, manteniendo el protagonismo de Odiseo. *Los evocadores de espíritus* de Esquilo es una transposición que acomoda el episodio a las convenciones teatrales: Odiseo es el protagonista de la pieza y el papel de guía instructor se ha otorgado al coro. En la *Alejandra* de Licofrón la aventura nigromántica del itacense se incluye dentro del monólogo dramático de Casandra con el lenguaje oscuro y enigmático propio de los oráculos.

En cuanto a la filosofía, Platón y Plutarco critican la falta de sentido trascendente del Hades homérico, que juzgan nocivo para la educación. Por ello idean nuevos viajes a un más allá con un significado moral acorde a sus planteamientos. Con todo, para la configuración literaria de este más allá ambos se sirven de la autoridad del imaginario homérico. Algunos personajes de la *Nékyia* forman parte de las recreaciones platónicas. En la *Apología* Sócrates se identifica con Áyax por ser ambos víctimas de un juicio injusto; imagina su encuentro de ultratumba con una serie de héroes, a la manera homérica, pero se invierte la atmósfera del episodio, pues la muerte es para él motivo de felicidad. La elección de vida de Áyax, Agamenón y Odiseo en el mito de Er pone de relieve la importancia de vivir correctamente a través de la filosofía. Otros habitantes del Hades, como Minos o los condenados homéricos, también forman parte de los mitos de Platón y adquieren una significación ética. Por su parte, Plutarco añade características homéricas a su ambientación del más allá celeste y plasma la teoría de la doble naturaleza del alma mediante los versos de la *Nékyia* acerca de Heracles.

La *Odisea* fue un importante modelo para las peripecias de las novelas griegas y en consecuencia una de las aventuras de los enamorados en sus viajes es el contacto con el más allá. Las heroínas de la novela emulan al héroe de la *Odisea*: en *Maravillas increíbles de allende Tule* se relata la experiencia de ultratumba de Dircilis junto a los cimerios; y en las *Etiópicas* Cariclea recibe una profecía acerca de su regreso a la patria a través de una nigromancia. Luciano hace un amplio uso de la evocación homérica, tanto en su novela como en sus diálogos satíricos, con una finalidad crítica. El más allá de *Relatos verídicos* adapta múltiples características de la *Nékyia* y de la *Deuteronékyia*. Mediante estas referencias transtextuales Luciano censura a los autores que presentaban sucesos fantásticos como reales, entre quienes destaca a Homero. En sus diálogos relativos al inframundo Luciano pone de relieve la igualdad de todos ante la muerte mediante la parodia de la imagen de ultratumba de la *Nékyia*. En *Menipo o la Necromancia* el protagonista es identificado con Odiseo, pues ambos viajan al más allá para consultar a Tiresias. Esta identificación produce una crítica del Hades aristocrático de la *Nékyia*: Menipo es incapaz de diferenciar a los muertos nobles de los comunes, ya que la muerte y la putrefacción ha afectado a todos por igual. La conversación con los difuntos homéricos en *Diálogos de los muertos* permite al autor hacer una valoración moral: Antíloco reprocha a Aquiles su melancolía ante la muerte, pues esta es inevitable; Agamenón critica la excesiva ira de Áyax contra Odiseo; y Menipo se ríe de Heracles porque aún no se ha dado cuenta de que tras la muerte nadie goza de privilegio alguno.

Los poemas homéricos fueron muy valorados por la cultura griega, pero como hemos comprobado, también fueron objeto de crítica. El movimiento antihomérico se intensificó durante la Segunda Sofística y surgieron obras que denunciaban las mentiras de Homero acerca de los sucesos de Troya. En este sentido, Filóstrato adapta la

evocación de la *Odisea* con el objetivo de criticar los poemas homéricos. En la *Vida de Apolonio de Tiana* el taumaturgo evoca el alma de Aquiles, como hiciera Odiseo, pero la versión que el Pelida ofrece acerca de su enterramiento difiere de la descrita por Agamenón en la *Deuteronékyia*. El *Heroico* desarrolla la evocación de Homero al alma de Odiseo como prueba de las mentiras que el aedo se vio obligado a incluir en sus poemas para favorecer al itacense. En su lugar se propusieron relatos sobre la materia de Troya que se pretendían veraces, pues tenían como garantes a testigos presenciales. Tal es el caso de la crónica atribuida a Dictis Cretense, un supuesto participante en la guerra, que ofrece una versión racionalizada en la que la *Nékyia* queda reducida a la consulta de un oráculo.

A pesar del auge de esta corriente antihomérica, los poemas de Homero siguieron siendo un referente fundamental de la cultura griega, no solo en la literatura sino también en otras artes como la pintura. Así se desprende de la descripción que Pausanias hizo de una pintura de Polignoto, cuyo tema principal es la *Nékyia*. En la pintura se representaba a Odiseo, preparado para el ritual, y a los principales personajes de la evocación: Elpénor, Tiresias, Anticlea, Agamenón, Aquiles y Áyax. Al tratarse de una extensa pintura mural, se amplía el número de habitantes: aumentan y varían los componentes del catálogo de héroes y heroínas, y la figura del difunto enemigo de Odiseo se amplifica mediante la representación junto a Áyax Telamonio de Áyax Olieo, Palamedes y Tersites.

Gracias a la gran influencia de la literatura griega en el mundo latino el tema del viaje al mundo de los muertos narrado en la *Odisea* tuvo también una amplia presencia en la literatura latina. El máximo exponente de esta influencia es el descenso a los infiernos de Eneas narrado por Virgilio en *Eneida* VI y que analizaremos en detalle en el siguiente capítulo.

### III. EL TEMA DEL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN LA *ENEIDA*

#### 0. Introducción

En la *Eneida* se narra el viaje al mundo de los muertos que realiza Eneas en busca de su padre Anquises. El episodio, que abarca el final del libro v, la totalidad del libro vi y los primeros versos del vii, tiene el siguiente argumento:

El héroe, al que su difunto padre ha ordenado en sueños la realización del descenso, se dirige con sus naves a Cumas, hogar de la sibila Deífobe. Durante la travesía perece el piloto Palinuro, adormecido por Neptuno. En Cumas, tras la plegaria de Eneas a Apolo, la Sibila, inspirada por el dios, vaticina el enfrentamiento bélico en el Lacio, y por deseo de Eneas prescribe los ritos necesarios para la bajada al Hades: el hijo de Venus ha de apoderarse de un ramo dorado, como ofrenda a Proserpina, y enterrar a su compañero Miseno, cuya muerte a manos de Tritón les había pasado desapercibida. Tras el cumplimiento de las sagradas prescripciones y la inmólación de negros novillos, Eneas, guiado por la Sibila, inicia el descenso. Atraviesan el vestíbulo del Hades, poblado de tenebrosas abstracciones y monstruos que causan en Eneas tal terror que de no ser por las advertencias de Deífobe habría intentado repelerlas con la espada. Se encuentran con Caronte, rodeado de almas que suplican el paso del Cocito y la Estigia. Allí, tras reconocer a Leucaspis y Oronte, Eneas conversa con el alma de Palinuro, que solicita sepultura o ayuda para atravesar la laguna. La Sibila rechaza la petición de Palinuro, pero profetiza su enterramiento a manos de los pueblos vecinos en un lugar que llevará por siempre su nombre. El barquero, convencido por la Sibila y ante la visión del ramo dorado, los transporta hasta la otra orilla donde duermen al terrible Cerbero con una torta somnífera. En el lugar, presidido por Minos, moran las almas de los muertos prematuros. Observan en los campos llorosos a los consumidos por el amor, entre los que Eneas identifica a Fedra, Procris, Erifile y otras heroínas. Al ver a Dido, el héroe le dirige palabras de consuelo y reconciliación, pero la reina, llena de rencor, se aleja silenciosamente. Más adelante, en la zona habitada por los guerreros ilustres, ven a diversos héroes como los troyanos Glauco, Medonte o Tersícolo; los caudillos griegos huyen atemorizados. Eneas conversa con Deífobo, que deplora su muerte por la traición de Helena, a la que recientemente había desposado. Después, Eneas y la Sibila pasan junto al Tártaro mientras la sacerdotisa instruye al troyano acerca de sus moradores y los castigos que sufren, impuestos por Radamantis. Al llegar al palacio de Plutón ofrendan según el ritual el ramo dorado. Llegan finalmente a la región de los bienaventurados, donde Eneas observa entre la muchedumbre de felices difuntos a héroes como Orfeo, Ilo, Asáraco o Dárdano. Museo les indica el paradero de Anquises, que examina a las almas destinadas a ir a la tierra. Se produce el emotivo encuentro entre padre e hijo, que intenta en vano abrazar a su padre, cuya alma se le escapa entre las manos. Anquises explica a sus hijo la naturaleza del alma universal, la expiación de las culpas y el renacimiento. A continuación le presenta en forma de catálogo la futura progenie del pueblo troyano y la gloria de Roma. De esta manera Anquises infunde en Eneas el deseo de gloria y valor para la inminente guerra, sobre la que le ofrece indicaciones. Después, Eneas y la Sibila abandonan el inframundo por la puerta de marfil. El caudillo troyano y la tripulación embarcan de nuevo y se dirigen al puerto de Cayeta, donde entierran a la nodriza de Eneas.

La *Eneida* es una de las obras cumbres de la literatura universal y, por tanto, cuenta con un insondable catálogo de acercamientos literarios. Al igual que la *Nékyia*, el

episodio del descenso de Eneas ha sido con frecuencia analizado. Sin embargo, no ha suscitado las controversias del pasaje homérico ni en lo referente a su autenticidad, totalmente aceptada, ni en cuanto a su naturaleza. Eneas, a diferencia de Odiseo, lleva a cabo una clara catábasis, con el paso de una región infernal a otra, lo que conlleva importantes variaciones frente a su paralelo griego.

El presente apartado resulta crucial para el estudio de la difusión del viaje al mundo de los muertos en la *Odisea*. Esto se debe a que el conocimiento de la *Eneida*, gracias a la calidad literaria del poema así como a la expansión de la civilización romana y a la larga hegemonía lingüística del latín, ha sido constante en occidente<sup>187</sup>. Por ello, el viaje a los infiernos de Eneas fue conocido en épocas en las que el desconocimiento del griego dificultaba el acceso a los poemas homéricos y a la *Nékyia*, con lo que ha contribuido en muchos casos a la pervivencia, si bien indirecta, de su hipotexto homérico.

A continuación, ofrecemos un estudio literario y comparativo del viaje al mundo de los muertos de la *Eneida*, tomando como base el análisis realizado sobre el episodio homérico y teniendo en consideración la recreación de este tema en otras muestras de la literatura grecolatina.

### 1. Posición del episodio y significado

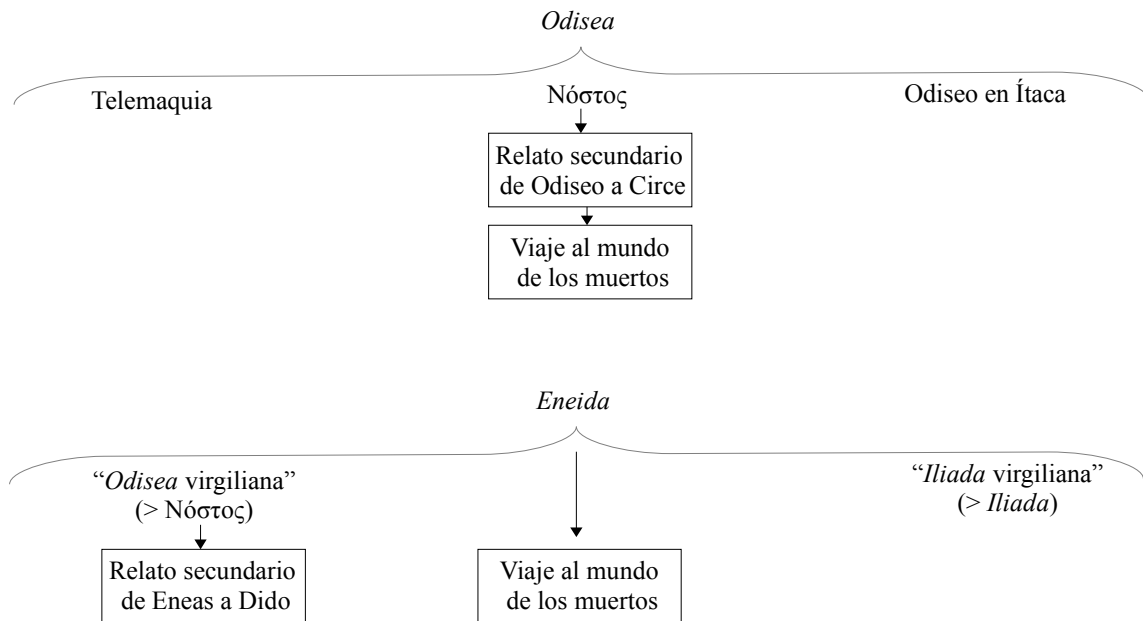
La *Eneida* puede dividirse *grosso modo* en dos bloques narrativos, la denominada «*Odisea* virgiliana» (libros I-VI) y la «*Iliada* virgiliana» (libros VII-XII). En el primero se refieren las aventuras marinas de Eneas hasta la llegada a su nueva patria y se considera paralelo a parte del relato de la *Odisea*, en concreto al Νόστος (cantos V-XIII). Como Odiseo, Eneas arriba a una tierra desconocida y relata sus aventuras durante un banquete. En el segundo bloque se desarrolla la guerra en el Lacio por la mano de Lavinia y presenta un tono bélico similar a la *Iliada*, con la que comparte ciertos paralelismos<sup>188</sup>.

Virgilio sitúa el episodio del viaje a los infiernos al final del vagar marino del protagonista («*Odisea*» virgiliana), como preludeo de su llegada al Lacio, donde se producirá el enfrentamiento armado («*Iliada*» virgiliana). La catábasis actúa, por tanto, como eje divisorio entre ambos bloques narrativos. La *Nékyia*, por su parte, formaba parte del relato secundario que Odiseo desarrolla ante los feacios acerca de sus aventuras anteriores y se incluía en el bloque temático del Νόστος. El paralelo en la *Eneida* de este apólogo del itacense es la narración que el troyano hace ante la reina Dido sobre sus peripecias anteriores, dentro del bloque «*Odisea* virgiliana», dedicado a los sucesos náuticos. Sin embargo, la catábasis de Eneas no ha sido incluida dentro de este relato secundario del troyano a la reina fenicia. Esto genera un contraste entre el texto latino y su hipotexto griego, pues el descenso de Eneas no ocupa la parte central de la «*Odisea* virgiliana» sino el final y no constituye un relato secundario, como la *Nékyia*, sino que forma parte del relato principal.

---

187 Sobre la pervivencia de Virgilio, véase la bibliografía recogida por Vidal 1990, pp. 144-146; y Cristóbal 1992, pp. 92-130, para la *Eneida* en particular.

188 Sobre esta cuestión véase e. g. Duckworth 1954, pp. 1-15; Knauer 1964, pp. 61-84; Coleiro 1983, pp. 76-92; Grandsem 1990, pp. 27 ss.; Williams 2009 [1987]<sup>2</sup>, p. 28-30; von Albrecht 2012 [2007], pp. 274 ss.



Esta variación, sin embargo, no solo no supone un alejamiento del referente homérico sino que arroja una valiosa información sobre el profundo conocimiento del vate acerca de la composición de los poemas homéricos y la compleja integración de estos en su *Eneida*<sup>189</sup>. El desarrollo del descenso de Eneas en el libro VI de la *Eneida* (con extensión a los libros V y VII), en el centro de la obra en conjunto, está perfectamente motivado por la especial significación de este tipo de episodios (de cuyas amplias posibilidades se sirvió Homero y que Virgilio como veremos aprovecha magistralmente) que invita a situarlos en un lugar destacado, y además respeta profundamente la estructura de la *Odisea*, incluso en mayor medida que si el descenso hubiera sido emplazado en el relato secundario.

El viaje al mundo de los muertos de Eneas, debido a su situación centrada, se convierte en el eje divisorio de los dos bloques que conforman el poema pues con él finaliza el periplo de Eneas («*Odisea virgiliana*») y dan comienzo sus hazañas bélicas («*Iliada virgiliana*»). El episodio se encuentra, pues, centrado respecto a todo el poema y no solo respecto a la parte odiseica del mismo. De esta manera, al igual que la *Nékyia*, el descenso ostenta una posición central en el conjunto de los doce cantos de los que consta el poema. Es más, si tenemos en consideración que la estructura de la *Eneida* más que la unión de dos partes, una odiseica (cantos I-VI: vagar marítimo) y una iliádica (cantos VII-XII: conflicto bélico), puede considerarse como la extensión de la estructura de la *Odisea* a partir de la *Iliada* (cantos I-VI: vagar marítimo; cantos VII-XII: lucha con los pretendientes > conflicto bélico)<sup>190</sup>, el paralelismo de la situación de los viajes al más allá en los dos poemas es aún más patente. En ambos casos la aventura es narrada (ya sea por el poeta o por el propio protagonista) justo antes de la llegada del protagonista a su destino y del comienzo de un conflicto armado. Virgilio, por lo tanto, mediante el posicionamiento central del episodio intensifica el paralelismo con su principal hipotexto a la vez que remarca la especial importancia y significación del pasaje.

Esta especial significación, que motiva la posición central del viaje al mundo

189 Sobre Homero en Virgilio véase von Albrecht 1985, que a partir del estudio del proemio de la *Eneida* analiza la manera en que Virgilio lee e integra a Homero en su epopeya; D'Ippolito 1988.

190 Véase Cairns 1990 [1989], pp. 177-214.

de los muertos, es la función globalizadora del episodio. E. Coleiro (1983, pp. 93-106) considera en su análisis estructural de la *Eneida* que el catálogo de héroes del canto VI es el punto focal de todo el poema, ya que en él se da en su máxima expresión el tema base de la obra, la glorificación de Augusto a partir de las hazañas romanas. Aunque es indudable la especial preeminencia del catálogo de héroes, en nuestra opinión el punto focal de la obra es el descenso de Eneas en su totalidad, pues el episodio, sirviéndose de la privilegiada naturaleza del más allá como lugar de encuentro de la experiencia humana (como ya comentamos en la *Nékyia*), recoge los principales motivos, hitos y temas de la obra. En su descenso Eneas revive con dolor los sufrimientos a los que hubo de enfrentarse (la caída de Troya, la muerte de sus camaradas, el abandono de Dido y el fallecimiento de su padre) y que han sido relatados en los cantos anteriores, se le vaticinan los peligros bélicos que le aguardan en los cantos siguientes y finalmente se le muestra la sucesión de héroes que personifican la futura gloria de Roma, cuyo ensalzamiento culmina en la figura de Augusto. El escritor latino ha comprendido el significado trascendental de la *Nékyia* de Odiseo, episodio en el que convergen con la máxima potencia la plasmación del pasado y del futuro del héroe, y adapta esta especial significación a las necesidades específicas de la *Eneida*<sup>191</sup>.

Para ello se generan en el descenso de Eneas los niveles referenciales que hemos identificado en la *Odisea*, si bien con un desarrollo diferente.

Como en la *Odisea*, en el episodio del descenso de Eneas se establecen vínculos con otros pasajes del poema. En el libro II (v. 310) Eneas observa la destrucción a fuego del palacio de Deífobo, cuya muerte el propio héroe lamenta al encontrarse con Eneas en el inframundo (*Aen.* VI 513-531). El infructuoso encuentro con la airada Dido (*Aen.* VI 449-477) rememora la huida del troyano de Cartago que precipitó el suicidio de la reina (*Aen.* IV). Por la prescripción de la Sibila conocemos además la reciente muerte de Miseno (*Aen.* VI 149-152) que no había sido relatada. También se anticipa (*Aen.* VI 83-97, 888-892) la inminente guerra que los troyanos deberán afrontar en el Lacio (*Aen.* VII-XII). Mediante estas y otras referencias el episodio concentra, como ya hemos comentado, los principales sucesos del poema.

La red referencial relacionada con todos aquellos sucesos conectados con el tema del poema, pero que escapan a su marco temporal, adquiere en el descenso, especialmente en el catálogo de Anquises, una gran elaboración. La *Nékyia* se limitaba a mencionar sucesos posteriores de la *Odisea* hasta la muerte del protagonista. Virgilio explota mucho más que su predecesor la posibilidad de aludir a hechos futuros que ofrece este tipo de episodios. El descenso de Eneas continúa el tema de la obra, el origen de la gloria romana, con la mención de las personalidades latinas que contribuirán al poderío de Roma tras la muerte de su fundador, llegando con la mención de Augusto hasta la época contemporánea del poeta. Mientras que en la *Nékyia* la significación trascendental del poema recae en su protagonista y por ello solo se incluyen los sucesos futuros que le conciernen directamente, en el descenso de la *Eneida* el foco de significación no es sólo el protagonista sino el binomio formado por éste y Augusto. Por ello las referencias a hechos futuros sobrepasan el marco cronológico de la vida de Eneas y se extienden al personaje histórico al que se desea ensalzar, Augusto. Eneas posee una trascendencia histórica de la que carece Odiseo.

Otro nivel, que conecta el episodio con el ciclo troyano, se limita a la mención de los nombres de algunos compañeros muertos en la guerra, extraídos de diversos pasajes de la *Iliada* (*Aen.* VI 483-485: Glauco, Medonte, Tersícolo, los tres hijos de

---

191 Williams (1964, pp. 51-52) y Clark (1979, pp. 162 ss.) analizan cómo en el descenso de Eneas se plasman el pasado y el futuro del héroe mediante la reelaboración de escenas homéricas de la *Nékyia*; cf. también Herrero de Jáuregui 2015, pp. 338-346.



Anténor, Polífetes e Ideo; *cf. Il.* III 248, XI 59, XIII 791, XVII 216) y a los guerreros griegos que huyen atemorizados de Eneas (*Aen.* VI 489-493). En esto Virgilio se diferencia de Homero, que presta gran atención a los sucesos del ciclo troyano mediante el diálogo de Odiseo con los grandes caudillos de la guerra (Agamenón, Aquiles y Áyax). Eneas conversa tan solo con un caudillo troyano, Deífobo, que personifica la caída de Ilión y se despide con las siguientes palabras: *i decus, i, nostrum; melioribus utere fatis* («Ve, orgullo de los nuestros, ve; aprovecha tus mejores destinos», *Aen.* VI 546).

La guerra de Troya es un episodio de gran importancia para Eneas, pero su misión principal está aún por realizar, el asentamiento de las bases del pueblo romano. Esto hace que en el descenso se dirija la atención preferentemente al futuro latino, que se superpone al pasado troyano.

También se mencionan diferentes personajes mitológicos que Eneas observa en el Hades y se hacen breves enumeraciones de heroínas (*Aen.* VI 445-449: Fedra, Procris, Erifile, Evadne, Pasífae, Laodamía y Ceneo) y héroes (*Aen.* VI 645-650: Orfeo, Ilo, Asáraco y Dárdano), así como de diversos condenados que la Sibila sitúa en el Tártaro (*Aen.* VI 580 ss.). A diferencia de Odiseo, que habla con la mayoría de los míticos habitantes del Hades, Eneas tan solo los observa o simplemente escucha sus nombres de Deífobe. En cuanto a otros héroes que realizaron un descenso, el propio Eneas pone de manifiesto su vinculación:

*Si potuit manis accersere coniugis Orpheus  
Threicia fretus cithara fidibusque canoris,  
si fratrem Pollux alterna morte redemit  
itque reditque viam totiens. Quid Thesea, magnum  
quid memorem Alcidem? Et mi genus ab Iove summo.*  
*Aen.* VI 119-123

Si Orfeo pudo convocar a los manes de su esposa,  
confiado en la cítara tracia y en sus cuerdas sonoras,  
si Pólux rescató a su hermano con muerte alterna  
y hace y deshace tantas veces el camino ¿A qué a Teseo,  
a qué al gran Alcides recordar? También mi linaje procede del supremo Júpiter.

Sin embargo, el paralelismo no tiene la fuerza del encuentro directo del itacense con Heracles que se plasma en la *Odisea*. Odiseo es «tan solo» un héroe épico que se define por su conexión con otros personajes mitológicos. Eneas también es un héroe épico pero su importancia reside, además de en esta heroicidad épica, en su papel histórico como fundador de la estirpe romana.

En el descenso de la *Eneida* se reproducen, en síntesis, diversos tipos de vinculación (con el poema, con el ciclo troyano y con la tradición mitológica) con una especial elaboración de las conexiones históricas. Esto se debe, según hemos indicado, a la intención del autor de vincular el episodio, y el poema en su conjunto, con la historia de Roma. Surge, pues, un nuevo campo referencial, el más importante del episodio, relativo a las grandes figuras venideras de Roma. La gloria de Roma, leitmotiv de la *Eneida*, adquiere así su representación más clara y extensa en la mitad del poema. La ruptura de barreras que se produce en el viaje al más allá permite al poeta hacer un repaso pormenorizado de las grandes figuras de la mitología y la historia romanas mediante un extenso catálogo de clara naturaleza laudatoria (*Aen.* VI 756-886). Ante los ojos de Eneas desfilan los principales representantes de la historia de Roma, desde los míticos fundadores y reyes, como Silvio, Númitor o Rómulo, hasta Julio César y

Augusto<sup>192</sup>. El verdadero motivo del descenso es que Eneas, al contemplar la exaltación de Roma, deseché sus dudas y reticencias, afrontando con valor la guerra que se avecina. El propio Anquises lo dice de forma explícita en el catálogo:

*Aut dubitamus adhuc virtute extendere vires,  
aut metus Ausonia prohibet consistere terra?*

*Aen.* VI 805-806

¿Dudamos aún en extender con valor nuestro poder,  
o el temor nos impedirá establecernos en tierra ausonia?

Si en la *Odisea* la red de referencias ofrece una amplia visión del universo literario en el que se circunscribe el protagonista, del que es uno de los máximos representantes, el descenso virgiliano se sirve de la misma técnica para mostrar el contexto cultural del que forma parte destacada el héroe troyano como fundador del pueblo romano y reflejo de Augusto.

Virgilio matiza, pues, la significación heroica de este episodio. Al igual que Odiseo consolidaba su estatus épico por la realización de un viaje al mundo de los muertos y su vinculación con otros héroes, también Eneas ve consolidada su naturaleza heroica. Sin embargo, mediante su relación con los futuros dirigentes de Roma se enfatiza en mayor medida su papel como fundador de la estirpe romana. El valor de Eneas no viene tan solo dado por sus hazañas y su pertenencia al mundo épico sino como precursor del pueblo romano. De esta manera tanto Eneas como el pueblo romano se ensalzan mutuamente, el primero como origen de la grandeza latina, los segundos como descendientes de un gran héroe. Al igual que en la *Odisea* Odiseo es sistemáticamente comparado con otros héroes, en especial con Agamenón, también en la *Eneida* la personalidad de Eneas está en constante contraste con la de otro gran héroe épico, el propio Odiseo. Esta comparación se realiza mediante la transposición diegética de las aventuras de Odiseo, lo que permite contrastar la actuación de ambos héroes: los dos vagan durante largo tiempo por el Mediterráneo, se enfrentan a seres sobrenaturales y caen bajo el influjo de poderosas mujeres. El viaje al mundo de los muertos es, precisamente, una de las aventuras paralelas más significativas, que pone de manifiesto la diferencia fundamental entre ambos héroes, la nueva valorización<sup>193</sup> de Eneas que consiste en el aumento de su simbolismo histórico<sup>194</sup>. Por ello, la comparación épica de Eneas con Odiseo se completa con la realizada en la vertiente histórica entre el caudillo troyano y Augusto. De hecho, la vinculación de Eneas con Hércules, que en la *Eneida* no ha sido remarcada directamente (en contraste con el vínculo entre Odiseo y Heracles en *Odisea* XI) es puesta de relieve de manera indirecta mediante la superación de las hazañas de Hércules por parte de Augusto:

---

192 Recordemos que la historiografía latina consideraba históricas las leyendas relativas a su fundación y época monárquica.

193 La transformación *heterodiegética*, es decir, el cambio histórico-geográfico (Grecia>Roma) y de protagonista (Odiseo>Eneas) induce también una transformación semántica, que en el caso de Eneas consiste en una valorización primaria (aumento del valor simbólico del protagonista) respecto a Odiseo.

194 Cf. Williams 2009 [1987], p. 80: «Odysseus' aim was to return home to resume in Ithaca the life he was leading before he sailed away (...) The remainder of his life would be personal, of no significance outside Ithaca (...) But Aeneas' voyage was not undertaken to return home (...) It was in pursuance of a divine mission which he saw only dimly, in order to found a new city he knew not where, and a new way of life different from the heroic and trojan world he had left, and prefiguring and anticipating the Roman way of life with the special qualities on which the Romans prided themselves.»

*Augustus Caesar, Divi genus, aurea condet  
saecula qui rursus Latium regnata per arva  
Saturno quondam, super et Garamantas et Indos  
proferet imperium: (...)  
Nec vero Alcides tantum telluris obivit,  
fixerit acripedem cervam licet, aut Erymanthi  
pacarit nemora, et Lernam tremefecerit arcu;*

*Aen. VI 792-795, 801-803*

Augusto César, de linaje divino, fundará la áurea  
edad de nuevo en los campos del Lacio en que reinó  
Saturno un día, más allá de los garamantes y de los indios  
llevará su imperio. (...)  
Ni Alcides en verdad recorrió tantas tierras,  
aunque asaetease a la cierva de bronceos pies o pacificase  
el bosque de Erimanto e hiciese temblar Lerna con su arco.

Es este otro ejemplo de la manera en que la *Eneida* glorifica a Augusto, al que no solo se relaciona con Eneas, el héroe fundador, sino que incluso supera al gran Hércules. También la venganza sobre los griegos, que Eneas no podrá cumplir personalmente, será ejecutada por su descendencia romana:

*Ille triumphata Capitolia ad alta Corinthe  
victor aget currum, caesis insignis Achivis.  
Eruet ille Argos Agamemnoniasque Mycenae,  
ipsum Aeacidem, genus armipotens Achilli,  
ultus avos Troiae, templa et temerata Minervae.*

*Aen. VI 835-840*

Aquel, vencida Corinto, al alto Capitolio  
conducirá victorioso el carro, insigne por los aqueos muertos.  
Aquel arrasará Argos y la Micenas de Agamenón,  
y al propio Eácida, linaje de Aquiles poderoso en las armas,  
vengando a los antepasados de Troya y profanando el templo de Minerva.

Podemos concluir que el episodio del viaje al mundo de los muertos en la *Eneida* se sitúa, al igual que su antecedente homérico, en el centro del poema debido a su alto valor referencial y heroico. Su significación global ha sido adaptada al contexto histórico del poema, la Roma de Augusto, por lo que priman las referencias a los dirigentes legendarios e históricos del pueblo latino. De la misma manera, la exaltación heroica de Eneas se centra en su función como fundador de la estirpe romana que éste contribuye a ensalzar.

## 2. Estructura y contenido

De manera similar al viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, el viaje a los infiernos de Eneas, entendido en un sentido amplio, comprende la travesía a Cumas, la realización de los rituales prescritos, el descenso propiamente dicho, la navegación a Cayeta y el entierro de la nodriza de Eneas. En la *Odisea* el episodio se cierra al comienzo del canto siguiente con la ejecución del entierro que Elpénor había solicitado en el Hades. En el libro VI de la *Eneida* el protagonista no se encuentra en el inframundo con la nodriza Cayeta, esta no le solicita honras fúnebres (si bien su nombre es mencionado al final del libro como topónimo). Pero Virgilio, que demuestra conocer en profundidad la composición del episodio odiseico, sigue el patrón homérico y sitúa al

principio del libro VII un entierro como escena final del viaje al mundo de los muertos. El episodio abarca el final del libro V, la totalidad del libro de VI<sup>195</sup> y los primeros versos del libro VII, y presenta una estructura simétrica:

<b>Viaje al mundo de los muertos</b>		
[Travesía y Ritual 1] (V 746-871, VI 1-267)	Descenso (VI 268-899)	[Travesía y Ritual 2] (VI 900-901, VII 1-7)

En la apertura, Travesía y Ritual 1, se relata el viaje de Eneas a Cumas, durante el cual muere Palinuro, y la realización de los rituales ordenados por Deífobe: la obtención del ramo dorado<sup>196</sup>, el entierro de Miseno y la realización de sacrificios. A continuación tiene lugar la segunda parte, el paso de Eneas por las distintas regiones del inframundo. En el cierre, tras el descenso, Eneas embarca y entierra a la nodriza Cayeta que desde entonces dará nombre al lugar.

El descenso, con 632 versos, es la parte principal del episodio. No obstante, frente a la menor extensión de Travesía y Ritual 1 en la *Odisea*, que en apenas 40 versos relata de forma escueta el viaje al país de los cimerios y el ritual para atraer a las almas de los difuntos, la parte dedicada a Travesía y Ritual 1 en la *Eneida* adquiere una considerable extensión (393 vv.). Esto se debe a la inclusión de nuevas escenas o a la mayor variedad de algunos motivos:

La primera travesía presenta elementos característicos de esta escena típica: 1) la tripulación es seleccionada; 2) los barcos son reparados y aparejados para el viaje; 3) sopla un viento favorable; 4) la tripulación rema; 5) se prepara la navegación. Pero esta escena ha sido amplificada y enriquecida mediante la intercalación de diversos acontecimientos entre sus elementos constituyentes<sup>197</sup>. Entre el primero y el segundo se relata la fundación de una ciudad; entre el cuarto y el quinto, la petición de Venus a Neptuno de que asegure una navegación favorable; tras el quinto se desarrolla la muerte de Palinuro. Por tanto, mientras que la muerte de Elpénor en la *Odisea* tiene lugar justo antes del inicio del viaje, Virgilio incluye la del piloto Palinuro en el pasaje dedicado a la travesía a Cumas. Además, en consonancia con la importancia que los latinos concedían a las prácticas rituales, Eneas debe realizar diferentes ritos, mientras que Odiseo se limita a la realización de un único sacrificio. La realización de estos ritos permite a Virgilio estrechar aún más los vínculos entre el pasado heroico y su época histórica mediante la inclusión de diversos αἴτια<sup>198</sup>: el templo consagrado a Apolo donde Eneas se encuentra con la Sibila (*Aen.* VI 9-11) había sido restaurado por Augusto; en la

195 El libro VI constituye en sí mismo una unidad estructural pero forma parte a su vez de una estructura mayor, la del viaje al mundo de los muertos, en el que se incluye el final del libro V y el inicio del VII por influencia del viaje infernal de la *Odisea* (cf. Kanauer 1964, p. 69). Esto hace que, a diferencia del cerrado marco estructural de otros libros, el VI presente una naturaleza abierta. Véase Kyriakidis 1998, que analiza el libro VI como una excepción a los mecanismos de apertura y cierre de los otros libros. La reparación de Palinuro en el libro VI, cuya muerte se ha relatado en el libro V, y la de Cayeta en el libro VII, tras la mención de su fallecimiento en el VI, facilita esta superposición estructural.

196 Acerca de las diversas hipótesis que ha suscitado el detalle del ramo dorado como requisito para la entrada al inframundo puede consultarse Austin 1977, pp. 82-84; Clark 1979, pp. 185-203; Horsfall 2013, pp. 152-164.

197 Se trataría de una *extensión temática* respecto al hipotexto. Entiendo por *extensión temática* la ampliación de personajes, sucesos u otros elementos de la narración y por *expansión estilística* la realizada mediante figuras retóricas, descripciones, etc. Son los dos procedimientos de amplificación.

198 Acerca de estos αἴτια puede consultarse Austin 1977, pp. 64-65. Se trata de un elemento poshomérico que Virgilio toma de la tradición helenística, Calímaco y sobre todo Apolonio de Rodas, que lo había incorporado a la narración épica en las *Argonáuticas*: véase George 1974; Valverde Sánchez 1986.

plegaria que el protagonista dirige al dios le promete la consagración de templos y fiestas (*Aen.* VI 69-70), lo que constituye una alusión a la dedicación de un templo a Apolo en el Palatino y a la renovación de las fiestas Apolinas por Augusto; la promesa de custodiar las respuestas de la Sibila (*Aen.* VI 72-74) hace referencia a la colocación de los oráculos sibilinos bajo el pedestal de la estatua de Apolo en el Capitolio a cargo de un colegio de sacerdotes; además, el entierro del compañero muerto explica el nombre del cabo Miseno en el golfo de Tarento (*Aen.* VI 232-235).

Mientras que en la *Eneida* Travesía y Ritual 1 tiene una mayor extensión que la parte correspondiente de la *Odisea*, Travesía y Ritual 2 presenta una extensión aún menor (8 vv.) que en el viaje al Hades de Odiseo (20 vv.). Homero, en efecto, desarrolla brevemente la segunda escena típica de la travesía y describe en tan sólo unos versos las diferentes acciones del entierro de Elpénor. Virgilio, por su parte, menciona el viaje de vuelta y el entierro de Cayeta, pero no los desarrolla, y opta por incluir en su lugar un αἴτιον, la explicación del nombre del puerto de Cayeta. En realidad la escena típica del funeral ya había sido ampliamente desarrollada en Travesía y Ritual 1 con el funeral de Miseno, compuesto de las siguientes acciones: 1) Se corta la leña, 2) Se prepara la pira, 3) Se prepara el cadáver, 4) Se incinera el cadáver, 5) Se recogen las cenizas, 6) Se erige un túmulo<sup>199</sup>.

Recordemos que el viaje odiseico al mundo de los muertos quedaba delimitado en el canto x por la despedida de Circe, que ordena la evocación y adelanta algunos pormenores de la misma, y en el canto xii por la bienvenida de esta misma divinidad. Virgilio se ha inspirado en la estructura de su hipotexto, aplicando sutilmente el principio de la *imitatio cum variatione*, al lograr que la figura de Circe enmarque indirectamente el viaje al mundo de los muertos de Eneas. Antes del descenso Eneas no conversa con ella, sino con su padre, que lo visita en sueños. Aunque no aparezca la maga, el rol de Anquises durante su aparición es el mismo que el de Circe en la *Odisea*, ya que ordena el viaje al más allá y adelanta los sucesos del mismo. Tras el viaje de Eneas al inframundo hay una digresión sobre Circe, motivada por el paso de la escuadra cerca de la isla de Eea.

La parte principal del episodio, el descenso, presenta una estructura compleja y difícil de delimitar<sup>200</sup>. En nuestra opinión, el principal elemento estructurador es el paso de Eneas y la Sibila por las diferentes regiones del reino de Plutón:

<b>Descenso</b>			
Zona de los difuntos recientes (VI 268-416)	Zona de los difuntos prematuros (VI 417-547)	Zona de los difuntos condenados (VI 548-636)	Zona de los difuntos bienaventurados (VI 637-899)

Eneas y la Sibila atraviesan el vestíbulo del Orco y llegan al Aqueronte, donde Caronte escoge las almas a las que les está permitido pasar a la otra orilla, vigilada por Cerbero. En la siguiente zona, gobernada por Minos, se encuentran los muertos prematuros, los amantes que sucumbieron por amor o los guerreros muertos en la batalla. Al pasar por el Tártaro, Deífobe explica a Eneas las penas impuestas por Radamantis a los difuntos condenados. Tras colocar el ramo dorado en el palacio de Plutón y Proserpina, llegan a los campos Elisios, donde habitan los bienaventurados.

En el viaje por las regiones infernales Eneas y la Sibila deben superar diversos

199 En el apartado 4 (Personajes) puede verse un análisis más completo de esta escena y su comparación con la de Elpénor.

200 Entre las diversas propuestas cabe destacar las de Norwood 1954; Solmsem 1972; Warden 2000.

obstáculos, situados en la confluencia de las diferentes zonas. Primero deben convencer a Caronte y dormir a Cerbero para pasar de la zona de los difuntos recientes a la de los difuntos prematuros. No se introducen en el Tártaro, lo rodean mientras la Sibila relata a Eneas lo que sucede en su interior. Para atravesar la zona de los bienaventurados han de ofrendar el ramo dorado en el palacio de Plutón.

A excepción del Tártaro, el relato del paso por estas zonas se caracteriza por el encuentro individual entre Eneas y uno o dos personajes destacados. La mención de diversas muchedumbres o agrupaciones de difuntos o las enumeraciones y catálogos preconfiguran estos encuentros:

En la zona de los difuntos recientes se incluye un catálogo de diversos seres y monstruos que habitan el inframundo (catálogo de abstracciones). Eneas, asustado, alza contra ellos la espada pero la Sibila lo disuade de atacarlos pues tan solo son almas sin consistencia. Este motivo es paralelo al temor que siente Odiseo al principio de la *Nékyia* ante la multitud de almas. El itacense también desenvaina la espada y con ella impide a los difuntos acercarse a la sangre ritual<sup>201</sup>. Tras este incidente, el héroe latino y su guía llegan al Aqueronte, donde aguarda Caronte. Allí Eneas observa una multitud de difuntos que desean ser transportados a la otra orilla:

*Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat,  
matres atque viri, defunctaque corpora vita  
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,  
impositique rogis iuvenes ante ora parentum.*  
*Aen.* V 305-308

Allí dispersa se precipitaba a la orilla toda la multitud,  
madres y hombres, y cuerpos de vida extinta  
de magnánimos héroes, muchachos y muchachas sin desposar,  
jóvenes colocados en la hoguera ante los ojos de sus padres.

La descripción de la multitud de almas al principio del descenso es similar a la del inicio de la *Nékyia*:

αἰ δ' ἀγέροντο  
ψυχὰὶ ὑπὲξ Ἑρέβου νεκύων κατατεθνηώτων·  
νύμφαι τ' ἠἴθεοί τε πολύτλητοί τε γέροντες  
παρθενικαὶ τ' ἀταλαὶ νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι,  
πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκίηρεσιν ἐγχείησιν,  
ἄνδρες ἀρηϊφᾶτοι, βεβροτωμένα τεύχε' ἔχοντες·  
*Od.* XI 36-41

Se reunieron  
desde el Érebo las almas de los difuntos;  
muchachas, muchachos, ancianos que mucho sufrieron,  
y jóvenes doncellas con el ánimo recientemente afligido,  
muchos heridos por bronceas lanzas,  
varones muertos en combate, con ensangrentadas armaduras.

La multitud que Eneas observa está compuesta por difuntos insepultos, a los

201 En el descenso de Eneas se produce la *extensión* del motivo odiseico del rechazo armado de las almas mediante la adición de una advertencia sobre la futilidad de tal acción. Esta *extensión* del motivo no aparece por primera vez en la *Eneida*. Tiene un precedente en la oda v de Baquílides, que pudo ser un intertexto del descenso virgiliano y que a su vez tiene como intertexto el viaje infernal de la *Odisea*. La *amplificación* del motivo se verifica también posteriormente, por ejemplo, en el pasaje de la *Biblioteca* de Apolodoro relativo al descenso de Heracles (Apollod. II 5, 12).

que Caronte no permite el paso. Entre ellos el protagonista identifica a dos, Leucaspis y Oronte. Tanto la multitud de insepultos como la mención de estos dos personajes preparan el encuentro individual del protagonista con Palinuro que en conversación con el héroe le solicita ayuda. Posteriormente la Sibila dialoga con Caronte, de quien consigue su colaboración para acceder a la siguiente estación de su recorrido por el inframundo.

El pasaje dedicado al paso por la zona de los difuntos prematuros comienza con la enumeración de los distintos grupos de habitantes: niños, condenados injustamente y suicidas<sup>202</sup>. A continuación, en los «campos llorosos» Eneas observa a los muertos por amor, presentados en forma de breve catálogo:

*His Phaedram Procrimque locis, maestamque Eriphylen  
crudelis nati monstrantem volnera, cernit,  
Evadnenque et Pasiphaën; his Laodamia  
it comes, et iuvenis quondam, nunc femina, Caeneus,  
rursus et in veterem fato revoluta figuram.*

*Aen.* VI 445-449

En estos lugares ve a Fedra, Procris y la triste Erifile,  
mostrando las heridas de su cruel hijo,  
y a Evadne y a Pasífae; con estas Laodamia  
va como acompañante, y el joven en otro tiempo, ahora mujer, Ceneo,  
de nuevo vuelto por el hado a su antigua forma.

Algunas de las mujeres de este pequeño catálogo aparecen también en el catálogo de heroínas de la *Nékyia* (Fedra, Procris y Erifile). La muchedumbre de muertos prematuros y la enumeración de heroínas enamoradas precede al dramático encuentro entre Eneas y Dido.

Continúa el pasaje de los muertos prematuros con una corta enumeración de guerreros, entre los que se encuentran combatientes míticos de la guerra contra Tebas y compañeros troyanos de Eneas, y con la mención a una multitud de griegos que huyen despavoridos al ver a Eneas. Estas menciones anteceden al segundo personaje individual con el que Eneas entra en contacto en la zona de los muertos prematuros, Deífobo.

La parte correspondiente al paso por el Tártaro no incluye ningún habitante del infierno con el que el héroe converse, ya que la mayor parte del pasaje está formado por las palabras que la Sibila dirige a Eneas. La alocución de Deífobe presenta un catálogo de condenados míticos (los Titanes, Oto y Efialtes, Salmoneo, Titio, Ixión, Pirítoo, Teseo y Flegias) y la mención de grupos de condenados (fraudulentos, avaros, adúlteros, etc.). Los versos de la *Nékyia* concernientes al castigo de Titio han servido de hipotexto al pasaje paralelo de la *Eneida*, como veremos más adelante.

El paralelismo con la *Nékyia* no se debe tan solo a la aparición de Titio y a la inclusión de un catálogo de condenados, por otro lado bastante más elaborado en la *Eneida* y con unos castigos pertenecientes al orden moral y divino y no solo a la voluntad individual de un dios. La descripción que la Sibila hace del Tártaro finaliza con el reconocimiento por su parte de la imposibilidad de expresar todos los crímenes y sus castigos correspondientes, siguiendo el conocido tópico de la voz narrativa en los catálogos:

*Non, mihi si linguae centum sint oraue centum,*

---

202 Virgilio dice de los suicidas que «ahora querrían soportar la pobreza / y duros trabajos en el aire de arriba» (*quam uellent aethere in alto / nunc et pauperiem et duros perferre labores!*, *Aen.* VI 436-437). El modelo de estos versos es la afirmación del difunto Aquiles acerca de que preferiría ser un hombre pobre, pero vivo (*Od.* XI 489-491). Cf. Horsfall 2013, p. 329.

*ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas,  
omnia poenarum percurrere nomina possim.*

*Aen.* VI 625-627

Si tuviera cien lenguas y cien bocas,  
y una voz de hierro, no podría abarcar todas las clases de crímenes,  
ni referir todos los nombres de los castigos.

De la misma manera, Odiseo finaliza en la *Nékyia* el catálogo de heroínas reconociendo la imposibilidad de nombrar a todas las mujeres con las que conversó<sup>203</sup>:

*πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,  
ὄσσας ἥρώων ἀλόχους ἴδον ἠδὲ θύγατρας·  
πρὶν γὰρ κεν καὶ νύξ φθίτ' ἄμβροτος.*

*Od.* XI 328-330

A todas no podría decir ni nombrar,  
a cuantas esposas de héroes e hijas vi,  
pues antes se consumiría la noche inmortal.

El tránsito por la última zona, los campos Elisios, se inicia con una presentación general de la multitud de los bienaventurados en la que se inserta una breve enumeración (Orfeo, Ilo, Asáraco y Dárdano). A continuación se produce una escueta conversación entre la Sibila y Museo. La mención de estos grupos de personajes, la enumeración de determinados bienaventurados y la conversación con Museo son el preámbulo del emotivo encuentro entre Eneas y Anquises. Se repite el motivo odiseico del triple intento de abrazar al ser querido y el símil del alma como imagen evanescente<sup>204</sup>:

*Ter conatus ibi collo dare brachia circum,  
ter frustra compressa manus effugit imago,  
par levibus ventis volucrique simillima somno.*

*Aen.* VI 700-702

Tres veces intentó rodear con los brazos su cuello,

---

203 Sin embargo, la configuración del motivo en Virgilio es más cercana a su desarrollo en el inicio del catálogo de naves de la *Iliada*:

*πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,  
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,  
φωνῆ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνεΐη*

*Il.* II 488-490

El poeta latino ha tomado de la *Nékyia* de la *Odisea* la idea de situar este detalle como cierre de un catálogo infernal y de la *Iliada* su configuración literaria. Acerca de la tradición literaria de esta *recusatio*, presente en otros autores latinos como Ennio (*Ann.* 469-470), Ovidio (*Met.* VIII 533-535) o Silio Itálico (IV 525-528), léase Austin 1977, pp. 199-200; Horsfall 2013, pp. 432-434.

204 El motivo del triple intento de abrazo se produce *verbatim* en *Aen.* II 792-794, cuando la sombra de Creusa se aparece a su esposo Eneas. Virgilio, gran conocedor de los poemas homéricos, sabía que este motivo del abrazo había sido aplicado en dos pasajes homéricos de gran intensidad emocional: el encuentro de la sombra de Patroclo con su amado Aquiles (*Il.* XIII 99-107) y el de Odiseo con su madre Anticlea en el más allá (*Od.* XI 206-208). El poeta latino, en consonancia con Homero, se ha servido de este motivo también en el encuentro del protagonista con un personaje amado (Creusa) y con un familiar (Anquises). Sin embargo, el detalle de los tres intentos solo se daba en la *Nékyia* (no en la *Iliada*), por lo que las dos reelaboraciones virgilianas del motivo toman como hipotexto la *Odisea*. De esta manera, el motivo se transmitirá a la posteridad desde dos pasajes diferentes. Si para el detalle de la imposibilidad de citar todos los componentes de un catálogo Virgilio ha reelaborado el paralelo de la *Nékyia* sirviéndose de la configuración literaria de su desarrollo en la *Iliada*, para el motivo del abrazo entre Eneas y Creusa reelabora el paralelo de la *Iliada* sirviéndose de la configuración literaria de su desarrollo en la *Nékyia*.



tres veces, asida en vano, su imagen escapó de las manos,  
igual a leves vientos, muy similar al alado sueño.

Anquises desarrolla ahora el amplio catálogo de futuros dirigentes nacidos del linaje de Eneas, que infunde en el protagonista el deseo de gloria, verdadero motivo del viaje.

El descenso está, por tanto, estructurado en cuatro partes principales según la zona geográfica del inframundo atravesada por Eneas. Cada una de estas partes está compuesta por la diversa (y en ocasiones difusa) combinación de descripciones de multitudes, de catálogos o enumeraciones y de encuentros individuales dialogados.

En la *Odisea* estos encuentros individuales son introducidos mediante variantes de la misma fórmula. El estilo de Virgilio, que compone ya en una época con plena implantación de la escritura y, por tanto, no determinado por la oralidad, es más variado y evita la excesiva repetición. Con todo, el vate marca los encuentros dialogados, no con variaciones formularias, sino con ciertas repeticiones formales y léxicas:

Palinuro	<p>Texto 1:  <i>Hunc ubi vix multa maestum cognovit in umbra,  sic prior adloquitur</i>  <i>Aen. VI 340-341</i>  A este desgraciado, cuando a duras penas lo reconoció en la sombra,  así le habló primero</p>
Marcas	<p>O. Subordinada Temporal: <i>ubi vix multa maestum cognovit in umbra</i>  Verbo de reconocimiento: <i>cognovit</i>  Fórmula: <i>Sic prior</i></p>
Caronte	<p>Texto 2:  <i>Navita quos iam inde ut Stygia prospexit ab unda  per tacitum nemus ire pedemque advertere ripae,  sic prior adgreditur dictis, atque increpat ultro</i>  <i>Aen. VI 385-387</i>  El barquero, en cuanto los percibió desde el agua estigia  ir por el callado bosque y dirigir el paso a la orilla,  así les dirige primero la palabra, y aun les increpa</p>
Marcas	<p>O. Subordinada Temporal: <i>quos iam inde ut Stygia prospexit ab unda...</i>  Verbo de reconocimiento: <i>prospexit</i>  Fórmula: <i>Sic prior y ultro</i></p>
Dido	<p>Texto 3:  <i>quam Troius heros  ut primum iuxta stetit adgnovitque per umbras  obscuram, (...)  demisit lacrimas, dulcique adfatus amore est</i>  <i>Aen. VI 451-455)</i>  A la cual el héroe troyano,  tan pronto como se situó cerca y la reconoció entre las sombras,  oscura, (...)  dejó caer lágrimas y le dijo con dulce amor</p>
Marcas	<p>O. Subordinada Temporal: <i>ut primum iuxta stetit adgnovitque per umbras...</i>  Verbo de reconocimiento: <i>adgnovit</i>  C. Predicativo referido al interlocutor: <i>obscuram</i></p>

Deifobo	<p>Texto 4:</p> <p><i>Vix adeo adgnovit pavitantem et dira tegentem supplicia, et notis compellat vocibus ultro</i>  <i>Aen.</i> VI 498-499</p> <p>A duras penas lo reconoció, temblando y tapando sus horrendas heridas, y aun le llama con familiar tono</p>
Marcas	<p>Verbo de reconocimiento: <i>adgnovit</i>  Fórmula: <i>ultro</i>  C. Predicativo referido al interlocutor: <i>pavitantem</i> y <i>tegentem</i></p>
Anquises	<p>Texto 5:</p> <p><i>Isque ubi tendentem adversum per gramina videt Aenean, alacris palmas utrasque tetendit, effusaeque genis lacrimae, et vox excidit ore</i>  <i>Aen.</i> VI 684-686</p> <p>Y este, cuando ve dirigirse frente a la pradera a Eneas, tendió alegre ambas manos, y de sus mejillas salieron lágrimas derramadas, y de su rostro la voz</p>
Marcas	<p>O. Subordinada Temporal: <i>ubi tendentem adversum per gramina videt / Aenean</i>  Verbo de reconocimiento: <i>videt</i>  C. Predicativo referido al interlocutor: <i>tendentem</i></p>

La misma variedad se encuentra en los procedimientos literarios empleados para componer los catálogos y las enumeraciones. En la *Nékyia* los diversos elementos son introducidos mediante verbos de visión que generan variaciones formularias. Virgilio también utiliza este tipo de verbos. Así *cernit* introduce el nombre de los héroes Leucaspis y Oronte (vv. 334-336) como prelude al encuentro con Palinuro y la enumeración de heroínas anterior al encuentro con Dido (vv. 445-449); este y otros verbos de visión son también utilizados en el catálogo de condenados y personalidades romanas (vv. 582, 585, 760, 771, etc.). Sin embargo, Virgilio, a diferencia de Homero, evita la repetición sistemática de la misma forma verbal y se sirve de variantes léxicas. P. ej. Catálogo de abstracciones: *posuere cubila* (v. 274), *habitant* (v. 275), *tenere ferunt* (v. 284), *stabulant* (v. 286). Es más, por lo general en un mismo catálogo el vate emplea diversos procedimientos a fin de evitar la monotonía (verbos introductorios, repeticiones léxicas, preguntas retóricas, etc.)<sup>205</sup>.

En el descenso de Eneas, al igual que en la *Nékyia*, se diferencian mediante marcas formales los encuentros individuales y los catálogos y enumeraciones. Virgilio, sin embargo, se aparta estilísticamente de su referente con una composición más variada y diversa, que escapa de la rígida formularidad homérica<sup>206</sup>.

Volviendo a la disposición general del episodio, de la que forman partes estos catálogos y encuentros individuales, podemos postular, en síntesis, la siguiente estructura:

205 Véase, por ejemplo, el análisis de las variaciones formales y temáticas en el catálogo de condenados de Austin 1977, pp. 183 ss.

206 La *Nékyia*, por ejemplo, confiere prácticamente sin excepción naturaleza mimética a los encuentros individuales y diegética a los catálogos. En el descenso de Eneas, por el contrario, los dos catálogos de mayor extensión (el de condenados y el de personalidades romanas) forman parte de un diálogo. El resto de catálogos y enumeraciones son diegéticos.

Viaje al mundo de los muertos					
[Trav. y Ritual 1]	Descenso				[Trav. y ritual 2]
	Zona de los dif. recientes	Zona de los dif. prematuros	Zona de los dif. condenados	Zona de los dif. bienaventurados	
	Combinación: Multitud+Catálogo+Personaje individual				

Podemos constatar que el episodio del viaje al mundo de los muertos de la *Eneida* tiene una estructura compleja y elaborada, que toma como base la organización estructural de su paralelo odiseico, aunque con importantes modificaciones. En ambos poemas el pasaje principal, la evocación o el descenso, queda enmarcado entre partes dedicadas al relato de travesías y rituales. También coinciden en la mayor amplitud de la primera parte dedicada a las travesías y rituales frente a la segunda. Sin embargo, Virgilio presta una mayor atención a esta primera parte, ya que le permite plasmar el rico ritualismo latino y el origen de algunas prácticas y denominaciones geográficas, de manera que se intensifica en el poema, mediante el empleo de *αἴτια*, el vínculo entre el pasado mítico y la época histórica contemporánea de Virgilio. Además, la naturaleza del episodio virgiliano, verdadera catábasis en la que se produce el paso por diversas regiones infernales influye en la estructura del descenso con un importante peso estructural del elemento geográfico, ausente en la *Nékyia*. Por otro lado, tanto la *Nékyia* como el descenso de Eneas se sirven de los elementos Multitud, Catálogo y Personajes Individuales para la organización del relato. En ambos, el más importante es el encuentro con personajes individuales. Es más, en ocasiones encontramos en el uso de estos elementos por parte de Virgilio ecos verbales de su precedente homérico. Pero en la *Nékyia* estos elementos, que conforman el primer nivel de la estructura de la evocación, delimitan diferentes pasajes bien acotados y de cierta amplitud. En el descenso de Eneas, sin embargo, han sido desplazados estructuralmente por el elemento geográfico (primer nivel de la estructura del descenso) a un segundo nivel. Multitud, Catálogo y Personajes Individuales quedan circunscritos dentro de cada una de las secciones relativas a las zonas del inframundo que visita Eneas y, salvo excepciones como los encuentros individuales y el catálogo de dirigentes romanos, presentan una breve extensión y con frecuencia se combinan unos con otros, sin seguir el orden fijo y claro de su precedente homérico. Con todo encontramos normalmente cierto orden, de lo genérico a lo concreto: se muestra a uno o varios grupos de almas, después una enumeración de personajes concretos y finalmente el encuentro con un personaje individual. Estamos pues ante una estructuración muy estudiada, que demuestra un profundo conocimiento del episodio del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* y con un nivel de complejidad muy superior, debido quizá al pleno uso de la escritura en época de Virgilio, frente a la *Odisea*, concebida para una ejecución oral y compuesta bajo la influencia de esquemas tradicionales para la memorización.

Como hemos comentado anteriormente, el descenso de Eneas no está incluido en el relato secundario que Eneas ofrece a la reina Dido en Cartago acerca de sus aventuras anteriores, sino que forma parte del relato principal. Esto contrasta con la evocación de Odiseo, que sí formaba parte de un relato secundario, el que el itacense ofreció a Circe en Eea. Esto genera en el episodio latino una *transvocalización*<sup>207</sup> de

207 La *transvocalización* es un tipo de *transmodalización intramodal* (modificaciones del funcionamiento interno del modo) que consiste en el cambio de voz narrativa respecto al hipotexto (Genette 1989, p. 369).

primera a tercera persona: mientras que la *Nékyia* era relatada en primera persona por Odiseo, su protagonista, el descenso de Eneas es contado en tercera persona por el narrador. A nivel interno presenta una proporción equilibrada entre mimesis y diégesis (50,4% y 49,6% respectivamente), por lo que tiene una proporción de mimesis algo menor que el episodio homérico.

En el viaje al Hades de la *Odisea*, como pudimos comprobar, cada parte del episodio era de naturaleza narrativa o dialógica (narración para Travesía y Ritual, Multitud y Catálogo; diálogo para Personajes Individuales). Esto producía una distribución organizada de los pasajes miméticos y narrativos. El poeta latino mantiene la naturaleza puramente mimética de los encuentros con personajes individuales, siempre dialogados, y el carácter narrativo para la segunda travesía y ritual. Sin embargo, introduce también diálogos en partes que eran puramente narrativas en el episodio homérico. De esta manera, se incluyen en Travesía y Ritual 1 conversaciones entre Venus y Neptuno, y entre Neptuno y Palinuro, plegarias de Eneas y profecías de la Sibila. La inclusión de estos pasajes miméticos en Travesía y Ritual 1 contribuye a la *amplificación* de esta parte del episodio respecto a la parte correspondiente del viaje al más allá de la *Odisea*. Por otro lado, se ha producido la *dramatización*<sup>208</sup> de los catálogos más importantes del descenso, el de condenados y el de dirigentes romanos, que se sitúan dentro de la conversación que la Sibila y Anquises mantienen con Eneas, con lo que han sido fusionados dos elementos independientes en la *Nékyia* (diálogos miméticos y catálogos narrativos). El episodio virgiliano, a diferencia de su paralelo homérico, no solo no acota estructuralmente los pasajes dialogados o narrativos, sino que no presenta una distribución equilibrada entre diégesis, que abunda en las dos primeras partes del descenso, y mimesis, predominante en las dos últimas.

El descenso de Eneas contiene, como la *Nékyia*, una serie de tópicos recurrentes, si bien se verifica de nuevo en el vate latino una mayor heterogeneidad.

En lo que se refiere a los catálogos y enumeraciones de menor entidad, su brevedad impide un desarrollo sistemático de ningún tópico concreto, por lo que generalmente quedan limitados a la mera sucesión de los nombres de sus componentes con algún detalle aislado. En los de mayor extensión sí encontramos tópicos recurrentes, que varían según la función del catálogo. El catálogo de abstracciones y monstruos infernales a los que el protagonista hace frente en el vestíbulo de Plutón gira en torno al lugar que habitan estos seres (vv. 273-289); el catálogo de condenados se asemeja al de héroes de la *Nékyia* por el hecho de incluir el tópico de la actividad, es decir, la mención de lo que hacía cada personaje cuando la Sibila tuvo ocasión de observarlos (vv. 580-627). Puesto que todos sus componentes afrontan, como su nombre indica, algún tipo de castigo, el tópico de la actividad se concreta en la tortura sufrida. En ocasiones además del castigo se indica también el delito cometido.

Sin duda el catálogo que presenta una elaboración más compleja y un sistema de tópicos más desarrollado es el de futuras personalidades de Roma (vv. 756-886), una de cuyas fuentes de inspiración ha podido ser, entre otros, el catálogo homérico de héroes y el de heroínas<sup>209</sup>. Compuesto por la enumeración de hombres distinguidos de la historia de Roma, el catálogo ofrece información sobre dos tópicos generales, las

---

208 La *dramatización* es un procedimiento de *transmodalización intermodal* (paso de un modo a otro) mediante la conversión a diálogo de un pasaje narrativo del hipotexto (Genette 1989, p. 356).

209 Además, como ya hemos comentado anteriormente, el catálogo de heroínas de la *Nékyia* ha influido en la enumeración de mujeres muertas por amor (*Aen.* VI 440-449; cf. Austin 1977, pp. 158-160) y el de héroes ha dejado su impronta en el listado latino de condenados (*Aen.* VI 562-627; cf. Austin 1977, pp. 182 ss.). Sobre el catálogo virgiliano de personalidades romanas y sus modelos literarios, véase Knauer 1979, 124 ss.; Highet 1972, 241 ss.; Basson 1975, 37 ss.; Austin 1977, pp. 232-274; Horsfall 2001<sup>2</sup>, pp. 144-149; y 2013, pp. 510-576.

características del personaje y su contribución a la gloria romana. Ambos tópicos generales se concretan en diversas manifestaciones: las características del personaje pueden ser externas (apariencia) o internas (linaje, defectos y virtudes); su contribución puede ser fundacional (ciudades, legislaciones, sistemas de gobierno) o militar. Cada uno de los elementos constituyentes presenta estos tópicos (o no) con diverso grado de desarrollo: de Silvio se menciona su apariencia y linaje; Procras, Capis y Númitor carecen de tópicos; de Silvio Eneas se refieren sus virtudes (piedad y valor); de Rómulo su linaje, apariencia y fundación (Roma); de Augusto su linaje, fundación (segunda edad de oro) y logros militares; de Numa su apariencia y fundación (legislación); de Tulo sus logros militares; de Anco Marcio su defecto (arrogancia); los Tarquinius son sólo nombrados; de Bruto se presentan sus defectos y virtudes (soberbia, amor a la patria y deseo de gloria), y fundación (República); los Decios y los Drusos carecen de tópicos; de Torcuato se ofrece su apariencia; la apariencia de Camilo hace referencia a un logro militar; de J. César y Pompeyo su apariencia y logros militares (conquista de Oriente y Occidente); de Mumio sus logros militares (conquista de Macedonia); Catón, Cosso y los Gracos son brevemente citados; de los Escipiones se mencionan sus logros militares (destrucción de Libia); de Fabricio su virtud (poderosa pobreza); la de Serrano (temple) se infiere de la actividad que realiza; de los Fabios se comentan sus logros militares (guerras Púnicas); de Claudio Marcelo su apariencia y logros militares (contra cartagineses y galos); finalmente del joven Marcelo se describe la apariencia, se pregunta por su linaje, y se exponen su muerte, virtudes y truncados logros militares. Este desarrollo del tópico de la muerte, que aquí se aplica a Marcelo, es característico de los encuentros individuales tanto en el descenso de Eneas como en la *Nékyia*. Es más, de Marcelo se relatan también las honras fúnebres en su honor tributadas, como las de Deífobo en el descenso de Eneas y las de Aquiles en la *Deuteronékyia*. Igual que en la *Nékyia* sobresale el último de los componentes del catálogo de héroes, Heracles, tanto por su posición como por las diferencias introducidas (forma dialogada), aquí es Marcelo quien, situado al final del catálogo y diferenciado por los tópicos desarrollados, destaca frente al resto de componentes del catálogo (sin detrimento de la preeminencia de Augusto que, como veremos más adelante, es distinguido mediante otros procedimientos literarios).

En cuanto a los encuentros individuales, el diálogo entre el protagonista y otros personajes es, como en la *Odisea*, el elemento fundamental del descenso de Eneas<sup>210</sup>. Se mantiene la tipología odiseica, con una mayoría de discursos de carácter narrativo y de exhortación: Palinuro relata su muerte y pide ser enterrado o ayuda para cruzar la laguna (vv. 347-371); la Sibila pide a Caronte serenidad y confianza en ellos (vv. 399-407); Eneas lamenta la muerte de Dido, asegura haber marchado de Cartago por mandato divino y pide a la reina que no le rehuya (vv. 456-466); Deífobo, al que Eneas refiere la construcción de su cenotafio, lamenta la destrucción de Troya y la traición de Helena (vv. 509-534); Anquises hace un repaso de los principales dirigentes latinos y las hazañas que acometerán (vv. 756-886). Adquiere también importancia un tipo de discurso, el explicativo, que en la *Nékyia* quedaba circunscrito al comentario que hace Anticlea sobre la naturaleza de las almas (*Od.* XI 216-222). A diferencia de Odiseo, Eneas realiza su viaje con Deífobe, que le guía por las regiones infernales y le ofrece numerosas aclaraciones de lo que allí observa el protagonista, lo que provoca la abundancia de discursos de tipo explicativo, que dan lugar a diálogos de gran fluidez y variedad. En la *Odisea*, el solitario Odiseo es el único que conversa con los muertos, por

---

210 El libro VI es, si exceptuamos el relato secundario de Eneas, el que presenta una mayor extensión de diálogo (Highet 1972, p. 302).

lo que los diálogos son unilaterales, entre el protagonista y un habitante del Hades. En la *Eneida*, sin embargo, la presencia de la sacerdotisa permite la participación de un tercer interlocutor. Por ello, los diálogos ya no se producen solo entre el héroe y el difunto, sino entre tres personajes. En dos ocasiones, cuando Eneas conversa con Palinuro y Deífobo, la Sibila pone fin al diálogo. En otros casos, cuando el habitante del inframundo supone un obstáculo para el viaje o no es un conocido cercano, es Deífobe y no Eneas quien habla con él en su calidad de guía .

Encontramos en estos diálogos los tópicos del descenso y de la muerte, frecuentes en la *Nékyia*: Palinuro cuenta a Eneas cómo murió (tópico de la muerte); Caronte pregunta la causa del descenso y se niega a permitirlo por el negativo recuerdo de otras catábasis (extensión del tópico del descenso); Eneas lamenta el suicidio de Dido (tópico de la muerte); y recuerda las honras fúnebres que tributó a Deífobo, quien relata su asesinato durante la toma de Troya (tópico de la muerte) y pregunta a Eneas la causa del descenso (tópico del descenso). No se desarrolla el tópico de la familia: la trama de la *Odisea* tiene como punto culminante la restitución del héroe en Ítaca junto a su familia, de la que ha estado muchos años separado. Es por ello natural que en los diálogos con los difuntos solicite información sobre sus allegados. Puesto que en la *Odisea* es constante la comparación del protagonista con otros héroes, comparación que se hace extensible a sus respectivas familias, también las conversaciones en el inframundo giran en torno al tópico de las familias de otros héroes, Agamenón y Aquiles. Eneas, sin embargo, conoce la situación de su esposa Creusa, muerta en Troya, de su padre, con el que se encuentra en el más allá, y de su hijo, que le acompaña en su periplo. Además, en la *Eneida* el protagonista no busca la restitución en su hogar sino el establecimiento en una nueva patria, con una nueva esposa, donde fundará un glorioso linaje. Por tanto, no se desarrolla el tópico de la familia sino el de la gloria de Roma, expresado con su mayor intensidad en el catálogo de dirigentes romanos.

Otros tópicos, como el de la petición entre el muerto y el vivo, han sido también incluidos. Palinuro, como Elpénor, pide sepultura o ayuda para cruzar la laguna Estigia; petición de ayuda similar a la que solicita la Sibila a Caronte; Eneas, por su parte y como émulo de Odiseo, ruega a Dido que deponga su ira. El tópico de la condición de las almas, limitado en la *Nékyia* a unas breves consideraciones, está más desarrollado en el descenso de Eneas gracias a las explicaciones ofrecidas por la Sibila, Miseno y Anquises.

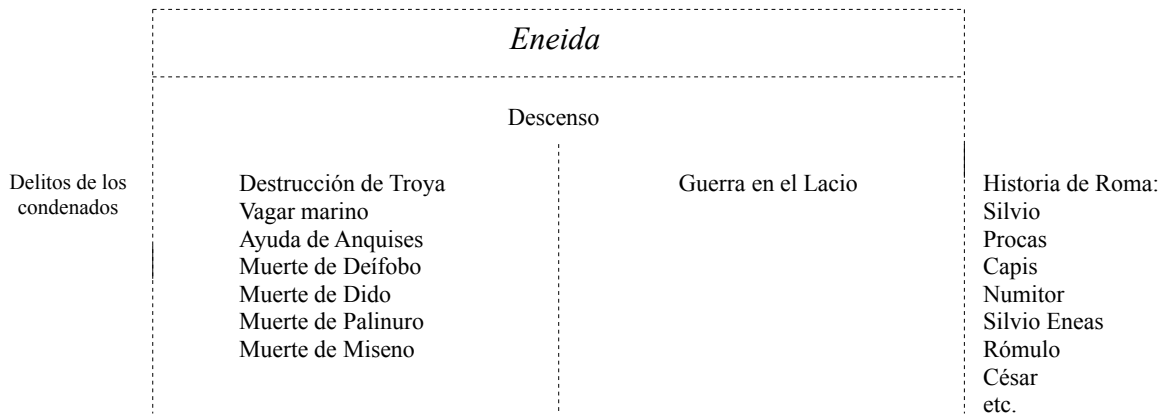
También son frecuentes en estos diálogos las analepsis y prolepsis. Mientras que en el relato homérico estas anacronías se circunscriben a la evocación propiamente dicha, en el viaje de Eneas al inframundo se desarrollan también en Travesía y Ritual 1. Abundan en esta parte las analepsis internas homodieéticas relativas a los avatares ya vividos por Eneas: Venus cuenta a Posidón la destrucción de las naves troyanas a manos de Juno (narrada en *Aen.* V), Eneas recuerda ante la Sibila su vagar por el Mediterráneo y la ayuda de su difunto padre (narrado en *Aen.* I-V). Deífobe, por su parte, insta a Eneas a dar sepultura a Miseno cuya desconocida muerte será relatada a continuación (*Aen.* VI 166-174). La sacerdotisa Deífobe predice también la guerra que afrontará Eneas en el Lacio contra Turno por la mano de Lavinia. Puesto que pertenece a la línea argumental del poema y será relatada en los libros siguientes (VII-XII) esta última es una prolepsis interna homodieética. También en la parte dedicada específicamente al descenso encontramos multitud de analepsis internas homodieéticas. Tal tipología se puede atribuir al recordatorio que Palinuro hace de su muerte (narrada en *Aen.* V) y el que realiza Eneas sobre la muerte de Dido (en *Aen.* IV). También la alusión de Deífobo a la destrucción de Troya es una analepsis interna homodieética, pues se trata del suceso que ha originado el periplo de Eneas; sin embargo, la referencia de este mismo

personaje a su asesinato es una analepsis interna homodiegética completiva, pues, aunque tuvo lugar durante la destrucción de Troya, no se ha hecho referencia a ella en otra parte del poema. Por otro lado, el largo catálogo que realiza Anquises sobre el futuro linaje de Eneas y sus hazañas puede considerarse una prolepsis externa, puesto que sobrepasa el marco temporal del poema, y homodiegética, pues sigue su línea argumental, el establecimiento de Eneas en el Lacio como origen del pueblo romano, del que ahora se nos ofrecen sus futuras conquistas tras la muerte de su fundador. Posteriormente, y en forma narrativa, Anquises da a su hijo información y consejos sobre la guerra contra Turno.

En la *Nékyia* solo hay una breve analepsis externa heterodiegética acerca del delito cometido por uno de los condenados, Titio. En el descenso de Eneas, que presenta un amplio desarrollo de la ética romana mediante un exposición mucho mayor de condenados, hay en consecuencia un número mayor de esta clase de anacronías, entre las que destaca por su extensión el delito de Salmoneo, que trató de imitar los rayos de Júpiter. Por otro lado, mientras que en la evocación homérica el tema de las catábasis de otros héroes se concreta en una analepsis externa heterodiegética sobre la bajada a los infiernos de Heracles, al que se otorga una gran trascendencia, en el viaje virgiliano al inframundo se opta por breves menciones analépticas de varios descensos. En Cumas Eneas comenta los descensos de Orfeo y Pólux, y se limita a nombrar a Teseo y Heracles (vv. 119-123), cuyas catábasis explicará más adelante Caronte en el inframundo (vv. 392-397).

<b>Personaje</b>	<b>Suceso</b>	<b>Tipo</b>
Venus	Destrucción de las naves	Analepsis int. hom. (V 789-795)
Eneas	Vagar marino	Analepsis int. hom. (VI 55-61)
Deífobe-Apolo	Guerra en el Lacio	Prolepsis int. hom. (VI 83-97)
Eneas	Ayuda de Anquises	Analepsis int. hom. (VI 110-116)
Eneas	Otras catábasis	Analepsis ext. het. (VI 119-123)
Deífobe	Muerte de Miseno	Analepsis int. hom. (VI 149-151)
Palinuro	Muerte de Palinuro	Analepsis int. hom. (VI 347-362)
Caronte	Otras catábasis	Analepsis ext. het. (VI 392-397)
Eneas (Dido)	Muerte de Dido	Analepsis int. hom. (VI 456-464)
Deífobo	Destrucción de Troya Muerte de Deífobo	Analepsis int. hom. (VI 511-529)
Deífobe	Delitos de los condenados	Analepsis ext. het. (VI 580-627)
Anquises	Historia de Roma	Prolepsis ext. hom. (VI 756-886)
	Guerra en el Lacio	Prolepsis int. hom. (VI 890-7892)

En el siguiente esquema se recoge el espacio temporal en que se sitúa cada una de las anacronías analizadas:



La red de analepsis y prolepsis del viaje al más allá de la *Eneida* confiere una función globalizadora al episodio. Las analepsis presentan el doloroso pasado que el héroe debe superar, la destrucción de Troya y la muerte de sus seres queridos. Las prolepsis muestran el último obstáculo que debe afrontar, la guerra en el Lacio, para el cumplimiento de su destino, la fundación del linaje romano.

En lo referente a las descripciones, antes del descenso al inframundo se describe el lugar donde la Sibila y Eneas hacen inmolaciones y libaciones. Es precisamente este, el lugar donde se realiza el sacrificio, uno de los pocos emplazamientos descritos en el viaje al Hades de Odiseo. Ambos pasajes coinciden en la descripción de una zona boscosa rodeada de agua y sumida en niebla y oscuridad, si bien la *Eneida* centra su atención en la caverna de acceso al más allá, elemento ausente en la *Odisea*, ya que en el episodio griego no se presenta como una catábasis.

*Spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu,  
 scrupera, tuta lacu nigro nemorumque tenebris,  
 quam super haud ullae poterant impune volantes  
 tendere iter pennis—talis sese halitus atris  
 faucibus effundens supera ad convexa ferebat:  
 unde locum Grai dixerunt nomine Aornon.*

*Aen.* VI 237-242

Había una cueva profunda y monstruosa con una gran apertura, rocosa, defendida por un negro lago y las tinieblas de los bosques, sobre la que ningún ave podía impunemente hacer el camino con sus alas (tan fétido hálito exhalando de sus negras fauces elevaba a la bóveda celeste); por lo que los griegos denominaban el lugar con el nombre de Aorno<sup>211</sup>.

El poeta ofrece luego una descripción de las sucesivas regiones infernales que recorren Eneas y la Sibila en el inframundo. Virgilio es más prolijo al ofrecer detalles del entorno, pero al igual que el narrador de la *Nékyia* presta más atención a los habitantes del Hades que a la descripción paisajística. Con todo, los datos que ofrece al llegar Eneas a cada zona y los que integra a lo largo del relato permiten al lector vislumbrar con bastante claridad las características del lugar. El poeta dedica algunos

211 Este pasaje está inspirado en la descripción de la cueva del Hades de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (II 734-742). El detalle sobre la evitación de un lugar infernal por parte de las aves se repite posteriormente en la descripción que hace Plutarco (*Mor.* 565e) de la gruta por la que Sêmele salió del Hades y que las almas evitan en su vuelo. En *Mor.* 590a-b Timarco, como Eneas, entrará en una gruta tras realizar los ritos prescritos. Allí dará comienzo su viaje al más allá.



versos a la descripción del Aqueronte, los «campos llorosos», el Tártaro o los campos Elisios, que completa con la mención de sus moradores.

*Hinc via, Tartarei quae fert Acherontis ad undas.  
Turbidus hic caeno vastaque voragine gurges  
aestuat, atque omnem Cocyto eructat harenam.*

*Aen.* VI 295-297

Desde allí comienza el camino que lleva a las aguas del tartáreo Aqueronte. Esta turbia sima con cieno y violenta corriente hierve y eructa toda la arena en el Cocito.

*Nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem  
lugentes campi: sic illos nomine dicunt.  
Hic, quos durus amor crudeli tabe peredit,  
secreti celant calles et myrtea circum  
silva tegit;*

*Aen.* VI 440-444

No lejos de allí se muestran extendidos por todas partes los campos llorosos: así los denominan. Aquí, a los que el duro amor consumió con cruel amargura los ocultan las sendas secretas y los cubre alrededor un bosque de mirtos.

*Respicit Aeneas subito, et sub rupe sinistra  
moenia lata videt, triplici circumdata muro,  
quae rapidus flammis ambit torrentibus amnis,  
Tartareus Phlegethon, torquetque sonantia saxa.  
Porta adversa ingens, solidoque adamante columnae,  
vis ut nulla virum, non ipsi excindere bello  
caelicolae valeant; stat ferrea turris ad auras,  
Tisiphoneque sedens, palla succincta cruenta,  
vestibulum exsomnis servat noctesque diesque.*

*Aen.* VI 548-556

Mira Eneas atrás súbitamente, y bajo un peñasco a la izquierda ve una extensa fortaleza, rodeada por triple muro, que ciñe un rápido río con torrentes de fuego, el tartáreo Flegetonte, y hace rodar resonantes piedras. Hay enfrente una enorme puerta y columnas de sólido adamante, de manera que ninguna fuerza de los hombres, ni los propios dioses en ataque podrían derribarlas; una torre de hierro se levanta hacia los cielos, Tisífone sentada, ceñida con sangriento manto, guarda el vestíbulo, despierta día y noche.

*devenere locos laetos et amoena virecta  
fortunatorum nemorum sedesque beatas.  
Largior hic campos aether et lumine vestit  
purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.*

*Aen.* VI 638-641

llegaron a los alegres lugares y amenas praderas de los bosques afortunados y a las felices moradas. Aquí un aire más benigno y con luz purpúrea viste los campos, y su sol, sus estrellas conocen.

Estas descripciones, completadas con la referencia a los habitantes infernales,

son una de las principales diferencias con el viaje al más allá de Odiseo, en el que tras una breve descripción inicial del lugar donde realizará la evocación de las almas, apenas se nos ofrecen detallados aislados del interior del Hades. Tras una primera descripción a la manera homérica del inframundo, como un lugar sombrío y vacío, Virgilio ofrece un panorama a veces violento y aterrador, otras pacífico y frondoso, con una plasticidad que servirá de inspiración en recreaciones posteriores.

También encontramos una ἔκφρασις (descripción de objetos) en Travesía y Ritual 1, las puertas del templo de Cumas, en las que están tallados el bestial amor de Pasífae y el mito de Teseo y el Minotauro<sup>212</sup>. La mención de Teseo, protagonista de una catábasis, y el símbolo del laberinto funcionarían en esta primera parte como preámbulo al aura de misterio y solemnidad del descenso<sup>213</sup>.

En la *Nékyia*, salvo algún detalle aislado, no son descritos físicamente los personajes principales. En Virgilio, sin embargo, encontramos dos descripciones de personajes de gran importancia y simbolismo. La descripción de Caronte como un anciano pútrido (*Aen.* VI 298-304) contribuye a la tétrica ambientación de las primeras regiones del inframundo. Deífobo se nos presenta mutilado y desfigurado (*Aen.* VI 494-497), y actúa como símbolo de la destrucción de Troya<sup>214</sup>. Ya Homero en la *Nékyia* había hecho referencia al aspecto de los guerreros caídos en combate (*Od.* XI 41), que presentaban las heridas que habían sufrido en vida. Virgilio aplica este detalle genérico a un personaje particular, Deífobo<sup>215</sup>.

Los símiles del episodio presentan características similares a los homéricos. Son usados para ilustrar la condición de las almas mediante su comparación con elementos y seres de la naturaleza. El poeta elabora, junto a la comparación homérica con aves, otros símiles referidos a la caída de las hojas o a enjambres de abejas<sup>216</sup>.

*quam multa in silvis autumni frigore primo  
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto  
quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus  
trans pontum fugat, et terris immittit apricis.*

*Aen.* VI 309-312

Como abundantes en los bosques con el primer frío de otoño  
caen desprendidas las hojas, o como en la tierra desde profunda sima  
se apiñan muchas aves, cuando el frío año  
las hace huir a través del mar y las envía a tierras soleadas.

*velut in pratis ubi apes aestate serena  
floribus insidunt variis, et candida circum  
lilia funduntur.*

*Aen.* VI 707-710

como en los prados cuando en el sereno estío las abejas

212 Acerca de la relación entre los lugares descritos por Virgilio y el complejo arqueológico de Cumas, véase Austin 1977, pp. 48-58; Horsfall 2013, pp. 70 ss.

213 Austin 1977, p. 38; Clark 1979, pp. 147-151. En contra de esta asociación, Horsfall 2013, p. 88.

214 Cf. e.g. Austin 1977, p. 171; Clark 1979, p. 163; Bleisch 1999, p. 191.

215 De igual manera que Baquilides aplica a Meleagro el detalle general de la apariencia armada de estos guerreros fallecidos (cf. *supra* II.1)

216 La comparación de las almas con hojas al viento ya se da en Baquilides, que a su vez pudo haberse inspirado en *Il.* VI 146-149 (*supra* II.1). En cuanto al símil de las abejas, ya en el fragmento 273a de *Los evocadores de espíritus* de Esquilo se hace referencia a los difuntos mediante el término «enjambre de los que merodean la noche» (*supra* II.2). En época posterior a Virgilio Plutarco compara las almas con abejas y murciélagos (*Mor.* 567e), posible guiño a los viajes infernales de Eneas y Odiseo (*supra* II.3). Cf. Austin 1977, pp. 130-131, 217; Clark 1979, pp. 154-156; Horsfall 2013, pp. 260-262.

se posan en diversas flores y se derraman alrededor de los blancos lirios.

Este último símil, en el que se comparan los futuros descendientes de Eneas con abejas, permite plasmar el revoloteo de las almas, pero dotándolo de una sensación de orden y tranquilidad.

En la *Nékyia*, tras el infructuoso intento del protagonista de abrazar a su madre, se incluye una comparación del alma con el sueño. Virgilio ofrece en el mismo punto del relato, después de que Eneas trate de abrazar a su padre, un símil de características semejantes: *par levibus ventis volucrique simillima somno* («igual a los leves vientos o muy similar al alado sueño», *Aen.* VI 702).

Por otro lado, en el descenso de Eneas se ofrece una presentación inicial del inframundo como un lugar oscuro y vacío, cualidades propias del Hades homérico. Este panorama desolador se complementa con la inclusión de un símil:

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram,  
perque domos Ditis vacuas et inania regna:  
quale per incertam lunam sub luce maligna  
est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra  
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem.*

*Aen.* VI 268-272

Iban oscuros bajo la solitaria noche a través de la sombra  
y por las moradas vacías de Ditis y los inanes reinos:  
cual ruta a través de la luna incierta bajo una maligna luz  
en los bosques, cuando Júpiter cubre el cielo de sombra  
y la negra noche priva de color todas las cosas.

La comparación con la oscuridad nocturna se aplica también a un personaje relevante tanto en la *Nékyia* como en el descenso. Si Heracles es comparado en la *Nékyia* con la negra noche, en el descenso Dido se asimila a la luna nueva, carente de luz y de vigor<sup>217</sup>: *qualem primo qui surgere mense / aut videt, aut vidisse putat per nubila lunam* («Como quien a principios de mes surgir / ve o cree ver entre las nubes la luna», *Aen.* VI 453-454). El pasaje de Dido se cierra con un nuevo símil, en el que se equipara su actitud silenciosa e inamovible a la piedra y el mármol (*quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*, *Aen.* VI 471). De esta manera una de las escenas más dramáticas del descenso queda enmarcada por la inclusión de una comparación al principio y al final.

Tras el encuentro con la reina, Eneas dialoga con Deífobo. El héroe troyano se sirve del símil como trágico ornamento del relato de su muerte. Anteriormente hemos tenido ocasión de comentar las comparaciones homéricas del pasaje dedicado a la muerte del Atrida por la traición de Clitemnestra, los dos únicos símiles elaborados de la *Nékyia*. Cual buey o cerdo que es dócilmente conducido a una muerte inesperada, Agamenón entró plácidamente en su hogar sin sospechar su trágico destino. Deífobo muere en similares circunstancias por lo que se incluye una comparación que, aunque muy diferente formalmente de las anteriores<sup>218</sup>, cumple la misma función:

217 El hipotexto principal podría ser un símil de Apolonio de Rodas (εἶσατο Λυγκεύς / τὼς ιδέειν, ὡς τίς τε νέης ἐνὶ ἡματι μῆνην / ἢ ἴδεν ἢ ἐδόκησεν ἐπαχλύουσαν ιδέσθαι, IV 1478-1480) aplicado precisamente a Heracles (Williams 1968, p. 734; Austin 1977, pp. 162-163; Horsfall 2013, p. 341).

218 Este símil parece estar inspirado de hecho en *Od.* XIII 79-80 (καὶ τῷ νήδυμος ὕπνος ἐπὶ βλεφάροισιν ἔπιπτε, / νήγρετος ἦδιστος, θανάτῳ ἄγχιστα εὐικῶς.), cuando a Odiseo le sobreviene el sueño en el barco de los feacios que lo transporta a Ítaca.

*Tum me, confectum curis somnoque gravatum,  
infelix habuit thalamus, pressitque iacentem  
dulcis et alta quies placidaeque simillima morti*

*Aen.* VI 520-522

Entonces a mi, agotado por las preocupaciones y oprimido por el sueño,  
me acogió el infeliz lecho, al yacer me cubrió  
el dulce y profundo descanso, muy similar a la plácida muerte.

Mientras su esposa Helena esconde sus armas y prepara su perdición, Deífobo se acuesta en el lecho nupcial y disfruta de un dulce reposo que vaticina su pronta muerte. En ambos casos, en la muerte de Agamenón y en la del caudillo troyano, el símil acentúa la sensación de tranquilidad de un héroe que está a punto de ser asesinado a traición.

No son estos los únicos personajes cuya importancia se destaca con la inclusión de símiles. Dos comparaciones, nada menos que con Heracles<sup>219</sup> y Dioniso, extienden el pasaje dedicado a la figura de Augusto en la mitad del catálogo de personalidades romanas y ensalzan sus méritos. De esta manera, Augusto en el medio y su sobrino Marcelo al final sobresalen por encima del resto de componentes.

Virgilio demuestra de nuevo conocer en profundidad la composición de la *Nékyia*, de cuyos elementos se sirve con gran soltura. Hace un uso más libre de la mimesis y la diégesis, que presentan una proporción más equilibrada. Mantiene sin embargo, al igual que la *Nékyia*, la importancia de los encuentros individuales, de naturaleza mimética. También abundan los diálogos en los que se desarrollan narraciones y exhortaciones, así como los tópicos de la muerte y del descenso, aunque dota estos diálogos de una mayor variedad, sobre todo mediante la introducción de un tercer interlocutor, la Sibila. En estos diálogos se incluyen prolepsis y analepsis que contribuyen a la significación global de episodio, que aquí se dirige tanto a los padecimientos anteriores del héroe y la futura guerra, como a la conexión con la historia general del pueblo romano. Un cambio fundamental es la descripción más detallada del inframundo, pues, a diferencia de Odiseo, Eneas se introduce claramente en las regiones infernales, lo que permite al poeta plasmar su paisaje con más pormenores. Por último, Virgilio retoma las comparaciones homéricas con aves y con la noche, a la vez que crea nuevos símiles de gran belleza.

### 3. Personajes

Como en la *Nékyia* odiseica, los personajes del presente episodio pertenecen a la clase aristocrática, son grandes héroes y guerreros o personalidades de prestigio. Pero a diferencia de los habitantes del Hades homérico, no todos los personajes del descenso se caracterizan por su tristeza y su melancolía, sino que se hace una nítida distinción según el lugar del inframundo que habitan. Los moradores de las dos primeras zonas, la de los difuntos recientes y prematuros, presentan las características homéricas: la muchedumbre de muertos recientes, Leucaspis y Oronte, y Palinuro están entristecidos y desesperados por la imposibilidad de acceder a los reinos infernales; la multitud de muertos prematuros, las heroínas suicidas y Dido, los guerreros muertos y Deífobo también sufren la pérdida de la vida. De nuevo ya solo el pasado tiene sentido para ellos, privados de todo futuro. Pero cuando Eneas llega a los campos Elisios, encuentra

---

219 En la *Nékyia* Heracles es representado como cazador arquero y en el tahalí han sido labrados animales salvajes (osos, jabalíes y leones). En el símil del descenso de Eneas se centra también la atención en su habilidad con el arco y en la caza de animales míticos (la cierva de Cerinea, el jabalí de Erimanto y la Hidra de Lerna).

una población muy diferente. Los bienaventurados, entre los que se encuentran Orfeo, Ilo, Asáraco, Dárdano, Museo y Anquises, gozan de una existencia plena y dichosa en un lugar fértil e iluminado. Anquises no menciona su muerte ni el pasado, le preocupa el futuro, el linaje que su hijo está destinado a fundar. No precisa consuelo sino que es él quien trata de infundir valor en su hijo.

No todos los personajes muestran un nivel similar de caracterización y serán los que participan en los encuentros individuales los que tengan un tratamiento más extenso. Como comentamos anteriormente, los personajes de la *Nékyia* configuran unos prototipos que servirían de inspiración en posteriores catábasis. Es en estos prototipos donde se hace más patente la influencia de la *Nékyia* en la composición del descenso de Eneas. Veamos algunos ejemplos:

En la *Odisea* Circe actúa como guía para el viaje de Odiseo al Hades. Le da las prescripciones y la ayuda necesaria para que lleve a cabo su misión. La Sibila también actúa como guía en la *Eneida*, y al igual que la diosa, como mejor concedora de los secretos del más allá<sup>220</sup>, es la encargada de determinar los preparativos que han de realizarse antes del descenso. Las dos mujeres ordenan al héroe la realización de un sacrificio, entre cuyas víctimas destacan en ambos casos un carnero negro (*atri uelleris agnam*, *Aen.* VI 249; ὄϊν ... / παμμέλαν', *Od.* X 524-525) y una vaca estéril (*sterilemque ... uaccam*, *Aen.* VI 251; στεῖραν βοῦν, *Od.* X 522), y le aconsejan llevar preparada la espada fuera de su vaina (*Od.* X 535-536; *Aen.* VI 260)<sup>221</sup>. En la *Nékyia* Odiseo, atemorizado, usará su arma desenvainada para ahuyentar a los difuntos de la sangre ritual, pero en la *Eneida* la sacerdotisa impide a Eneas acometer a las almas. Esta aparente contradicción, que la Sibila impida el uso de la espada que ella misma le ha pedido sacar al protagonista, se ha querido explicar como un intento de Deífobe de favorecer que Eneas se sienta seguro al empuñar su espada<sup>222</sup>.

A pesar de las similitudes, la ayuda de Deífobe es mucho más directa que la ofrecida por Circe. La sacerdotisa acompaña al héroe en su recorrido por el inframundo, explicándole lo que allí ve, intercediendo para superar los obstáculos y preocupándose de que el protagonista regrese a salvo al mundo de los vivos. No es solo una guía «hacia el Hades» (guía instructivo) como Circe sino también una guía «en el Hades» (guía acompañante). Si Circe le había dicho a Odiseo que no se preocupara por la necesidad de un guía (ἡγεμόνος, *Od.* X 506) para la nave (pues ella misma enviaría un viento favorable), la Sibila es literalmente denominada «guía» (*ducem*, *Aen.* VI 63) de Eneas.

Palinuro ejecuta el rol homérico de Elpénor, el compañero recientemente muerto que suplica sepultura. Virgilio ha tomado como modelo el episodio de Elpénor y lo ha duplicado en las escenas de Miseno y Palinuro. En los preparativos para la bajada al Hades Eneas y sus compañeros entierran, por prescripción de la Sibila, el cadáver de

---

220 Por influencia de la *Nékyia* y de los cimerios de Homero se introdujo en la tradición latina un supuesto Oráculo de los Muertos situado en Cumas y presidido por una sibila denominada «cimeria». La Sibila de Virgilio sería el resultado de la fusión de esta sacerdotisa cimeria, conectada con el mundo de Ultratumba, y de la profetisa histórica encargada del culto de Apolo. Cf. Clark 1979, pp. 204-208; Horsfall 2013, pp. 79-84.

221 Además, Deífobe ofrece una profecía a Eneas antes del descenso al más allá; después Anquises dará su propio vaticinio en los Campos Elisios. De esta manera el rol profético se reparte entre la Sibila y Anquises. Esto podría estar relacionado con el papel de Circe en la *Nékyia*: Circe, la instructora del viaje al más allá, manda a Odiseo en busca de Tiresias para que esclarezca la ruta del retorno, pero será ella quien, a la vuelta del héroe, complete estas indicaciones. Deífobe, por su parte, instruye al héroe acerca del ritual del descenso con el objetivo de que Eneas se encuentre con su padre, que le revelará el futuro, pero ella misma ofrece también un vaticinio al héroe antes de la catábasis. Cf. Horsfall 2013, p. 128.

222 Austin 1977, p. 114. Véase también Clark 1979, pp. 214-217; Horsfall 2013, p. 228, 351.

Miseno, ahogado en el mar. Mientras que el entierro de Elpénor supone el cierre del viaje al más allá, el de Miseno es un requisito indispensable para la realización del descenso. Formalmente, tanto el entierro de Miseno como el de Elpénor son desarrollos de la escena típica del entierro, cuyo máximo exponente es el funeral de Patroclo en la *Iliada*. En la *Odisea* la escena es muy breve mientras que en la *Eneida*, como ya hemos comentado, se encuentra más desarrollada<sup>223</sup>. El siguiente cuadro recoge los diferentes secuencias de las que consta cada pasaje<sup>224</sup> (nos servimos como guía de la numeración de las secuencias del funeral de Miseno):

<i>Iliada</i>	<i>Eneida</i>	<i>Odisea</i>
		0. Se trae el cadáver ( <i>Od.</i> XII 9-10)
1. Se corta leña ( <i>Il.</i> XXIII 110-126)	1. Se corta leña ( <i>Aen.</i> VI 176-182)	1. Se corta la leña ( <i>Od.</i> XII 11)
0. Se trae el cadáver ( <i>Il.</i> XXIII 127-137)		
	2. Se prepara la pira ( <i>Aen.</i> VI 214-217)	2 y 3. Se realiza el funeral ( <i>Od.</i> XII 11-12)
3. Se prepara el cadáver ( <i>Il.</i> XXIII 138-160)	3. Se prepara el cadáver ( <i>Aen.</i> VI 218-222)	
2. Se prepara la pira ( <i>Il.</i> XXIII 161-191)		
4. Se incinera el cadáver ( <i>Il.</i> XXIII 192-225)	4. Se incinera el cadáver ( <i>Aen.</i> VI 222-225)	4. Se incinera el cadáver ( <i>Od.</i> XII 13)
5. Se recogen las cenizas ( <i>Il.</i> XXIII 226-254)	5. Se recogen las cenizas ( <i>Aen.</i> VI 226-231)	
6. Se erige un túmulo ( <i>Il.</i> XXIII 255-257)	6. Se erige un túmulo ( <i>Aen.</i> VI 232-234)	6. Se erige un túmulo ( <i>Od.</i> XII 14-15)

Como se puede apreciar en el cuadro anterior, el entierro de Elpénor comienza con una acción que no aparece en la *Eneida*, pero que sí formaba parte de la *Iliada*, el transporte del cadáver. Puesto que los troyanos entierran a Miseno en el lugar en el que es encontrado no resulta necesario trasladarlo. Tanto en la *Iliada* como en la *Eneida* se detallan los preparativos realizados al cuerpo del difunto y la construcción de la pira, mientras que la *Odisea* se limita a una mención genérica de la celebración del funeral. Por otro lado, cabe destacar que en la última secuencia tanto el túmulo de Elpénor como el de Miseno comparten el detalle del remo<sup>225</sup>:

*At pius Aeneas ingenti mole sepulcrum  
imponit, suaque arma viro, remumque tubamque,*

223 Entre sus elementos se inserta además la digresión sobre la muerte de Miseno y otro de los rituales, la obtención del ramo dorado.

224 Sobre la composición de esta escena en *Iliada* XXIII, *Eneida* VI y otros autores latinos, véase Williams 1968, pp. 263-267; Horsfall 2013, pp. 203-214.

225 Clark (1979, pp. 153) cita otros pasajes similares como la pala clavada en el túmulo de Mopso (Licofrón 881-884) o la rama en forma de falo insertada en el túmulo de Prosimno (Arnobio, *Nat.* V 28).

*monte sub aërio*

*Aen VI 232-234*

Eneas, a su vez, dispone un sepulcro de gran volumen,  
y para el varón sus armas, el remo y la trompeta  
bajo el aéreo monte

τύμβον χεύαντες καὶ ἐπὶ στήλην ἐρύσαντες  
πήξαμεν ἀκροτάτῳ τύμβῳ εὐήρες ἐρετμόν

*Od. XII 14-15*

tras levantar un túmulo y erigir un cipo  
clavamos en lo alto del túmulo el manejable remo.

Elaboradas honras las que los compañeros tributan a Miseno. Palinuro, sin embargo, a pesar de sus ruegos, no será enterrado por Eneas sino por los pueblos vecinos. Por tanto, del pasaje de Elpénor Virgilio adjudica la súplica de enterramiento a Palinuro y el enterramiento propiamente dicho a Miseno<sup>226</sup>. Por otro lado, el entierro de Cayeta al final del episodio es paralelo al de Elpénor en la *Odisea*. De esta manera también el motivo del entierro sirve de cierre del viaje al mundo de los muertos.

La transformación *heterodiegética*, el cambio de Elpénor por Palinuro, produce también la *valorización* del personaje. Palinuro no recibe el tratamiento cómico del remero griego. Se le presenta como un buen compañero y aunque, a diferencia de Odiseo, Eneas no podrá ofrecerle sepultura, la Sibila le predice honras fúnebres y la inmortalidad de su nombre. En ambos pasajes encontramos paralelismos y oposiciones. La conversación comienza en los dos casos con las preguntas del protagonista sobre las causas de la muerte. Pero mientras Elpénor, muerto por su afición a la bebida, le atribuye parte de la culpa a la acción de un dios (ἄσέ με δαίμονος αἴσα κακή, *Od. XI 61*), Palinuro, que en verdad ha muerto a manos de Neptuno, niega la acción divina (*nec me deus aequore mersit, Aen. VI 348*) y se atribuye a sí mismo su infortunio. Los dos personajes ruegan ser enterrados invocando a las familias de los protagonistas (πρός τ' ἀλόχου καὶ πατρός, ὃ σ' ἔτρεφε τυτθὸν ἐόντα, / Τηλεμάχου θ', *Od. XI 67-68*; *per genitorem oro, per spes surgentis Iuli, Aen. VI 364*). Las escenas de Palinuro y Elpénor conectan el relato con un pasaje del canto anterior en el que se han relatado sus respectivas muertes.

La reina fenicia se encuentra en la zona habitada por los muertos prematuros, donde gobierna Minos. Puesto que la primera mitad del descenso es la más marcadamente homérica se emplaza aquí al personaje que actuaba como juez (aunque juez de diferente naturaleza) en la *Nékyia*. Entre las diferentes categorías de muertos prematuros se encuentran, además, los consumidos por el amor, de los que se ofrece un catálogo conformado por heroínas. Si en la *Odisea* la aparición de Anticlea centraba el relato en lo femenino e introducía el catálogo de heroínas, aquí es el catálogo (mucho más breve) el que precede y configura la aparición de Dido. La fenicia comparte con Áyax el papel de personaje traicionado por el protagonista. Ambos permanecen callados ante las súplicas del héroe. Las palabras que Odiseo y Eneas dirigen a estos personajes presentan ciertos paralelismos: la alocución comienza con el llamamiento de los personajes (Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμύμονος, *Od. XI 553*; *Infelix Dido, Aen. VI 456*), se incluye una pregunta retórica (οὐκ ἄρ' ἔμελλες / οὐδὲ θανῶν λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου εἴνεκα τευχέων / οὐλομένων, *Od. XI 553-555*; *verus mihi nuntius ergo / venerat*

226 Cf. Knauer 1964, p. 66; Clark 1979, pp. 152-158; Horsfall 2013, pp. 164-168, 276-297. Aunque Miseno no es nombrado por Homero, existía posiblemente una tradición según la cual este había sido un compañero de Odiseo (Austin 1977, p. 88), lo que haría aún más estrecha la relación entre Miseno y Elpénor.

*exstinctam, ferroque extrema secutam? / Funeris heu tibi causa fui?*, *Aen.* VI 556-558), se atribuye a la divinidad el infortunio sufrido (τὰ δὲ πῆμα θεοὶ θέσαν Ἀργείοισι· / τοῖος γάρ σφιν πύργος ἀπώλεο, *Od.* XI 555-556; *Sed me iussa deum (...)/ imperiis egere suis*, *Aen.* VI 461-463), y se insta al interlocutor a no marchar y conversar con él (ἀλλ' ἄγε δεῦρο, ἄναξ, ἴν' ἔπος καὶ μῦθον ἀκούσης / ἡμέτερον· δάμασον δὲ μένος καὶ ἀγήνορα θυμόν, *Od.* XI 562-563; *Siste gradum, teque aspectu ne subtrahe nostro*, *Aen.* VI 465). El paralelismo entre Dido y Áyax sobrepasa su aparición en estas escenas: los dos se suicidan con la espada de su enemigo troyano (Héctor y Eneas) al ser incapaces de soportar la pérdida de su honor.

La escena de Deífobo toma como modelo el encuentro de Odiseo con Agamenón, con el que comparte un mismo rol, el del héroe muerto por la traición de su esposa<sup>227</sup>. Las escenas de estos dos caudillos tienen ciertos rasgos comunes: a Deífobo y Agamenón les sobreviene una muerte caracterizada de inesperada por un símil, y los dos, aunque denuestan a los varones participantes (Egisto y Menelao junto a Odiseo<sup>228</sup>), centran sus reproches en sus respectivas esposas a las que dirigen insultos, directos en el caso de Agamenón (funesta, dolosa, cara de perro), más sutiles en el caso de Deífobo (que califica irónicamente de «egregia» a Helena). La función de estos personajes es advertir en sus lamentos sobre el peligro de confiar en una mujer. Uno sirve de ejemplo a Odiseo para que sea cuidadoso al regresar a Ítaca, el otro a Eneas para que no lamente el abandono de Dido, una potencial Helena<sup>229</sup>.

La sección de transición, en la que la Sibila hace una descripción del Tártaro, incluye a Titio y el castigo de Sísifo aplicado a un grupo de pecadores<sup>230</sup>. Pero la naturaleza de los castigos ha sufrido una gran evolución en consonancia con el cambio de mentalidad religiosa. En Homero todos los muertos tienen un mismo fin, una existencia espectral carente de energía. Titio, Tántalo y Sísifo no han sido castigados en la *Odisea* según unas leyes de ultratumba específicas, sino como venganza particular de un dios al que han ofendido. En la *Eneida* ya se ha introducido el concepto de recompensa y castigo por las acciones realizadas en vida, por lo que aparecen en el Tártaro no solo personalidades individuales sino grupos de almas a los que une una culpa común. Estos castigos responden, además, a faltas propias del mundo romano, no del griego, producto de su adaptación al contexto histórico<sup>231</sup>. En cualquier caso, el castigo de Titio toma como hipotexto su presentación en la *Nékyia* (*Od.* XI 576-579).

*nec non et Tityon, Terrae omniparentis alumnum,  
cernere erat, per tota novem cui iugera corpus  
porrigitur, rostroque immanis vultur obunco  
immortale iecur tondens fecundaque poenis  
viscera rimaturque epulis habitatque sub alto  
pectore, nec fibris requies datur ulla renatis.*

*Aen.* VI 595-600

Y también a Titio, hijo de la Tierra engendrada,  
era posible ver, cuyo cuerpo por nueve yugadas enteras

227 Clark (1979, p. 165) añade que en ambos casos un héroe que ha fracasado a causa de su matrimonio da ánimos a otro que tendrá éxito gracias al suyo.

228 No parece casual que Helena esconda las armas de Deífobo antes del ataque de Odiseo, lo mismo que sucederá en la matanza de los pretendientes de la *Odisea* (XIX 1-34).

229 Curiosamente también con Dido comparte rasgos Deífobo, muertos ambos por la traición de sus parejas, que les sobrepasan en fama.

230 El de Tántalo no aparece, aunque uno de los castigos es similar: una furia impide al condenado servirse del lujoso banquete que tiene delante. Comentaristas posteriores, como Servio, relacionarán esto con la condena de Tántalo.

231 Véase Clark 1979, pp. 169-175; Berry 1992; Horsfall 2013, pp. 422-432.



se extendía, y un enorme buitre con su pico corvo  
devorando el hígado inmortal y las entrañas, que crecen para el castigo,  
y le hurga en festín y habita bajo su hondo  
pecho, y no da descanso alguno a su entrañas que renacen.

Coinciden ambos poemas en la mención de la madre de Titio y del espacio que este ocupa. Virgilio, sin embargo, ha preferido incluir un solo buitre, no dos como su paralelo homérico.

Anquises ejecuta, en un primer momento, el rol de Anticlea, el progenitor del protagonista. El encuentro de Anticlea y su hijo en el hipotexto odiseico ha sido adaptado a las necesidades de la escena virgiliana. En ambos casos el progenitor recibe a su hijo haciendo alusión al viaje de ultratumba acometido y a los peligros afrontados. Anquises es conoedor de todo esto, bien porque él mismo ha ordenado el descenso, por haber compartido en vida el vagar de Eneas o por haberse informado en el más allá. Anticlea, confinada toda su vida en Ítaca, solo hace suposiciones:

ἄτεκνον ἐμόν, πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα  
ζωὸς ἐών; χαλεπὸν δὲ τάδε ζωῶσιν ὀράσθαι.  
μέσσω γὰρ μεγάλοι ποταμοὶ καὶ δεινὰ ῥέεθρα,  
Ἵκεανὸς μὲν πρῶτα, τὸν οὐ πῶς ἔστι περῆσαι  
πεζὸν ἐόντ', ἦν μή τις ἔχη εὐεργέα νῆα.  
ἦ νῦν δὴ Τροίηθεν ἀλώμενος ἐνθάδ' ἰκάνεις  
νῆϊ τε καὶ ἐτάροισι πολὺν χρόνον; οὐδέ πω ἦλθες  
εἰς Ἴθάκην οὐδ' εἶδες ἐνὶ μεγάροισι γυναῖκα;

*Od. XI 155-162*

'Hijo mío, ¿cómo llegaste bajo la tiniebla neblinosa  
estando vivo? Difícil es ver estas cosas para los vivos.  
Pues en medio hay grandes ríos y temibles corrientes,  
primero el Océano, que no hay cómo cruzarlo  
yendo a pie, a no ser que se tenga una nave bien construida.  
¿Acaso ahora de Troya aquí llegas tras vagar  
con la nave y los compañeros mucho tiempo? ¿Aún no has llegado  
a Ítaca ni has visto a tu mujer en el palacio?'

*“Venisti tandem, tuaque exspectata parenti  
vicit iter durum pietas? Datur ora tueri,  
nate, tua, et notas audire et reddere voces?  
Sic equidem ducebam animo rebarque futurum,  
tempora dinumerans, nec me mea cura fefellit.  
Quas ego te terras et quanta per aequora vectum  
accipio! quantis iactatum, nate, periclis!  
Quam metui, ne quid Libyae tibi regna nocerent!”*

*Aen. VI 687-694*

“¿Viniste al fin, y como era esperado por tu padre  
venció tu piedad al duro camino? ¿Se me concede mirar este rostro,  
hijo, el tuyo, y la conocidas voces oír y contestar?  
Así en efecto consideraba en mi ánimo y juzgaba el futuro,  
contando los días, y no me fallaron mis cuitas.  
¡Yo sé qué tierras y cuántos mares has atravesado!  
¡por cuántos peligros, hijo, zarandeado!  
¡Cuánto temí que te dañaran en algo los reinos de Libia!”

Después, el hijo recuerda al progenitor el motivo de su viaje al Hades:

ἡ μήτηρ ἐμή, χρεῖώ με κατήγαγεν εἰς Αἴδαο  
ψυχῇ χρησόμενον Θηβαίου Τειρεσίου

*Od.* XI 164-165

'Madre mía, me fue preciso bajar al Hades  
a consultar el alma del tebano Tiresias'

*"Tua me, genitor, tua tristis imago,  
saepius occurrens, haec limina tendere adegit:"*

*Aen.* VI 695-696

"La tuya, padre, tu triste imagen,  
apareciendo con frecuencia, me impulsó a traspasar estos umbrales:"

En la *Nékyia* Anticlea responde a las preguntas de Odiseo acerca de su familia. Este aspecto no es desarrollado en el descenso de Eneas que, a diferencia del itacense, sabe lo que ha sucedido a sus seres queridos. En cualquier caso, ambas escenas incluyen seguidamente el motivo homérico del triple intento de abrazarse. Después, ambos progenitores ofrecen explicaciones escatológicas. Anticlea se limita a remarcar la naturaleza etérea de las almas. Anquises expone una compleja teoría acerca del espíritu universal y la reencarnación<sup>232</sup> (como preludio al catálogo de personalidades romanas). Hasta aquí el papel de Anquises y Anticlea como progenitores.

Ahora Anquises adquiere otro rol, semejante al de Tiresias, al vaticinar el futuro de su hijo y de su linaje. Ya hemos tenido ocasión de analizar ambas profecías, cuya principal diferencia radica en que la de Anquises trasciende las aventuras de Eneas y se centra en la futura gloria de Roma. Pero aquí no terminan los paralelismos de este polifacético personaje. Si Odiseo, a instancias de Circe, realiza el viaje al Hades para consultar al adivino, en la *Eneida* es el propio Anquises quien apareciéndose en sueños ordena a su hijo que se reúna con él en el más allá. Tanto Tiresias como Anquises, reveladores del futuro, son el motivo del viaje al mundo de los muertos. Tanto Anquises como Circe lo ordenan y esbozan un adelanto de su desarrollo en un discurso proleptico.

Por último Eneas, el protagonista, comparte con Odiseo una serie de características que se ponen de manifiesto en ambos poemas<sup>233</sup>. Los dos son grandes héroes, partícipes de la guerra de Troya, que se ven obligados a vagar durante largos años antes de llegar a su destino. Ambos infundirán sentimientos pasionales en mujeres poderosas que se opondrán a su marcha. Tanto Odiseo como Eneas se ven obligados a descender al inframundo, tarea pavorosa que les causa gran temor, pero de la que resultará un cambio en el protagonista, al prepararles para los retos que deben afrontar. Odiseo conoce tras la *Nékyia* los peligros que le aguardan, lo que le permite estar preparado. La transformación de Eneas es bastante más significativa, puesto que su actitud inicial ante su misión difiere de la del itacense. Los dos persiguen su destino, su futuro. A Odiseo el recuerdo de su vida en Ítaca le da fuerzas para perseguir este futuro, que no es otra cosa que la continuación de un pasado que hubo de abandonar a regañadientes para marchar contra Troya. Odiseo ansía regresar y solamente le retienen los peligros que debe afrontar durante su vagar y en Ítaca. Saber a qué peligros se enfrenta le ayuda a superarlos. Eneas, por el contrario, no tiene pasado alguno que

232 Sobre las doctrinas escatológicas de Anquises, cuyas discrepancias con el Más Allá del descenso de Eneas han llamado la atención de la crítica literaria, puede consultarse *e.g.* Otis 1959; Williams 1964; Austin 1977, pp. 220-232; Clark 1979, pp. 177-183; Horsfall 2013, pp. 484-508; Mihai 2015, pp. 251-287. La *amplificación* del motivo de la naturaleza de las almas mediante la adición de una teoría escatológica cuenta con un precedente en otro de los hipotextos de *Eneida* VI, el Sueño de Escipión (*cf. Infra* IV.1).

233 Véase Cairns 1990 [1989], pp. 184-188; Williams 2009 [1987]<sup>2</sup>, pp. 78-101.

continuar. De Troya no quedan más que escombros y la mayor parte de su familia ha sido ferozmente aniquilada. A cambio se le vaticina cierto destino difuso que el troyano no termina de comprender. Por ello Eneas, a diferencia del resuelto Odiseo, se muestra en ocasiones lleno de dudas y reticente a cumplir su destino. Esta actitud cambia radicalmente cuando Anquises le muestra este destino prometido no de forma difusa sino concretado en cada uno de los componentes de su futura descendencia. Eneas abraza ahora su futuro y adquiere la actitud firme y decidida que necesitará en su rol de caudillo para la guerra que se avecina. La visión de su glorioso linaje le da, pues, el valor necesario para acometer el último obstáculo, la última hazaña antes de su asentamiento definitivo en el Lacio<sup>234</sup>.

---

234 La mayoría de estudiosos avala este planteamiento, aunque hay algunas voces discordantes como Michels 1981, que considera que el descenso es un sueño que Eneas olvida. Pueden consultarse en este artículo otras referencias bibliográficas sobre la cuestión (p. 145, n.5).



## IV. EL TEMA DEL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN LA LITERATURA LATINA

### 0. Introducción

Por su especial trascendencia en la emulación del texto homérico y por su influjo en la tradición literaria posterior hemos dedicado exclusivamente el capítulo anterior al descenso de la *Eneida*. Pero este no es, ni mucho menos, el único tratamiento del tema en la literatura latina. La especial significación del viaje al Hades de Odiseo, su rica elaboración y su propia pertenencia al poema homérico contribuyó en gran medida al prestigio del tema del viaje al mundo de los muertos y a su difusión en la literatura griega. La literatura latina pronto interiorizó las variadas reelaboraciones helenas de este fértil tema, que adaptó a su propia idiosincrasia. En muchos casos esta adaptación continúa reflejando elementos compositivos y formales del episodio homérico, que terminaron por convertirse en convenciones genéricas<sup>235</sup>.

En este largo periodo temporal de la historia de Occidente se produjo el origen y ascenso del cristianismo, por lo que cada vez habrá más obras latinas de autores cristianos. Su actitud ante la tradición homérica es muy diferente a la de los escritores paganos. Por ello en el presente capítulo nos centraremos únicamente en los escritores latinos paganos y dejaremos para el capítulo siguiente lo referente a la tradición literaria cristiana.

En el siglo III a. C. Livio Andronico realizó una traducción de la *Odisea* al latín, de la que nos han llegado algunos extractos, ninguno del canto XI. También se han conservado algunos fragmentos que indican el desarrollo de viajes al mundo de los muertos en la literatura de época republicana, como el *Epicharmus* de Ennio (s. III-II a.C) donde el poeta sueña que realiza una especie de viaje astral tras la muerte<sup>236</sup>, la sátira *Περὶ ἑξαγῶγης* de Varrón (s. II a. C.) en la que alguien desciende al inframundo y ve a varios suicidas<sup>237</sup> o *Lacus Avernus* y *Necyomantia*<sup>238</sup> del mimo Laberio (s. II-I a.C.). Nevio seguramente incluyó en su *Bellum Punicum* un pasaje influenciado por la *Nékyia* relativo a la evocación del alma de Anquises por parte de Eneas<sup>239</sup> y Pacuvio, al parecer, contaminó en su drama *Niptra* la tragedia homónima de Sófocles y el *Odiseo herido*. La obra latina pondría en escena la llegada de Odiseo a Ítaca, el lavatorio y reconocimiento de Euriclea, así como la muerte del protagonista a manos de Telégono. Entre los pocos fragmentos conservados hay una sección en la que el héroe narra algunos de los sucesos de su *Νόστος*. Es muy probable que aquí se incluyera alguna referencia al viaje al Hades de Odiseo y a la profecía de Tiresias. Por desgracia, ninguno de los escasos fragmentos versan sobre esta cuestión.

### 1. Tratamientos filosóficos

Los filósofos griegos se habían mostrado por lo general críticos con el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, cuyos valores rechazaban, y habían ofrecido en

---

235 Acerca del influjo de Homero en la literatura latina, recomendamos la lectura de Tolkiéh 1991.

236 *Ennianae Poesis Reliquiae, Epicharmus*, frg. 1, ed. Vahlen, 1903, p. 220.

237 *Petronii Saturae et Liber Priapeum: Adiecta Sunt Varroni et Senecae Saturae Similesque Reliquiae*, frgs. 405-410, ed. Bücheler, 1904, pp. 206-207.

238 *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta, Mimus*, ed. Ribbeck, 1897, pp. 349-351. Tanto el título como un verso conservado (*dum diutius retinetur; nostri oblitus est*), posible referencia al errabundo Odiseo, son indicios de que la obra podría ser una adaptación cómica de la *Nékyia* (Tolkiéh 1991, pp. 248-249).

239 Clark 1979, pp. 205-206.

sustitución nuevos mitos escatológicos que reflejaran sus concepciones filosóficas. La filosofía latina, fuertemente helenizada, hereda este procedimiento.

### ***De re publica* de Cicerón**

En el año 51 a. C. Cicerón publica *De re publica*, una reflexión filosófica sobre la actividad política en forma de diálogo. El último libro contiene un mito escatológico, inspirado en el mito de Er e intertexto del descenso de Eneas<sup>240</sup>, que muestra la bienaventuranza tras la muerte de quienes han actuado con justicia en el ejercicio de su actividad política<sup>241</sup>. Cicerón continúa la tradición platónica, seguida luego por Plutarco, de hacer que el héroe realice un viaje a un más allá celeste con una configuración filosófica que lo aparta de las convenciones arcaicas de la *Nékyia* homérica. Algunos elementos literarios se han mantenido (relato en primera persona, profecía, motivo del abrazo, encuentro dialogado con un progenitor), pero la naturaleza del más allá ha cambiado para ofrecer una perspectiva filosófica. Escipión Emiliano relata la visión en estos términos:

Durante un sueño se le aparece su abuelo adoptivo, Escipión el Africano, que le profetiza su triunfo sobre Cartago y su prestigiosa carrera política y militar, en el ejercicio de la cual habrá de salvar la república de las asechanzas de Tiberio Sempronio Graco. A pesar del temor ante los peligros revelados, Escipión pregunta por la situación de su padre biológico, también fallecido. El Africano contesta que la verdadera vida comienza tras la muerte y le muestra a su padre Paulo, que abraza y besa a su hijo. Ante tal revelación el protagonista expresa su deseo de reunirse con ellos en la otra vida, pero su padre le convence de lo contrario y ambos familiares le explican la naturaleza y configuración del Cosmos y de las almas. Escipión Emiliano, maravillado, promete esforzarse aún más para alcanzar la verdadera gloria celeste. El Africano, tras una reflexión sobre la inmortalidad del alma, se marcha. Escipión Emiliano despierta de su sueño.

Como el mito de Er, el sueño de Escipión se sitúa al final del tratado como remate mítico de su principal idea, la superioridad de la actividad política, mediante la presentación de Escipión Emiliano como modelo de virtuosismo político. Gracias a esta experiencia el protagonista renueva, con más ahínco si cabe, sus esfuerzos por convertirse en un gran hombre de estado. En cuanto al marco del relato, Cicerón introduce a Rutilio como narrador del diálogo que mantuvo durante las Fiestas Latinas con Escipión y otros interlocutores, al final del cual el propio Escipión refiere su sueño<sup>242</sup>. No se trata, por tanto, de un relato secundario, como en el caso del viaje al mundo de los muertos de Odiseo, sino de un relato terciario, aunque en ambos casos la experiencia ultraterrena es narrada en primera persona por el protagonista. De hecho, la narración de Escipión queda interrumpida por un breve *intermezzo* en el que el auditorio, como ocurriera con los feacios, demuestra su asombro, a lo que el protagonista responde con cierto humor:

*Hic cum exclamasset Laelius ingemissentque vehementius ceteri, leniter arridens Scipio: St! quaeso, inquit, ne me e somno excitetis, et parumper audite cetera.*

*Resp VI 12*

Aquí, como hubiera gritado Lelio y hubieran gemido más vehementemente los

---

240 Norden (1916, pp. 47 ss.) postula una fuente común para ambos episodios que explicaría sus semejanzas, hipótesis a la que Boyancé (1936, pp. 37-42) pone objeciones.

241 *Cf. e. g.* Lévi 2014, pp. 155-169: El sueño de Escipión confirma los resultados de la reflexión filosófica en los libros precedentes acerca del *optimus civis* y el *optimus rei publicae status*, y los integra en una perspectiva cósmica.

242 Sobre este procedimiento, que se encuentra en Platón y luego en Plutarco, *cf.* Valverde Sánchez 2005.

demás, dijo Escipión, sonriendo plácidamente: ¡Chis! por favor, no me despertéis del sueño y oíd un momento lo demás.

Si Odiseo consiguió admirar a los feacios con su relato, el resultado de las palabras de Escipión sobre su auditorio no es en absoluto menor.

Prácticamente la totalidad del texto es de naturaleza mimética, ya que se basa en el diálogo entre los tres personajes participantes, en el que se insertan las descripciones escatológicas cuyos elementos son introducidos por verbos de visión (e. g. *vides* VI 15; *videbantur* VI 16; *aspicis* VI 17; *admirans* VI 18; *vides* VI 19; *cernis, cerne, vides, cernis, cernis* VI 20). Estos personajes actualizan prototipos de la *Nékyia*: Escipión Emiliano es el protagonista de la obra y realizador del viaje al mundo de los muertos (como Odiseo), Escipión el Africano desempeña el rol del profeta (Tiresias) y Paulo el del familiar (Anticlea).

El Africano es el encargado de predecir el futuro de su nieto. Pero antes, como el adivino tebano, refiere un hecho presente para mostrar sus dotes visionarias (νόστων δίζηαι μελιηδέα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ, *Od.* XI 100; *ad quam [illam urbem] tu oppugnandam nunc venis paene miles*, *Resp* VI 12)<sup>243</sup>. Vaticina después los futuros éxitos y avatares del protagonista como hombre público. Se trata pues de una profecía personal, como la que recibe el itacense, que no sobrepasa los límites temporales de su vida, si bien ha sido adaptada al texto en el que se inserta, ya que se centra en su actividad política. Si Odiseo acude ante Tiresias para que le muestre el camino de vuelta a Ítaca (ὄδὸν καὶ μέτρα κελεύθου νόστων θ', *Od.* X 539), a Escipión Emiliano se le indica la ruta del destino (*fatorum viam*, *Resp.* VI 12) y el camino de la virtud que le permitirá gozar de una existencia bienaventurada tras su muerte (*via in caelum et in hunc coetum*, *Resp.* VI 16). Pero a pesar de los éxitos vaticinados, Escipión Emiliano también se llena de temor ante los futuros conflictos que sacudirán la república por culpa de miembros de su linaje:

*Hic ego, etsi eram perterritus non tam mortis metu quam insidiarum a meis, quaesivi tamen, viveretne ipse et Paulus pater et alii, quos nos extinctos arbitraremur.*

*Resp.* VI 14

Aquí yo, aunque estaba aterrado no tanto por temor a la muerte como a las insidias de los míos, pregunté, no obstante, si vivía él, mi padre Paulo y los demás a los que considerábamos desaparecidos.

Ya al principio del pasaje Escipión había reconocido haberse asustado al aparecer la sombra del Africano (*quem ubi agnovi, equidem cohorrui*, *Resp.* VI 10), igual que Odiseo tuvo miedo del espantoso mundo de ultratumba al inicio de la *Nékyia* (motivo del temor)<sup>244</sup>. Ahora el político Escipión teme también por su querida Roma. Sin embargo, al igual que su predecesor griego, el temor no le impide preguntar al que ejerce de adivino por su progenitor. Odiseo ve a su madre (μητρὸς τήνδ' ὀρώ ψυχὴν κατατεθνηύης, *Od.* XI 141) y pregunta a Tiresias, justo después de la profecía, cómo puede entablar conversación con ella. Escipión Emiliano pregunta cómo está su padre (tópico de la familia) y es el Africano, tras haber vaticinado el futuro de su nieto, el que se lo muestra (*Quin tu aspicias ad te venientem Paulum patrem?*, *Resp.* VI 14). Paulo recibe a su lloroso hijo colmándolo de abrazos y besos (*ille autem me complexus atque*

243 Además, la profecía de Escipión se incluye, como en la *Nékyia*, al principio de la evocación, en oposición a *Eneida* VI donde se produce al final.

244 En una de sus cartas a Ático Cicerón se aplica el motivo a sí mismo, citando la *Nékyia*: *sed vereor ne Pompeio quid oneris imponam, μή μοι γοργεῖην κεφαλὴν δινοῖο πελώρου intorquat* (*Att.* IX 7. 3).

*osculans flere prohibebat, Resp VI 14*). Estamos, pues, ante la inversión del motivo odiseico del abrazo frustrado.

Por tanto, en ambos textos, el protagonista es recibido por un personaje que desarrolla el rol de adivino y le ofrece una profecía sobre su futuro personal, tras la cual el héroe le pregunta por su progenitor. Gracias a las directrices del personaje- adivino el hijo y el progenitor se reúnen entre sollozos. Estos paralelismos marcan un contraste entre ambos textos: Escipión puede abrazar a su padre, pero Odiseo es incapaz de estrechar a su madre entre sus brazos.

La causa de este diferente desarrollo del motivo la explican a continuación ambos progenitores cuando hablan de la situación de las almas en el más allá (tópico de la naturaleza de las almas). Anticlea dice que el ser humano al morir se convierte en un ser inconsistente, como un sueño. En el sueño de Escipión hay una concepción muy diferente del mundo de los muertos, pues, según afirma Paulo, allí se experimenta la verdadera vida. En consecuencia, no es de extrañar que un alma en tal plenitud no encuentre obstáculo alguno para abrazar a su hijo. El padre de Escipión expone a continuación la teoría sobre la formación cósmica de las almas y el dios supremo, el Africano añade un análisis del Cosmos y de la Tierra. Lo que empezó como una muestra del tópico de la naturaleza de las almas se extiende hasta convertirse en toda una descripción escatológica<sup>245</sup>.

El viaje al mundo de los muertos de Odiseo y el sueño de Escipión son dos pasajes de naturaleza y concepción muy diferentes. Cicerón, igual que Platón en el mito de Er, se aleja de la desesperanza del Hades homérico y trata de componer un mito filosófico. Sin embargo, las semejanzas que hemos observado son indicios de que Cicerón podría haber tenido de alguna manera presente como «antitexto» el episodio homérico para la composición de su viaje al más allá. Siguiendo la tradición del mito de Er de Platón, Cicerón nos enseña en su sueño de Escipión un nuevo más allá de naturaleza filosófica que pretende trascender el más allá homérico, otorgando un nuevo valor al tema del viaje al mundo de los muertos.

## 2. La poesía

Entre los poetas latinos las recreaciones del tema del viaje al mundo de los muertos son muy numerosas. En ellas el propio poeta o el personaje al que desean elogiar realiza un viaje al más allá emulando, a veces explícitamente, a Odiseo. Se sirven de la capacidad globalizadora del episodio para desarrollar diferentes temas afines a sus intereses artísticos: la literatura, el amor o la muerte.

### Las *Odas* de Horacio

En una de sus odas (*Odas* II 13), Horacio relata una experiencia próxima a la muerte que le llevó a imaginar los reinos subterráneos:

*quam paene furvae regna Proserpinae  
et iudicantem vidimus Aeacum  
sedesque discriptas piorum et  
Aeoliis fidibus querentem*

*Sappho puellis de popularibus  
et te sonantem plenius aureo,  
Alcaeae, plectro dura navis,  
dura fugae mala, dura belli.*

*utrumque sacro digna silentio*

---

245 Sobre la concepción del alma y del Cosmos en el sueño de Escipión, cf. Mihai 2015, pp. 225-242.



*mirantur umbrae dicere, sed magis  
pugnas et exactos tyrannos  
densum umeris bibit aure volgus.  
(...)  
quin et Prometheus et Pelopis parens  
dulci laborem decipitur sono  
nec curat Orion leones  
aut timidos agitare lyncas*

C. II 13. 21-40

Cuán cerca vimos los reinos de la sombría Proserpina  
y al juez Éaco  
y las sedes asignadas a los píos y  
a Safo quejándose con sus eolias cuerdas  
de las paisanas muchachas  
y a ti, Alceo, cantando plenamente  
con áureo plectro los arduos males de la nave,  
de la huida, de la guerra.

A ambos las sombras os escuchan decir con asombro  
cosas dignas de sacro silencio, pero el vulgo  
bebe más con el oído, hombro con hombro,  
las luchas y la expulsión de los tiranos.  
(...)  
Incluso Prometeo y el padre de Pélope  
se olvida de la fatiga por el dulce son  
y no se preocupa Orión de perseguir a los leones  
o a los tímidos linceos.

Si Odiseo se encontró con personajes del mundo épico, Horacio ve además a los grandes poetas Safo y Alceo, ante cuyo canto, como si de una evocación se tratara, se congregan las sombras (*umbrae*) de los muertos. Alceo sostiene un áureo plectro, símbolo de su excelencia (*aureo plectro*, C. II 13. 26 ≈ χρύσειον σκῆπτρον, *Od.* XI 91)<sup>246</sup>. La música de estos poetas consigue que los seres infernales dejen de hacer lo que estaban haciendo, lo que supone la inversión del tópico de la actividad<sup>247</sup>. Entre ellos se encuentra Orión que deja de perseguir a las fieras en un guiño a su representación en la *Nékyia* como cazador:

τὸν δὲ μέτ' Ὀρίωνα πελώριον εἰσενόησα  
θῆρας ὁμοῦ εἰλεῦντα κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,  
τοὺς αὐτὸς κατέπεφνεν ἐν οἰοπόλοισιν ὄρεσσι,  
χερσὶν ἔχων ῥόπαλον παγχάλκεον, αἰὲν ἀαγές.

*Od.* XI 572-575

Después observé al enorme Orión  
acosando de igual modo por la pradera de asfódelos a las fieras  
que mató en los solitarios montes,  
teniendo en su manos la clava, toda de bronce, siempre irrompible.

Con Horacio el viaje al más allá homérico entra en la lírica latina. El poeta de Venusia nos ofrece un tratamiento solemne, al imaginar un inframundo centrado en grandes personalidades de la poesía y el mito. En la *Nékyia* Odiseo había encontrado a

246 Cf. χρυσέω πλάκτρῳ, *Pi.* N. V 24.

247 Esta inversión del tópico fue inaugurada por Virgilio en sus *Geórgicas*. Sobre tal cuestión véase Moya del Baño 1972; González Delgado 2013.

los principales héroes épicos (Aquiles, Agamenón, Heracles); Horacio por su parte encuentra también a sus homólogos, en este caso los principales representantes de la lírica griega (Safo y Alceo) y modelos paradigmáticos del tipo de poesía horaciana. Esta adaptación de la significación literaria de la *Nékyia*, que en el poema de Horacio dirige el interés a los autores, va ser muy importante en la tradición del tema del viaje al mundo de los muertos y Homero, el creador de la primera muestra en Occidente, será una de las almas elogiadas en las reelaboraciones posteriores.

Horacio, sin duda, conocía muy bien el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, lo que le sirvió de inspiración para emular al héroe de Ítaca. De hecho, además de este descenso protagonizado por él mismo, escribió en sus *Sátiras* una recreación protagonizada por Odiseo. Es este último un tratamiento cómico, una prolongación satírica del episodio homérico, que tendremos ocasión de analizar más adelante.

### Las Elegías de Tibulo

También Tibulo adapta el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* en su poesía al tratar sobre el amor y la muerte. En el poema tercero de *Elegías* I (escrito entre el 30 y el 26 a. C.) el poeta lamenta su obligado confinamiento en Corcira tras caer enfermo mientras acompañaba a Mesala en una expedición<sup>248</sup>:

*Ibitis Aegaeas sine me, Messalla, per undas,  
O utinam memores ipse cohorsque mei!  
Me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris:  
Abstineas avidas, Mors precor atra, manus.*

*Tib. I 3. 1-4*

Irás sin mi por las aguas, Mesala, del Egeo,  
¡Ojalá te acuerdes tú y tu cortejo de mí!  
Me tiene enfermo en tierras desconocidas Feacia:  
aleja Muerte negra, te lo ruego, tus ávidas manos.

El poeta asimila la isla de Corcira con Feacia, de manera que él mismo se identifica explícitamente como un émulo de Odiseo<sup>249</sup>. Su familia y su amada Delia, aunque apenados, daban por seguro el regreso (*reditus*, v. 13 ≈ νόστος) de Tibulo. El propio poeta, como el itacense, había buscado excusas para retrasar su partida<sup>250</sup>. Ahora que todo parece perdido imagina su muerte y su viaje al mundo de los muertos. Pero la transformación del protagonista, de héroe a poeta, modifica también la experiencia de ultratumba: gracias a su devoción al amor, será llevado a unos bucólicos Campos Elisios, donde revolotean las aves (*cf.* el símil οἰωνῶν ὥς de *Od.* XI 605) y los jóvenes se entretienen en románticos pasatiempos<sup>251</sup>. En contraposición, recrea también el Tártaro donde sitúa a los condenados, entre los que se encuentran dos condenados homéricos, Tántalo<sup>252</sup> y Titio. A este último le devoran las entrañas:

248 Para el análisis de este poema nos hemos servido de los siguientes artículos: Eisemberger 1960; Bright 1971; Bright 1978, pp. 16-37; Mills 1974.

249 Otro lugar del viaje infernal de Odiseo, el pueblo de los cimerios, es mencionado en otra de sus elegías (*Cimmeriosque lacus*; *Tib* III 5. 24) en la que el poeta, otra vez enfermo, cree cerca la muerte.

250 Odiseo se fingió loco pero fue desenmascarado por Palamedes.

251 El inframundo ha sido erotizado: Venus sustituye a Hermes como Psicopompo, los amantes difuntos repiten los pasatiempos con los que disfrutaban en vida, los condenados sufren castigos por crímenes de amor, etc. (Houghton 2007). Este Infierno de los enamorados, cuyo origen se encuentra en el catálogo de heroínas de la *Nékyia*, gozó de una amplia tradición en la literatura occidental. Sobre tal cuestión, véase Laguna Mariscal 2014.

252 *Tib. I 3. 77-78: Tantalus est illic, et circum stagna, sed acrem / Iam iam poturi deserit unda sitim.*

*Porrectusque novem Tityos per iugera terrae  
Assiduas atro viscere pascit aves.*

*Tib. I 3. 75-76*

Y Titio, tendido por nueve yugadas de tierra,  
alimenta de negras vísceras a las aves incesantes.

Los versos evocan y abrevian la descripción homérica (nótese el detalle de la extensión que ocupa el condenado y que en ambos casos se trata de varias aves):

καὶ Τιτυὸν εἶδον, Γαίης ἐρικυδέος υἱόν,  
κείμενον ἐν δαπέδῳ. ὁ δ' ἐπ' ἐννέα κεῖτο πέλεθρα,  
γῦπε δέ μιν ἐκάτερθε παρημένῳ ἥπαρ ἔκειρον,  
δέστρον ἔσω δύνοντες· ὁ δ' οὐκ ἀπαμύνητο χερσὶ.

*Od. XI 576-579*

Y vi a Titio, hijo de la Tierra gloriosa,  
tendido en el suelo. Él se extendía por nueve pletros,  
dos buitres situados a cada lado le devoraban el hígado,  
hurgando dentro de sus entrañas; él no podía apartarlos con las manos

La identificación de Tibulo con Odiseo permite al poeta solicitar a su amada al final del poema una fidelidad paralela a la de Penélope (quizá incluso con una velada alusión al telar). El poeta imagina ahora un retorno odiseico al hogar (Tib. I 3. 83-92).

Tibulo no solo usa el hipotexto homérico para la configuración de su inframundo, que ha sido transformado por el amor, sino que se asimila a Odiseo, apartado de su patria y de su amada, Delia, a la que pide la fidelidad de Penélope.

### **El *Corpus Tibullianum***

En el *Corpus Tibullianum* se ha conservado el denominado «Panegírico a Mesala», poema de felicitación por el nombramiento de Mesala como cónsul (31 a. C), escrito quizá por un joven poeta de este círculo<sup>253</sup>. El poeta ofrece un breve resumen de las aventuras de Odiseo, al que pone como modelo de Mesala<sup>254</sup>, y entre estas aventuras se incluye una referencia al viaje al mundo de los muertos. En este caso, a diferencia de los poemas anteriores, se hace una transposición de la *Nékyia* con Odiseo como protagonista:

*Cimmerion etiam obscuras accessit ad arcis,  
Quis numquam candente dies apparuit ortu,  
Seu supra terras Phoebus seu curreret infra.  
Vidit, ut inferno Plutonis subdita regno  
Magna deum proles levibus discurreret umbris.*

*Tib. III 7. 64-68*

También llegó a las oscuras fortalezas de los cimerios  
a los que nunca se muestra el día con radiante amanecer,  
corriera Febo sobre las tierras o debajo.  
Vio cómo, súbdita de Plutón en el infernal reino,  
la gran stirpe de los dioses vagaba con leves sombras.

La primera parte es una reelaboración de la descripción odiseica del pueblo de los cimerios (*Od. XI 14-19*). La segunda menciona el encuentro de Odiseo con los difuntos héroes y heroínas, descendientes de los dioses (con una adaptación del símil del

253 Bauzá 1990, p. 111.

254 Sobre el uso de la figura de Odiseo en este poema, véase Bright 1984.

alma como una sombra).

El viaje al más allá de Odiseo se introduce así en la poesía latina no solo a partir de referencias intertextuales en muestras protagonizadas por otros héroes, sino también mediante el resumen directo del episodio homérico.

### Las *Elegías* de Propercio

Coetáneo de los poetas anteriores, a Propercio su primer libro de elegías (ca. 28 a. C.) le valió la entrada al prestigioso círculo de Mecenas. La muerte y el amor son dos temas muy ligados en la elegía latina y Propercio, como Tibulo, imagina la permanencia del sentimiento entre él y Cintia más allá de la muerte. En la elegía 19 de este primer recopilatorio Propercio promete que, cuando habite en el más allá, honrará su amor por Cintia, y evoca la figura de Protesilao, que no olvidó su amor en la muerte y escapó del inframundo para estar brevemente con su amada<sup>255</sup>. El poeta tiene el mismo propósito que Protesilao, aunque no está exento de dificultades. Sabemos por Homero que en el Hades puede presentarse ante él un numeroso grupo de bellas y nobles heroínas desconsoladas<sup>256</sup>. Propercio se imagina rodeado por estas hermosas mujeres, pero él se mantendrá fiel a su amada. Ninguna, asegura el poeta, le hará olvidar a la dueña de su corazón.

*illic formosae veniant chorus heroinae,  
quas dedit Argivis Dardana praeda viris:  
quarum nulla tua fuerit mihi, Cynthia, forma  
gratior*

Prop. I 19. 13-16

Allí venga el coro de las hermosas heroínas,  
que dio a los varones argivos el botín dárdano;  
ninguna de ellas será para mí, Cintia, más grata  
que tu figura.

Las heroínas infernales aparecerán de nuevo, años después, en la séptima elegía del libro IV (ca. 16 a. C.), en la que una difunta Cintia habla en sueños al poeta<sup>257</sup>. El principal hipotexto de este poema es la aparición de Patroclo a Aquiles (*Il.* XXIII 65 ss.), pero también la *Nékyia* está presente en el poema<sup>258</sup>. El rol de difunto que solicita sepultura, personificado por Elpénor y Patroclo, es ahora desempeñado por Cintia.

La amada emula la figura de Patroclo, pero se asemeja también a otro héroe que censuraba en el inframundo a la esposa traicionera que no le había tributado exequias: Cintia, como Agamenón, dice haber sido asesinada aprovechando su confianza<sup>259</sup> y reprocha al poeta que tenga una amante y que no se haya dignado cerrarle los ojos: *at mihi non oculos quisquam inclamavit euntis* («pero a mi nadie me clamó a

255 Prop. I 19. 7-10: *cupidus falsis attingere gaudia palmis / Thessalis antiquam venerat umbra domum*. Las «falsas manos» con las que el héroe desea tocar a Laodamia podrían ser quizás una alusión al motivo homérico del abrazo, que frustra los intentos pasionales de los amantes (Fedeli 1980, pp. 443-444).

256 Fedeli 1980, pp. 447-448; Flaschenriem 1997, p. 265-266.

257 El poema 11 de este libro desarrolla también el discurso de una difunta. Cornelia pide a los condenados que interrumpan sus habituales castigos (*Sisyphus, mole uaces; taceant Ixionis orbes, / fallax Tantaleus corripere liquor*, Prop. IV 11. 23-24)

258 En especial el pasaje de Elpénor que comparte paralelismos con el texto de la *Iliada*. Sobre esta cuestión véase Santamaría 2011. Ya en *Elegías* III 12 el poeta cita la aventura infernal de Odiseo (*nigrantisque domos animarum intrasse silentum*, v. 33). También el libro VI de la *Eneida* (con motivos como la aparición de los muertos y el intento del abrazo, y con enumeración de heroínas) era ampliamente conocido en el mundo romano.

259 Acusa a los esclavos de Propercio de haberla envenenado.

los ojos mientras partía», Prop. IV 7. 23)<sup>260</sup>; ἰόντι περ εἰς Ἄϊδαο, / οὐδέ μοι ἔτλη, χερσὶ κατ' ὀφθαλμοῦς ἐλέειν σὺν τε στόμ' ἐρεῖσαι («y no se dignó cerrarme los ojos con las manos mientras partía al Hades», *Od.* XI 425-426). A pesar de ello la muerta no guarda rencor a su antiguo amado y le asegura haber sido fiel, lo que le ha valido la entrada en la zona de ultratumba destinada a las buenas esposas, opuesta al lugar poblado por las malvadas.

*nam gemina est sedes turpem sortita per amnem,  
turbaque diversa remigat omnis aqua.  
una Clytaemestrae stuprum vehit, altera Cressae  
portat mentitae lignea monstra bovis.  
ecce coronato pars altera vecta phaselo  
Andromedeque et Hypermestre sine fraude marita  
narrant historiae tempora nota suae:  
haec sua maternis queritur vivere catenis  
bracchia nec meritas frigida saxa manus;  
narrat Hypermestre magnum ausas esse sorores,  
in scelus hoc animum non valuisse suum.  
sic mortis lacrimis vitae sanamus amores:  
celo ego perfidiae crimina multa tuae.*

Prop. IV 7. 55-70

Pues sedes gemelas son sorteadas por el infecto río,  
y toda la turba rema en diversa agua.  
Una lleva el adulterio de Clitemnestra, otra de la cretense  
porta la monstruosidad de madera de la falsa vaca.  
He aquí llevada la otra parte en engalanada barquita  
(...)  
Y Andrómeda e Hipermestra, esposas sin mácula,  
cuentan los sucesos memorables de su historia:  
esta se queja de que estén lívidos por cadenas maternas sus  
brazos y que no merecieron sus manos rocas frías;  
cuenta Hipermestra que sus hermanas osaron demasiado,  
para este crimen el ánimo suyo no valió.  
Así con las lágrimas de la muerte sanamos los amores de la vida:  
oculto yo de tu perfidia los muchos crímenes.

Entre las malas esposas está Clitemnestra, que paga la traición de la que Agamenón se queja amargamente en la *Nékyia*. En el Elisio, dos buenas esposas, Andrómeda e Hipermestra, cuentan sus leyendas. Se repite aquí por tanto la aparición homérica en el Hades de una serie de heroínas que relatan su pasado a quien quiera escucharlo. La propia Cintia, convertida en heroína, cuenta su historia, aunque omite las faltas de su antiguo amante.

A continuación la difunta solicita que se honre su memoria, para lo que desea, entre otras cosas, que Propercio se haga cargo de sus monumentos fúnebres. Este motivo se repite en *Iliada* XXIII por parte de Patroclo y en *Odisea* XI por parte de Elpénor. Patroclo se limita a pedir rápida sepultura (θάπτέ με ὅτι τάχιστα, *Il.* XXIII 71). Elpénor y Cintia dan instrucciones mucho más detalladas. Esto es lo que solicita la amada:

*pelle hederam tumulo, mihi quae pugnante corymbo  
mollia contortis alliget ossa comis.*

260 Alude al ritual de la *conclamatio* que consiste en llamar al muerto tras cerrarle los ojos.

*ramosis Anio qua pomifer incubat arvis,  
et numquam Herculeo numine pallet ebur,  
hic carmen media dignum me scribe columna,  
sed breve, quod currens vector ab urbe legat:*  
HIC TIBURTINA IACET AUREA CYNTHIA TERRA:  
ACCESSIT RIPAE LAUS, ANIENE, TUAE.

Prop. IV 7. 79-87

Arranca la hiedra del túmulo<sup>261</sup>, que con racimo vehemente  
mis blandos huesos amarra con sus retorcidos tallos.  
Donde el fructífero Anio se extiende por los frondosos campos,  
y el marfil nunca palidece por mandato hercúleo,  
este poema merecido escíbeme en medio de una columna,  
pero breve, que lea el jinete corriendo desde la ciudad:  
AQUÍ YACE LA ÁUREA CINTIA EN TIBURTINA TIERRA:  
ESTA GLORIA SE SUMA, ANIO, A TU ORILLA.

Por último, la elegía se cierra con el motivo del abrazo frustrado (*inter complexus excidit umbra meos*, Prop. IV 7. 96), que también aparece en la *Iliada* (XXIII 99-100) y en la *Odisea* (XI 207-208).

Propercio se sirve de la *Nékyia* y en particular de las heroínas para hablar de la fidelidad, que era un tema importante en la *Odisea*, donde la castidad de Penélope era planteada en la *Nékyia* y confirmada en la *Deuteronékyia*. Pero Propercio produce una *transvalorización* derivada de la subversión de los roles tradicionales (*servitium amoris*) y del tópico de la fidelidad mutua (*foedus amoris*) de la elegía latina. En la elegía IV 7 la aparición de las heroínas gira en torno a la fidelidad de la mujer, con *exempla* de buenas y malas amantes, pero también la fidelidad del hombre es exigida. Como en la *Nékyia*, el personaje que está en el Hades, pero que ahora es una mujer, duda de la fidelidad de su amado. Incluso en la elegía I 19, cuando el que imagina protagonizar el viaje al inframundo es el propio Propercio y, como émulo de Odiseo, se encuentra con los difuntos, no es la castidad de la amada la que se pone a prueba, sino la del poeta. Tanto Odiseo como Propercio son rodeados por mujeres en el más allá, pero las heroínas de la elegía son presentadas como una tentación erótica, de manera muy diferente que en el intertexto homérico.

La evocación del Hades se ha convertido en un lugar común en la poesía latina para simbolizar el peligro del olvido tras la muerte del amante. Este Hades elegíaco suele presentar, como hemos visto, de manera explícita o implícita, elementos compositivos provenientes de su primera gran manifestación clásica, el viaje al mundo de los muertos de Odiseo, pero con un significado ya diferente.

### Las *Geórgicas* de Virgilio

Las *Geórgicas* de Virgilio, poema acerca de la actividad agrícola, están aderezadas de múltiples digresiones y relatos míticos. En el libro IV se relata el descenso de Orfeo, al que se aplican algunos detalles de la *Nékyia*<sup>262</sup>. Los versos donde más

261 Algunas ediciones, como la Goold 1990, ofrecen la siguiente lectura: *pone hederam tumulo, mihi quae praegnante corymbo / mollia contortis alliget ossa comis*. Si esta conjetura fuera correcta, la musa del elegíaco desearía que se plante hiedra en su tumba, símbolo de inspiración poética. También el remero Elpénor había hecho una petición similar, que se clave su remo en el túmulo como señal de su oficio. Compárese *Culex* 394-414 (*infra* IV.3).

262 Resulta revelador el marco en el que se inserta la narración del descenso de Orfeo: al pastor Aristeo, apenado por la mortal enfermedad de sus abejas, se le permite descender a la morada submarina de su madre Cirene, que le aconseja capturar a Proteo para que le comunique la causa de la epidemia y favorezca su remedio (*G. IV* 396-397). Proteo revela el motivo de la muerte de las abejas, pero será su

claramente se verifica esta influencia son los siguientes:

*Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,  
et caligantem nigra formidine lucum  
ingressus, Manisque adiit regemque tremendum  
nesciaque humanis precibus mansuescere corda.  
at cantu commotae Erebi de sedibus imis  
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,  
quam multa in foliis avium se milia condunt,  
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,  
matres atque viri defunctaque corpora vita  
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,  
impositique rogis iuvenes ante ora parentum,  
quos circum limus niger et deformis harundo  
Cocyti tardaue palus inamabilis unda  
alligat et novies Styx interfusa coercet.*

G. IV 467-480

Entrando incluso en las gargantas tenarias, las profundas entradas de Dite y el neblinoso bosque de negro espanto, se dirigió a los Manes y al temible rey y a los corazones desconocedores de ablandarse con humanas súplicas. Pero, conmovidas por el canto, desde las hondas sedes del Érebo iban las tenues sombras y los espectros faltos de luz, tantos como en las hojas se esconden miles de aves cuando el Véspero o la lluvia invernal las saca de los montes, madres y hombres y los cuerpos de vida extinta de magnánimos héroes, niños y muchachas sin desposar, y jóvenes colocados en hogueras a la vista de sus padres, alrededor de los cuales un negro limo y el repugnante cañaveral del Cocito y el desagradable pantano de lenta agua los retiene y nueve veces la Éstige interpuesta los refrena.

Orfeo desciende al Hades por un sombrío bosque, que recuerda el consagrado a Perséfone (*Od.* X 509), y se presenta ante el soberano del inframundo. En esta versión el canto de Orfeo no solo conmueve con su hechizo mágico sino que atrae, evoca, a las almas de los difuntos. Orfeo causa con la música lo que Odiseo logró con sacrificios, la evocación de los muertos<sup>263</sup>:

αἰ δ' ἀγέροντο

ψυχὰὶ ὑπὲξ Ἑρέβευς νεκύων κατατεθνηότων  
νύμφαι τ' ἡθεοὶ τε πολύτλητοὶ τε γέροντες

---

madre la que finalmente ofrezca a su hijo el remedio de sus males al prescribir los rituales expiatorios. Esta gradual cumplimentación de la información parece estar apuntando a la tradicional crítica que se ha hecho a la profecía de Tiresias en el viaje al Hades de la *Odisea* en el que Circe manda a Odiseo consultar al adivino Tiresias el camino a Ítaca (*Od.* X 539-540) y Tiresias le profetiza el futuro pero nada le dice de la ruta a seguir. Esta información náutica se la dará Circe a su regreso. De esta manera, el episodio de Aristeo, en el que se inserta el descenso de Orfeo, evocaría también el propio viaje de Odiseo al mundo de los muertos (*Cfr.*: Baier 2007, pp. 318-328). Sobre el mito de Orfeo véase Gil Fernández 1975; von Albrecht 1995; Bernabé - Casadesús 2008; García Gual - Hernández de la Fuente 2015.

263 Su canto también logra detener la actividad de los habitantes infernales (*quin ipsae stupere domus atque intima Leti / Tartara caeruleosque implexae crinibus anguis / Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora, / atque Ixionii uento rota constitit orbis*, G. IV 481-484). Se trata de la inversión del tópico de la actividad que ya hemos mencionado respecto a Horacio y que gozará de una gran difusión. Virgilio aplica el tópico por primera vez a un condenado.

παρθενικάί τ' ἄταλαι νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι,  
πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκήρεσιν ἐγχεῖησιν,  
ἄνδρες ἀρηϊφάτοι, βεβροτωμένα τεύχε' ἔχοντες·

*Od. XI 36-41*

se reunieron

desde el Érebo las almas de los difuntos;  
muchachas, muchachos, ancianos que mucho sufrieron,  
y jóvenes doncellas con el ánimo recientemente afligido,  
muchos heridos por broncíneas lanzas,  
varones muertos en combate, con ensangrentadas armaduras.

La enumeración de las almas que se van acercando a Orfeo (madres, hombres, niñas, muchachas y jóvenes) tiene probablemente su origen en esta enumeración homérica (muchachas, muchachos, ancianos y varones). Además, se recrea y amplía la comparación de las almas con las aves de *Odisea* XI 605 (οἰωνῶν ὥς) añadiendo las hojas de los árboles, que formaban parte de otro símil tradicional aplicado a los espíritus difuntos (*Il. VI 146-149*; B. 63-67)<sup>264</sup>.

### Las *Metamorfosis* de Ovidio

Homero y Virgilio, afamados e imitados, impregnan toda la poesía latina, en la que se desarrollan múltiples muestras del viaje al mundo de los muertos<sup>265</sup>. Ciertas características de la evocación homérica, reproducidas más tarde en el descenso de Eneas, se van extendiendo al resto de obras en un proceso que terminará por convertirlas en convenciones genéricas del tema.

En las *Metamorfosis*, un bello ejemplo de transtextualidad<sup>266</sup>, Ovidio adapta detalles de ascendencia homérica y virgiliana a varios descensos de otros personajes, en consonancia con la *imitatio cum variatione* propia de la literatura latina<sup>267</sup>.

En el libro IV se relata el descenso de la diosa Juno, que acude a solicitar a Tisífone resarcimiento por la soberbia de Ino. En su bajada ve las almas de los muertos, que reflejan las características propias del pensamiento arcaico de la *Nékyia*:

*Errant exsanguis sine corpore et ossibus umbrae,  
parsque forum celebrant, pars imi tecta tyranni,  
pars aliquas artes, antiquae imitamina vitae,  
exercent, aliam partem sua poena coercent.*

*Met. IV 443-446*

Las sombras vagan exangües sin cuerpo ni huesos,  
y una parte frecuente el foro, otra los techados del abismal tirano,

264 La anterior enumeración es reutilizada por Virgilio, sin variación alguna, en el descenso de Eneas (*G. IV 75-77 = Aen. VI 306-308*; cf. Austin 1977, pp. 128-129). El símil de las hojas y las aves de *Geórgicas* IV (vv. 473-474) se amplía en *Eneida* VI (vv. 309-312).

265 Sobre la influencia de los poemas homéricos en la poesía latina, cf. Tolkien 1991, pp. 201-219, 256-263; y en concreto para Ovidio, pp. 279-296.

266 Cf. La introducción a la *Metamorfosis* de Fernández Corte y Cantó Llorca, que denominan a Ovidio como «intertextualista» (2008, p. 20).

267 Unos años antes, en *Amores* (16 a. C) con motivo de la muerte del papagayo de su amada el poeta evoca la llegada de la mascota al Elisio y desarrolla un catálogo de aves. Se trata quizá de una curiosa adaptación intertextual del canto XI. Si el itacense adquirió significación heroica al encontrarse con otros héroes, el pájaro muerto de su amada es ensalzado por el encuentro con bellos pájaros. El poema, como la *Nékyia*, termina con la erección de un túmulo, no a Elpénor sino al difunto papagayo: *ossa tegit tumulus – tumulus pro corpore magnus, / quo lapis exiguus par sibi carmen habet: / COLLIGOR EX IPSO DOMINAE PLACUISSE SEPULCRO. / ORA FUERE MIHI PLUS AVE DOCTA LOQUI* (*Am. II 6, 59-62*). A la forma catalogada que desde la *Nékyia* ha sido un recurso architextual para mostrar a los habitantes del Hades se añade un epitafio de belleza típicamente latina.



otra ejerce cualquier actividad, imitación de su antigua vida,  
a la otra parte sus condenas le constriñen.

No es posible mejor descripción de las sombras sin entidad física, faltas de sangre e imitadoras de sus perdidas vidas tal como aparecen en la evocación de la *Odisea*. Las actividades repetidas, en consonancia con la transformación efectuada, son las propias de la vida cotidiana romana. Junto a estos difuntos sufren también los condenados excepcionales<sup>268</sup>. Estos últimos son luego descritos con más detalle y entre ellos podemos encontrar a los tres prototipos homéricos sufriendo sus castigos habituales con detalles de procedencia homérica como la extensión de tierra ocupada por Titio.

*viscera praebebat Tityos lanianda novemque  
iugeribus distractus erat; tibi, Tantale, nullae  
deprenduntur aquae, quaeque inminet, effugit arbor;  
aut petis aut urges rediturum, Sisyphes, saxum.*

*Met. IV 457-460*

Titio ofrecía las vísceras para ser laceradas y por nueve  
yugadas era despedazado; para ti, Tántalo, ningún  
agua es agarrada y ese árbol que está encima te huye;  
o buscas o empujas, Sísifo, la roca que volverá.

Estos mismos condenados cesan en sus penas ante el melodioso son de Orfeo, que en el libro X baja a los infiernos en rescate de su querida Eurídice. Nótese que las aves que desgarran el hígado de Titio son varias como en la *Nékyia*, no una como en el descenso de Eneas:

*nec Tantalus undam  
captavit refugam stupuitque Ixionis orbis,  
nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt  
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphes, saxo.*

*Met. X 41-44*

Y Tántalo no cogió  
la onda en su huida y se paró el orbe de Ixión,  
y las aves no desgarraron el hígado, las Belides vaciaron  
las urnas, y en tu piedra, Sísifo, te sentaste.

Casi consigue su objetivo el cantor tracio. Pero rompiendo el mandato de Plutón mira hacia atrás. Orfeo trata de abrazar a su Eurídice, pero, como sucediera a Odiseo, Eneas y muchos otros héroes, su intento de abrazo será infructuoso: *bracchiaque intendens prendique et prendere certans / nil nisi cedentes infelix adripit auras* («y los brazos tendiendo y luchando por asir y ser asido / nada sino brisas en retirada agarró el infeliz», *Met. X 58-59*). La definitiva pérdida de su esposa llena de horror a Orfeo, horror que se compara con quien quedó convertido en piedra por el miedo que le causó Cerbero.

*non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheus,  
quam tria qui timidus, medio portante catenas,*

---

268 Aunque el último verso podría ser una interpolación, estaría en cualquier caso introducida con base en la *Nékyia*: El interpolador habría percibido la descripción de las almas del Hades homérico y sentiría la falta de los condenados que, también parte de inframundo, tienen un estatus diferente a las demás.

*colla canis vidit; quem non pavor ante reliquit,  
quam natura prior, saxo per corpus oborto.*

*Met. X 64-67*

No de otra forma quedó Orfeo paralizado por la doble muerte de su esposa que quien, medroso, vio los tres cuellos del perro, portando el del medio cadenas; a quien no abandonó el pavor antes que su anterior naturaleza, esparcida la piedra por su cuerpo.

El episodio se cierra así con el motivo del temor. La capacidad de petrificar se atribuye tradicionalmente a la Gorgona, la guardiana infernal que obliga a un medroso Odiseo a finalizar su aventura de ultratumba. Aquí la cabeza de la Gorgona ha cedido su puesto y efecto petrificante a otro de los guardianes infernales, Cerbero, que como su paralela homérica marca el final del descenso de Orfeo<sup>269</sup>.

En el mismo libro XI en el que finaliza la trágica historia de Orfeo y Eurídice se relata la muerte de Ceix en un naufragio. Juno, que se compadece de Alcíone, la mujer del difunto, envía a la mensajera Iris a la morada del Sueño, al que solicita que se aparezca a la esposa y le dé la desgraciada noticia. Ovidio, quizá a causa de la estrecha relación entre el sueño y la muerte así como por la mención del país de los Sueños en la *Deuteronékyia*, sitúa la morada del dios en el homérico país de los cimerios.

*Est prope Cimmerios longo spelunca recessu,  
mons cavus, ignavi domus et penetralia Somni:  
quo numquam radiis oriens mediusve cadensve  
Phoebus adire potest; nebulae caligine mixtae  
exhalantur humo dubiaeque crepuscula lucis.  
non vigil ales ibi cristati cantibus oris  
evocat Auroram, nec voce silentia rumpunt  
sollicitive canes canibusve sagacior anser;  
non fera, non pecudes, non moti flamine rami  
humanaeve sonum reddunt convicia linguae.*

*Met. XI 592-601*

Hay cerca de los cimerios un gruta en un lugar apartado, un monte hueco, morada y santuario del perezoso Sueño, donde nunca con sus rayos al salir o en lo alto o al caer puede Febo llegar; nubes mezcladas con niebla son exhaladas por la tierra y un incierto crepúsculo de luz. Allí ni la atenta ave de encrestada cabeza evoca a la Aurora con cantos, ni con la voz rompen los silencios los agitados perros o el ganso más sagaz que los perros; ni fieras, ni ganado, ni ramas movidas por el viento o el alboroto de la lengua humana producen sonido.

Ovidio evoca el pasaje homérico a la vez que reelabora el intertexto virgiliano. De esta manera, nos encontramos ante una descripción con detalles homéricos, como el país de los cimerios y la incapacidad de la luz del sol para penetrar aquellos lugares repletos de nubes y niebla (*Od. XI 14-19*), aplicados a una cueva que se caracteriza por

---

269 Heath (1996, pp. 355 ss.) considera que esta variante puede ser un guiño a Heracles, que, según hemos visto en la *Biblioteca* de Apolodoro, se enfrentó a la Gorgona y capturó exitosamente a Cerbero, por lo que certifica una cualidad heroica superior a la del temeroso Odiseo y al fracasado Orfeo. A pesar del fracaso del cantor tracio, la muerte volverá a unir a los amantes en igualdad y Orfeo podrá invertir el motivo del abrazo fallido: *umbra subit terras et, quae loca viderat ante, / cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum / invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis* (*Met. XI 60-63*).

la ausencia de aves, de inspiración virgiliana (*Aen.* VI 237-242), detalle amplificado mediante la adición de otros elementos. El poeta de las *Metamorfosis* se sirve de estos dos conocidos intertextos para crear un emplazamiento adecuado para la casa del Sueño. En los siglos posteriores, durante la época en que la *Nékyia* yacerá en el olvido, será este pasaje el que transmita indirectamente las características de los cimerios de Homero.

En el libro XIV de *Metamorfosis* encontramos un reflejo de la influencia que ya hubo de tener la *Eneida* al poco tiempo de su publicación, pues se presenta un resumen del descenso de Eneas tal como se relataba en el canto VI de la epopeya virgiliana<sup>270</sup>.

*orbataque praeside pinus*

(...)  
*litora Cumarum vivacisque antra Sibyllae*  
*intrat et, ut manes veniat per Averna paternos,*  
*orat; at illa (...)*

*auro*

*fulgentem ramum silva Iunonis Avernae*  
*monstravit iussitque suo divellere trunco.*  
*Paruit Aeneas et formidabilis Orco*  
*vidit opes atavosque suos umbramque senilem*  
*magnanimi Anchisae; didicit quoque iura locorum,*  
*quaeque novis essent adeunda pericula bellis.*  
*inde ferens lassos adverso tramite passus*  
*cum duce Cumaea mollit sermone laborem.*

(...)  
*Troius Aeneas sacrisque ex more litatis*  
*litora adit nondum nutricis habentia nomen*  
 (...)

*urnaque Aeneia nutrix*

*condita marmoreo tumulo breve carmen habebat:*  
*HIC · ME · CAIETAM · NOTAE · PIETATIS · ALUMNUS*  
*EREPTAM · ARGOLICO · QUO · DEBUI · IGNE · CREMAVIT.*

*Met. XIV 88-445*

Privado de su piloto el navío de pino,

(...)  
 entra en las costas de Cumas y los antros de la vívida Sibila,  
 y ruega llegar por el Averno ante los manes paternos.  
 Y aquella (...)

le mostró

un reluciente ramo de oro en el bosque de la Juno del Averno  
 y le ordenó arrancarlo de su tronco.  
 Obedeció Eneas y vio el poderío  
 del formidable Orco y a sus antepasados y la anciana sombra  
 del magnánimo Anquises; aprendió también las leyes de esos lugares,  
 cada uno de los peligros que arrostraría en nuevas guerras.  
 De allí dirigiendo sus fatigados pasos por el camino de vuelta  
 suaviza la fatiga con la conversación de la guía cumana.  
 (...)  
 El troyano Eneas, propiciados según costumbre los ritos,  
 se dirigió a la playa que aún no tenía el nombre de su nodriza.  
 (...)

y la nodriza, sepultada en una urna de bronce,  
 tenía en su túmulo de mármol una inscripción:

<sup>270</sup> Acerca de la *Eneida* en la *Metamorfosis*, cf. Fernández Corte - Cantó Llorca 2008, pp. 51-71.

AQUÍ A MÍ, CAYETA, MI PUPILO DE CONOCIDA PIEDAD,  
LIBERADA DEL FUEGO ARGÓLICO, CON EL FUEGO DEBIDO, ME INCINERÓ.

Por su brevedad, apenas se pueden apreciar detalles específicos de ascendencia homérica, pero sí se puede atisbar la transposición estructural (Viaje y Ritual – Descenso – Viaje y Ritual) y argumental del texto homérico: el héroe, tras perder a un compañero durante la travesía, cumple las prescripciones rituales dadas por la guía para comenzar una aventura de ultratumba en la que recibirá una profecía acerca de los conflictos que le esperan en su patria, tras lo cual se embarca de nuevo y entierra a un difunto. Curiosamente, muchas de las aventuras del itacense (episodios de Polifemo, Eolo, lestrígonos y Circe) relatadas en este poema se cuentan durante la estancia de Eneas en Cayeta, justo antes del entierro de la nodriza, con motivo del reencuentro entre Aqueménides y Macareo, antiguos compañeros de Odiseo. Nada se dice sin embargo del viaje al mundo de los muertos de Odiseo, quizá porque se acaba de relatar el de Eneas, aunque hay una alusión a Elpénor (*nimiique Elpenora vini, Met. XIV 252*)<sup>271</sup>.

En las *Metamorfosis* el viaje al mundo de los muertos de la *Eneida* se ha hecho presente mediante dos procedimientos. El primero consiste en la síntesis de los avatares de su aventura de ultratumba. El segundo es la adaptación de diversos elementos y motivos del descenso virgiliano, compartidos con la *Nékyia*, en episodios protagonizados por otros personajes como Orfeo y Juno.

Estos dos procedimientos, la recreación de la catábasis de Eneas y la adaptación de elementos literarios compartidos por *Eneida* VI y *Odisea* XI en otros viajes al más allá, serán precisamente los ejes fundamentales de la tradición del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* hasta la Edad Contemporánea:

Hemos incluido el resumen del descenso de Eneas de las *Metamorfosis* en este estudio porque se trata de una de las primeras muestras de la importancia que pronto fue adquiriendo en la literatura latina el libro VI de la *Eneida*, cuyo hipotexto principal era la *Nékyia*. Este fenómeno será trascendental para la pervivencia del episodio homérico. La relación transtextual entre el descenso de Eneas y la *Nékyia* va a ser ambivalente y compleja a lo largo de los siglos:

Por un lado, el prestigio que alcanzará la catábasis latina lo convertirá durante mucho tiempo en la referencia principal de las recreaciones del tema del viaje al mundo de los muertos, por lo que la evocación de Homero, aunque también ejercerá cierta influencia, quedará relegada como texto secundario. Puesto que el descenso de Eneas es, a su vez, una transposición *heterodiegética* de la *Nékyia* resulta difícil, a veces imposible, discernir si la pervivencia de los paralelismos homéricos en muestras posteriores es directa (procedente de *Odisea* XI) o indirecta (mediada por su adaptación en *Eneida* VI). Es más, tal fue la fuerza literaria de la evocación griega y la catábasis latina que la configuración compartida por ambos episodios, sus motivos y otros detalles quedaron establecidos como convenciones arquetípicas del tema del viaje al mundo de los muertos, por lo que independientemente del modelo concreto preferido, formaban la base literaria de cualquier reelaboración del tema.

Por otro lado, durante los siglos en los que el texto homérico deje de ser accesible, el descenso de Eneas y estas convenciones architextuales contribuirán a la presencia indirecta de las características de la evocación homérica en las obras de

---

271 Ovidio, sirviéndose de la correlación entre la *Eneida* y la *Odisea*, entrelaza las aventuras de ambos poemas. Cf. Tolkien 1991, pp. 279-285; Barnes 2001<sup>2</sup>, pp. 263-267; Álvarez Morán - Iglesias Montiel 2009. Fernández Corte y Cantó Llorca postulan que con este entrelazamiento Ovidio quiere poner de manifiesto que la innovación consciente que él lleva a cabo respecto al modelo virgiliano es similar a la que operó Virgilio con Homero (2008, pp. 62-71).

autores que no conocían el poema de Homero. Aunque se tratará de una influencia mucho más difusa, de tercer grado, va a ser este el principal medio de pervivencia del canto XI durante muchos siglos, especialmente en la Edad Media. En contrapartida, en la mayoría de ocasiones esta pervivencia no se manifestará más allá de ciertos detalles aislados y escasearán las recreaciones que permitan un análisis literario y comparativo profundo y extenso.

### 3. Tratamientos cómicos y lúdicos

La literatura latina también cuenta con recreaciones del tema del viaje al mundo de los muertos en los tratamientos novelescos y cómicos<sup>272</sup>. La evocación de Odiseo es adaptada con fines cómicos, lúdicos y satíricos, como hará Luciano en la literatura griega. Las características de la *Nékyia*, sus motivos y configuración literaria, se dejan sentir en estas composiciones, que en muchas ocasiones están destinadas a realizar una crítica social o a burlarse de un personaje histórico. Encontramos incluso una adaptación en la que Ulises se convierte en representante de los males de la sociedad romana.

#### Las Sátiras de Horacio

En algún momento entre los años 35 y 30 a. C. Horacio dedica una sátira entera a parodiar un importante pasaje de la *Nékyia* homérica<sup>273</sup>. Es uno de los pocos casos en la literatura latina en los que se produce una transformación, en este ocasión paródica, de la *Nékyia* con Odiseo como protagonista. La fuerza humorística y la crítica social se generan por la presentación del héroe tradicional, Odiseo, con unas características y preocupaciones desmitificadas y vulgares, propias de ciertos personajes de la sociedad romana. La significación heroica queda subvertida. La sátira comienza así:

*“Hoc quoque, Teresia, praeter narrata petenti  
responde, quibus amissa reparare queam res  
artibus atque modis. quid rides?”*

*“Iamne doloso  
non satis est Ithacam revehi patriosque Penatis  
aspicere?”*

*“O nulli quidquam mentite, vides ut*

---

272 Encontramos un tratamiento novelesco del viaje al mundo de los muertos en la historia de Cupido y Psique, que forma parte de *Las Metamorfosis* de Apuleyo, novela que contiene frecuentes ecos y paralelismos con la *Odisea*, como la muerte al caer desde una ventana de Alcimo (IV 12), cuyo nombre está inspirado en la caracterización de Elpénor (οὔτε ... ἄλκιμος, *Od.* X 552-553), fallecido en similares circunstancias. Apuleyo podría haber plasmado en el relato de Cupido y Psique algunos detalles de la posición, significado, estructura y personajes de la *Nékyia*: se trata de un relato secundario, cuya posición central como núcleo de la novela le otorga un especial significado globalizador (que invita a situar *Las Metamorfosis* en un contexto alegórico y religioso de raigambre folclórica) y entre cuyos personajes se encuentra una torre parlante que, como Circe, ofrece a Psique las indicaciones necesarias para que tenga éxito en su aventura de ultratumba.

También se puede percibir el influjo de la *Odisea* en el *Satiricón* de Petronio, cuyo episodio del banquete de Trimalción ha sido configurado como un descenso metafórico y humorístico al inframundo. El uso paródico de la *Nékyia* en el *Protágoras* de Platón y por varias escuelas filosóficas, así como en las *Ranas* de Aristófanes (cf. *supra* II.2), afianzó el uso del tema como marco de episodios humorísticos. Este fue el germen del banquete de Trimalción (Courtney 1987; Bodel 1994). En relación a los tratamientos paródicos y novelescos de la figura de Odiseo en época romana, puede consultarse además cf. Collignon 1982, pp. 119-120; Jouanno 2013, pp. 133-161.

273 En *Sat.* I (8. 25-29) dos magas realizan un ritual de evocación que rememora la ceremonia homérica: Canidia y Sagana cavan un hoyo en el que vierten la sangre de una cordera negra, ruegan a las divinidades infernales y conversan con las sombras de los difuntos.

*nudus inopsque domum redeam te vate, neque illic  
aut apotheca procis intacta est aut pecus; atqui  
et genus et virtus nisi cum re vilior alga est.*”

Sat. II 5. 1-8

“También esto, Tiresias, además de lo dicho, te pido  
que me respondas, cómo podría reponer mi cosas,  
con qué artes y medios. ¿Por qué te ríes?”

"Acaso ya a ti, mentiroso,  
no te es suficiente volver a Ítaca y contemplar  
los patrios Penates?"

"Oh tú que en nada a nadie engañas, ves que  
regresaría a casa desnudo y pobre, según tu profecía, y que allí ni  
el almacén ni el ganado se han salvado de los pretendientes; y así  
el linaje y la virtud sin nada no valen ni un comino."

El comienzo del poema constituye, de manera similar a la practicada luego en los diálogos de Luciano, una prolongación simulada del encuentro homérico de Odiseo con Tiresias. El itacense se preocupa ahora por cuestiones más mundanas: cómo recuperar su hacienda. Esto causa la risa de Tiresias. Pero Odiseo se defiende haciendo referencia a parte de la profecía del adivino en la *Nékyia*:

δήεις δ' ἐν πῆματα οἴκῳ,  
ἄνδρας ὑπερφιάλους, οἳ τοι βίοντον κατέδουσι  
μνώμενοι ἀντιθέην ἄλοχον καὶ ἔδνα διδόντες.

Od. XI 115-117

encontrarás calamidades en casa,  
varones soberbios, que devoran tus existencias,  
pretenden a tu divina esposa y le entregan su dote.

Al Odiseo horaciano le importa especialmente el aspecto material de la profecía de Tiresias: llegar tarde y mal es llegar cuando todos sus bienes se han perdido. Nada importa a este Odiseo latino el valor y la estirpe, principales virtudes de la épica griega.

A continuación, Tiresias le aconseja que para enriquecerse se convierta en cazaherencias, personaje típico del mundo latino<sup>274</sup>. Para ganarse el favor de los viejos adinerados no debe dudar siquiera en entregar a la casta Penélope:

*ultra*  
*Penelopam facilis potiori trade.*”

“*Putasne  
perduci poterit tam frugi tamque pudica,  
quam nequiere procri recto depellere cursu?*”

“*Venit enim magnum donandi parca iuventus,  
nec tantum Veneris quantum studiosa culinae.  
Sic tibi Penelope frugi est; quae si semel uno  
de sene gustarit tecum partita lucellum,  
ut canis a corio numquam absterrebitur uncto.*”

Sat. II 5. 76-83

“tú mismo

---

274 Sobre el potencial satírico de situar la crítica a los cazaherencias en un contexto homérico, véase Sallmann 1970.

dale fácilmente a Penélope al más poderoso."

"¿Acaso piensas que podría ser inducida aquella tan fiel y pudorosa que ni los pretendientes pudieron apartar del recto camino?"

"Ha venido, en efecto, una juventud parca en dar mucho y afanada no tanto en Venus como en la cocina.

Así Penélope te es fiel; ella si solo de un viejo gustara a medias contigo el lucrillo, como un perro, nunca se alejaría de los cueros olorosos."

Mientras en la *Nékyia* Agamenón hablaba de la prudente Penélope frente a su infiel y traidora esposa Clitemnestra, aquí la castidad de Penélope es puesta en entredicho por la autoridad del adivino Tiresias, que la ve convertida en una buscona. Matiza además sus propias palabras en la *Nékyia*: si bien los pretendientes ofrecen regalos a Penélope (*Od.* XI 117), estos no son de gran valía.

Otra coincidencia con el episodio homérico es la intervención de la reina infernal en la finalización de la sátira, que obliga al adivino a regresar:

"sed me  
imperiosa trahit Proserpina. Vive valeque."

*Sat.* II 5. 109-110

"Pero a mi  
la dominante Proserpina me arrastra. Adiós y suerte."

También Perséfone pone término a la *Nékyia*, pues Odiseo marcha por temor a que la reina le envíe a la Gorgona:

μή μοι Γοργεῖην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου  
ἐξ Ἅϊδος πέμψειεν ἄγαυή Περσεφόνηα.

*Od.* XI 634-635

por si la gorgónica cabeza del temible monstruo  
desde el Hades me enviaba la noble Perséfone.

El humor de esta sátira nace, por tanto, de la subversión de los valores épicos de la *Odisea* expresados en el viaje al más allá, que la prolongación latina pone bajo el contraste de una mentalidad materialista. Para que este contraste surta efecto, es preciso que el lector este familiarizado con el pasaje homérico, cosa que Horacio parece dar por hecha, ya que apenas da unos mínimos detalles del marco del diálogo.

### **La Appendix vergiliana**

En la sátira anterior el humor procede de dotar al héroe de una actitud antiheroica, pero también se puede llevar a cabo el procedimiento contrario: hacer que un personaje que intrínsecamente carece de virtudes épicas actúe como el heroico Odiseo<sup>275</sup>. Tal es el caso del siguiente texto.

Dentro de la *Appendix vergiliana* hay una peculiar muestra del tema del viaje al mundo de los muertos, el *Culex*, cuya atribución a un joven Virgilio no está del todo clara<sup>276</sup>. En él un mosquito que ha tratado de salvar a un pastor de la picadura de una víbora y ha sido aplastado por él se le aparece en sueños y le describe el inframundo entre reproches y quejas. El insecto enumera los personajes que allí vio, agrupados en

275 Este procedimiento es usado en la *Nékyia* en el personaje de Elpénor, que aun siendo un joven vulgar y bebedor, pide honores fúnebres con la misma solemnidad que Patroclo en la *Iliada*.

276 Véase el comentario y la traducción de Soler Ruiz 1972 y Recio García - Soler Ruiz 1990.

catálogos según su arrebatado tránsito de un lugar infernal a otro<sup>277</sup>. Tras su exposición, el mosquito se marcha y despierta el pastor, que erige un túmulo en su honor.

El texto es un poema heroico-cómico de carácter lúdico que toma como referentes en tono de parodia la *Nékyia* y otros intertextos relativos al viaje al más allá<sup>278</sup>. La visión del inframundo se inserta, como en la *Odisea*, en un relato secundario basado en la enumeración de personajes (no hay, sin embargo, encuentros individuales miméticos). Su marco es la aparición del mosquito ante el pastor, a la manera de la aparición de Patroclo a Aquiles en la *Iliada* (XXIII 65 ss.). Sin embargo, también recuerda el encuentro entre Odiseo y Elpénor ya que, aunque el mosquito no solicita entierro directamente, el poema se cierra de la siguiente manera<sup>279</sup>:

*congestum cumulauit opus, atque aggere multo  
telluris tumulus formatum creuit in orbem  
(...)  
et, quoscumque nouant uernantia tempora flores,  
his tumulus super inseritur. tum fronte locatur  
elogium, tacita firmat quod littera uoce:  
PARVE CVLEX PECVDVM CVSTOS TIBI TALE MERENTI  
FVNTERIS OFFICIVM VITAE PRO MVNERE REDDIT.*

*Culex* 394-414

juntó el montón creado, y con gran terraplén  
elevó un túmulo de tierra en el círculo formado  
(...)  
y, con cuantas flores renuevan los tiempos primaverales,  
con ellas es sembrado por encima el túmulo, entonces en el frente coloca  
un epitafio, que las letras con silenciosa voz fortalecen:  
EL PASTOR DEL REBAÑO A TI, PEQUEÑO MOSQUITO, TAL MERECE  
HONRA FÚNEBRE TE OFRENDA POR EL FAVOR DE LA VIDA.

Como en el viaje al más allá de Odiseo, el episodio termina con un funeral cuyo remate es en este caso un epitafio, lugar común al tratar el tema de la muerte en la poesía latina.

El intertexto homérico se deja sentir, además, en la alusión que el alado protagonista hace de los cimerios en uno de sus forzosos traslados de una zona infernal a otra: *feror auia carpens, / auia Cimmerios inter distantia lucos* («soy llevado a recorrer / las inaccesibles distancias entre los bosques cimerios», *Culex* 231-232)<sup>280</sup>. En estos bosques cimerios, quizá producto de la fusión del país de los cimerios y del bosque sagrado de Perséfone, que el poeta parece situar en el interior del Hades y no

277 Caronte, Tisífone y Cerbero; los condenados: Oto, Efialtes, Titio, Tántalo, Sísifo, las Danaides, Medea, Filomela y Procne, Etéocles y Polinices; Alceste, Penélope, Eurídice (de cuyo amado Orfeo relata el descenso), Peleo y Telamón, ¿Aquiles y Áyax?, Agamenón (hay aquí una digresión sobre el ciclo troyano con un resumen de la *Odisea*), y un catálogo de personalidades romanas (Fabios, Decios, Horacios, Camilo, Curcio, Mucio, Curión, Flaminio, Escipiones). Sobre las indicaciones topográficas del inframundo en el *Culex*, véase Barret 1970 y Soler Ruiz 1972, pp. 10-11.

278 El poema heroico-cómico conserva el estilo y los temas elevados de la épica que se aplican a un personaje bajo, sin que se siga el argumento de una obra en particular (Quintana Docio 1990, p. 177).

279 Compárense las fórmulas utilizadas en la aparición del mosquito al pastor (*effigies ad eum culicis deuenit*, *Culex* 208), de Patroclo a Aquiles (ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πατροκλήος δειλοῖο, *Il.* XXIII 65) y de Elpénor a Odiseo (πρώτη δὲ ψυχῇ Ἐλπήνορος ἦλθεν ἑταίρου, *Od.* XI 51). Coincide también con la aparición de Patroclo a Aquiles en el inicio del discurso del muerto con reproches al interlocutor por haber conseguido alcanzar el sueño estando él muerto: εὐδεις, αὐτὰρ ἐμεῖο λελασμένος ἔπλευ Ἀχιλλεῦ, *Il.* XXIII 70; *tu lentus refoues iucunda membra quiete*, *Culex* 211.

280 Antes, en el marco del relato secundario, hay una velada alusión a la maga Circe y al canto x de la *Odisea* (*hospita dum nimia tenuit dulcedine captos*, *Culex* 126).



cerca de la entrada, se encuentran los condenados (*Culex* 233-246). Estos, como si del evocador Odiseo se tratara, se agolpan alrededor del mosquito, que siente pavor ante tales sombras (motivo del temor). Entre ellos se encuentran Titio, Tántalo y Sísifo, cuyos castigos, que tienen su desarrollo canónico en la *Nékyia*, son aquí recreados. También aparecen Oto y Efialtes, que no formaban parte del catálogo homérico de héroes, pero cuya osadía era relatada en el catálogo de heroínas.

Precisamente, más tarde el mosquito observa a las heroínas, comandadas por Perséfone:

*obuia Persephone comites heroidas urget*

*Culex* 261

Frente a mí, Perséfone a sus compañeras heroínas apremia

Estos versos están inspirados en la introducción de las heroínas en la *Nékyia*.

αἱ δὲ γυναῖκες  
ἤλυθον, ὥτρυνεν γὰρ ἀγαυὴ Περσεφόνηια

*Od.* XI 225-226

Las mujeres  
vinieron, pues las apremiaba la noble Perséfone

De estas heroínas el mosquito nombra solo a tres, modelos de mujeres fieles. Junto a Alcestitis y Eurídice, se encuentra Penélope. La fidelidad de la esposa de Odiseo se había puesto de relieve en la *Nékyia* y más tarde se ratificaba y alababa en la *Deuteronékyia* con motivo de la llegada de los pretendientes asesinados. En el *Culex* Penélope aparece ya como paradigma eterno de lealtad conyugal. Cerca de ella siguen los pretendientes que, asaetados, portan las pruebas de la venganza.

*ecce Ithaci coniunx semper decus, Icariotis,  
femineum concepta manet, manet et procul illa  
turba ferox iuuenum telis confixa procorum.*

*Culex* 265-267

He aquí la esposa del itacense, la Icariota, que por siempre permanece considerada modelo de las mujeres, permanece también cerca aquella turba feroz de jóvenes pretendientes atravesada por las saetas.

Cerca de las heroínas se encuentran los héroes épicos, como Peleo y Telamón. No está muy claro por el estado corrupto del texto si el mosquito ve allí a Aquiles y a Áyax (o incluso si está el Telamoníada refiriendo el ataque troyano contra las naves de los aqueos de *Il.* XXIII)<sup>281</sup>. Junto a ellos estaría también Agamenón (*Culex* 334-335). Hay, en cualquier caso, una digresión sobre sucesos del ciclo troyano: la guerra de Troya, la *Odisea* y el naufragio de la escuadra aquea; entre las aventuras de Odiseo de esta digresión no podía faltar la evocación de los muertos (*illum (...) / pallentesque lacus et squalida Tartara terrent, Culex* 331-333). Los intertextos de este pasaje podrían ser el segundo bloque de encuentros de la *Nékyia* (Odiseo con Aquiles, Áyax y Agamenón) y la *Deuteronékyia*, ya que en ambos textos la aparición en el inframundo de los protagonistas de la guerra de Troya permite una síntesis a posteriori del ciclo troyano. Algo similar sucedería en el *Culex* en el que el mosquito vería a Áyax, Aquiles y Agamenón conversando sobre tales cuestiones.

Mediante el cambio de protagonista, un mosquito y no un gran héroe épico, se

281 Cf. e. g. las conjeturas de Ellis 1882; Phillimore 1910.

consigue lograr una agradable recreación de un tema en principio mucho más lúgubre, que a su vez permite al autor mostrar su erudición al incluir y adaptar elementos compositivos de otros viajes al más allá como el de la *Odisea* y la *Eneida*.

### **La *Apocolocyntosis***

La *Apocolocyntosis* (quizá ca. 55) es un texto satírico atribuido a Séneca que se sirve del viaje al más allá para atacar a un personaje histórico, en este caso el emperador Claudio. El procedimiento empleado, relatar el viaje al más allá de un personaje indigno, es semejante al de *Culex*, pero en la *Apocolocyntosis* se produce además una fuerte denigración del protagonista.

La mayor parte de la obra transcurre en el cielo, a donde ha ascendido Claudio, y está dedicada a la asamblea de dioses que discuten qué hacer con él. Solo al final y como colofón de la misma se refiere el descenso del emperador al Hades, donde se encuentra con los muertos que han sido maltratados por él<sup>282</sup>. De nuevo se opta por la forma catalogada:

*hic erat C. Silius consul designatus, Iuncus praetorius, Sex. Traulus, M. Heluius, Trogus, Cotta, Vettius Valens, Fabius, equites R. quos Narcissus duci iusserat. medius erat in hac cantantium turba Mnester pantomimus, quem Claudius decoris causa minorem fecerat ad Messalinam. cito rumor percrebuit Claudium uenisse. conuolant primi omnium liberti Polybius, Myron, Arpocras, Amphesus, Pheronaotus, quos Claudius omnes, necubi imparatus esset, praemiseraat. deinde praefecti duo Iustus Catonius et Rufrius Pollio. deinde amici Saturninus Lusius et Pedo Pompeius et Lupus et Celer Asinius consulares. nouissime fratris filia, sororis filia, generi, soceri, socrus, omnes plane consanguinei. et agmine facto Claudio occurrunt.*

*Apocol. 13. 4 - 6*

Allí estaba G. Silio, cónsul designado, Junco, ex-pretor, M. Helvio, Trogo, Cota, Vetio Valente, Fabio, caballeros romanos a quienes Narciso ordenó ejecutar. En medio de aquella turba de cantores estaba Mnéster, el pantomimo, a quien Claudio a causa del honor había hecho más pequeño con Mesalina. En seguida creció el rumor de que Claudio había llegado. Acuden volando los primeros de todos los libertos Polibio, Mirón, Harpócrates, Anfeo, Feronato, a todos los cuales Claudio, para que en lugar alguno estuviera desatendido, había enviado antes. Luego los dos prefectos Junio Catonio y Rufrio Poliión, luego sus amigos Saturnino Lusio y Pedón Pompeyo, y Lupo y Céler Asinio, ex-cónsules. Finalmente la hija de su hermano, la hija de su hermana, sus yernos, sus suegros... en resumen, todos sus familiares. Y en orden de batalla corren contra Claudio.

Si ante Odiseo se arremolinaron en el más allá, en forma catalogada, las almas de las heroínas y este pudo observar un catálogo de héroes, lo que ponía de manifiesto su calidad heroica, a Claudio lo rodean las almas de sus víctimas, símbolo de su maldad. Estas almas maltratadas acuden al vuelo (*conuolant. Cf. ποτέονται, Od. XXIV 7*) a dar rienda suelta a su ira contra Claudio. Pero el imprudente emperador, a diferencia del sensato Odiseo que había sentido temor cuando los fantasmas se acumularon a su alrededor, los recibe alegremente, preguntándoles amistosamente por la causa de su descenso (*quomodo huc uenistis uos?: «¿Cómo habéis venido aquí?»*, *Apocol. 13. 6*). Nos encontramos, pues, ante una variante del tópico del descenso: el recién llegado no es interrogado por el motivo de su llegada sino que es él quien pregunta a los demás. Esta variante es la misma que se da en la *Odisea* cuando el itacense se encuentra con Elpénor (*‘πῶς ἦλθεσ ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα;: «¿Cómo llegaste bajo la tiniebla*

282 Al igual que en el descenso de Valerio Máximo (*cf. infra IV.6*).

neblinosa?»», *Od.* XI 57)<sup>283</sup>. El contraste entre ambos protagonistas es patente: Odiseo lamenta ver muerto a Elpénor, de cuya muerte no era responsable; Claudio se alegra de ver a tantos «amigos» que habían muerto por su culpa. El emperador va más allá en su emulación de Odiseo: si al héroe le había recibido en el Hades su compañero Elpénor, que había llegado antes que él, Claudio es saludado a su llegada por su liberto Narciso, que también se encuentra allí primero por haber tomado un atajo (*antecesserat iam compendiaria Narcissus libertus ad patronum excipiendum, Apocol.* 13. 2)<sup>284</sup>.

Poco después se lleva al emperador a juicio y es acusado por Pedón Pompeyo de la muerte de innumerables personalidades romanas. Éaco le declara culpable y Claudio entra a formar parte de los condenados mitológicos (Sísifo, Tántalo e Ixión)<sup>285</sup>. Su castigo, jugar a los dados con un cubilete agujereado, es descrito en un estilo que imita la expresión épica y homérica de la condena de Tántalo y Sísifo<sup>286</sup>.

*nam quotiens missurus erat resonante fritillo  
utraque subducto fugiebat tessera fundo;  
cumque recollectos auderet mittere talos,  
lusuro similis semper semperque petenti,  
decepere fidem: refugit digitosque per ipsos  
fallax adsiduo dilabitur alea furto.  
sic cum iam summi tanguntur culmina montis,  
inrita Sisyphio uoluuntur pondera collo.*

*Apocol.* 15. 1

Pues cuantas veces los echaba con el resonante cubilete  
ambos dados huían por el fondo extraído;  
y siempre que osaba echar los cubos recogidos,  
similar al que jugará intentándolo una y otra vez,  
le burlan su esperanza: se escapan y entre sus propios dedos  
la suerte falaz se escurre con asiduo ardid.  
Así, cuando ya las últimas cimas del monte son tocadas,  
el inútil lastre se resbala del cuello de Sísifo.

#### 4. Tratamientos teatrales

En este capítulo estamos comprobando que las características específicas del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, como las ofrendas realizadas en el ritual de evocación, la especificación de las agrupaciones de almas que surgen de la tierra, la presentación catalogada de los difuntos, la importancia de los encuentros individuales miméticos, que el objetivo principal del episodio sea la obtención de una profecía o que tras este se entierre a un difunto insepulto, han terminado por convertirse, con la ayuda de su transposición en el descenso de Eneas, en elementos architextuales del tema en la literatura latina, por lo que impregnan con vigor las muestras de todos los géneros,

283 Paschalis 2009, pp. 212-214.

284 Narciso se había suicidado en el balneario de Sinuesa. Otros ejemplos de la concepción del suicidio como una forma rápida de descender al Hades se da en las *Ranas* de Aristófanes y en el descenso de Psique.

285 Sin embargo, ni siquiera entre estos míticos condenados puede permanecer mucho tiempo, pues es entregado como esclavo a Éaco, que lo cede al liberto Menandro para que se haga cargo de las instrucciones (*Apocol.* 15. 2). Finalmente, la situación de Claudio en el Hades es la de la mayoría de los difuntos homéricos, repetir en muerte lo que hacía en vida: Claudio se encargará, si bien en un puesto muy inferior, de la administración de justicia bajo el yugo de un liberto.

286 Compárese con *Od.* XI 585-592. Tanto la descripción homérica del castigo de Tántalo como la de la condena de Claudio son introducidas por una fórmula similar (ὄσσοῦ ἀκι γὰρ ≈ *nam quotiens*). En ambos casos el condenado es incapaz de asir aquello que desea (los dados de Claudio, las frutas de Tántalo) a pesar de sus constantes intentos.

incluida la épica, como veremos después. Aunque no hay importantes adaptaciones teatrales del episodio hasta la Edad Contemporánea, en algunas tragedias de Séneca podemos ver al menos la aplicación de estas convenciones originadas en la *Nékyia*<sup>287</sup>.

### Las tragedias de Séneca

En el tercer acto del *Hercules furens* de Séneca (ca. 50) Teseo, que acaba de ser salvado por Hércules, cuenta a Anfitrión el descenso a los infiernos del Alcida para capturar a Cerbero. El sexto libro de la *Eneida* ha servido de inspiración para esta escena<sup>288</sup> y algunos detalles intertextuales tienen su origen en la *Nékyia*. Por ejemplo, Teseo describe en su relato a los condenados homéricos sufriendo sus habituales castigos:

*ceruice saxum grande Sisyphia sedet;  
in amne medio faucibus siccis senex  
sectatur undas, alluit mentum latex,  
fidemque cum iam saepe decepto dedit,  
perit unda in ore; poma destituunt famem.  
praebet uolucris Tityos aeternas dapes*

*Herc. fur.* 751-756

Una gran piedra se asienta en el cuello de Sísifo;  
en medio del río el seco anciano persigue las ondas  
con sus fauces, el líquido baña su mentón,  
y, cuando a este, ya engañado con frecuencia, tiene confiado,  
la onda se consume en su rostro; las frutas burlan su hambre.  
Titio ofrece al ave banquetes eternos.

Se especifica, como en *Odisea XI*, que el agua llega hasta el mentón de Tántalo (ή δὲ προσέπλαζε γενεῖω, *Od.* XI 583 ≈ *alluit mentum latex*). También hace Teseo referencia a un roca, lugar en el que comienza la experiencia de ultratumba de Hércules, que quizá rememora la roca donde confluían los ríos infernales que marcaba el lugar de la evocación en la *Nékyia* (*Od.* X 513-515).

{TH.} *Ferale tardis imminet saxum uadis,  
stupente ubi unda segne torpescit fretum.*

*Herc. fur.* 762-763

{T.} Una funesta roca se alza sobre el tardo vado,  
donde con parada onda se estanca el lento mar.

Cuando Teseo termina de relatar el descenso, toma la palabra el coro, que elogia a Hércules y en su rememoración de la heroica aventura menciona la turba de almas que poblaban el más allá:

*tanta per campos agitur silentes  
turba; pars tarda graditur senecta  
tristis et longa satiata uita;*

287 Acerca del influjo de los poemas homéricos en el teatro latino, cf. Tolkién 1991, pp. 231-250, 266-278. Para el análisis del tema del viaje al mundo de los muertos en los escritores de época neroniana y flavia han sido de especial utilidad Juhnke 1972, pp. 268-290 y Baertschi 2013, cuya lectura recomendamos encarecidamente.

288 Se invoca a las divinidades infernales para que permitan desvelar los secretos del más allá, lugar vasto y vacío (*Herc. fur.* 673), se incluye un catálogo de abstracciones (*Herc. fur.* 690-696), etc. Sobre el catálogo de abstracciones en esta tragedia y en *Edipo*, y su relación con el modelo virgiliano, véase Baertschi 2013, pp. 83-87.

*pars adhuc currit melioris aevi:  
uirgines nondum thalamis iugatae  
et comis nondum positis ephebi  
matris et nomen modo doctus infans.*

*Herc. fur.* 848-854

Por los campos silenciosos es llevada tan gran turba; una parte marcha lenta por su vejez, triste y saciada de larga vida; otra parte aún corre, de mejor edad: vírgenes aún no atadas al tálamo y efebos con melenas aún sin cortar y niños solo concedores del nombre de su madre.

En esta muchedumbre de difuntos se pueden distinguir diversos grupos, la mayoría de los cuales están también presentes en el intertexto homérico (*Od.* XI 36-39): ancianos (*senecta*, γέροντες), doncellas (*uirgines*, παρθενικαί) y jóvenes (*ephebi*, ἠϊθεοί). Las agrupaciones de difuntos que se aglomeraban alrededor del hoyo lleno de sangre en la *Nékyia*, reproducidos después por Virgilio, se consolidan en la literatura latina por el prestigio de ambos poemas como un tópico característico del tema del viaje al mundo de los muertos.

No es la única recreación del tema que encontramos en las tragedias de Séneca. En su *Edipo* (ca. 60) Creonte relata al rey tebano cómo el adivino Tiresias ha invocado a Layo para conocer la causa de la peste que asola la ciudad. El lugar del rito se sitúa en un bosque sagrado que, como la ciudad de los cimerios, «no conoce la luz ni a Febo» (*lucis et Phoebi inscius*, *Oed.* 545) y las ofrendas son las mismas que en la evocación homérica:

*sanguinem libat focis  
solidasque pecudes urit et multo specum  
saturat cruore; libat et niueum insuper  
lactis liquorem, fundit et Bacchum manu  
laeua*

*Oed.* 563-567

Liba sangre en los altares,  
quema las macizas reses y llena la gruta  
de mucha sangre; liba encima el níveo  
líquido de la leche y vierte a Baco con la mano  
izquierda

En Séneca se puede apreciar de nuevo la confluencia de los dos principales textos del viaje al mundo de los muertos en la literatura clásica, *Odisea XI* y *Eneida VI*, con quienes comparte argumento: con ofrendas de sangre, leche y vino en un bosque sagrado se realiza un ritual de evocación por el que sale del inframundo una muchedumbre de almas que causa temor y que precede al encuentro individual dialogado con un muerto que ofrece un oráculo<sup>289</sup>.

En algunos casos los elementos compositivos evocados son exclusivos del

---

289 En *Edipo* hay una breve enumeración de las almas evocadas, figuras de la mitología tebana (Zeto, Anfión, Níobe, Ágave y Penteo), que preceden el encuentro individual con Layo. El anterior rey de Tebas siente vergüenza y evita acercarse (igual que Áyax en la *Nékyia*), pero, forzado por Tiresias, termina por desvelar la causa de la peste de la ciudad de Tebas: Edipo lo ha matado a él, su padre, y ha engendrado en Yocasta, su madre.

descenso virgiliano o de la evocación homérica; cuando son compartidos se pueden postular dos vías: una pervivencia directa de la *Nékyia* o una pervivencia indirecta a través de la *Eneida* u otros textos que reproducen los elementos homéricos como convenciones architextuales del tema. En cualquier caso, su ascendencia final en la literatura grecolatina es el viaje al Hades de la *Odisea*.

### 5. La épica postaugústea

Como en *Edipo*, los tres siguientes tratamientos épicos latinos del tema del viaje al mundo de los muertos presentan la particularidad de que se ha optado por la realización de una evocación de las almas, como en la *Nékyia*, y no de un descenso, como en la *Eneida*. Salvo excepciones, la tradición del viaje al más allá, aun tomando como referente la *Nékyia*, tiende preferentemente a la recreación de una catábasis y no de una evocación. Sin embargo, en las grandes epopeyas latinas, la *Farsalia* de Lucano, las *Argonáuticas* de Valerio Flaco y la *Tebaida* de Estacio se realiza una nigromancia a la manera homérica.

#### La *Farsalia* de Lucano

En la *Farsalia*, epopeya histórica escrita en los primeros años de la década de los sesenta, Lucano relataba la guerra civil surgida del enfrentamiento entre César y Pompeyo. La obra, que quedó inacabada por la muerte del autor, presenta en un tono pesimista la decadente situación del Imperio<sup>290</sup>. En el canto VI se expone el ritual de evocación de los muertos que la maga tesalia Ericto hace a instancias de Sexto, el hijo de Pompeyo, que desea conocer el futuro de la contienda<sup>291</sup>. El ritual se realiza en las profundidades de una sima, que llena de pavor a Sexto:

*haud procul a Ditis caecis depressa cauernis  
in praeceps subsedit humus, quam pallida pronis  
urguet silua comis et nullo uertice caelum  
suspiciens Phoebus non peruia taxus opacat.  
marcentes intus tenebrae pallensque sub antris  
longa nocte situs numquam nisi carmine factum  
lumen habet. non Taenariis sic faucibus aer  
sedit iners, maestum mundi confine latentis  
ac nostri, quo non metuant admittere manes  
Tartarei reges. nam, quamuis Thessala uates  
uim faciat fati, dubium est, quod traxerit illuc  
aspiciat Stygias an quod descenderit umbras.*

*Bellum ciuile* VI 642-653

No lejos de las cegadas cavernas de Dite  
la tierra, hundida, cae en un abismo; el pálido bosque  
la asedia con sus ramas inclinadas y el tejo, que por ningún hueco  
admite al cielo, inaccesible a Febo, la oscurece.  
Dentro las lánguidas tinieblas y el pálido moho nunca tienen luz  
en la larga noche bajo la cuevas, si no es con conjuro.  
No se asienta un aire tan estancado  
en las fauces del Ténaro, triste confín del mundo oculto

290 Por lo general, se considera que Lucano concibió su obra en doce libros, como la *Eneida*. Sobre esta y otras cuestiones puede consultarse, por ejemplo, la introducción de Holgado Redondo 1984, pp. 7-70.

291 Es el mismo canto, el sexto, que ocupa en la *Eneida* el descenso de Eneas, influyente modelo de la obra de Lucano. Cf. Casali 2011. Parece que Lucano habría compuesto además una obra cuyo título, *Catachtonion*, indica su temática de ultratumba. La obra no se ha conservado, por lo que no es posible saber qué relación tenía con la *Nékyia* (Tolkiehn 1991, pp. 198-199).

y del nuestro, donde no temen soltar a los manes  
los reyes tartáreos. Pues, aunque la maga tesalia  
fuerza haga a los hados, es dudoso si contempla las sombras estigias  
porque las haya traído aquí o porque haya descendido.

La principal característica del lugar es su impenetrabilidad a los rayos del sol que genera una noche eterna, lo que recuerda al país de los cimerios (*Od.* XI 14-19). Por otro lado, como en la caverna de la Sibila de la *Eneida* (*Aen.* VI 240-241), se respira un aire ponzoñoso.

Especialmente llamativo resulta el comentario que hace Lucano al final de la descripción. El lugar donde se va a realizar la necromancia se asemeja tanto a la entrada del más allá y al propio inframundo (es, pues, una región intermedia) que no se puede saber si son las almas las que salen al mundo de los vivos o ha sido la maga la que ha descendido a él. Similar confusión se producía, como hemos visto, en el viaje al más allá homérico en el que el ritual de la necromancia se realiza en la entrada del Hades y parece convertirse posteriormente en un descenso. Por tanto, mediante esta apreciación Lucano ha dotado a su pasaje de la misma ambigüedad que el episodio homérico.

El ritual nigromántico, muy alejado de la piedad tradicional, consiste en la enumeración de las repulsivas y exóticas sustancias que Ericto aplica para reanimar a un cadáver y en un encantamiento que comienza con otra enumeración de divinidades infernales a las que más tarde amenaza. La aventura está motivada por el deseo de recibir una profecía. En este caso, no es un ilustre adivino o un familiar el encargado de iluminar el futuro del consultante, sino el alma de un soldado muerto recientemente e insepulto que ha sido readmitido en su podrido cuerpo<sup>292</sup>. La alocución del cadáver incluye al principio un catálogo de personalidades romanas, cuyo intertexto puede remontarse a la procesión de futuros romanos que Anquises enseña a su hijo en *Eneida* VI. Los dos catálogos son puesto en boca de un informante y comparten sus componentes (los Decios, Camilo, Escipión, Catón, Bruto, etc.). Recordemos que estas enumeraciones de almas tienen su origen architextual en el catálogo homérico de héroes y heroínas. Lucano cambia el tono de estos elementos literarios respecto a Virgilio. Mientras que Virgilio se centró en la creciente gloria del imperio romano y ofrece una visión positiva a través de personalidades futuras, Lucano muestra a los personajes de un catálogo del pasado que se divide en dos grupos: los aristócratas, que lloran en el inframundo por la guerra civil y la muerte de sus descendientes, y los populares, que se regocijan malignamente con la nueva situación<sup>293</sup>.

Al final, tras el catálogo, el difunto soldado anuncia que hay en el reino infernal un lugar reservado a los Pompeyos, los apremia a morir y da un ambiguo vaticinio. El episodio se cierra con la realización de honras fúnebres a un difunto privado de sepultura. En este caso se tributan como pago a sus servicios al soldado muerto, cuya salida del inframundo ha forzado la maga. Ericto erige una pira en la que se coloca el soldado, que por fin encuentra el ansiado descanso eterno (vv. 824-827). Esta aventura de ultratumba se ha producido justo antes de la batalla de Farsalia, por lo que sirve de prólogo al conflicto.

El paralelismo argumental con el modelo homérico y virgiliano es patente: el protagonista decide realizar, antes de acometer una empresa arriesgada y a fin de

---

292 El texto de Lucano abunda en estos detalles escabrosos que potencian la oposición con otros que siguen la prácticas escatológicas aceptadas. De esta manera se pone de relieve la transgresión de Pompeyo que no ha seguido los cauces proféticos habituales.

293 El infierno que describe el cadáver sufre una situación convulsa: los condenados intentan invadir los campos de los justos. La odiosa guerra civil del mundo superior tiene, pues, su paralelo en las regiones infernales. Cf. Bernstein 2011, p.p 263-264; Baertschi 2013, pp. 116-126.

obtener una profecía personal, una evocación de los muertos frente a la entrada del inframundo, cuyos habitantes son presentados bajo la forma de catálogo y tras la cual se lleva a cabo el entierro de un soldado insepulto.

Sin embargo, la transformación *diegética* de los personajes produce la *transvalorización*<sup>294</sup> negativa del episodio: frente a la alta naturaleza heroica de sus dos referentes, en *Bellum Civile* VI el episodio adquiere una significación antiheroica, que se origina precisamente por su oposición a la tradición épica: la malvada maga tesalia actúa como modelo negativo del rol de adivino encarnado de manera positiva por Tiresias o Anquises; Sexto, caracterizado negativamente, sería un anti-Odiseo o un anti-Eneas; y la propia evocación, que se aleja de la ritualidad autorizada y positiva, queda subvertida<sup>295</sup>.

### **Las Argonáuticas de Valerio Flaco**

Valerio Flaco incluye al final del primer libro de sus *Argonáuticas* (730-850) una breve reelaboración del viaje al mundo de los muertos<sup>296</sup>. Se postula que la obra, siguiendo la división de la *Eneida*, cuenta con una parte odiseica referente a la expedición marina de Jasón (I 1 - V 216) y otra iliadica sobre la guerra contra los colcos (V 217 - VIII 467)<sup>297</sup>. El libro I, que pertenece a la parte odiseica y está dedicado a la presentación de la aventura marina, finaliza con la narración de la nigromancia realizada por los padres de Jasón:

Ante la partida de su hijo, Esón y Alcimedede realizan en un bosque sagrado un ritual de invocación, que consta de libaciones de sangre en unos hoyos (*in scrobibus cruor*; Val. Flac. I 735) para interceder por su hijo y conocer su futuro. Acude el alma de un familiar difunto, Creteo, que, tras tomar la sangre (*libato ... sanguine*, I 740), augura el regreso de Jasón con una joven y un botín, les avisa del peligro que corren a manos del rey Pelias y les aconseja el suicidio. Esta dura recomendación es una variación del tópico de la muerte: las almas invocadas ya no hablan de sus propios fallecimientos sino que aconsejan la muerte de los invocadores<sup>298</sup>. Esón y Alcimedede obedecen a Creteo y, tras invocar a las divinidades del inframundo, se matan ingiriendo dos copas de sangre ritual que actúan como veneno.

Igual que en la *Farsalia*, es manifiesta la adaptación del argumento de la *Nékyia*: en la evocación homérica, el héroe, que sufre un largo vagar marino, se adentra en el bosque de Perséfone donde, tras realizar una libación de sangre, un difunto la bebe y le ofrece una profecía acerca de su regreso a Ítaca, sumida en una situación conflictiva por la ausencia de Odiseo, que ha provocado también la muerte de su madre. En *Argonáuticas* los padres de Jasón llevan a cabo en un bosque sagrado la libación de sangre para evocar a los muertos, y un difunto, tras beberla, les informa del futuro regreso del protagonista, forzado a navegar el Mediterráneo, y de la conflictiva situación en Yolco por la ausencia de Jasón, lo que les decide a suicidarse.

294 La *transvalorización* es la sustitución de los valores del hipotexto.

295 Juhnke 1972, p. 269; Baertschi 2013, pp. 25-26 y 216-220.

296 Puede consultarse el comentario acerca de este episodio de Spaltenstein 2002, pp. 274-305. Aparte de esta evocación, al principio del libro V, el entierro de Tifis e Idmón tiene como hipotextos, además de la narración de Apolonio de Rodas de estos mismos hechos (*A. R.* II 815-863), las escenas de Miseno y Palinuro de *Eneida* VI y el entierro de Elpénor en la *Odisea* (van der Schuur 2014). Acerca de los modelos de *Argonáuticas*, cf. Heerink - Manuwald 2014, pp. 249-358.

297 Véase la Introducción a la obra de Río Torres-Murciano 2011, pp. 20-27.

298 Creteo dice a Esón y Alcimedede que les llaman desde el Hades la «piadosa turba de silenciosos» (*pia turba silentum*, Val. Flac. I 750) y el volador Eolo (*volitans pater Aeolus*, Val. Flac. I 751). Esta muchedumbre de almas, junto a la mención de *volitans*, continua la tradición de la naturaleza de las almas de *Odisea* XI, *Eneida* VI y otros textos posteriores. Una vez muertos, Creteo ejecutará el rol de guía acompañante y mostrará a los difuntos su morada eterna.



Este suicidio, llevado a cabo durante el ritual, convierte la evocación en una catábasis, pues las almas de los padres de Jasón descienden al inframundo<sup>299</sup>. De nuevo, un autor posterior reproduce en su recreación del viaje al mundo de los muertos la combinación evocación-descenso originada en el episodio homérico (*cf. supra* Lucano e *infra* Silio Itálico).

En cuanto a los participantes de la evocación, Creteo es paralelo a Tiresias en *Od.* XI: los dos personajes, que ejecutan el rol de adivino, obtienen de la sangre sacrificial la energía necesaria para predecir el futuro. La innovación fundamental respecto a la *Nékyia* está en los invocadores, que ahora son los padres del protagonista. Esto provoca una *transfocalización* de la evocación que, situada en el primer libro, plasma la angustiada perspectiva de los progenitores por la marcha del héroe cuyas aventuras marinas se van a relatar a continuación. En la *Odisea*, por el contrario, la nigromancia, situada en el centro y realizada por Odiseo, mostraba la perspectiva del protagonista, su deseo de regresar a una patria desolada por la ausencia forzada por una larga navegación, de cuyas etapas, pasadas y futuras, se hacía un repaso general.

### La *Tebaida* de Estacio

Otro poeta de renombre, Estacio, incluyó en su *Tebaida*, compuesta a finales del s. I, un pasaje dedicado a la realización de una nigromancia (canto IV)<sup>300</sup>. El tema de la *Tebaida* es la expedición de los Siete contra Tebas. Por ello, el adivino más apropiado para llevar a cabo este rito, tanto por su relación con la ciudad de Tebas como por su conexión con el más allá, era Tiresias, el mismo personaje a quien, ya muerto, consultará Odiseo en el Hades<sup>301</sup>.

Primero Tiresias ha de ejecutar el ritual para evocar a las almas. El lugar elegido es un bosque sagrado, como en la *Odisea*, que se caracteriza por la total ausencia de luz (como el país de los cimerios):

*silua capax aevi ualidaque incurua senecta,  
aeternum intonsae frondis, stat peruia nullis  
solibus*

*Theb.* IV 419-421

Un bosque extenso en edad y resistente a la encorvada vejez,  
de rama siempre frondosa, se alza penetrable a ningún  
sol

El ritual de Tiresias se asemeja mucho al que realiza Odiseo para invocar al adivino (*Od.* XI 23-28, 35-36): se llevan las reses para el sacrificio y se liba en un hoyo vino, miel y la sangre.

*hic senior uates (...)*

---

299 El inframundo de Valerio Flaco tiene dos puertas de ascendencia virgiliana, por una de las cuales entra «un caudillo con heridas reconocibles en el pecho» (*pectore ductor / vulnera nota*, Val. Flac. I 835-836): se mantiene el detalle de *Odisea* XI de que las almas de los guerreros muertos en batalla conserven sus heridas en el más allá.

300 No es el único pasaje de la *Tebaida* relacionado con el tema del viaje al más allá. En el canto VIII se relata la caída de Anfiarao al Hades y la ira de Hades al ver su reino expuesto a la luz del sol. Contiene algunos de los elementos característicos del tema como la enumeración de lugares y seres infernales o el recuerdo de otros héroes que han realizado una catábasis.

301 Como hemos comentado, también Tiresias es el encargado de realizar la nigromancia en el *Edipo* de Séneca. Ambos pasajes presentan numerosos paralelismos. Respecto a esta cuestión y acerca de la presencia de Homero en la obra de Estacio, véase Juhnke 1972, pp. 269-279; Delarue 2000, pp. 41-59, 153-155.

*uelleris obscuri pecudes armentaque sisti  
 atra monet; quaecumque gregum pulcherrima ceruix  
 ducitur (...)  
 notaeque in limite siluae  
 principio largos nouies tellure cauata  
 inclinat Bacchi latices et munera uerni  
 lactis et Actaeos imbres suadumque cruorem  
 manibus; aggeritur quantum bibit arida tellus.*

*Theb. IV 443-454*

Allí el anciano adivino (...) aconseja que sean traídas las reses de oscuro vellón y el ganado negro; son traídas las más hermosas cabezas de ganado (...) y en el límite del célebre bosque primero vierte nueve veces en la tierra excavada abundantes líquidos de Baco y las ofrendas de la primaveral leche y las lluvias acteas<sup>302</sup> y la sangre persuasiva para los manes; se empapa de cuanto bebe la árida tierra.

Se especifica que las víctimas del sacrificio son negras y las más hermosas, detalle presente en el hipotexto homérico (ὄϊν ... / παμμέλαν', ὃς μήλοισι μεταπρέπει ἡμετέροισι, *Od. XI 32-33*)<sup>303</sup>.

El motivo del temor que siente el héroe también es desarrollado en este episodio<sup>304</sup>:

*solum timor obruit ingens  
 Oedipodioniden, uatisque horrenda canentis  
 nunc umeros nunc ille manus et uellera prensat  
 anxius inceptisque uelit desistere sacris.  
 qualis Gaetulae stabulantem ad confraga siluae  
 uenator longo motum clamore leonem  
 expectat firmans animum et sudantia nisu  
 tela premens; gelat ora pavor gressusque tremescunt,  
 quis ueniat quantusque, sed horrida signa frementis  
 accipit et caeca metitur murmura cura.*

*Theb. IV 490-499*

Un temor enorme abrumó sólo al hijo de Edipo, y cogía aquel, angustiado, ya los hombros, ya las manos y vellones del vate, que cantaba horribles conjuros, y quiere desistir de los ritos comenzados. Cual al morador de las quebradas del bosque gétulo, al león excitado por prolongado clamor, espera el cazador fortaleciendo su ánimo y apretando con esfuerzo las sudadas armas; congela el pavor su rostro y sus pasos tiemblan, por lo que pueda venir o cuán grande sea, pero oye horribles señales del rugidor y mide el retumbo con ciega preocupación.

302 En su comentario a la *Tebaida* Lactancio Plácido explica que las lluvias acteas son una mezcla de vino y miel relacionada con la región de Ática.

303 Juhnke 1972, p. 271.

304 En el descenso de Anfiarao hay una inversión de este motivo que recuerda a la de la *Biblioteca* de Apolodoro: *Ut subitus vates pallentibus incidit umbris / letiferasque domos orbisque arcana sepulti / rupit et armato turbavit funere manes, / horror habet cunctos, Stygiis mirantur in oris / tela et equos corpusque novum* (*Theb. VIII 1-5*).

Etéocles, que ha promovido la consulta angustiado por los malos augurios justo antes de la batalla<sup>305</sup>, se muestra aterrado ante la inminente aparición de los espectros. En la *Odisea* el itacense, también asustado (*Od.* XI 43), había desenvainado su espada para acometer a las almas; lo mismo le había sucedido a Eneas (*Aen.* VI 290-291). Etéocles no saca sus armas y el motivo del temor del rey de Tebas es amplificado mediante la inclusión de un símil (*expansión* estilística). Etéocles sale peor parado que sus homólogos en el desarrollo del motivo del temor. El miedo, que humaniza a Odiseo y Eneas, no les hace cejar en su empeño y se disponen a afrontar a los difuntos. Sin embargo, Etéocles, cuya caracterización es negativa, se comporta con cobardía al refugiarse en el adivino y pensar en la huida<sup>306</sup>.

A pesar de la aprensión de Etéocles, el ritual continúa y consigue su objetivo: Manto enumera a su ciego padre los parajes y seres infernales que va observando<sup>307</sup>. A Tiresias, sin embargo, de nada le sirve que su hija le enumere «esos lugares comunes» pues él ya había descendido con anterioridad y lo había visto todo<sup>308</sup>. El adivino rechaza a las almas que se le acercan y las dirige al hoyo repleto de sangre<sup>309</sup>. A continuación, hace a Manto el siguiente mandato a fin de organizar el encuentro con los difuntos:

*Argolicas magis huc appelle precando  
Thebanasque animas; alias auertere gressus  
lacte quater sparsas maestoque excedere luco*

*Theb.* IV 543-545

Mejor llama rezando a las almas argólicas  
y a las tebanas; a las otras ordénales, hija, desviar el paso,  
rociadas cuatro veces con leche, y abandonar los bosques tristes

Ese procedimiento, permitir a unas almas que se acerquen y ahuyentar a otras, es el mismo que aconseja el adivino a Odiseo para interrogar a los difuntos<sup>310</sup> invocados

305 En *Odisea* XI y *Tebaida* IV la nigromancia se realiza para obtener una profecía ante una situación de extrema dificultad. Sin embargo, mientras que Odiseo la busca por mandato de Circe, Etéocles la solicita *motu proprio*, si bien la idea de obtenerla mediante una evocación es de Tiresias.

306 Sobre los símiles aplicados a Etéocles en la *Tebaida* y su caracterización, véase Luque Lozano 1987.

307 Estos son el Elisio, el Aqueronte, el Flegetonte y la Éstige; las Euménides, Proserpina, la muerte y Minos; y los monstruos del Erebo: escilas, centauros, gigantes y Egeón. Como hemos tenido ocasión de comprobar, los catálogos y las enumeraciones son desde Homero elementos arquetípicos de la elaboración de este tema. En la *Eneida*, además, se incluían en un relato secundario ya que formaba parte de la explicación que la Sibila hacía a Eneas del Tártaro, lugar que les estaba vedado; en la *Tebaida*, por su parte, se introduce en el discurso de Manto, que ha de describir a su padre lo que este no puede ver. La descripción de los lugares del inframundo, como el Aqueronte (*liuentes Acheron eiectat harenas; Theb.* IV 523), toma como principal hipotexto la de *Eneida* VI (*Hinc uia Tartarei quae fert Acherontis ad undas. / turbidus hic caeno uastaque uoragine gurges / aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam; Aen.* VI 295-297). Cf. Juhnke 1972, p. 274; Baertschi 2013, p. 227.

308 Para Ganiban (2007, p. 66) con el rechazo de Tiresias a escuchar de nuevo los «lugares comunes» de las descripciones del Hades Estacio podría estar expresando su intención de innovar respecto a la tradición literaria del tema del viaje al mundo de los muertos. Léanse además las pp. 65-69 acerca de las relaciones de transtextualidad de *Theb.* IV con *Aen.* VI y *Bellum civile* VI.

309 Según Juhnke (1972, p. 275) el rechazo de las almas y su desviación a la sangre por parte de Tiresias toma como hipotexto el proceder de Odiseo en la *Nékyia*, que también rechaza a los difuntos con su espada antes de permitirles beber la sangre.

310 A esta manera de interrogar las almas, primera parte del mandato de Tiresias a Manto en la *Tebaida* y que aparece en *Od.* XI 228-234, se hace referencia en otros pasajes homéricos. En el canto X en boca de Circe: αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ / ἦσθαι, μηδὲ εἶν νεκύων ἀμνηνὰ κάρηνα / αἵματος ἄσσον ἴμεν πρὶν Τειρεσίαιο πυθέσθαι (*Od.* X 535-537). Además, la segunda mitad del mandato de Tiresias en la *Tebaida*, en la que explica qué ha de decirle Manto de cada sombra que se acerque, recuerda, al menos levemente (*age*, verbo *dico* y *quis* interrogativo), al inicio del catálogo de personalidades romanas de *Eneida* VI realizado por Anquises: *'Nunc age, Dardanium prolem quae*

en el bosque de Perséfone:

ὄν τινα μὲν κεν ἔᾶς νεκύων κατατεθνηώτων  
αἵματος ἄσσον ἴμεν, ὁ δέ τοι νημερτὲς ἐνίψει·  
ᾧ δέ κ' ἐπιφθονέης, ὁ δέ τοι πάλιν εἴσιν ὀπίσσω.

*Od. XI 147-149*

A quien permitas de entre los difuntos  
acercarse a la sangre, ese hablará veraz;  
al que rechaces, ese de nuevo se volverá.

Mientras que el itacense se vale de su espada para que las almas de los muertos desfilen ante él de manera ordenada, la hija del adivino se sirve de un encantamiento. Se la compara por ello con la maga Circe (*Theb. IV 449-551*), nuevo guiño al texto homérico. En la *Nékyia* Odiseo, por su parte, hará como le ha dicho Tiresias a fin de conversar con las heroínas (*Od. XI 228-234*): alejando a unas y permitiendo acercarse a otras el héroe se va entrevistando con cada una de las mujeres del catálogo de heroínas. También en la *Tebaida* este medio de organización da lugar a un catálogo de sombras. Manto va nombrando a diversos miembros de la genealogía argiva: Cadmo, su esposa Harmonía y sus hijas Autónoe, Ino y Sémele; Penteo, Lico, Atamante, Acteón y Níobe.

Los difuntos, según refiere Manto, realizan en muerte lo que hacían en vida, a la manera homérica, lo que permite recrear en el Hades algunos de los más trágicos mitos de estos personajes<sup>311</sup>. A continuación, la ayuda de Manto se vuelve innecesaria ya que el adivino recupera prodigiosamente la vista<sup>312</sup> y es él quien nombra a los personajes que observa y que describe armados y heridos (*quantum arma et uulnera monstrant, / pugnaces animae, Theb. IV 593-594*)<sup>313</sup>, con la apariencia que tenían en el momento de su muerte (*Cf. πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκήρεσιν ἐγχείησιν, / ἄνδρες ἀρηϊφρατοί, βεβρωμένα τεύχε' ἔχοντες, Od. XI 40-41*)<sup>314</sup>.

Finalmente hace acto de presencia Layo, que mira con odio a Etéocles y no se acerca a la sangre. El prototipo de Layo, cuyo odio le mantiene apartado, se remonta al Áyax homérico de *Odisea XI* (vv. 541-546)<sup>315</sup>.

*stabat inops comitum Cocyti in litore maesto  
Laius, (...)*

---

*deinde sequatur / gloria, qui maneant Itala de gente nepotes, / illustris animas nostrumque in nomen ituras, / expediam dictis, et te tua fata docebo (Aen. VI 756-759).*

311 Ino (cuyo marido Atamante, enloquecido por Hera, intentó matar a su descendencia) lleva en el Hades a su hijo en brazos; Sémele (a quien Zeus fulminó cuando esta estaba embarazada de Dioniso por un engaño de Hera) se protege el vientre; Penteo (a quien mataron bacantes de su familia por negar el culto dionisiaco) sigue siendo perseguido en el más allá; Atamante lanza a sus hombros el cadáver de su hijo; Acteón (convertido en ciervo por Diana y devorado por sus perros) revive en muerte su metamorfosis y rehuye las mandíbulas de los perros; y Níobe (cuya mofa hacia la poca descendencia de Leto provocó la muerte de sus retoños) cuenta llena de soberbia los cadáveres de sus hijos.

312 En la evocación de la *Nékyia* también Tiresias recupera sus facultades perdidas, la visión del futuro.

313 Primero, como representantes del bando argivo, enumera a Abas, Preto, Foroneo, Pélope y Enómao. Por su aflicción augura Tiresias un mejor resultado en la guerra. Pero también cita a Ctonio, Cromis, Fegeo y Meón, pertenecientes al grupo de cincuenta hombres enviados por Etéocles a tender una emboscada a Tideo cuando este había ido como embajador a Tebas para reclamar el derecho al trono de Polinices. Acerca de estos catálogos y sus hipotextos, véase Baertschi 2013, pp. 127-137.

314 También en el catálogo de Manto se describe a los espartos que acompañan a Cadmo y Harmonía con sus armas y luchando unos con otros. Por otro lado, en el descenso de Anfiarao del canto VIII es el adivino el que accede al Hades armado y ensangrentado lo que causa el temor de las almas (Inversión del motivo del temor del héroe; *cf. supra* II.6. nota).

315 *Cf. Juhnke 1972, pp. 275-278; Baertschi 2013, p. 70 y 230.*

*dirumque tuens obliqua nepotem  
(noscit enim uultu) non ille aut sanguinis haustus,  
cetera ceu plebes, aliumue accedit ad imbrem,  
immortale odium spirans.*

*Theb. IV 604-609*

Layo, privado de compañeros, estaba en la triste orilla  
del Cocito, (...)  
y mirando de reojo a su terrible nieto  
(pues lo conoció por su rostro), aquel no se acerca a beber la sangre,  
como el resto de la gente, ni a ningún otro líquido,  
exhalando inmortal odio.

La separación de Layo, producto de su odio, refleja una actitud similar a la de Áyax, del que también se especifica su airado alejamiento (οἷη δ' Αἴαντος ψυχῇ Τελαμωνιάδαο / νόσφιν ἀφεστήκει, κεχολωμένη, *Od. XI 543-544*). Sin embargo, el tratamiento de la figura de Layo es más negativo, pues se le presenta solo, privado de la compañía del resto de almas, mientras que Áyax aparece acompañado de Aquiles, Patroclo y Antíloco (*Od. XI 467-470*). Como Odiseo en el poema homérico, en *Tebaida IV* también Tiresias dirige a la sombra airada palabras de reconciliación (intercede, pues, por Etéocles), con mucha mayor fortuna que el itacense<sup>316</sup>: Layo aplaca su ira, bebe la sangre y, tras reprochar el crimen de Edipo, predice el desenlace de la inminente guerra<sup>317</sup>. Ejecuta ahora, además del rol de personaje airado, el de adivino, que en la *Nékyia* se atribuía al propio Tiresias.

De nuevo la *Tebaida*, como las obras anteriores, adapta el argumento homérico: Tiresias realiza el ritual de evocación en un bosque sagrado con libación de miel, leche y sangre, sustancias que atraen a las almas de los difuntos, lo que atemoriza a Etéocles; según la prescripción de Tiresias, los espectros son organizados en forma de catálogo mediante el rechazo de unos y la aceptación de otros hasta que se produce el encuentro dialogado con un muerto que ofrece una profecía sobre el conflicto bélico que se va a producir cuando Etéocles regrese a su patria.

Resulta llamativo que en las tres obras, a pesar de tratarse en principio de una evocación, los límites entre evocación y catábasis quedan difuminados: en *Farsalia* se dice que es difícil saber si están fuera o dentro del inframundo, en *Argonauticas* tras la evocación se realiza un descenso; y en la *Tebaida* durante la evocación se describe el interior del inframundo y se recuerda un descenso anterior de Tiresias. Las tres obras ponen de relieve la ambigüedad entre la evocación y la catábasis, combinación que tiene su origen en la *Nékyia*.

Parece ser esta una característica frecuente en las reelaboraciones de la épica latina, que también se verifica, de una manera similar a la *Nékyia*, en la evocación de Escipión en *Punica* de Silio Itálico, la transposición épica del viaje al más allá más importante en su uso del episodio homérico como hipotexto, al margen de la *Eneida*. Por su importancia le dedicaremos un apartado propio.

---

316 Las palabras de conciliación de Tiresias presentan paralelismos con el texto homérico: en ambos casos se lamenta la muerte del fallecido airado junto a las desgracias que acarreó y se le impele a deponer su cólera y acercarse. Cf. Juhnke 1972, pp. 275-277; Baertschi 2013, pp. 178-179.

317 Este era el objetivo de la aventura de ultratumba: obtener una profecía que le proporcione un mayor conocimiento de la situación conflictiva en la que se encuentra (lo mismo sucedía en *Odisea XI*).

## 5.1 *Punica* de Silio Itálico

### Introducción

A finales del s. I vio la luz la obra de Silio Itálico titulada *Punica* sobre la segunda guerra que mantuvieron romanos y cartagineses, en la que los hechos históricos son aderezados con la poética participación de los dioses en la contienda. Es, pues, una epopeya histórica, como la *Farsalia* de Lucano, pero se diferencia de ella en su tono encomiástico. Silio Itálico tenía un vastísimo conocimiento de la literatura, por lo que sus *Punica* presentan una compleja red de relaciones transtextuales con la tradición literaria<sup>318</sup>. En concreto, encontramos en el libro XIII (381-895) una interesante reelaboración del tema del viaje al mundo de los muertos y uno de los principales hipertextos de *Odisea* XI y *Eneida* VI, modelos a los que se hace alusión desde el inicio de la aventura:

Escipión el joven (apodado el Africano por sus victorias contra Cartago) se propone realizar una evocación de las almas para encontrarse con las sombras de su padre y su tío, de cuya muerte en Hispania había recibido noticias recientemente. A este encuentro de ultratumba con sus seres queridos, motivo compartido con *Eneida* VI, se añade el deseo del héroe de obtener una profecía, como en *Odisea* XI. Para ello, el protagonista se dirige a Cumas donde se halla una entrada al Tártaro en la que realiza junto a la sacerdotisa Autónoe los ritos prescritos, consistentes en la libación de miel, leche, vino y sangre sacrificial en un hoyo. La sacerdotisa ordena a Escipión que desenvaine la espada y corte las sombras que se acerquen al hoyo antes de que aparezca la Sibila. Mientras, se apresura a su encuentro la sombra del insepulto Apio, herido mortalmente en Capua, que pide a Escipión que dé pronto entierro a su embalsamado cadáver. Entonces llega la Sibila que, tras pronosticar la victoria de Escipión sobre los cartagineses y su posterior exilio, le describe los reinos infernales (las diez puertas que delimitan las diversas zonas, los ríos, seres y monstruos infernales, los condenados, etc.). A continuación, después de que Pomponia, madre del protagonista, le haya contado a su hijo que él es fruto de su unión con el dios Zeus, este intenta abrazarla en vano tres veces. También intenta besar sin éxito a su padre y a su tío, con quienes conversa acerca de la campaña de Hispania en la que habían muerto. Tras referir a Paulo, muerto en la batalla de Cannas, el entierro que le tributaron sus enemigos, el joven observa las sombras de varones romanos que destacaron por su virtud en la guerra y en favor de Roma. El catálogo finaliza con la aparición de Aníbal, padre de Aníbal, que responde con insolencia al reproche del Africano de no haber respetado los tratados. Observa también a los decenviros, dirige la palabra a Alejandro Magno, a quien pide consejo, y observa la pobreza de ultratumba de Creso, el otrora rico rey lidio. Luego contempla a Homero, al que él y la Sibila rinden grandes elogios, y a los héroes homéricos. A continuación se incluye una enumeración de mujeres latinas virtuosas y de otras condenadas por sus delitos. Por último, la Sibila, tras mostrarle algunas almas de futuros dirigentes romanos que beben las aguas del Olvido para reencarnarse y después de predecir el ignominioso vagabundeo y suicidio de Aníbal, originados por su derrota, se retira a las sombras del Erebo. Escipión, alegre, sale del inframundo.

### Posición del episodio y significado

La obra consta de XVII libros, aunque parece que el plan original del escritor, truncado por su muerte, sería de XVIII. Se ha postulado que puede tener una división

---

318 Acerca de esta cuestión, y especialmente para lo referente a la combinación de los modelos virgiliano y homérico, cf. Juhnke 1972, pp. 280-297; Barnes 2001<sup>2</sup>, pp. 287-292; Villalba Álvarez 2005, pp. 82-113; Augoustakis 2010, pp. 27-176; Klaassen 2010; Baertschi 2013, pp. 31 ss.

binaria (I-IX / X-XVIII), combinada con una ternaria (I-VI / VII-XII / XIII-XVIII)<sup>319</sup>. Según Delarue, en la primera hécada Aníbal es la figura preponderante, en la segunda lo es Fabio Cunctátor y en la tercera Escipión<sup>320</sup>. El protagonismo de estos personajes se corresponde además con la situación de la contienda en favor de un bando u otro: la primera hécada marca los éxitos de Aníbal, mientras que en la tercera se inicia la recuperación de Roma con diversas victorias militares.

De nuevo, la evocación se ha situado en un lugar de cierta importancia debido a su capacidad referencial y a su significación heroica: cuando va a tomar mayor relieve la figura de Escipión, su aventura de ultratumba lo pone a la altura de Eneas y Odiseo. De hecho, en el Hades podrá observar a los grandes héroes homéricos:

*inuicto stupet Aeacide, stupet Hectore magno  
Aiacisque gradum uenerandaque Nestoris ora  
miratur, geminos aspectat laetus Atridas  
iamque Ithacum, corde aequantem Peleia facta.*

Sil. Ital. XIII 800-803

Se maravilló con el Eácida invicto, se maravilló con el gran Héctor  
y se asombró del andar de Áyax y del rostro venerable de Néstor,  
observa contento a los hermanos Atridas  
y también al itacense, que iguala con su mente las hazañas del Pelida.

Pero no solo estos héroes homéricos se encuentran allí, también mora en el Hades el gran poeta que ensalzó sus gestas, Homero. Silio Itálico muestra, a través de las palabras de la Sibila y de Escipión, la gran admiración que sentía por él y su deseo de emulación para cantar las gestas romanas<sup>321</sup>:

*'Dic,' ait 'hic quinam, uirgo? nam luce refulget  
praecipua frons sacra uiro, multaeque secuntur  
mirantes animae et laeto clamore frequentant.  
qui uultus! Quam, si Stygia non esset in umbra,  
dixissem facile esse deum!' 'Non falleris:' inquit  
docta comes Triuiuae 'meruit deus esse uideri,  
et fuit in tanto non paruuum pectore numen.  
Carmine complexus terram, mare, sidera, manis  
et cantu Musas et Phoebum aequauit honore.  
Atque haec cuncta, prius quam cerneret, ordine terris  
prodidit ac uestram tulit usque ad sidera Troiam.'  
Scipio, perlustrans oculis laetantibus umbram:*

319 Sobre esta división y su problemática, cf. Villalba Álvarez 2005, pp. 61 ss.

320 Delarue 1992.

321 Sobre el uso de los héroes homéricos como paradigma heroico para Escipión y/o de Homero como paradigma literario para Silio, véase Juhnke 1972, pp. 289-292; Ripoll 2001, pp. 98 ss; Manuwald 2007. Mediante la evocación Escipión no solo es asimilado a los grandes héroes de la epopeya sino que se enfatiza su superioridad respecto a su enemigo Aníbal: en el libro XII, justo ante de la evocación de Escipión, Aníbal pierde la oportunidad de descender a los infiernos, lo que marca su fracaso como héroe épico. Aníbal se encuentra en el mismo lugar en el que Eneas realizó el descenso, pero él no realiza una aventura similar. La descripción de este lugar incluye el detalle del país de los cimerios, descrito en consonancia con el modelo homérico (Sil. Ital XII 130-132):

*at iuxta caligantis longumque per aeuum  
infernus pressas nebulis pallente sub umbra  
Cimmerias iacuisse domos*

De esta manera se opone la figura de Aníbal a la de Odiseo, Eneas y Escipión, que superaron la máxima aventura del héroe. Sobre esta cuestión y otras relacionadas con el uso de *Odisea* XI como hipotexto para la composición de *Punica* XIII puede leerse Klaasen 2010; van der Keur 2014.

*'Si nunc fata darent, ut Romula facta per orbem  
hic caneret uates, quanto maiora futuros  
facta eadem intrarent hoc' inquit 'teste nepotes!  
felix Aeacide, cui tali contigit ore  
gentibus ostendi! Creuit tua carmine uirtus.'*

Sil. Ital. XIII 781-797

'Dime', dijo, '¿Quién es este, mujer? pues le resplandece con luz  
la sagrada frente al varón, y le siguen muchas  
almas admirándose y lo frecuentan con alegre clamor.  
¡Qué semblante! ¡Hasta tal punto que, si no fuese una sombra en la Éstige,  
diría fácilmente que es un dios!' 'No errarías:' contestó  
la docta compañera de Trivia 'Mereció parecer un dios,  
y hubo en su pecho un numen no pequeño.  
Con su poesía envolvió la tierra, el mar, las estrellas, los manes...  
y con su canto a las Musas y a Febo igualó en honor.  
y todas estas cosas, antes de que las viera, mostró al mundo  
en orden y llevó vuestra Troya hasta las estrellas.'  
Escipión, examinando la sombra con alegres ojos, dijo  
'Si ahora el destino otorgara que este vate cantara las hazañas  
de los de Rómulo por el orbe, ¡cuanto más grandiosas llegarían  
estas hazañas a nuestros futuros descendientes con este testigo!  
¡Feliz Eácida, a quien por tal boca le tocó en suerte  
ser mostrado a los pueblos! Aumentó con su poesía tu virtud.'

Escipión es, por tanto, asimilado a los grandes héroes de la *Iliada* y la *Odisea*. Su naturaleza heroica, incluso en el sentido literal de hijo de dios y mortal, es verificada por las palabras de la difunta Pomponia, madre de Escipión, que reconoce que Zeus se unió a ella en forma de serpiente<sup>322</sup>. Además, el encuentro de Escipión con personalidades del pasado, presente y futuro de Roma que se caracterizan por su valor en la guerra (con algún ejemplo de mujeres traicioneras como contrapunto) o con grandes generales como Alejandro Magno (en oposición al arrogante Amílcar) actúan como proyecciones de las propias virtudes y dotes de mando del joven.

Por otro lado, la capacidad referencial permite a Silio abordar algunos episodios relevantes de la Segunda Guerra Púnica: el padre y el tío de Escipión refieren la campaña en Hispania hasta el momento de su muerte, mientras que Escipión les informa del buen desarrollo de esta, ahora bajo el mando de Marcio; Paulo rememora la fatídica batalla de Cannas. También el porvenir de la guerra y la victoria de Escipión para mayor gloria de Roma es augurada por la Sibila, así como el futuro de los dos grandes contendientes: Aníbal y Escipión. Al igual que el canto XI de la *Odisea* sobrepasaba el marco temporal de la obra y nos relataba la tranquila muerte del héroe, en el libro XIII de los *Punica* la Sibila adelanta el destierro que sufriría el Africano, acusado de malversación. Incluso ante tal desgracia futura demuestra Escipión su virtud, dispuesto a sufrir cualquier cosa siempre que él esté libre de culpa.

### **Estructura y contenido**

El episodio también está estructurado con los elementos tradicionales del tema a partir de *Odisea* XI. Primero tiene lugar una breve travesía a Cumas desde la cercana localidad de Dicarquea y la realización de un ritual de clara inspiración homérica:

*tum, qua se primum rupta tellure recludit*

---

322 Esta unión está relacionada con la contienda contra Cartago, ya que fue provocada por Venus para que Roma engendrara un caudillo que venciera en la guerra (Sil. Ital. XIII 616-620).



*inuisus caelo specus atque eructat acerbam  
Cocyt laxo suspirans ore paludem,  
inducit iuuenem ferroque cauare refossam  
ocius urget humum atque, arcanum murmur anhelans,  
ordine mactari pecudes iubet. (...)  
Fundunt mella super Bacchique et lactis honorem.*

Sil. Ital. XIII 424-434

Entonces conduce al joven por donde, resquebrajada primero la tierra,  
se descubre una gruta invisible al cielo y que vierte la agria  
laguna del Cocito, exhalando con ancha boca,  
y le urge a que cave rápidamente la escarbada tierra  
con el hierro y, resollando un arcano murmullo,  
ordena que las reses sean inmoladas en orden. (...)  
Derraman miel por encima y un tributo de Baco y de leche.

A la transposición del ritual homérico se suman unos detalles geográficos que coinciden con *Eneida* VI tanto en la localidad (Cumas) como en el lugar específico (cueva) donde se realiza el ritual.

El grueso del pasaje (420-890) está dedicado a la evocación y está compuesto por la sucesión de encuentros individuales con personajes, con los que dialoga el protagonista, y por la enumeración de componentes de diversos catálogos:

	<b>Personajes</b>	<b>Tipo</b>
Evocación	Cónsul Apio	Encuentro individual (vv. 449-487)
	Sibila ∨	Encuentro individual (vv. 488-614) ∨
	Habitantes y zonas del más allá	Catálogo (vv. 523-614)
	Pomponia	Encuentro individual (vv. 615-649)
	Padre y tío de Escipión	Encuentro doble (vv. 650-704)
	Cónsul Paulo	Encuentro individual (vv. 705-715)
	Héroes romanos ∨	Catálogo (vv. 716-731, 752-761) ∨
	Amílcar	Encuentro individual (vv. 732-751)
	Alejandro Magno	Encuentro individual (vv. 762-777)
	Homero y héroes de la <i>Iliada</i>	Catálogo (vv. 778-805)
	Heroínas romanas	Catálogo (vv. 806-850)
	Futuros dirigentes romanos	Catálogo (vv. 851-867)

Tras realizar el ritual, el cónsul Apio se acerca a hablar con Escipión para pedirle sepultura. Después el Africano conversa con la Sibila (antigua guía de Eneas) que le ofrece una profecía<sup>323</sup> y, al describir el más allá, incluye enumeraciones de los ríos, seres, abstracciones, monstruos y condenados infernales<sup>324</sup>. Continúan los encuentros individuales con la aparición de Pomponia, madre de Escipión, a quien su hijo intenta en vano abrazar. En esta parte se ha realizado, como vemos, una

323 La profecía, por tanto, se desarrolla al principio de la evocación, como en la *Nékyia*, y no al final como en el descenso de Eneas.

324 Entre los que no se encuentran los condenados homéricos.

transposición heterodiegética de Personajes 1 de la *Nékyia*, mediante los encuentros dialogados del protagonista con Apio (Elpénor), la Sibila (Tiresias) y Pomponia (Anticlea). A estas apariciones les suceden las de su padre y su tío. Posteriormente se produce un nuevo y breve encuentro individual, esta vez con el cónsul Paulo. Los dos cónsules parecen enmarcar esta primera parte de encuentros; entre ellos se han situado la guía de ultratumba y tres personajes de especial carga emotiva: la madre, el padre y el tío de Escipión.

La segunda parte se abre con un catálogo de héroes romanos del pasado<sup>325</sup>. A continuación, algunos elementos de la evocación aparecen emparejados: el negativo encuentro con Amílcar, general cartaginés, precede a la positiva entrevista con Alejandro Magno, el gran general heleno; la visión y elogio de Homero prepara el catálogo de héroes de la *Iliada*. Después, se introduce un catálogo de heroínas romanas del pasado y, como colofón, otro sobre las futuras personalidades romanas, de inspiración virgiliana.

Como podemos ver, la estructura del pasaje se articula mediante la concatenación de encuentros individuales y catálogos (elementos de ascendencia homérica) de una manera más libre, más cercana a técnica virgiliana, con la inclusión de catálogos en boca de la guía, un procedimiento de *dramatización* (paso de narración a diálogo) que ya se había producido en el descenso de Eneas.

En consonancia con sus modelos, la *Nékyia* y el descenso de Eneas, Silio emplea la forma catalogada para presentar diversas clases de difuntos. El catálogo de héroes romanos del pasado incluye los tópicos de las características personales y su contribución a la gloria de Roma<sup>326</sup>. Al tratarse de personajes bien conocidos estos tópicos no están siempre desarrollados sino que se evocan de manera indirecta. Bruto se caracteriza por su hacha cruel (referencia indirecta a la condena a muerte contra sus propios hijos por intentar la vuelta a la monarquía), de Camilo solo se menciona su gran gloria (obtuvo importantes cargos y victorias contra los veientes, faliscos, fidenenses y los galos), a Curio se le describe como enemigo del oro (se negó a aceptar el soborno de los samnitas y expulsó a Pirro del Epiro), de Apio Claudio el Ciego no se dice el nombre pero sí se alude a su contribución (se negó a firmar la paz con Pirro), de Horacio Cocles tampoco se da el nombre y se evoca su hazaña (defendió el puente Sublicio para impedir que los etruscos entraran en Roma), también se recuerda el pacto de Lutacio con los fenicios. El último elemento del catálogo, que analizaremos más adelante, es Amílcar, cuya característica es la cólera. Con él se rompe la continuidad del catálogo.

El breve catálogo de héroes de la *Iliada* y la *Odisea* se limita a ofrecer el nombre de los personajes junto a un adjetivo que los describe y a reiterar la fascinación que sintió Escipión al verlos. De esta manera marchan ante los ojos del protagonista el invencible y valiente Aquiles, el gran Héctor, Áyax (de maravilloso caminar), Néstor (de venerable rostro), los Atridas y el astuto Odiseo. Se menciona también a los hermanos Cástor y Polux.

En el catálogo de heroínas se pueden diferenciar dos grupos. Los componentes

---

325 Siguiendo el hipotexto homérico, el encuentro individual con un general romano introduce un catálogo de héroes romanos. En la *Nékyia* el encuentro infernal con Anticlea precede al catálogo de heroínas. Pero, a diferencia de Odiseo, que se encuentra solo en el más allá, Escipión está acompañado de la Sibila, que le da información de los componentes del catálogo, detalle tomado de *Eneida* VI (Baertschi 2013, p. 139).

326 Estos tópicos también constituyen el catálogo de héroes romanos del futuro de *Eneida* VI. Dos personalidades forman parte de ambos catálogos (Bruto y Camilo).

del primero son personajes positivos de los que se nos dice su unión conyugal, descendencia, dotes adivinatorias o defensa de la castidad: Lavinia, esposa de Eneas (unión conyugal), engendró extensa progenie (descendencia); Hersilia es la mujer de Rómulo (unión conyugal); Carmenta, madre de Evandro (descendencia), vaticinó sus sufrimientos (dotes adivinatorias); la casta Tanaquil predijo a su esposo Tarquinio (unión conyugal) que sería rey (dotes adivinatorias); se evoca el suicidio de Lucrecia tras la violación (defensa de la castidad); Verginia alaba su asesinato a manos de su padre para evitar una impudicia forzada (defensa de la castidad); la virgen Clelia escapó de los etruscos.

Los componentes del segundo grupo son mujeres condenadas por traición<sup>327</sup>. Como en otros catálogos de condenados se nos dice su crimen y el castigo: Tulia nada en el ardiente Flegetonte por el asesinato de su padre; a Tarpeya, que entregó el Capitolio, le roe las entrañas un buitre (el mismo castigo que sufre Titio en la *Nékyia*); una vestal de la que no se menciona el nombre sufre los ataques del perro Orco por haber entregado su virginidad.

El catálogo de héroes futuros está formado tan solo por los cuatro personajes más relevantes de la historia de la República tras la Segunda Guerra Púnica<sup>328</sup>. De ellos se nos citan sus hazañas: Mario llegará a cónsul desde un origen humilde, Sila obtendrá y abandonará la dictadura, Pompeyo y César serán los dirigentes de una cruenta guerra civil.

En cuanto a los encuentros individuales, los diálogos presentan los tópicos recurrentes que ya hemos analizado en sus hipotextos: el descenso y la muerte. Con todo, los diálogos son más variados y por ello los tópicos resultan menos reiterativos. El tópico homérico de la familia está ausente por motivos similares a *Eneida* VI: Escipión, a diferencia de Odiseo, no se encuentra en tierra extranjera sin noticias de los suyos sino en su tierra, por lo que ha sabido de los avatares de sus familiares. Los diálogos de los encuentros individuales se desarrollan de la siguiente manera: Escipión y Apio conversan acerca del fallecimiento de este último durante el asedio de Capua (tópico de la muerte), lo que da lugar a la ampliación del tópico con una digresión de Escipión sobre las diversas costumbres funerarias de los pueblos; la Sibila describe las particularidades de las regiones infernales; en el emotivo encuentro de madre e hijo se habla de la muerte de Pomponia al dar a luz a Escipión (tópico de la muerte) y de su origen divino; su padre y su tío refieren su muerte en batalla en Hispania (tópico de la muerte); Paulo pregunta el motivo del descenso (tópico del descenso) y recibe noticia de su funeral; Amílcar, orgulloso de la devastación causada por su hijo, recibe reproches de Escipión por la ruptura de los tratados; después el Africano pide y recibe consejos militares de Alejandro Magno.

Abundan también las analepsis y prolepsis, con la mayoría de las cuales la evocación ofrece una visión general y el contexto de la Segunda Guerra Púnica: Apio cuenta su muerte durante el asedio de Capua (analepsis interna homodiegética); la Sibila

---

327 De nuevo Silio combina los dos hipotextos clásicos: como Odiseo, Escipión parece observar a las condenadas desde el lugar de la evocación (aunque en ambos casos hay mucha ambigüedad sobre si es una evocación o un descenso), pero recibe información sobre ellas de la Sibila, al igual que Eneas (Baertschi 2013, p. 152).

328 El artificio de incluir un catálogo de romanos a la espera de reencarnarse para mostrar sucesos principales de la historia de Roma es el mismo empleado por Virgilio en *Eneida* VI. Pompeyo y César forman parte de los dos catálogos. De nuevo Silio ha optado por integrar los dos grandes catálogos de sus predecesores: uno orientado al pasado, de ascendencia homérica, y otro orientado al futuro, de filiación virgiliana. Acerca de los catálogos de la evocación de Escipión y su relación con los modelos homérico y virgiliano, cf. Juhnke 1972, pp. 288, 292; Baertschi 2013, pp. 139-140.

critica el abandono de los preceptos sibilinos (analepsis externa heterodiegética), las futuras victorias de Escipión contra Cartago (prolepsis interna homodiegética) y su condena al destierro (prolepsis externa homodiegética); Pomponia hace referencia a su muerte y a sus unión amorosa con Júpiter (analepsis externas heterodiegéticas); el padre y el tío de Escipión relatan su muerte en la campaña de Hispania (analepsis interna homodiegética); Escipión recuerda el funeral de Paulo tras su muerte en Cannas (analepsis interna homodiegética), después reprocha la ruptura de los tratados firmados por Amílcar tras la Primera Guerra Púnica (analepsis externa homodiegética) y Amílcar se enorgullece del juramento que le hizo su hijo contra Roma (analepsis interna homodiegética); de nuevo la Sibila, al ver a Alejandro Magno, recuerda sus grandes hazañas militares (analepsis externa heterodiegética); también cita y da información en forma catalogada de diversas heroínas del pasado (analepsis externas heterodiegéticas) y de los futuros héroes romanos (prolepsis externas heterodiegéticas); por último, como broche final de la evocación, la Sibila predice los padecimientos de Anibal tras ser derrotado, obligado a huir constantemente y eligiendo el suicidio ante la presión de Roma (puesto que el vaticinio relata los avatares del mayor enemigo de Escipión en la Segunda Guerra Púnica, tema de la obra, causados precisamente por su derrota, podemos considerar esta prolepsis externa homodiegética).

La única descripción de cierta entidad que hay en el texto es la que la Sibila hace del Hades (523 ss.); se trata de una descripción extensa en la que se detallan todas las zonas del inframundo, separadas por diez puertas, y quiénes las habitan; se nos presentan también los ríos infernales, el palacio infernal y las abstracciones y monstruosidades que llenan sus salas o el tejo adyacente<sup>329</sup>, poblado de aves de mal agüero, y el trono desde el que juzga Plutón. La presentación de las almas al principio de la descripción, revoloteando entre las tinieblas, es de inspiración homérica (*Odisea* XXIV 5-9): *hic tenebras habitant uolitantque per umbras / innumeri quondam populi* («Aquí habitan las tinieblas y revolotean por las sombras / los innumerables pueblos del pasado», Sil. Ital. XIII 524-525).

El catálogo de abstracciones (XIII 581-587) y algún detalle menor son muy similares al infierno de *Eneida* VI<sup>330</sup>. Algunas de estas abstracciones (*Luctus*, *Curae*, *Senectus*, *Egestas* y *Discordia*) coinciden con las de la *Eneida*. Ambos catálogos se abren, además, con *Luctus* y se cierran con *Discordia*<sup>331</sup>.

Puesto que en teoría estamos ante una evocación, por lo que Escipión permanecería quieto mientras las almas se acercan a él, es preciso que un personaje que ha realizado el descenso en una ocasión anterior le describa los entresijos del más allá. Sin embargo, el pasaje, emulando la ambigüedad inaugurada por Homero y seguida por otros autores posteriores, como hemos podido comprobar en las transposiciones épicas latinas, combina elementos de la evocación y la catábasis. Desde su puesto, Escipión es capaz de observar muchísimas zonas del inframundo, tantas que en ocasiones pareciera

329 Detalle tomado del olmo que ocupa la parte central del vestíbulo del Orco en *Eneida* VI (Spaltenstein 1990, p. 257; Baertschi 2013, p. 91).

330 Por ejemplo, compárese la descripción del río Aqueronte:

*Hinc uia Tartarei quae fert Acherontis ad undas.  
turbidus hic caeno uastaque uoragine gurges  
aestuatur atque omnem Coccyto eructat harenam;*

*Aen.* VI 295-297

*Tristior his Acheron sanie crassoque ueneno  
aestuatur et, gelidam eructans cum murmure harenam,  
descendit nigra lentus per stagna palude.*

Sil. Ital. XIII 571-573

331 Véase Klaassen 2010, p. 122; Baertschi 2013, pp. 50, 90-95.

que, más que otear desde la distancia, está visitando las regiones infernales guiado por la Sibila<sup>332</sup>.

### Personajes

En lo que se refiere a los personajes, también la evocación de Silio deja sentir su hipotexto homérico, ya que reelabora algunos roles de *Odisea* XI y da matices homéricos a otros personajes, aunque la transformación *diegética*<sup>333</sup> realizada tiene como consecuencia que la mayoría de difuntos sean romanos.

Como en la *Odisea* y en la *Eneida* el Hades de Silio es aristocrático. Puesto que todo el texto gira en torno a la figura de Escipión, noble destinado a ser recordado como un gran general romano, las almas en las que el escritor centra su atención pertenecen a este ámbito: militares y héroes, latinos y extranjeros, del pasado, el presente o el futuro, sirven de *exempla* al joven<sup>334</sup>; los personajes viles, también aristócratas, como el enemigo Amílcar o las heroínas condenadas por traición, son ejemplos negativos de felonía. Queda olvidada en este elevado inframundo literario la gran multitud de almas plebeyas.

Al igual que en sus predecesores, encontramos al principio del pasaje un personaje que encarna el rol de guía, que en Silio ha sido desdoblado<sup>335</sup>. En primer lugar Escipión se dirige a la sacerdotisa Autónoe, que da las instrucciones de los preparativos, ritual incluido, que deben realizarse para la evocación. Como sus antecesores, lo que la sacerdotisa indica al héroe (que llene un hoyo con la sangre de las víctimas inmoladas para atraer las almas, lo que le permitirá encontrarse con la Sibila) anticipa prolépticamente lo que sucede a continuación. En esta función Autónoe toma como modelo a la Circe homérica. Compárense las palabras de ambas:

αὐτὸς δ' εἰς Αἰδεω ἰέναι δόμον εὐρώεντα.  
(..)  
ἔνθα δ' ἔπειθ', ἦρωσ, χριμφθεὶς πέλας, ὥς σε κελεύω,  
βόθρον οὐρύξαι ὅσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,  
ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοῆν χειῖσθαι πᾶσιν νεκύεσσι,  
πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνω,  
τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ παλύνειν.  
(...)  
ἔνθα δὲ πολλὰ  
ψυχαὶ ἐλεύσονται νεκύων κατατεθνηώτων.  
δὴ τότε ἔπειθ' ἐτάροισιν ἐποτρῦναι καὶ ἀνῶξαι  
μῆλα, τὰ δὲ κατάκειτ' ἐσφαγμένα νηλεῖ χαλκῷ,  
δείραντας κατακῆαι, ἐπεύξασθαι δὲ θεοῖσιν,

332 Por ejemplo, observa a Homero en los límites del Elisio (XIII 778), a las mujeres condenadas en sus lugares de castigo (833 ss.) y a las almas próximas a reencarnarse bebiendo del lago del Olvido (850-851). Es más, la descripción que la Sibila hace del Hades responde a la petición de Escipión de que «le muestre el terrorífico palacio de la Estigia», por lo que podría pensarse que observa o visita los lugares que describe la adivina.

333 La mayoría de transposiciones *diegéticas*, como estamos viendo, son *aproximantes*, es decir, varían el espacio, tiempo y personajes del hipotexto para acercarlo a la realidad de la sociedad en la que se ha elaborado el hipertexto.

334 El uso del inframundo como lugar de aprendizaje mediante *exempla* es un elemento esencial de la reelaboración del tema del viaje al mundo de los muertos de otros autores como Fénelon. Sobre el programa educativo de la aventura de ultratumba de Escipión en *Punica* XIII, véase Baertschi 2013, pp. 144 ss.

335 Acerca del desdoblamiento del rol de guía, cf. Juhnke 1972, pp. 281-285; Reitz 1982, pp. 16-17; Klaassen 2010, pp. 115 ss.; Baertschi 2013, p. 32.

ἰφθίμῳ τ' Αἴδη καὶ ἐπαινῆ Περσεφονείῃ·  
αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
ῆσθαι, μηδὲ ἔαν νεκύων ἀμηνηνὰ κάρηνα  
αἵματος ἄσσον ἴμεν πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι.

Od. X 512-537

y marcha a la sombría morada de Hades.  
(...) Una vez que te aproximes allí cerca, héroe, como te ordeno,  
cava un hoyo de un codo por uno y otro lado,  
a su alrededor liba una libación a todos los muertos,  
primero con leche-miel, luego con dulce vino,  
y luego por tercera vez con agua; encima esparce blanca harina.

(...)

Allí irán muchas

almas de los difuntos.

En ese momento urge y exhorta a tus compañeros  
a que las reses, que yacen degolladas por el implacable bronce,  
las quemen tras desollarlas, y supliquen a los dioses,  
al poderoso Hades y la terrible Perséfone;  
tú, tras desenvainar la afilada espada junto al muslo,  
siéntate y no permitas que las vanas cabezas de los muertos  
lleguen cerca de la sangre antes de haber interrogado a Tiresias

*'Mactare repostis  
mos umbris,' inquit, 'consueta piacula nigras  
sub lucem pecudes reclusaeque abdere terrae  
manantem iugulis spirantum caede cruorem.  
Tunc populos tibi regna suos pallentia mittent.  
Cetera quae poscis, maiori uate canentur.  
Namque tibi Elysio repetita oracula campo  
eliciam ueterisque dabo inter sacra Sibyllae  
cernere fatidicam Phoebei pectoris umbram.  
Vade, age et, a medio cum se nox humida cursu  
flexerit, ad fauces uicini castus Auerni  
duc praedicta sacris duro placamina Diti.  
Mella simul tecum et puri fer dona Lyaei.'*

Sil. Ital. XIII 404-416

'Es costumbre inmolar para las distantes  
sombras' dijo' como sacrificio habitual unas negras  
reses al alba y ocultar en escavada tierra  
la sangre que mana de su cuello (aún vivas) por la matanza.  
Entonces los pálidos reinos te enviarán sus pueblos.  
El resto de lo que pides un vate mayor te lo predecirá.  
Pues te haré llegar desde el campo Elisio los oráculos solicitados  
y te concederé ver, entre los sacrificios, la sombra  
de la anciana Sibila, intérprete del corazón de Febo.  
Ve, ¡vamos!, y cuando la húmeda noche se desvíe  
de la mitad de su curso, dirige a las fauces del vecino Averno, puro,  
las víctimas prescritas como expiación para el duro Dite.  
Lleva contigo a la vez miel y los dones del puro Lileo.'

Tanto Autónoe como Circe ordenan ofrendas de vino y miel así como el sacrificio de reses cuya sangre ha de librarse en un hoyo<sup>336</sup>. También adelantan el

336 Otro de los textos en el que ha podido inspirarse Silio es A. R. III 1027 ss., donde Medea instruye a Jasón acerca del ritual para propiciar el favor de Hécate, que a su vez toma como modelo el pasaje

encuentro con un adivino.

El motivo del rechazo de las almas con la espada (*Od.* XI 535-537) no aparece en estas primeras instrucciones de la sacerdotisa pero sí se incluye en las que da al héroe durante la realización del ritual.

*contende tueri*  
*eductumque tene uagina interritus ensem.*  
*quaecumque ante animae tendent potare cruorem*  
*dissice, dum castae procedat imago Sibyllae.*

Sil. Ital. XIII 441-444

Disponte a observar  
y ten la espada fuera de la vaina, sin miedo.  
Cualquier alma que antes intente beber la sangre  
córtala, hasta que llegue la imagen de la casta Sibila.

La primera alma en acercarse es Apio, que encarna el rol del difunto que pide sepultura, como Elpénor y Palinuro, con un tratamiento serio más semejante a este último<sup>337</sup>. Apio, a diferencia de Elpénor, es un personaje respetado. De hecho, su caracterización como alguien aguerrido y astuto (*Nec enim dextra concesserit ulli / Appius, aut astu*, Sil. Ital. XIII 452-453) es la antítesis del cobarde y poco inteligente Elpénor (οὔτε τι λίην / ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἦσιν ἀρηρώς, *Od.* X 552-553). El paralelismo de este pasaje con ambos hipotextos es patente.

El protagonista pregunta las causas de la muerte del compañero insepulto: Ἐλπήνορ, πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα; («Elpénor, ¿cómo llegaste bajo la tiniebla neblinosa?», *Od.* XI 57); *quis te, Palinure, deorum / eripuit nobis (...)?* («¿Cuál de los dioses, Palinuro, te / arrebató de entre nosotros (...)?», *Aen.* VI 341-342); *Quinam te, qui casus, ait, 'dux maxime, fessae / eripuit patriae (...)?* («¿Quiénes, qué suceso, dijo 'caudillo supremo, te arrebató de tu cansada / patria (...)?», Sil. Ital. 450-452).

El difunto relata su fallecimiento: Elpénor culpa de su muerte a un dios (ἄσέ με δαίμονος αἴσα κακῆ, *Od.* XI 61), Palinuro niega tal extremo (*nec me deus aequore mersit*, *Aen.* VI 348). Apio atribuye metafóricamente su muerte a que la luz del día siguiente le negó contemplar el sol: *Fesso mihi proxima tandem / lux gratos Phaethontis equos auertit et atris / aeternum demisit aquis* («A mí, cansado, al fin la cercana / luz me sustrajo los gratos caballos de Faetón y me mandó / a estas negras aguas eternamente», Sil. Ital. 457-459).

Finalmente pide sepultura: mientras que Elpénor y Palinuro solicitan un entierro propiamente dicho, rogando por la familia del protagonista (πρός τ' ἀλόχου καὶ πατρός, ὃ σ' ἔτρεφε τυτθὸν ἐόντα, / Τηλεμάχου θ', *Od.* XI 67-68; *per genitorem oro, per spes surgentis Iuli*, *Aen.* VI 364), Apio pretende verse liberado de las sustancias conservantes que impiden la disolución de su cuerpo y basa la fuerza de su ruego no en la familia del joven sino en sus propios méritos (*te per nostri Martis precor aemula facta*, Sil. Ital. XIII 463).

Aunque ya hemos analizado el papel de guía de Autónoe, no es esta la única encarnación del rol que hay en la obra de Silio. Una vez que Escipión ha realizado el ritual y ha conversado con Apio, se acerca la Sibila y la sacerdotisa se retira. Es ahora la

---

homérico.

337 En la *Nékyia* Elpénor habla a Odiseo para solicitarle entierro sin que se especifique que ha bebido la sangre. En los *Punica* la Sibila explica que Apio no la necesita, porque aún no ha sido enterrado (Sil. Ital. XIII 447-448), lo que sirve de justificación *a posteriori* al pasaje de Homero. Cf. Juhnke 1972, p. 283; Spaltenstein 1990, p. 240; Klaassen 2010, p. 120. Baertschi 2013, p. 69.

Sibila la encargada de guiar al Africano, al que muestra y explica las zonas infernales. La Sibila cumple aquí, por tanto, un cometido similar al que había realizado en el pasado en favor de Eneas, si bien entonces aún estaba viva y se introducía claramente en el inframundo. En este caso Silio ha tomado del hipotexto virgiliano no solo el rol sino también el personaje específico que lo ejecuta.

El autor ha adaptado un rol, el de guía, que presentaba en Homero y Virgilio elaboraciones diversas (guía instructivo y guía acompañante) mediante un hábil procedimiento. En vez de elegir entre ambos aplica cada uno a un personaje de cualidades semejantes (mujeres sacerdotisas relacionadas con el más allá), pero dándoles un campo de actuación bien delimitado (Autónoe se marcha por la llegada de la Sibila<sup>338</sup>).

Si es posible desdoblar un rol en dos personajes, también lo es aplicar dos roles al mismo individuo. Esto es precisamente lo que sucede con la Sibila, que añade al susodicho rol de guía el de adivino<sup>339</sup>. Tiresias, el profeta homérico, había adelantado el inmediato futuro de Odiseo (las inminentes etapas de sus regreso), lo que más interesaba al héroe, y posteriormente había vaticinado el futuro lejano (muerte de Odiseo), sobrepasando el marco cronológico de la obra; Deífobe también contesta a las preocupaciones más apremiantes del joven romano (victoria en la guerra) y sale del marco cronológico de la obra al predecir un futuro más distante (la condena al exilio). La elección de la Sibila para ejecutar este rol resulta, a nuestro juicio, muy afortunada, ya que se justifica (a la vez que lo remarca) por el paralelismo entre este personaje y el augur tebano. Tiresias y la Sibila son dos adivinos muy respetados por la tradición cuya conexión con el mundo de los muertos les lleva a participar activamente en rituales nigrománticos o de iniciación de viajes al más allá. En la *Odisea* Tiresias, que en vida había llevado a cabo rituales nigrománticos, es la sombra evocada por el héroe. En *Punica* la Sibila, que en la *Eneida* había acompañado y auxiliado a Eneas durante su paso por las regiones del inframundo, es evocada por Escipión una vez muerta, con lo que desarrolla un papel similar a Tiresias en el texto homérico. De esta manera, ambos personajes, una vez muertos, y precisamente por esta conexión de ultratumba, pasan de ser los ejecutores del ritual a convertirse en las almas a las que se aplica el mismo con el objetivo de obtener una profecía. Su elevada virtud y honorabilidad, tanto cuando ejecutan el ritual como cuando lo reciben, convierten estas evocaciones en prácticas aceptadas, en oposición a las nigromancias realizadas por y mediante seres viles, como la maga Ericto.

Tras la larga alocución de la Sibila, Escipión se encuentra con su madre. El personaje de Pomponia sigue el rol de Anticlea, el familiar (madres ambas) que, como figura cercana, recibe al héroe en un lugar totalmente ajeno. Se repite de nuevo el tradicional motivo del intento de abrazarse.

*His alacer colla amplexu materna petebat;  
umbraque ter frustra per inane petita fefellit.*

Sil. Ital. XIII 648-649

---

338 La sacerdotisa se marcha, según dice, a sacrificar las víctimas junto a sus acompañantes. En la *Nékyia* no quedaba claro si los compañeros de Odiseo estaban junto a él en la evocación o se habían alejado, dejando al héroe solo. Silio parece decantarse por esta segunda opción: los compañeros no presencian la evocación.

339 El rol de adivino también es ejecutado por Anquises (junto al de familiar) en el descenso de la *Eneida*. Tanto la Sibila como el padre de Eneas ofrecen al visitante información privilegiada sobre la naturaleza del más allá.



Este, exaltado, buscaba con su abrazo el cuello materno;  
y la sombra tres veces buscada inútilmente, vana, se le escapó.

Sin embargo, salvo en el relato de su muerte (tópico de la muerte)<sup>340</sup>, el contenido del discurso de Anticlea (centrado en la familia ausente cuya situación es desconocida por Odiseo) difiere del de Pomponia (con familiares cuyas muertes conocía el protagonista). Esta última, siguiendo los tópicos que analizamos a raíz del catálogo de heroínas homéricas, opta por centrar la atención de su discurso en su relación amorosa con un dios (Zeus) y la descendencia producto de esta unión (Escipión). De esta manera, el pasaje certifica la naturaleza heroica de su protagonista, que por ser un personaje histórico y no mítico (como Odiseo y Eneas) precisa de un mayor énfasis en su esencia semidivina para ser aceptado dentro de la tradición épica.

Con la llegada del padre y el tío de Escipión se produce un nuevo desdoblamiento, ya que también a ellos se les aplica el motivo del intento de abrazo:

*Ruit ipse per umbram,  
oscula uana petens, iuuenis fumoque uolucris  
et nebulis similes animas adprendere certat.*

Sil. Ital. XIII 651-653

El joven se precipita entre las sombras,  
buscando vanos besos y, lucha por asir las almas  
semejantes al humo alado y a las nubes.

Si en la *Odisea* el héroe intenta estrechar entre sus brazos a su madre y en la *Eneida* el protagonista hace lo propio con su padre, en los *Punica* Escipión trata en vano de abrazar a su madre y después a su padre y a su tío<sup>341</sup>. Como sucedía con Pomponia, aunque se mantiene también en este caso el rol del familiar que recibe a su ser querido en el más allá<sup>342</sup>, el contenido de los discursos del padre y del tío de Escipión difieren del de Anticlea. Ambos refieren a Escipión cómo murieron traicionados por sus soldados durante la campaña de Hispania. Comparten con Agamenón haber muerto por una traición<sup>343</sup>, pero, a diferencia de este, ellos lo hicieron valerosamente en el campo de batalla, como Aquiles. En el padre y el tío confluyen, por tanto, el rol del familiar (Anticlea) y el papel del héroe guerrero (Agamenón y Aquiles)<sup>344</sup>. Una fórmula compartida subraya el paralelismo con el Aquiles homérico:

ὡς ἐφάμην, ψυχὴ δὲ ποδώκεος Αἰακίδαο  
φοῖτα μακρὰ βιβᾶσα κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,  
γηθοσύνη

*Od. XI 538-540*

Así decía, y el alma del Eácida de ágil pie

340 En ambos casos la madre relata su muerte, causada directa o indirectamente por su hijo. Sobre la significación de este encuentro y sus resonancias homéricas, véase Juhnke 1972, p. 286; Klaassen 2010, pp. 123-126; Baertschi 2013, pp. 195-200.

341 En *Odisea* XI se compara el alma a «una sombra o un sueño» (v. 207), en *Eneida* VI a un «sueño alado» (v. 702), aquí al «humo alado» y a las «nubes». La comparación de Silio forma una compleja red de intertextualidad, en la que, además de los dos principales viajes infernales, se incluyen otros hipotextos (*Il. XXIII*; Séneca, *Oed.* 598-599; Verg., *G. II* 217) (Baertschi 2013, pp. 67-68).

342 Cf. Baertschi, 2013, p. 140.

343 Otros paralelismos de Agamenón con el padre y el tío de Escipión son la referencia a su muerte, el motivo del intento de abrazo y el llanto (cf. van der Keur 2014, p. 301).

344 Es un procedimiento similar al de la Sibila. La Sibila comparte con Autónoe el rol de guía y tiene además el de adivino. El padre y el tío de Escipión comparten con Pomponia el de familiar y tienen además el de héroe guerrero.

marchaba a largos pasos por la pradera de asfódelos,  
gozosa

*His laeti rediere duces loca amoena piorum.*

Sil. Ital. XIII 703

Por esto contentos, regresaron los caudillos a los amenos parajes de los píos.

El siguiente héroe guerrero es Paulo, con quien Escipión mantiene un breve encuentro en el que le notifica su entierro a manos del enemigo. Aunque el pasaje virgiliano de Deífobo en *Eneida* VI está mucho más desarrollado, el encuentro de Escipión con Paulo guarda ciertas similitudes con el de Eneas y este otro héroe guerrero, a quién también el protagonista informa de sus honras fúnebres (un cenotafio erigido por el propio Eneas). En ambos casos al protagonista le cuesta al principio reconocer al difunto (*uix adeo agnouit, Aen. VI 498; uix adgnosendus, Sil. Ital. XIII 705*). También la conversación entre Aquiles y Odiseo en la *Nékyia* ha podido servir de modelo de este pasaje<sup>345</sup>. En los dos textos el encuentro se inicia con la llamada del protagonista por parte del difunto, que destaca su osada aventura de ultratumba<sup>346</sup>:

*'Lux Italum, cuius spectauit Martia facta,  
multum uno maiora uiro, descendere nocti  
atque habitanda semel subigit quis uisere regna?'*

Sil. Ital. XIII 707-709

'Luz de Italia, cuyas hazañas marciales contemplé,  
que sobrepasan las de un único hombre, ¿quién te obliga  
a descender a la noche y a ver los reinos habitados por siempre?'

*'διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
σχέτλιε, τίπτ' ἔτι μείζον ἐνὶ φρεσὶ μήσεαι ἔργον;  
πῶς ἔτλης Αἰδῶσδε κατελθέμεν, ἔνθα τε νεκροὶ  
ἄφραδέες ναίουσι, βροτῶν εἰδῶλα καμόντων;'*

*Od. XI 473-476*

'¡Laertiada, descendiente de Zeus! ¡Odiseo de muchos ardides!  
¡Desdichado! ¿Por qué te propones en tú ánimo una hazaña aun mayor?  
¿Cómo osaste descender al Hades, donde habitan  
los muertos, privados de sentido, imágenes de los difuntos?'

En *Odisea* XI, al encuentro con los héroes compañeros y contemporáneos de Odiseo (Agamenón, Aquiles y Áyax), le sigue un catálogo de héroes de la remota antigüedad (Minos, Orión, Titio, Tántalo y Sísifo, y Heracles). También en *Punica* XIII los caudillos contemporáneos de Escipión (su padre, su tío y Paulo) preceden a un catálogo de héroes romanos del pasado. Silio no lo introduce directamente sino mediante una pequeña transición. Tras la conversación con Paulo hay una pequeña enumeración de otros héroes guerreros contemporáneos (Flaminio, Graco y Servilio). Sin embargo, en vez de conversar con ellos el protagonista dirige su atención a los héroes del pasado:

*Appellare uiros erat ardor et addere uerba,  
sed raptabat amor priscos cognoscere manis.*

Sil. Ital. XIII 719-720

345 Cf. Juhnke 1972, p. 287; van der Keur 2014, p. 302.

346 Se trata de un desarrollo del tópico del descenso, que encontramos en otros pasajes de la *Nékyia* (*Od. XI 92-94, 155-156*).

De hablar a estos varones sentía ansias y de dirigirles la palabra,  
pero le impelía el amor por conocer a los manes arcaicos.

Esta fórmula está basada en las palabras con las que se excusa Odiseo ante el rechazo de Áyax, y que sirve precisamente de transición entre los encuentros individuales con los compañeros de armas de Odiseo y el catálogo de héroes del pasado remoto:

ἔνθα χ' ὄμως προσέφη κεχολωμένος, ἢ κεν ἐγὼ τόν·  
ἀλλά μοι ἤθελε θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισι  
τῶν ἄλλων ψυχὰς ἰδέειν κατατεθνηώτων.

*Od. XI 565-567*

Entonces sin embargo habría hablado, aun encolerizado, o yo a él;  
pero mi ánimo quería en mi pecho  
ver las almas de los otros difuntos.

Todos los componentes del catálogo de héroes romanos del pasado, cuya virtud salvó a Roma, ofrecen un breve compendio de la historia arcaica de la ciudad antes de las Guerras Púnicas a la vez que sirven de *exempla* al joven Escipión. El último de estos componentes, aunque se incluye formalmente en el catálogo, no encaja en él ni por su nacionalidad ni por sus cualidades. Se trata de Amílcar, funesto enemigo cartaginés y padre de Aníbal.

Al beber Amílcar la sangre, Escipión lo increpa por no haberse mantenido fiel a los tratados de paz firmados entre Roma y Cartago. El soberbio caudillo cartaginés se muestra orgulloso de la destrucción que está generando su hijo. El tratamiento de Amílcar, no exento de cierta ironía, presenta matices de algunos prototipos homéricos. Formalmente, como miembro de un catálogo con el que finalmente el protagonista acaba teniendo un encuentro individual, Amílcar se asemeja a Heracles en *Odisea XI*. La función de ambos personajes es la misma, pero la manera de llevarla a cabo es, evidentemente, opuesta. Mientras que el encuentro con Heracles, héroe griego por excelencia, contribuía al enaltecimiento de Odiseo a través de un *exemplum* sumamente positivo, el tenso encuentro de Escipión con Amílcar, caudillo cartaginés caracterizado como vil y traicionero, pone de relieve las cualidades positivas del protagonista a través de su contraste con el peor de los *exempla*. Precisamente, su situación como elemento final y discordante en un catálogo de romanos virtuosos remarca la vileza de su alma (y por extensión de toda Cartago)<sup>347</sup>.

Otro toque de ironía lo da la fórmula con la que se finaliza el pasaje: *inde citato / celsus abit gressu* («De allí con rápido / paso se marcha altivo», Sil. Ital. XIII 750-751). Este tipo de fórmulas es característico de los encuentros individuales en los viajes épicos al más allá. Esta en particular recuerda la aplicada a Aquiles en la *Odisea*. Aquiles se marcha contento por la gloria bélica de su hijo, Amílcar regresa arrogante a causa de la destrucción que está causando el suyo<sup>348</sup>. Tampoco parece casual que, como hemos visto antes, se trate del mismo tipo de fórmula que se aplicaba al padre y al tío de Escipión. Cada padre se siente orgulloso de que su hijo siga sus pasos y el paralelismo formular permite establecer una clara diferenciación entre la virtud del padre y el hijo romanos, por un lado, y la maldad del padre cartaginés y su vástago, por el otro.

Pero el prototipo griego más cercano a Amílcar no son ni Aquiles ni Heracles, cuyos paralelismos marcan precisamente su oposición con el cartaginés. El odio inmortal que siente Amílcar hacia su enemigo Escipión, principal sentimiento del

347 Baertschi 2013, pp. 146-148.

348 van der Keur 2014, p. 302.

personaje en el más allá, es similar al que sentía Áyax ante Odiseo<sup>349</sup> y, aún más, al rencor eterno de la fenicia Dido contra Eneas, el fundador de Roma. Pero hay una diferencia fundamental entre el prototipo encarnado por Áyax y Dido y el de Amílcar, que muestra con mayor claridad la perversidad de este último. Áyax y Dido son dos variantes del prototipo del personaje muerto a causa de una traición (o al menos así lo siente) del protagonista, al que guarda un odio tan fuerte que persiste tras su muerte. Amílcar odia eternamente a Escipión y a los romanos, pero no puede poner como excusa una traición. Todo lo contrario, él es acusado de traición por Escipión, ya que no ha respetado los pactos firmados al instigar a su hijo a romperlos. Amílcar no solo no niega esta traición sino que se enorgullece de ella<sup>350</sup>.

Como contrapeso del anterior *exemplum* negativo de un caudillo extranjero vil aparece en el más allá a la vista de Escipión el conquistador griego Alejandro Magno, a quien el protagonista pide consejo. A Odiseo, héroe épico, le dirigía la palabra Heracles, el gran héroe mítico; a Escipión, caudillo histórico, le da consejos el mayor conquistador de la historia.

Como ya hemos comentado, a continuación aparece el propio Homero que antecede al catálogo de héroes homéricos (a los que se añade Cástor). Si en la *Odisea* el encuentro con las excelsas figuras de la mitología engrandecía a Odiseo, ahora la visión del catálogo de personajes de la epopeya, entre los que está el propio Odiseo, fortalece la presentación de Escipión como héroe épico. Mediante el contacto de Escipión con dirigentes históricos y con personajes de la epopeya, Silio enfatiza la relevancia de Escipión como figura literaria e histórica<sup>351</sup>.

Paralelo al catálogo de héroes romanos del pasado, se incluye ahora uno dedicado a las heroínas arcaicas, cuya raíz se encuentra en el catálogo de heroínas de la *Nékyia*. Silio ofrece *exempla* positivos y negativos de mujeres romanas de la época arcaica anteriores al conflicto cartaginés que muestran algunas de las virtudes (castidad o adivinación) y vicios (traición y lujuria) atribuidas al género femenino por la sociedad romana.

Por último, el catálogo de héroes del futuro, que esperan la reencarnación, permite el recuerdo de algunos de los sucesos más importantes de la historia de Roma tras el fin de la Segunda Guerra Púnica hasta el comienzo del Imperio a través de sus personajes más destacados (Mario, Sila, Pompeyo y César)<sup>352</sup>.

Silio Itálico ha creado un viaje al mundo de los muertos de gran interés y originalidad. Como muestra de erudición y de maestría literaria realiza una transposición a la vez completa y efectiva de los elementos compositivos de los dos hipotextos clásicos, los viajes al más allá de la *Odisea* y la *Eneida*, según las necesidades que requiere la condición de su protagonista (Escipión), su contexto (Segunda Guerra Púnica) y su finalidad didáctica.

---

349 Nótese la semejanza de las fórmulas referidas a la ira de Áyax (οὐδὲ θανὼν λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου, *Od.* XI 554) y Amílcar (*nec morte remissa / irarum seruat rabiem*, *Sil. Ital.* XIII 733-734).

350 Esta inversión del prototipo es marcada al inicio del encuentro mediante la fórmula que introduce el diálogo. Odiseo se dirige a Áyax con delicadeza (ἐπέεσσι ... μελιχίοισιν, *Od.* XI 752), Escipión a Amílcar sin ella (*non mitis ... uultu*, *Sil. Ital.* XIII 737). *Cf.* Juhnke 1972, p. 289.

351 Acerca de cómo se ensalza la figura de Escipión mediante su asimilación con Odiseo, Eneas y Alejandro Magno, véase Ripoll 1998; Klaassen 2010; Tipping 2010, pp. 203-211; Fucecchi 2014.

352 Según Baertschi (2013, p. 156-157) estos personajes serían paralelos a las heroínas negativas, ya que ejemplifican el ansia desmesurada por el poder y sus funestas consecuencias para el estado, y reflejaría la perspectiva política pesimista característica de los escritores de esta época, en contraste con el glorioso pasado.

## 6. Otras adaptaciones

### Las *Fábulas de Higino*

El conocimiento del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* se difundió también por los compendios latinos que incluían resúmenes de la *Nékyia*, como el que aparece en las *Fábulas* atribuidas a Higino:

*inde proficiscitur ad lacum Avernum, ad inferos descendit, ibique invenit Elpenorem socium suum, quem ad Circen reliquerat, interrogavitque eum, quomodo eo pervenisset; cui Elpenor respondit se ebrium per scalam cecidisse et cervicem fregisse, et deprecatus est eum cum ad superos rediret, se sepulturae traderet et sibi in tumulo gubernaculum poneret. ibi et cum matre Anticlea est locutus de fine errationis suae. deinde ad superos reversus Elpenorem sepelivit et gubernaculum, ita ut rogaverat, in tumulo ei fixit.*

*Fab. CXXV 11*

De allí marchó al lago Averno, descendió a los infiernos, y allí encontró a su compañero Elpénor, al que había dejado con Circe, y le preguntó de qué manera había llegado ahí; a él le respondió Elpénor que se había caído borracho por las escaleras y se había roto el cuello, y le suplicó que, cuando volviera arriba, le diera sepultura y pusiera el remo en su túmulo. Allí también habló con su madre Anticlea sobre el fin de su vagar. Entonces, volviendo arriba, sepultó a Elpénor y el remo, tal como había pedido, lo clavó en su túmulo.

En esta síntesis se ha escindido el encuentro con Tiresias<sup>353</sup> del bloque Personajes 1 y han sido omitidos el resto de bloques estructurales (Personajes 2 y catálogos). A pesar de su brevedad se puede apreciar en el resumen la simetría del episodio odiseico, que se abre y cierra con Elpénor. También incluye el encuentro con su madre, aunque el contenido del diálogo (el fin del vagar de Odiseo) no se corresponde con el episodio original, en el que la conversación gira especialmente sobre el tópico de la familia. También ha de destacarse que en este resumen el viaje nigromántico de Odiseo es considerado por completo una catábasis, lo que se ratifica en *Fábulas CCLI* al incluir a Odiseo entre los que descendieron a los infiernos (*Vlixes Laertae filius propter patriam; Fab. CCLI 4*).

### *Facta et dicta memorabilia* de Valerio Máximo

Más llamativo, y prueba de la gran difusión del episodio en la literatura latina, es su adaptación a una obra cuya naturaleza la haría en principio menos propensa a incluir este tipo de episodio, como es el caso de los *Facta et dicta memorabilia*<sup>354</sup> de Valerio Máximo, una recopilación de anécdotas históricas que recoge un ejemplo de la transposición de la *Nékyia* en la oratoria judicial:

*Helvius Mancius Formianus, libertini filius, ultimae senectutis, L. Libonem apud censores accusabat. In quo certamine cum Pompeius Magnus humilitatem ei aetatemque exprobrans, ab inferis illum ad accusandum remissum dixisset, 'Non mentiris' inquit, 'Pompei. Venio enim ab inferis; in L. Libonem accusator uenio. Sed dum illic moror, uidi cruentum Cn. Domitium Ahenobarbum, deflentem quod summo genere natus, integerrimae uitae, amantissimus patriae, in ipso iuuentae flore tuo iussu esset occisus. Vidi pari claritate conspicuum M. Brutum ferro*

353 Más adelante se dice que Tiresias había advertido a Odiseo no tocar las vacas de Helios (*monitus id ne attigerat ab Tiresia et a Circe [monitus] Vlixes; (...) monitu Tiresiae uetuerit uiolari, Fab. CXXV 15*), pero nada se dice sobre su contexto infernal.

354 Escrita después del año 31, en tiempos del emperador Tiberio.

*laceratum, querentem id sibi prius perfidia, deinde etiam crudelitate tua accidisse. Vidi Cn. Carbonem, acerrimum pueritiae tuae bonorumque patris tui defensorem, in tertio consulatu catenis, quas tu ei inici iusseras, uinctum, obtestantem te aduersus omne fas ac nefas, cum in summo esset imperio, a te equite Romano trucidatum. Vidi eodem habitu et quiritatu praetorium uirum Perpennam saeuitiam tuam execrantem, omnesque eos una uoce indignantes, quod indemnati sub te adulescentulo carnifice occidissent'.*

Val. Max. VI 2. 8

El formiano Helvio Mancía, hijo de liberto y de avanzada vejez, acusaba a L. Libón ante los censores. En el litigio, como Pompeyo el Grande, criticando su origen humilde y su edad, hubiera dicho que lo habían soltado de los infiernos para acusarle, dijo 'no mientes, Pompeyo. Pues vengo de los infiernos; vengo como acusador contra L. Libonio. Pero mientras allí habité, vi al ensangrentado Gn. Domicio Aenobarbo llorando, porque nacido de excelso linaje, de integrísima vida, gran amante de la patria, en la misma flor de la juventud fue asesinado por mandato tuyo. Vi, notable por igual resplandor, a M. Bruto herido a hierro, quejándose de que eso le había sucedido primero por tu perfidia, después también por tu crueldad. Vi a Cn. Carbón, acérrimo defensor de tu niñez y de los bienes de tu padre en su tercer consulado, atado con las cadenas que tu habías mandado ponerle, jurando que en contra de lo divino y lo no divino, aunque ostentara la máxima autoridad, fue asesinado por ti, un caballero romano. Vi con esa misma condición y queja al ex pretor Perpenna maldiciendo tu ferocidad, y a todos ellos indignándose con una sola voz porque sin condena habían sido asesinados por el jovencuelo verdugo que eras.'

Helvio recrea un breve viaje al inframundo compuesto por un catálogo a la manera homérica. Sus elementos, pertenecientes a la élite (en este caso la romana), son desarrollados a partir de la repetición de una misma fórmula cuyo núcleo es un verbo de visión (*vidi*). Son estas las características del catálogo de héroes de la *Nékyia* que se convirtieron en convenciones architextuales del tema precisamente gracias al prestigio de los poemas homéricos. Acerca de todos los componentes del catálogo de Helvio se comentan los mismos tópicos: sus méritos y las injurias causadas por Pompeyo, introducidas por un participio de presente (*deflentem, querentem, obtestantem, execrantem*). De esta manera Helvio se sirve de la *Nékyia* homérica, hipotexto que los oyentes habrían sido capaces de identificar<sup>355</sup>, para mostrar al jurado las atrocidades de Pompeyo bajo la apariencia de una mayor autoridad.

### ***In Rufinum I* de Claudiano**

A finales del siglo IV Claudiano, el último gran poeta latino pagano, aún se sirve del episodio homérico como intertexto<sup>356</sup>. *In Rufinum* es una invectiva contra Rufino, influyente prefecto de pretorio, de cuya muerte se acusó a su enemigo Estilicón. Claudiano, que era el propagandista de Estilicón, compuso este poema para denostar a Rufino y justificar su asesinato. Con este objetivo, la obra se abre con una asamblea divina en el inframundo (vv. 25-122)<sup>357</sup> en la que se decide que Megeira salga de allí en

355 La Penna, 2014, p. 229: «Sono certo che Elvio Mancía volle parodiare la catábasi dell' *Odissea* e che la presenza omerica veniva avvertita da ascoltatori e lettori.»

356 Por lo general se admite el origen griego de Claudiano. En contra de esta suposición, cf. Christiansen 1997. Sobre Claudiano en general, véase. e. g. la introducción de Castillo Bejarano 1993, pp. 7-117.

357 En este pasaje el poeta latino transforma de nuevo elementos literarios ya empleados por sus antecesores, como el catálogo de malvadas abstracciones que se dan cita en el más allá (*Ruf.* I 28-38) y que rememora el paralelo catálogo infernal del canto VI de la *Eneida* o el del descenso de Escipión en *Punica*. En la *Nékyia* no hay enumeración alguna de abstracciones, tan solo una breve mención de un monstruo infernal, la Gorgona (*Od.* XI 634). Sin embargo, la importancia y prestigio de los poemas

busca de Rufino a fin de quebrantar la época de paz lograda por Teodosio. De este pasaje nos interesa especialmente la mención del lugar por el que Megera asciende a la superficie terrestre.

*Est locus extremum pandit qua Gallia litus  
Oceani praetentus aquis, ubi fertur Ulixes  
sanguine libato populum movisse silentem.  
Illic umbrarum tenui stridore volantum  
flebilis auditur questus; simulacra coloni  
pallida defunctasque vident migrare figuras.  
Hinc dea prosiluit Phoebique egressa serenos  
infecit radios ululatuque aethera rupit  
terrifico*

*Ruf. I 123-131*

Hay un lugar por el que extiende la Galia su más lejano litoral situado frente a las aguas del Océano, donde se dice que Ulises, libada la sangre, convocó al pueblo silencioso. Allí de las sombras que con leve estridor vuelan se escucha el lloroso lamento; los colonos ven pasar las sombras pálidas y las imágenes difuntas. Desde aquí prorrumpió la diosa y al salir cubrió los serenos rayos de Febo y rompió el aire con un alarido terrorífico.

Megera sale del inframundo por el lugar en el que Odiseo realizó el ritual para atraer las almas de los difuntos (*Od. XI 23-50*), que Claudiano sitúa en la Galia, en el extremo Occidente. Los colonos que habitan «frente a las aguas del Océano» (*Oceani praetentus aquis* ≈ πείραθ' ... βαθυρρούου Ὠκεανοῖο, *Od. XI 13*) han de ser una referencia al pueblo de los cimerios. Si en la *Odisea*, los cimerios viven bajo una eterna noche, pues «nunca a ellos / el resplandeciente Helios los contempla con sus rayos» (*Od. XI 15-16*), aquí es Megera la que ensombrece los rayos de Febo. De esta manera se enfatiza la tétrica naturaleza de la divinidad infernal.

A finales del s. IV el viaje al más allá de Odiseo continúa estando vigente como intertexto de las reelaboraciones de este tema, aunque, como hemos comentado anteriormente, la *Eneida* se afianza como mediadora de la pervivencia indirecta del episodio<sup>358</sup>.

## 7. Recapitulación

En el presente capítulo hemos comprobado la gran fertilidad de la que gozó el tema del viaje al mundo de los muertos en la literatura latina y la influencia que en muchas de estas reelaboraciones ejerció el episodio homérico. El prestigio de la *Odisea*

---

homéricos hicieron que, a partir del catálogo de héroes y heroínas de la *Nékyia* y su posterior reelaboración en *Eneida* VI, este tipo de catálogo en el que son enumerados los habitantes del inframundo (ya sean seres humanos inanes, condenados o bienaventurados, abstracciones maléficas o monstruos infernales) se convirtiera en un elemento tradicional de las recreaciones del más allá.

358 De hecho, en otra obra de Claudiano, *De Raptu Proserpinae* se reproducen a través de *Eneida* VI detalles del texto homérico sobre la condena de Titio, tales como la especificación de que es hijo de la Tierra, la referencia a su tamaño o los detalles de su tormento: *et Tityos tandem spatiosos erigit artus / squalentisque novem detexit iugera campi / (tantus erat), laterisque piger sulcator opaci / invitur trahitur lasso de pectore vultur / abreptasque dolet iam non sibi crescere fibras* (*Rapt. II 338-342*). En *De Raptu* el castigo ha quedado interrumpido. La felicidad de Plutón por su unión con Proserpina ha paralizado temporalmente el normal funcionamiento infernal.

y la transposición de la evocación de Odiseo en el descenso de Eneas, la gran obra latina, tuvo como resultado que ciertas características, antes específicas de la *Nékyia*, quedaran consolidadas en el tema del viaje al mundo de los muertos como convenciones architextuales, por lo que fueron reproducidas en muchas recreaciones latinas.

El sueño de Escipión, incluido en *De re publica* de Cicerón, tiene ciertas semejanzas con el episodio homérico: Escipión relata en primera persona su viaje al más allá y la obtención de una profecía emitida por un difunto. Sin embargo, en consonancia con la tradición filosófica, se da un sentido trascendente a la existencia de ultratumba, pues los hombres de estado reciben el merecido premio por su ejemplar actuación en vida.

Los poetas se identifican con Odiseo y emulan su aventura con un enfoque amoroso, literario o laudatorio. Tibulo, que lamenta estar lejos de su patria, imagina su muerte y la llegada a un Hades habitado por enamorados. Puesto que él está actuando como el itacense, espera que su amada guarde la castidad de Penélope durante su ausencia. Con Propertio el viaje al más allá gira en torno a la fidelidad masculina. Promete que su amor por Cintia superará la tentación que encarnan las difuntas heroínas homéricas. La propia Cintia se identifica con ellas y se considera una integrante más del grupo de buenas esposas en el más allá. Otros personajes de la *Nékyia* hacen su aparición en las recreaciones latinas del Hades: Horacio evoca el canto XI de *Odisea* mediante la representación de Orión dedicado a la caza, pero su inframundo tiene un enfoque literario, ya que el poeta observa allí a sus antecesores. En las diversas reelaboraciones del tema en las *Metamorfosis* Ovidio adapta detalles de ascendencia homérica, como los condenados míticos o los cimerios; estos últimos se sitúan junto a la morada del Sueño por su semejanza con la muerte. Mediante la transposición de las aventuras de Eneas, entre las que incluye su descenso, Ovidio llama la atención sobre las relaciones de transtextualidad que hay entre sus *Metamorfosis*, la *Eneida* y los poemas homéricos. Precisamente Virgilio reproduce en las *Geórgicas* la enumeración de almas de *Eneida* VI, que a su vez estaba basada en la *Nékyia*. Encontramos asimismo un resumen de la *Nékyia* en el «Panegírico a Mesala», pues el autor elogia a su mecenas a partir de su identificación con Odiseo.

Los tratamientos cómicos y lúdicos también emplean la figura de Odiseo y su evocación con fines burlescos o de crítica social. El Ulises de Horacio ha perdido su naturaleza heroica y encarna ahora al personaje típico del cazaherencias romano; durante la consulta a Tiresias solo muestra preocupación por los aspectos materiales de su regreso a Ítaca. El mosquito de *Culex* describe un Hades de ambientación homérica donde habitan los cimerios, Agamenón (Aquiles y Áyax seguramente), los pretendientes y las heroínas, lideradas por Penélope. La significación heroica de la *Nékyia* es aquí subvertida por la disparidad existente entre el insignificante protagonista y los difuntos míticos. El ataque satírico de la *Apocolocyntosis* deriva también del contraste entre Odiseo y Claudio en su viaje al más allá.

Algunos tratamientos teatrales presentan características semejantes al canto XI de la *Odisea*. En *Edipo* de Séneca Creonte relata la evocación llevada a cabo por Tiresias, cuyas ofrendas rituales concuerdan con la evocación homérica. De manera similar, en *Hercules furens* se reelabora la enumeración de clases de difuntos originada en la *Nékyia* y reproducida posteriormente en la *Eneida* y las *Geórgicas*.

En la epopeya latina se recrean nigromancias que mantienen una estrecha vinculación con las catábasis. Hay cierta ambigüedad entre ambos desarrollos del tema, como sucedía en la *Nékyia*. En la *Farsalia* se insinúa que quizá la bruja Ericto se ha introducido en el más allá para realizar la evocación; Lucano invierte el modelo homérico y virgiliano, pues las prácticas de la bruja son sacrílegas. En las *Argonáuticas*



de Valerio Flaco la evocación da lugar a un viaje al mundo de los muertos; los padres de Jasón invocan al difunto Creteo mediante libaciones de sangre para obtener información acerca del periplo de su hijo, como hiciera Odiseo para consultar a Tiresias, y descienden al Hades tras suicidarse. En la *Tebaida* Tiresias recuerda un descenso anterior y describe el inframundo mientras evoca el alma de Layo; este ofrece una profecía, aunque antes se muestra airado y reticente a hablar, igual que Áyax en la *Nékyia*. Silio Itálico relata la nigromancia realizada por Escipión, quien después parece observar el interior del inframundo como si estuviera dentro. De manera similar, Odiseo contemplaba el castigo de los condenados en el Hades durante su evocación. En *Punica* XIII se actualizan la mayoría de elementos compositivos de sus modelos, *Odisea* XI y *Eneida* VI. Se reelaboran el ritual, los catálogos de difuntos, los encuentros dialogados y las anacronías; ciertos personajes, como Apio o Pomponia, adaptan prototipos homéricos. Escipión, que emula a Odiseo y a Eneas, se encuentra en el más allá con múltiples personalidades míticas e históricas, lo que pone de relieve su heroicidad. En consonancia con el enfoque literario que hemos visto también en Horacio, entre los difuntos destaca Homero, que recibe grandes alabanzas.

Por último, el tratamiento de tema en *Facta et dicta memorabilia* de Valerio Máximo mantiene la forma catalogada como medio de presentación de los difuntos; y Claudiano, ya en el siglo IV, evoca a los cimerios en el pasaje dedicado a la salida de Megera del inframundo.

En los siglos sucesivos disminuirá el conocimiento del griego en Occidente y cada vez se hará más difícil el acercamiento directo a la *Odisea*. Por ello, todas estas obras y el libro VI de la *Eneida* se convertirán paulatinamente en los medios principales para la transmisión indirecta de los elementos compositivos de la *Nékyia*.



## V. EL TEMA DEL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN LA LITERATURA TARDOANTIGUA Y MEDIEVAL

### 0. Introducción

Con el paso de los siglos la nueva configuración social y literaria de Occidente tiene como consecuencia que la *Iliada* y la *Odisea*, junto al conocimiento de la lengua griega, vayan cayendo poco a poco en el olvido hasta que se hace imposible acceder directamente al texto homérico. Ocupan su lugar versiones latinas de la materia homérica que cada vez se separan más del relato original. La *Nékyia*, en particular, es uno de los episodios más castigados durante estos siglos, debido a que en ella se plasmaba con toda su fuerza la religión pagana, que chocaba con las creencias del cristianismo. En consecuencia la evocación homérica queda reducida a su mínima expresión, aunque aún hay unos pocos textos en los que sobrevive algún atisbo de pervivencia.

### 1. Literatura cristiana de la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media

Durante los primeros siglos de nuestra era el surgimiento y expansión del cristianismo por toda la zona mediterránea generó una corriente de escritores de la incipiente religión con una nueva manera de relacionarse con la cultura grecolatina imperante, que se caracterizaba por una simultánea asimilación y oposición con respecto a la tradición literaria pagana. Los primeros autores cristianos, especialmente aquellos que vivieron en zonas de influencia griega y romana, tuvieron en consideración las enseñanzas de los escritores grecolatinos para su defensa del cristianismo frente al paganismo<sup>359</sup>.

Especialmente para estos cristianos de habla griega y latina, Homero suponía una importante fuente de conflicto: por un lado, su tradicional prestigio impregnaba todos los aspectos de la educación y la cultura; por otro lado, su contenido pagano e inmoral a ojos de un cristiano lo convertía en objeto de ataque y proscripción<sup>360</sup>. Para superar esta contradicción contaban con varios métodos: la alegoría, que permitía rescatar de la superficie herética un contenido trascendente más acorde con las concepciones cristianas y que favoreció el uso literario de pasajes paganos en textos cristianos, o la creación de nuevos textos que sustituyeran lo que la nueva religión aborrecía de unos relatos que sí eran venerados en su vertiente literaria, algunos de cuyos elementos podían ser adaptados o camuflados<sup>361</sup>. Sabemos por la *Historia*

359 Justino Mártir, por ejemplo, en su *Primera Apología* (s. II), dirigida al emperador Antonino Pío, citaba la evocación de Odiseo y otros textos paganos para defender las creencias cristianas en el más allá (*1 Apol.* XVIII 3-5). Acerca de la figura de Ulises en la literatura cristiana antigua, cf. D'Ippolito 2003, pp. 195-210.

360 Cf. Henning 2014, pp. 48-50: «On the one hand, Christians in antiquity were intellectually and culturally engaged in the world around them, and thus thought it necessary to send their children to "traditional Hellenistic schools". (...) On the other hand, "Christianity opened a new chapter in the history of education", as the "old standbys" of Greek education (Homer, for instance) took a new significance in the Christian context, and were supplemented with catechetical instruction. While Christians were interested in the value of the pagan educational system as a means of developing literary competencies, they took care to protect their children from the influence of classical culture that was an integral component of enkyklios paideia. (...) Prior to catechetical instruction, in the preliminary stages of enkyklios paideia, Christian students were reciting the same chreiai as their pagan counterparts, and even memorizing Homer and Virgil.»

361 Hauge 2013, p. 102: «The unrivalled hegemony of Homer in Graeco-Roman education and the definitive status of the katabasis of Odysseus in the tours of hell tradition firmly established *Odyssey* Book 11 as the *ποίημα κατ' ἐξοχὴν* of postmortem revelation in antiquity for the purposes of literary

*Eclesiástica* de Sozomeno que al menos Apolinario escribió una obra épica de contenido cristiano, que por desgracia no se ha conservado, con la intención expresa de imitar a Homero para rivalizar con él (*HE* V 18. 3-5).

### Alegorías y comentarios

En lo referente al primer método, el de la alegoría, los autores cristianos encontraron una amplia tradición pagana de interpretación alegórica de los poemas homéricos<sup>362</sup>. Entre los propios filósofos paganos, especialmente los pertenecientes a las corrientes platónicas de los siglos II-V, surgió una corriente alegórica que trataba de encontrar la verdad oculta en los textos homéricos, donde veían escondidas ideas compatibles con su pensamiento filosófico<sup>363</sup>. Esta tendencia a la interpretación alegórica de los textos homéricos se encuentra también en algunos teólogos cristianos, deseosos de incorporar a Homero a la corriente cultural cristiana, despojando en lo posible mediante la técnica alegórica de su mácula pagana<sup>364</sup>. Con estos escritores la *Odisea* se convierte en una alegoría del alma cristiana que ha de escapar de las tentaciones para llegar a su destino final en la otra vida. El episodio de la *Nékyia*, cuya imagen del más allá chocaba con el ideal cristiano, es dejado de lado en favor de otros que permitían ejemplificar el peligro de las tentaciones, como el de las sirenas. Sabemos, sin embargo, gracias a Hipólito de Roma y su obra *Refutación de todas las herejías*, que un grupo cristiano gnóstico procedente de los ofitas, los naasenos, realizó una interpretación alegórica de la *Deuteronékyia* del canto XXIV. Los naasenos consideraban a Homero un profeta y pensaban que en la *Deuteronékyia* Hermes, con su báculo dorado y en su función de psicopompo (*Od.* XXIV 1-4), simbolizaba el Logos (el Verbo creador) y al propio Cristo. Según Hipólito (*Haer.* V 7. 31-33), los naasenos relacionaban este báculo dorado del dios con el de hierro del Mesías que se menciona en *Salmo* II 9: en la *Odisea* el material usado es oro, no hierro, para expresar

μυμησις and ζηλος.»

362 Acerca de la alegoría en la Antigüedad clásica y de la interpretación alegórica de Homero, véase Buffiere 1973; Lamberton 1989; Lamberton - Keaney 1992; Ramelli 2004; Pontani 2005; Jouanno 2013, pp. 191-266.

363 Sin embargo, a pesar de que los alegoristas veían principalmente en la *Odisea* el relato del destino de las almas, el pasaje de la *Nékyia*, que trata precisamente esta cuestión, no recibió la atención que cabría esperar. Encontramos, con todo, alguna referencia aislada al pasaje objeto de este estudio. Heráclito en sus *Alegorías homéricas* cita la condena de Titio en la *Nékyia* (*Od.* XI 578) e indica que la parte castigada, el hígado, es el órgano de las pasiones (18). El capítulo 74 se dedica a la interpretación alegórica del viaje al mundo de los muertos de Odiseo: los ríos infernales simbolizan las etapas de duelo y se analizan los nombres de las divinidades infernales. Por desgracia hay una laguna en el texto justo cuando Heráclito se dispone a comentar los sacrificios de evocación. *De vita et poesia Homeri* incluye bastantes citas de la *Nékyia*: la profecía de Tiresias demuestra que no todo está dictado por el destino (120), la dualidad de Heracles indica la inmortalidad del alma (122) y la queja del difunto Aquiles enseña que las virtudes han de ser puestas en práctica (142). Plotino vuelve a retomar la tradicional polémica en torno a la dualidad en el más allá de Heracles de la *Nékyia* para avalar su teoría acerca de la naturaleza del alma (I 1. 12; IV 3. 27). También Porfirio, según nos ha transmitido Estobeo, comentó algunos pasajes de la *Nékyia*, como las palabras de Anticlea sobre la naturaleza de las almas o el encuentro con el adivino Tiresias, y entiende el Hades homérico, haciendo una interpretación libre de los catálogos de heroínas, héroes y condenados, como un conjunto de anillos concéntricos en los que se encuentran las almas de mujeres y hombres con los dioses en el centro (373-377F Smith). Proclo consideraba que la descripción de la naturaleza doble de Heracles en el Hades homérico pertenecía a un tipo de poesía relacionada con la segunda «vida» del alma (*In R.* I 120, 172).

364 Clemente de Alejandría (ca. 150-216) veía en los escritos de Homero, que consideraba dependientes de los profetas hebreos, ciertos rasgos ocultos de doctrinas cristianas que habría escondido bajo una engañosa superficie de mitología pagana. También Orígenes (185-254) defendía la necesidad de realizar una lectura alegórica de Homero, práctica largamente extendida en el cristianismo para los *Evangelios*.

literariamente la divina naturaleza del Logos. También comentaron el símil de los murciélagos (*Od.* XXIV 5-9), que a través de una compleja operación de exégesis (se identifica la roca de la que caen los murciélagos con Adán-Adamás), termina simbolizando la creación del hombre (*Haer.* V 7. 34-37). Los versos siguientes del canto homérico, en los que se describe el viaje de Hermes con los pretendientes a través del Océano, la roca Leúcade, las puertas del Sol y el país de los Sueños para llegar a la pradera de asfódelos, reciben una explicación alegórica relacionada con la creación de los hombres y los dioses, sirviéndose para ello de variadas referencias a textos cristianos (*Haer.* V 7. 37 ss.).

Aunque, salvo alguna excepción como la anterior, el tema del viaje al mundo de los muertos en Homero no parece haber sido un episodio central en la interpretación alegórica, la *Odisea* en su conjunto terminó leyéndose como una alegoría que escondía retazos de doctrina cristiana sobre el destino de las almas; similar interpretación fue hecha de la *Eneida*, cuyo descenso en el libro VI tuvo un tratamiento alegórico mucho más central y profundo en manos de autores como Fulgencio y su *Expositio Virgiliana*, que se remonta al comentario de Servio<sup>365</sup>. En estas interpretaciones son alegorizados algunos personajes y situaciones del descenso de Eneas que tenían como hipotexto la *Nékyia* homérica. Servio transmitirá a las generaciones posteriores el convencimiento de que el descenso de Eneas está basado en Homero<sup>366</sup>. Al principio de su comentario al libro sexto de la *Eneida* lo declara abiertamente:

*Totus quidem Vergilius scientia plenus est, in qua hic liber possidet principatum, cuius ex Homero pars maior est.*

Serv. in *Aen.* VI 1-2

Sin duda todo Virgilio está lleno de ciencia, en la cual este libro ostenta la primacía, de la que la mayor parte procede de Homero.

A lo largo de su comentario de este episodio, son muchas las ocasiones en las que el comentarista pone de relieve su deuda con la *Nékyia* y resume pasajes del hipotexto homérico. Al glosar el encuentro de Eneas con los suicidas (durante el que Virgilio afirma que ahora que estos saben lo que significa la muerte se dan cuenta de su error y preferirían volver a la vida, aun sufriendo sinsabores) Servio recuerda las famosas palabras de Aquiles en *Od.* XI 488-491<sup>367</sup>. Menciona también a Elpénor (Serv. in *Aen.* VI 532. 16), cuya muerte es puesta en relación con la de Miseno en la *Eneida* y se considera un requisito para realizar la nigromancia (*quae sine hominis occisione non fiebant; nam et Aeneas illic occiso Miseno sacra ista conplevit et Vlives occiso*

365 El comentario de Servio, a diferencia de sus sucesores cristianos, no constituye una lectura alegórica sistemática del poema, sino que se trata de un comentario literario, gramatical e histórico. Contiene, sin embargo, algunos trazos simbólicos, en especial en el descenso de Eneas. Cf. Olson 1995, p. 92 : «Servius's account of the descent into Hades in book 6 treats it as a formal allegory of the education of the soul in the virtues and vices. This innovation begins the "new" educational Virgil. Servius makes Tartarus the clothing of philosophy in a fiction that permits one to contemplate physical and moral reality. Styx's nine circles become the earth surrounded by the spheres of the heavens. What is studied in the underworld is the present world with its moral faults: Tityos's spread across Hades represents lust for empire; the chained Cerberus embodies lust controlled by heroic virtue; and so forth. The various lust and sins of the Hades grotesques imprison the soul until it reaches the Pythagorean Y, where it achieves the possibility of free choice and can go on the educational, purgative journey rather literally described in the fields of light. Thus Servius establishes the fundamental modality of Virgilian interpretation for over a thousand years.»

366 Acerca de las referencias de Servio al uso de los poemas homéricos como modelo de la *Eneida*, cf. Tolkién 1991, pp. 49-59.

367 Serv. in *Aen.* VI 437. 1-3: *Homerus enim Achillis umbram introducit loquentem et dicentem libentius se apud superos cuncta adversa tolerare, quam apud inferos imperare.*

*Elpenore*, Serv. *in Aen.* VI 107. 14-15). Cuando comenta el encuentro de Eneas y Dido, y el despecho silencioso de esta, remarca la influencia de Áyax (*Od.* XI 563-564) para la configuración literaria de la reina fenicia<sup>368</sup>. Después, siguiendo a Lucrecio, hace una interpretación simbólica de la reelaboración del castigo homérico de Titio y Sísifo que había realizado Virgilio. Remarca de hecho la diferencia en el número de buitres entre la composición homérica y la virgiliana<sup>369</sup>. Virgilio había incluido en el Tártaro a un condenado al que una de las Furias le impedía participar del succulento banquete que tenía ante los ojos. Servio relaciona este pasaje con la condena de Tántalo; considera que la Furia simboliza el hambre (Serv. *in Aen.* VI 605) y sitúa al condenado en el Erídano, río que Virgilio incluía en la zona de los bienaventurados. Ofrece también de este castigo una explicación alegórica (Serv. *in Aen.* VI 603. 4-17). Por último, se hace eco de la aparición del espectro de Heracles en la *Nékyia* y su uso como hipotexto en *Eneida* VI para explicar la supuesta contradicción de que Virgilio sitúa a Dárdano en el inframundo, pero más tarde se diga que se encuentra entre los dioses (Verg. *Aen.* VII 211), o de que la Sibila mencione que Eneas bajaría dos veces al inframundo, dando a entender que volverá allí tras su muerte, mientras que Ovidio afirma que fue divinizado. Igual que Heracles en el poema homérico, no es Dárdano sino su simulacro el que se encontraría en los infiernos; también será el simulacro de Eneas el que descienda por segunda vez cuando su verdadero ser sea divinizado y ascienda junto a los dioses (Serv. *in Aen.* VI 134. 1-13; 650. 1-5). Servio pensaba, a partir de una interpretación bastante alejada del texto virgiliano, que el infierno estaba dividido en nueve círculos (Serv. *in Aen.* VI 426. 1-8). Es una hipótesis admisible que Dante hubiera conocido el comentario de Servio o alguna derivación y que esto hubiera contribuido a la configuración de los nueve círculos en los que divide el Infierno en la *Divina Comedia*<sup>370</sup>. Si esto hubiera sido así, también por Servio habría tenido conocimiento de algunos de los elementos literarios de la *Nékyia* y de su influencia en el descenso de Eneas.

En la Edad Media la centralidad de la interpretación alegórica del descenso de Eneas destaca frente al olvido del tema en la *Odisea*. Esto se debió fundamentalmente a dos motivos:

1) La *Eneida*, escrita en latín, era aún leída y estudiada mientras que la *Odisea*, en lengua griega, era ya inaccesible para los alegoristas cristianos.

2) Aunque tanto Homero como Virgilio eran poetas del error pagano, Virgilio era visto también por muchos cristianos como un precursor de sus doctrinas (p. ej. la *Égloga* IV era considerada un anuncio del nacimiento de Cristo) y se le vinculaba con la ciudad de Roma, que habría de ser el asiento de su fe. Es decir, la extensión del imperio romano que se relata en el descenso de Eneas era el paso necesario para que después la principal ciudad del mundo se convirtiera en el asiento de la fe cristiana: sin Eneas no habría Roma y sin Roma el asentamiento del cristianismo en Occidente no habría sido posible. Esto favoreció una mayor aceptación de sus textos, mientras que en Homero, a pesar de los intentos de alegorización que hemos comentado, prevaleció con frecuencia la imagen sin más de poeta hereje.

A pesar de esto, los comentaristas de la Antigüedad Tardía tuvieron su

368 Serv. *in Aen.* VI 468. 5-10: *sed illa immobilis mansit. tractum autem est hoc de Homero, qui inducit Aiacis umbram Ulixis conloquia fugientem, quod ei fuerat causa mortis.*

369 Serv. *in Aen.* VI 595. 1-6: *Tityos (...) amavit Latonam, propter quod Apollinis confixus sagittis est et damnatus hac lege apud inferos, ut eius iecur vultur exedat: quamquam Homerus vicissim dicat duos vultures sibi in eius poenam succedere.*

370 Kennard 1916; Zabughin 1921, p. 5: «Ora, conobbe Dante il suo poeta prediletto in un testo nudo di chiose o corredato dal commento serviano? Dato il «lungo studio» dell'Alighieri e la diffusione larghissima di Servio, la seconda ipotesi sembra più verosimile della prima». Véase también Italia 2010, que analiza además el uso por Dante del comentario de Bernardo Silvestre.

continuación en autores medievales como Bernardo Silvestre<sup>371</sup>, los *Mitógrafos Vaticanos*<sup>372</sup> o el *Ovide Moralisé*<sup>373</sup>. En la Edad Media, cuando la *Odisea* era ya inaccesible y solo a través del descenso de la *Eneida* se alegorizaban indirectamente unos pocos elementos literarios compartidos con la *Nékyia*, fueron los textos de estos eruditos los que difundieron una imagen positiva de Homero como un sabio que transmitía una verdad revelada. Esta idea es la que recoge Dante en su *Divina Comedia*, como veremos más adelante. Al componer su monumental obra sobre su viaje al más allá, el poeta italiano se considera heredero de las que se tenían por las dos grandes epopeyas alegóricas de la Antigüedad sobre el destino de las almas, la *Eneida* y la *Odisea*.

La armonización de la *Odisea* con los textos sagrados cristianos mediante la alegoría fue fundamental para su pervivencia ya que, como dice Jean Danielou (2002, p. 84), «la aceptación de la equivalencia entre determinados mitos de Homero o ciertas alegorías de sus poemas y los relatos y símbolos de la *Biblia* permitió a los Padres de la Iglesia utilizar fórmulas homéricas para expresar la revelación cristiana». Esto se percibe de manera notoria en las abundantes citas, menciones y otros usos literarios menores de Homero que hay en estos textos cristianos, en particular del canto XI, en la mayoría de los casos con un fin apologético. Son muy numerosas las citas de la *Nékyia* en los autores cristianos de la Antigüedad y la época tardoantigua. Padres de la Iglesia y literatos cristianos como Justino Mártir<sup>374</sup>, Clemente de Alejandría<sup>375</sup>, Lactancio<sup>376</sup>, o

---

371 En su *Commentum* Bernardo coincide con Fulgencio en interpretar la *Eneida* como el proceso de maduración del alma desde la infancia hasta la edad viril. El descenso simboliza la adquisición de la sabiduría verdadera, mediante la asimilación de Anquises con Dios. De manera complementaria, el descenso a los infiernos tiene cuatro interpretaciones alegóricas: la natural, de la virtud, del vicio y artificial (*ad. Aen.* VI 30). Este último se produce «cuando algún nigromante con sus actos nigrománticos busca mediante cierto sacrificio execrable el contacto con los demonios y la consulta sobre la vida futura». Esta última correspondería, por tanto, a la *Nékyia* de Odiseo.

372 En *Mitógrafos Vaticanos* I (s. VI-IX) se menciona brevemente el descenso de Eneas. *Mitógrafos Vaticanos* II (s. VI-IX) recoge el castigo de Titio con los detalles homéricos que había adaptado Virgilio (*Tition terrae filius tantae fuit magnitudinis, ut amplitudine sui corporis VIII iugera occuparet*, 104). En *Mitógrafos Vaticanos* III (s. XII-XIII), siguiendo a Servio, se citan las muertes de Miseno y Elpénor como requisitos de la nigromancia (*Sine gaudio autem dicitur locus ille, quod necromantia et chiromantia ibi exerceri consueverat, quae sine hominis occisione non fiebat. Nam et Aeneas illic occiso Miseno, et Ulixes occiso Helpenore, sacra ista complevit*, [ed. A. Mai] VI 2) y el simulacro de Heracles en el Hades (*Hanc autem rem etiam Homerus inquiri, simulacro Herculis apud inferos viso*, [ed. A. Mai] IX 10).

373 El *Ovide Moralisé* (s. XIV) recrea el descenso de Eneas, a cuya base ovidiana añade amplificaciones a partir de *Eneida* VI (Libro XIV 791 ss.). El autor considera que el episodio es una alegoría del descenso de Dios desde el cielo a la tierra en la figura de Cristo y la posterior bajada del Mesías a los infiernos.

374 Justino Mártir (s. II), como ya hemos comentado, mencionó la *Nékyia* para defender la doctrina de la capacidad de los muertos de recibir castigos físicos. En otra obra apologética, atribuida a él erróneamente, se volverá a citar a Homero (*Od.* XI 576-578) para consolidar la defensa de esta doctrina, mencionando los castigos homéricos de Titio, Tántalo y Sísifo (*Coh. Gr.* 26C-28B).

375 Clemente de Alejandría (s. II) cita un verso de la *Nékyia* (*Od.* XI 37) en un pasaje dedicado a la comida (*Paed.* II 1, 8) y menciona la caída de Elpénor (*Od.* XI 65) en otro dedicado a la bebida (*Paed.* II 2, 34). Reproduce también la caracterización de Tiresias realizada por Circe (οἶϜ πεπνῦσθαι τοῖ δὲ σκιαῖ ἀῖσσοουσιν, *Od.* X 495, en *Strom.* IV 25. 155) para alumbrar su concepción del hombre que busca la sabiduría en Dios, y en el *Protréptico* afirma que la palabra sagrada ya brilla sobre todos y nadie yace en la oscuridad como los cimérios (οὐδεὶς Κιμμέριος ἐν λόγῳ, *Prot.* 9. 88).

376 Como Clemente de Alejandría, Lactancio (s. III-IV) se sirve de la mención de los cimérios (*O caecum pectus! o mentem Cimmeriis (ut aiunt) tenebris atriorem!*, *Inst.* V 3) para hacer referencia a la oscuridad intelectual, que aplica a Hierocles, que afirmaba que Cristo era solo un mago.

Boecio<sup>377</sup> se sirven de versos del episodio para ornamentar sus textos o ratificar sus doctrinas. Sin embargo, muy raramente el uso de la *Nékylia* va más allá de ciertas citas aisladas. Tan solo Gregorio Nacianceno y Eudocia se sirvieron del episodio para la elaboración de nuevos textos.

### ***Epistulae* de Gregorio Nacianceno**

Gregorio Nacianceno (s. IV) realiza una amena evocación del viaje de Odiseo al mundo de los muertos. Basilio el Grande en una carta anterior le ha descrito su nuevo lugar de residencia en el Ponto y lo ha comparado con la isla de Calipso. Gregorio le responde con cierta ironía, realizando una descripción del mismo lugar en los siguientes términos:

Ἐγὼ δὲ σου τὸν Πόντον θαυμάσομαι (...) καὶ τὸν ποθούμενον ἥλιον, ὃν ὡς διὰ κάπνης ἀυγάξεσθε, ὧ ποντικοὶ Κιμμέριοι καὶ ἀνήλιοι καὶ οὐ τὴν ἑξάμηνον νύκτα μόνον κατακριθέντες, ὃ δὴ τινες λέγονται, ἀλλ' οὐδὲ ἓν μέρος τῆς ζωῆς ἄσκιον ἔχοντες, μίαν δὲ νύκτα μακρὰν τὸν ἅπαντα βίον καὶ ὄντως <σκιάν θανάτου>, ἴν' εἴπω τὸ τῆς Γραφῆς. Ἐπαινῶ καὶ τὴν <στενὴν καὶ τεθλιμμένην ὁδόν>, – οὐκ οἶδα εἴτε εἰς βασιλείαν εἴτε εἰς Αἴδου φέρουσιν, σοῦ δὲ ἔνεκεν εἰς βασιλείαν φερέτω (...). Σὺ δὲ μοι θαύμαζε τοὺς μνηοειδεῖς ἀγκῶνας τὰ βάσιμα τῆς ὑπωρείας ὑμῶν ἀπαγχονίζοντας μᾶλλον ἢ ἀποτεριχίζοντας, καὶ τὸν κορυφῆς ὑπερτέλλοντα τένοντα, ὃς Ταντάλειον ὑμῖν ποιεῖ τὴν ζωὴν

*Ep.* IV 3-11

Yo admiraré tu Ponto (...) y el deseado sol, que vislumbráis como a través de una chimenea, oh póntricos cimerios, sin sol y no solo condenados a una noche semestral, como se dice de algunos, sino que no tenéis ni una parte de la existencia sin sombra, sí una larga noche toda la vida y verdaderamente la sombra de la muerte, para citar las Escrituras. Alabo también el estrecho y angosto camino, - que lleva no sé si hacia el Reino o hacia el Hades, por tu bien que lleve al Reino (...). Tú admira por mí los recodos en media luna que estrangulan más que protegen las partes accesibles de vuestra ladera, y los riscos en suspenso de la cumbre, que hace de vuestra vida lo de Tántalo

Se trata de una transposición *heterodiegética* del canto XI en la que Odiseo es sustituido por Basilio con una finalidad humorística. Para Gregorio el paraje en el que se ha establecido Basilio no es la isla de Calipso sino el de la *Nékylia*. La oscuridad del pueblo de los cimerios envuelve a sus habitantes. Por ello teme con evidente comicidad que el camino que recorre el lugar no simbolice la vida ascética que llevará a Basilio al Paraíso sino que sea el camino físico que siguió el itacense para llegar a la entrada del Hades, donde pudo observar el castigo de Tántalo, con el que son identificados los habitantes de esa tierra por el precipicio inalcanzable que se cierne sobre sus cabezas. En la carta siguiente, rememorando la visita que le hizo a su amigo, continúa Gregorio con esta transposición:

Ἐπειδὴ φέρεις μετρίως τὴν παιδιάν, καὶ τὰ ἐξῆς προσθήσομεν. Ἐξ Ὀμήρου δὲ τὸ προοίμιον·  
Ἄλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ τὸν ἔσο κόσμον ἄεισον,  
τὴν ἄστεγον σκέπην καὶ ἄθυρον, τὴν ἄπυρον ἐστίαν καὶ ἄκαπνον, τοὺς πυρὶ

377 Cita varias veces la *Odisea* y lleva a cabo una de las reelaboraciones medievales más importantes del episodio de Circe. En su *Consolación de la Filosofía* aplica el epíteto que Tiresias da a Helios en *Od.* XI 109 (ὃς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούει) a Apolo (*Cons.* V M2). Boecio reelabora en un pasaje dedicado al descenso de Orfeo la ya tradicional inversión del motivo de la actividad de los condenados (*Cons.* III pr. XII 34-39).



ξηραινομένους τοίχους, ἵνα μὴ ταῖς τοῦ πηλοῦ ῥάνισι βαλλώμεθα, Ταντάλειοί  
τινες καὶ κατάκριτοι, διψῶντες ἐν ὕδασι, – τὴν ἐλεεινὴν ἐκείνην καὶ ἄτροφον  
πανδαισίαν ἐφ' ἣν ἀπὸ Καππαδοκίας ἐκλήθημεν, οὐχ ὡς Λωτοφάγων πενίαν  
ἀλλ' ὡς Ἀλκινόου τράπεζαν, ἡμεῖς οἱ νέοι ναυαγοί τε καὶ τλήμονες.

*Ep. V 1-2*

Puesto que soportas moderadamente la broma, añadiré lo siguiente. El preámbulo es de Homero:

"Pero, vamos, pasa a otro tema y canta su adorno interior"

el refugio sin techo y sin puertas, el hogar sin fuego y sin humo, los muros secados a fuego para que no seamos alcanzados por gotas de barro, condenados como Tántalos, sedientos entre aguas, - aquel festín lastimero y famélico al que fuimos llamado desde Capadocia, no como a la escasez de los lotófagos sino como a la mesa de Alcínoo, nosotros los jóvenes y sufridos náufragos.

Ahora se identifica directamente a sí mismo y a Basilio con Tántalo y lamenta los tristes alimentos con los que tuvieron que conformarse<sup>378</sup>. Cuando Odiseo relató a Alcínoo su viaje al mundo de los muertos al menos gozó con este de un espléndido banquete. Sin embargo, la comida que hubo de tomar Gregorio en aquel viaje infernal para visitar a su amigo en nada se parecía a la de los feacios<sup>379</sup>.

### ***Homerocentón de Eudocia***

Elia Eudocia (s. v), esposa de Teodocio II, nos ha dejado un tipo de composición poética que fue de gran importancia para la asimilación del estilo homérico en la literatura cristiana, el centón, que consiste en la creación de nuevos contenidos mediante la mezcla de versos de otros autores. En el *Homerocentón* o *Historia de la Pasión* de Eudocia, que actualiza el centón realizado por el obispo Patricio, se combinan versos de la *Iliada* y la *Odisea* para generar un contenido ajeno al de los poemas homéricos: la vida, muerte y resurrección de Cristo. Los versos de la *Nékyia* y de la *Deuteronékyia* son utilizados a lo largo de todo el poema, pero llama especialmente la atención su uso en referencia a algunos personajes y episodios de la vida de Cristo por la importancia que debieron de tener para la asimilación de los mismos con personajes y episodios homéricos<sup>380</sup>. El primero de ellos es Eva, cuya caída y expulsión del Paraíso es relatada como introducción al plan de Dios de mandar a Cristo al mundo. Se la describe de la siguiente manera (entre paréntesis se citan los versos de la *Nékyia* y la *Deuteronékyia* utilizados):

κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴ δέ τ' αἰοιδῆ (Od. XXIV 200)

ἔσσετ' ἐπ' ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὄπασσεν (Od. XXIV 201)

θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' εὐεργὸς ἔησιν, (Od. XXIV 202)

τῶν αἰ νῦν γεγάασι, καὶ αἰ μετόπισθεν ἔσσονται.

ὡς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικὸς (Od. XI 427)

378 Basilio (s. iv), además de su amistad, comparte con Gregorio la tendencia a identificarse con el condenado homérico, pues ante una enfermedad dice que su situación es peor que la de Tántalo (τοὺς τῶν ποιητῶν ἐπὶ Ταντάλω μύθους ὑπερεβάλετο, *Ep. I 1. 40-41*). También se acuerda de Tiresias en *De legendis gentilium libris* e ilustra con unos versos de la caracterización homérica del adivino (*Od. X 494*) su consejo de perseguir la sabiduría no solo con palabras sino también con actos.

379 Acerca de la amistad entre Basilio y Gregorio, véase Newman 1881, pp. 50-74: Al parecer ambos habían acordado llevar juntos una vida ascética. Basilio se retiró al Ponto, pero Gregorio vaciló por problemas familiares. La carta de Basilio en la que compara su lugar de residencia con la isla de Calipso tenía como objetivo atraer a Gregorio. Parece que las sucesivas contestaciones irónicas de Gregorio terminaron por ofender a Basilio.

380 Acerca de estas cuestiones, puede consultarse Usher 1998; Sowers 2008; Villarrubia 2008; Sandnes 2011, pp. 107-140.

ἦ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶ ἔργα βάληται. (Od. XI 428)  
οἶον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές, (Od. XI 429)  
ἦ μὲν γὰρ ἔργον ἔρεξεν αἰδρεΐησι νόοιο (Od. XI 272)  
οὐλομένη, ἦ πολλὰ κάκ' ἀνθρώποισιν ἔθηκε,  
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Αἴδι προΐαψεν,  
πᾶσι δ' ἔθηκε πόνον, πολλοῖσι δὲ κήδ' ἔφηκεν.

Hom. 77-87

Habiendo matado a su marido legítimo, odioso canto  
tendrá entre los hombres, y penosa fama dio  
a las mujeres, incluso a la que sea bienhechora,  
de las que ahora existen y las que serán más adelante.  
Pues no hay cosa más espantosa e impúdica que la mujer  
que tales fechorías se propone en sus entrañas.  
Como la vergonzosa fechoría que aquella maquinó,  
que una gran fechoría acometió con desconocimiento de su mente,  
funesta, que muchos males estableció para los hombres,  
y muchas almas insignes arrojó al Hades,  
para todos estableció sufrimiento, a muchos envió cuitas.

Casi la totalidad de versos pertenecen a los cantos XI y XXIV de la *Odisea*. Elia Eudocia encontró los pasajes adecuados para su caracterización de Eva en los dedicados a las mujeres de la *Nékyia* y la *Deuteronékyia*. La mujer de Adán, que tanto mal le causó, es identificada con la esposa malvada por antonomasia de los poemas homéricos, Clitemnestra, de la que tan amargamente se queja el difunto Agamenón en ambos cantos (los versos usados por Eudocia son *Od.* XI 427-429; XXIV 200-202). El rencor hacia Clitemnestra, que lleva a Agamenón a generalizar su misoginia hacia todas las mujeres, encuentra buen encaje en el relato de Adán y Eva en el que esta, como representante de la mujer, es culpada de la caída en desgracia del hombre. El verso 84 (*Od.* XI 274) está tomado del catálogo de heroínas, en particular de Epicasta, que sin saberlo se casó con su hijo Edipo. Se aplica a Eva la ignorancia de Epicasta que tan cruel desenlace tendría<sup>381</sup>.

Sin embargo, el papel de la mujer en el tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* permite también a Elia la caracterización positiva del principal personaje femenino de la vida de Cristo, su madre. Así se lamenta María por la muerte de su hijo:

καὶ ὃ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα: (Od. XI 154)  
'τέκνον ἐμόν, πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα (Od. XI 155)  
ζωὸς ἑών; χαλεπὸν δὲ τάδε ζωοῖσιν ὀράσθαι. (Od. XI 156)  
'ὦ μοι, τέκνον ἐμόν, περὶ πάντων κάμμορε φωτῶν, (Od. XI 216)  
πῶς ἂν ἔπειτ' ἀπὸ σεῖο φίλον τέκος αὖθι λιποίμην;  
πῆ γὰρ ἐγώ, φίλε τέκνον, ἴω; τεῦ δῶμαθ' ἴκωμαι;  
πῶς ἔτλης Αἰδόςδε κατελθέμεν, ἔνθα τε νεκροὶ." (Od. XI 475)  
ἀμφὶ δὲ παιδί φίλω βάλε πῆχεε δακρῦ χέουσα,  
κύσσε δὲ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλά,  
χεῖράς τ' ἀμφοτέρως· θαλερὸν δὲ οἱ ἔκπεσε δάκρυ.  
[τέκνον]· ἐμοὶ δὲ μάλιστα λελεῖψεται ἄλγεα λυγρὰ.  
οὐ γὰρ μοι θνήσκων λεχέων ἐκ χειρῶν ὄρεξας,

381 Cf. Usher 1998, pp. 13-15; Sandnes 2011, pp. 190-191. No es la única ocasión en que la madre de Edipo sirve para caracterizar negativamente a un personaje bíblico. Eudocia relata con otro verso dedicado a esta mujer del catálogo de heroínas el suicidio de Judas, con quien la heroína comparte la realización de un crimen sacrílego y el arrepentimiento que le lleva a ahorcarse (ἀψαμένη βρόχον αἰτῶν ἀφ' ὑψηλοῦ μελάθρου, *Hom* 1172. = *Od.* XI 278).

οὐδέ τί μοι εἶπες πυκινὸν ἔπος, οὐδέ κεν αἰεὶ  
 μεμνήμην νύκτας τε καὶ ἡμέρας δάκρυ χέουσα.  
 ἀλλὰ με σὸς τε πόθος σά τε μήδεα, φαίδιμε νιέ, (Od. XI 202)  
 σὴ τ' ἀγανοφροσύνη μελιθεῖα θυμὸν ἀπηύρα.' (Od. XI 203)  
 Hom. 2048-2063

Y lamentándose le dirigió aladas palabras:  
 "Hijo mío, ¿cómo llegaste bajo la tiniebla neblinosa  
 estando vivo? Difícil es ver estas cosas para los vivos.  
 ¡Ay de mí, hijo mío, desgraciado entre todos los hombres,  
 ¿Cómo podría quedarme sin ti, querido hijo?  
 ¿A dónde puedo ir, querido hijo? ¿A qué casa llegaría?  
 ¿Cómo osaste descender al Hades, donde los muertos?"  
 Alrededor de su hijo querido tendió sus brazos, derramando lágrimas,  
 besó su cabeza y sus dos hermosos ojos,  
 y sus dos manos; abundantes lágrimas cayeron.  
 "Hijo, para mí han quedado sobre todo tristes dolores.  
 Pues muriendo no extendiste tus brazos desde el lecho,  
 ni me dijiste una palabra prudente, que siempre  
 pudiera recordar, noche y día, derramando lágrimas.  
 Pero mi anhelo y pensamientos de ti, ilustre hijo,  
 y tu ternura me han quitado el meliflúo ánimo."

Mediante estos versos, entre los que se encuentran los del tópico del descenso pronunciados por la madre de Odiseo, María queda asimilada a Anticlea. Ambas comparten el amor maternal y el lamento por sus hijos. Curiosamente comparten también el motivo del infructuoso intento de abrazo, ya que María abraza el cadáver de su hijo, entristecida por no habérselo podido dar mientras moría. Pero mediante esta asociación también quedan identificados Odiseo y Cristo: los dos descienden al infierno y son capaces de regresar. La comparación pone de manifiesto la naturaleza sagrada de Cristo, que no solo regresa sino que vence a Hades. El *Homerocentón* recrea también este episodio, el del descenso de Cristo, que analizaremos más adelante cuando tratemos sobre los descensos cristianos.

Los literatos cristianos de la Antigüedad Tardía recibieron de sus predecesores la tradición de servirse de los poemas homéricos con fines religiosos e incluyeron en sus escritos partes de la *Nékyia* y la *Deuteronékyia* que quedaron adaptados a un nuevo contexto literario.

### **Viaje al más allá cristiano: *Visio Pauli*, *Homerocentón* de Eudocia y *Evangelio de Nicodemo***

Hasta ahora hemos podido comprobar la gran cantidad de relatos que proliferaron en la literatura griega y latina sobre los viajes al mundo de los muertos en el contexto de la mitología clásica. También hemos analizado el uso del viaje al más allá de la *Odisea* en pasajes cristianos relativos a diversos temas. Pongamos ahora nuestra atención en la elaboración de nuevos textos cuyo tema es el viaje al mundo de los muertos en el ámbito del cristianismo, es decir, los descensos cristianos al más allá.

Pronto surgieron obras en las que los autores cristianos compusieron viajes al más allá ambientados en las creencias de su religión. La principal tradición a la que estos escritores volvieron su mirada no era la grecolatina, sino la judía de Palestina, en cuyo seno había predicado Jesucristo. Debido a su fe en ser miembros de la religión verdadera que debía necesariamente distinguirse de la tradición anterior, las muestras clásicas paganas no eran vistas solo como fuentes de enriquecimiento literario, sino más

bien como «antitextos»<sup>382</sup>, ya que pretendían componer unos nuevos escritos que impusieran las ideas cristianas sobre el más allá frente a las paganas, uno de cuyos máximos representantes era indudablemente Homero. Sin embargo, es lógico pensar que en un contexto de fuerte arraigo de la cultura pagana, como hemos podido comprobar en los párrafos anteriores, los escritores cristianos tuvieron en consideración la tradición clásica con la que competían y en la que muchos de ellos habían sido educados, lo que produjo cierto grado de asimilación de la literatura grecolatina por parte de los literatos cristianos, que a su vez habían heredado una literatura judía con elementos helénicos ya integrados.

La gran aventura del héroe épico era el descenso al mundo de los muertos. No es esto algo exclusivo de la literatura grecolatina, pero es indudable que los máximos exponentes de este episodio en el contexto cultural grecolatino son la *Nékyia* de Odiseo y el descenso de Eneas. Los lectores grecolatinos conocían y estudiaban estos episodios, cuya capacidad globalizadora y trascendental les daba un importante valor cultural. Es, pues, lógico que las figuras heroicas de la nueva religión, los santos, también realizaran esta aventura, no como imitadores de sus paralelos herejes sino como vencedores y correctores de las infamias paganas sobre el más allá. La capacidad globalizadora y trascendental se usa ahora para ofrecer los valores culturales del cristianismo. El propio descenso de Cristo a un inframundo neutro donde aguardan los justos<sup>383</sup>, a los que lleva al paraíso, destierra la imagen del Hades sombrío y fútil de ascendencia homérica<sup>384</sup>. Puesto que en el origen de estos episodios influyó, como decimos, el deseo de proponer una alternativa a las antiguas catábasis grecolatinas, su contenido ideológico, como no podía ser de otra manera, difiere notablemente de estos. Es incuestionable en estos textos la influencia de la literatura judía apocalíptica. Pero también encontramos en ellos elementos estructurales, determinados castigos o detalles descriptivos que se habían generalizado en las catábasis grecolatinas. El uso de enumeraciones o catálogos y encuentros individuales no es exclusivo de la *Nékyia* o de la *Eneida*, y lo podemos encontrar (si bien con desarrollos diferenciados) en la literatura de otras civilizaciones. Esta estructura también podría surgir de forma espontánea, por la propia naturaleza del episodio. Sin embargo, ha quedado probado en los capítulos anteriores que la fuerza literaria de la *Nékyia* y del descenso de Eneas fue la responsable del establecimiento de estos elementos estructurales, con sus singularidades homéricas y virgilianas, como características esenciales y architextuales del tema en la literatura grecolatina, que a su vez contribuyó al establecimiento de la estructura literaria de los nuevos escritos cristianos en los territorios de influencia cultural grecolatina. Lo mismo sucede con los condenados o determinados detalles tradicionales de la descripción del Hades, que si bien no son exclusivos de la *Odisea*, le deben a esta su afianzamiento en la tradición literaria y muestran el desarrollo generado en el poema homérico.

---

382 Estos nuevos textos serían lo que Genette y MacDonald llaman «hipertextos transvalorativos», hipertextos que no solo articulan valores diferentes de los que presentan sus hipotextos sino que tratan de substituir esos valores (MacDonald 2000, p. 2). El método usado por Ronald es la «mimesis criticism». Las teorías de MacDonald han sido criticadas entre otros por Sandnes 2005 y Mitchell 2003. Para una respuesta a estas críticas léase MacDonald 2009.

383 Véase *infra* el *Evangelio de Nicodemo* (17-27): Cristo irrumpe en el Hades e impone su autoridad sobre Satanás y el dios Hades. Satanás es encadenado, enviado al Tártaro y encomendado a Hades; Cristo libera a Adán, los patriarcas, profetas y otros cristianos y los conduce al Paraíso.

384 La concepción del inframundo judío y cristiano varió con el paso del tiempo. Los primeros textos presentan un más allá en el que los muertos esperan a recibir castigo o recompensa tras el juicio final. En los siglos I y II esta concepción va cambiando y se populariza la idea de que los difuntos ya están recibiendo castigo o recompensa (Bauckham 1998, p.5). La *Nékyia* homérica, con las almas vacías que repiten lo que hacían en vida sin recibir castigo o recompensa en oposición a sus condenados excepcionales, ofrece elementos atractivos para ambas concepciones.

Durante muchos años se exageró quizá la influencia del tema del viaje al mundo de los muertos griegos y romanos, ya que se consideró que sus paralelos judeocristianos tenían aquí su origen, especialmente dado que la tradición judaica no contaba con una descripción detallada de condenados en el infierno. En la actualidad esta teoría ha perdido fuerza y la tendencia mayoritaria considera que el origen ha de buscarse en la literatura apocalíptica judía. Por desgracia, en ocasiones se ha llegado al extremo contrario, ignorando por completo la influencia clásica<sup>385</sup>.

Ciertamente, en algunos viajes al mundo de los muertos cristianos de la Antigüedad se pueden apreciar ciertos paralelismos con la *Nékyia* y el descenso de Eneas o con la tradición general de las catábasis grecolatinas. Tal es el caso de textos como el *Apocalipsis de Sofonías*<sup>386</sup> o el *Apocalipsis de Pedro*<sup>387</sup>. Autores como McDonald han querido ver también la influencia del episodio homérico en el *Evangelio de Marcos*, los *Hechos de los Apóstoles*<sup>388</sup>, el *Evangelio de Lucas*<sup>389</sup> o los *Hechos de Andrés*<sup>390</sup>. Sin embargo, es extremadamente complejo discernir si los evidentes paralelismos que encontramos entre ambas tradiciones son producto de la influencia directa de la *Odisea* o simplemente reflejan su adscripción al estrato cultural común de las zonas del Mediterráneo.

---

385 Cf. Piovanelli 2015, que repasa las discrepancias entre las teorías en defensa de la ascendencia griega (Dieterich) o judía (Himmelfarb). Bauckham (1998, pp. 49 ss., 71-72 y 208-209), a pesar de su defensa de las raíces judías de estos episodios, reconoce que esto no es óbice para que se pueda observar también en estos textos un importante influjo griego y romano: «Himmelfarb has convincingly shown that the Jewish and Christian apocalyptic tradition of tours of hell developed within the Jewish apocalyptic tradition. (...) But (...) she has probably played down too much the extent to which this development was indebted to Greek ideas. The idea of describing a variety of punishments going on now in the underworld may well have come from the Greco-Roman katabasis literature. Certainly, specific punishments were borrowed by Jewish and Christian apocalyptists from the Greco-Roman tradition (...). Jewish apocalyptic was a literature which freely borrowed images and ideas from other cultural traditions». Véase también Bremmer 2003, pp. 1-8.

386 En el *Apocalipsis de Sofonías*, junto a los verbos de visión y la denominación del más allá como el Hades, también podemos encontrar algunos paralelismos con la *Nékyia* homérica y el descenso de Eneas, como el motivo del temor del héroe ante la congregación de almas, el rechazo de estas, la descripción de un ángel con características similares a la Gorgona, el cordón dorado del ángel Eremiel que recuerda el tahalí dorado de Heracles, la travesía de un río infernal en barca, el intento infructuoso de abrazo o la enumeración de moradores ultraterrenos y la visión de los condenados.

387 En el *Apocalipsis de Pedro* (posiblemente del s. II) un grupo de condenados es obligado a repetir un ciclo eterno de condena consistente en subir a una montaña y saltar por un precipicio una y otra vez (*Apocalipsis de Pedro*, Fragmento Akhmin XVII 32; Versión etíope 10) o a caer rodando una y otra vez eternamente (*Apocalipsis de Pedro*, Versión etíope, 11). Estos condenados del *Apocalipsis* ejercen con sus propios cuerpos el castigo que Sísifo ejecutaba con una gran roca. En la versión etíope (11) también se mencionan entre los castigos unas aves que comen la carne de los condenados. Estas aves carnívoras, seguramente buitres, podrían ser un recuerdo del castigo de Titio.

388 En lo referente al *Evangelio de Marcos* y los *Hechos de los apóstoles* (s. I), MacDonald considera que la *Nékyia* es uno de sus hipotextos y expone los paralelismos entre sus personajes: Elpénor habría inspirado al joven que escapa desnudo cuando prenden a Jesús (*Eu.Marc.* 14:50-52) y a Eutico en los *Hechos de los Apóstoles*, Tiresias tendría como paralelo al ciego Bartimeo, la mención de los Dioscuros de la *Nékyia* habría influido en la configuración literaria de los hermanos Juan y Santiago, y el trágico destino de Agamenón preconfiguraría el de Juan el Bautista.

389 Hauge, discípulo de MacDonald, considera que en la parábola del Rico y de Lázaro se pueden observar ciertos rasgos de la *Nékyia* homérica.

390 A partir de la reconstrucción que realiza de los *Hechos de Andrés*, MacDonald argumenta que tendría como uno de sus hipotextos la *Odisea*. Uno de estos detalles es el episodio del descenso a los infiernos, que si bien no aparece en los *Hechos de Andrés*, sí parece haber formado parte de los *Hechos de Andrés y Matías*. A partir de un intrincado análisis literario el autor concluye, quizá algo gratuitamente, que «Los *Hechos de Andrés* debió de contener antes una visión del más allá que combinaba motivos y personajes tomados de la *Odisea* con las preocupaciones filosóficas y el marco narrativo del mito de Er y con la perspectiva moral y los castigos del *Apocalipsis de Pedro*».

La *Visio Pauli* (s. IV-V) es una visión del más allá de la Antigüedad Tardía atribuida a San Pablo. Pertenece a la misma tradición que el *Apocalipsis de Pedro* y el *Apocalipsis de Sofonías*, pero se detectan en ella detalles de ascendencia homérica y virgiliana. El texto original estaría probablemente en griego. Sin embargo, la versión mejor conservada es la traducción latina, que posiblemente ha sufrido ciertos cambios a lo largo del tiempo<sup>391</sup>. En la visión se describen las regiones del más allá que visita Pablo: el cielo, el infierno y el Paraíso. Durante este recorrido, el santo es guiado por un ángel que le explica lo que observa, como hiciera la Sibila virgiliana. El episodio ha sido compuesto en base a determinados elementos estructurales: verbos de visión, encuentros miméticos individuales, enumeraciones y multitudes grupales. Estos elementos se integran en un marco geográfico, relativo a las zonas visitadas.

Primero Pablo es llevado al tercer cielo, donde observa el juicio de las almas, y es recibido en el Paraíso por Enoc y Elías. Después se dirigen a la Ciudad de Cristo. La configuración del mundo y las características de la entrada a la ciudad (*Visio Pauli* 21-22) muestran la geografía arcaica que también observamos en la *Odisea* y en la *Eneida*<sup>392</sup>: el más allá se sitúa en los confines del mundo, tras el río Océano, donde hay un bosque, ríos y la laguna Aquerusia. Sin embargo, la belleza de los alrededores de la Ciudad de Cristo, contrasta con la tétrica ambientación de la entrada al Hades en la *Nékyia*, un inframundo gris y sin esperanza<sup>393</sup>. El guía insta a Pablo a contar lo que vea en esta zona (*Adhuc enim sequere me, et monstrabo tibi que hennarrare palam et referre debeas, Visio Pauli* 21). También Anticlea pidió a Odiseo que lo recordara todo para contárselo a Penélope (ἀλλὰ φώωσδε τάχιστα λλαίεο ταῦτα δὲ πάντα / ἴσθ', ἴνα

391 Cf. Himmelfarb 2010, pp. 100-103.

392 Los detalles en común con el descenso de Eneas son especialmente frecuentes. Además de los citados, podemos encontrar los siguientes:

Al principio del viaje, Pablo es llevado al cielo para observar el juicio de un hombre justo y de un hombre malvado. En la entrada se encuentran las abstracciones de los pecados, que acosan al malvado (*Visio Pauli* 11). También residen en el vestíbulo del inframundo en *Eneida* VI una enumeración de abstracciones maléficas (*Aen.* VI 273-281).

Tanto en la *Eneida* (*Aen.* VI 305-316) como en *Visio Pauli* hay una laguna que impide que las almas pasen a la morada ultraterrena. Sus guardianes, Caronte y el arcángel Miguel respectivamente, son los encargados de seleccionar qué almas pueden pasar (*Visio Pauli* 22). Este detalle aparece también en el *Apocalipsis de Pedro* que indica que por intercesión de los justos algunos malvados serán bautizados en la laguna Aquerusia y perdonados.

Después tanto a Eneas (*Aen.* VI 411-416) como a Pablo se les permite cruzar la laguna en una barca, aunque la travesía de Pablo, en consonancia con la ambientación celestial similar a la del *Apocalipsis de Sofonías*, es indudablemente más agradable (*Visio Pauli* 23).

Coinciden también los dos textos en algunos elementos en los que focalizan la descripción de la principal edificación del más allá (murallas, torres, puertas y ríos) e incluso en la manera en que se introduce esta descripción (el guía insta al protagonista a continuar): Eneas, amonestado por la Sibila, sigue su camino y ve una fortaleza en la que los condenados, según le explica la sacerdotisa, cumplen condena (*Aen.* VI 538-565). Pablo, animado a seguir por el ángel, continúa su visita y ve la Ciudad de Dios en la que los bienaventurados, según le dice su guía, reciben recompensa (*Visio Pauli* 23). El paralelismo entre los dos pasajes es manifiesto, lo que resalta el contraste entre la horrible fortaleza virgiliana y la hermosa Ciudad de Cristo.

La descripción de las partes de esta ciudad divina y sus habitantes en *Visio Pauli* presenta algunos detalles que recuerdan a los bienaventurados de la *Eneida*. En *Visio Pauli*, entre un grupo de bienaventurados que cantan y tocan instrumentos destaca el profeta David, que entona el aleluya al son de su cítara (*Visio Pauli* 29); en la *Eneida* Orfeo (*Aen.* VI 645-647), que toca su lira, sobresale entre los privilegiados que danzan y entonan versos.

393 También contrastan los ríos infernales de *Odisea* XI con los hermosos ríos de miel, vino, leche y aceite que aparecen en la *Visio Pauli*. Sin embargo, se mantiene el nombre Aquerusia (aflicción) en el texto cristiano, a pesar de sus connotaciones negativas.

καὶ μετόπισθε τῆ εἴρησθα γυνακί, *Od.* XI 223-224)<sup>394</sup>.

Después de ver la ciudad divina, el ángel deshace con San Pablo el camino recorrido en un resumen de la geografía arcaica antes expuesta. Desde allí lleva al santo al lugar de los condenados, también en los límites del río Océano, en Poniente. Aquí no predomina la luminosidad sino las tinieblas.

*Et dixit mihi: Veni et sequere me, et ostendam tibi animas impiorum et peccatorum, ut cognoscas qualis sit locus. Et profectus sum cum angelo, et tulit me per occasum solis, et uidi principium celi fundatum super flumine aque magno, et interrogavi: Quis est hic fluuius aque? Et dixit mihi: Hic est oceanus qui circuit omnem terram. Et cum fuisset ad exteriora oceani, aspexi, et non erat lumen in illo loco, sed tenebre et tristitia <et> mesticia*

*Visio Pauli 31*

Y me dijo: Ven y sígueme, y te enseñaré las almas de los impíos y los pecadores, para que conozcas cuál es su lugar. Y marché con el ángel, y me llevó a través del ocaso del sol, y vi el principio del cielo fundado sobre un gran río de agua, y pregunté: ¿Cuál es este río de agua? Y me dijo: este es el Océano, que rodea toda la tierra. Y cuando fui al exterior del Océano, observé, y no había luz en aquel lugar, sino tinieblas, tristeza y pena

En el cielo de Pablo los detalles paralelos de la *Nékyia* (Océano, bosques, ríos) habían adquirido características celestiales; en el infierno se repiten algunos de estos elementos, ya con una configuración más cercana a Homero. Al igual que en los dos episodios homéricos, se llega al inframundo en los confines del Océano (*exteriora oceani* - *πεῖραθ'* ... *Ωκεανοῖο*, *Od.* XI 13), más allá del Sol (*occasum solis* - *Ἡελίοιο πύλας*, *Od.* XXIV 12), y en él están las tristes almas de los difuntos (*animas* - *ψυχαί*, *Od.* XXIV 14), rodeados de oscuridad (*tenebre* - *νεφέλη*, *Od.* XI 15).

Una vez en el infierno, el ángel enumera los diferentes condenados y los castigos que sufren, en consonancia con la doctrina cristiana, ampliando la descripción del *Apocalipsis de Pedro*. Estos condenados son presentados en grupos o individualmente<sup>395</sup>. Entre ellos, Pablo observa a unos condenados, sedientos y hambrientos, que están colgados sobre un río y no pueden alcanzar el agua ni los manjares que tienen a la vista. Se trata de una reminiscencia del castigo de Tántalo. Aunque Homero no lo dice, quizá por ser ampliamente conocido, el castigo de Tántalo fue producto de su mal hacer en el banquete de los dioses; también aquí los que rompieron las normas de la comida y no ayunaron cumplen condena.

*Et respexi et uidi alios pendentes super canela aque, et lingue eorum siccae satis, et multi fructus constituti in conspectu eorum, et non permittebantur sumere ex his, et interrogavi: Qui sunt hii, domine? Et dixit mihi: Hii sunt qui ante constituta ora soluunt ieiunium: propterea indeficienter persoluunt as penas.*

*Visio Pauli 39*

Y volví la vista y vi a otros colgando sobre un canal de agua, y sus lenguas bastante secas, y muchos frutos colocados ante su vista, y no se les permitía coger de ellos, y pregunté: ¿Quiénes son estos, señor? Y me dijo: estos son los que antes de la hora establecida incumplieron el ayuno: por ello sin fin cumplen estas penas.

394 En *Eneida* VI Virgilio pide a los dioses permiso para revelar los arcanos infernales (*sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro / pandere res alta terra et caligine mersas*, vv. 266-267).

395 Un grupo de condenados se encuentra en el interior de un gran abismo (*Visio Pauli 32*), cuya descripción parece tomar como hipotexto ciertas referencias clásicas sobre el Tártaro (Hes., *Th.* 720-725, *Il.* VIII 13-16). Otro condenado es agarrado del cuello por los Tartarucos en la versión latina (34), denominación que proviene del Tártaro clásico.

En algunas versiones latinas de la *Visio Pauli*, seguramente producto de una interpolación posterior, el ángel desarrolla el motivo de la imposibilidad de contar todos los castigos habidos (p. ej. *Si fuissent centum uiri ab inicio mundi, et unusquisque habuisset ferream linguam, nunquam possent unam penam enarrere inferni*, [Silverstein, 155/19-20]). Estas versiones toman como hipotexto la *recusatio* de *Eneida* VI (*non, mihi si linguae centum sint oraue centum, / ferrea uox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim*, *Aen.* VI 625-627)<sup>396</sup>. También en *Odisea* XI se daba este motivo, cuando Odiseo expresa la imposibilidad de enumerar a todas las heroínas a las que vio (πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μὐθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, / ὅσας ἠρώων ἀλόχους ἴδον ἠδὲ θύγατρας· / πρὶν γὰρ κεν καὶ νῦξ φθίτ' ἄμβροτος, *Od.* XI 328-330).

Tras observar a los condenados, Pablo regresa al Paraíso, donde es recibido por las grandes figuras del cristianismo.

En toda la composición se puede observar la repetición de las mismas fórmulas y estructuras, con un estilo que se acerca más a la épica arcaica de Homero que a la diversidad estilística de Virgilio. Las fórmulas más frecuentes, que presentan muy poca variedad y están formadas a partir de la combinación de unos pocos elementos, indican lo que Pablo va observando (*et vidi, et circumspexit, et respexit et vidi, et vidi illic*, etc.), las preguntas de Pablo y las explicaciones del ángel (e.g. *et dixi, et dixi angelo; et dixit mihi, et respondit angelus et dixit mihi*). Estas fórmulas son el principal elemento estructurador del texto, además de las diversas expresiones que indican cambio de lugar.

Una de las partes dónde mejor se aprecian estas pautas estructurales es la visita de Pablo al infierno. Cada apartado está dedicado a una condena y comienza con una breve fórmula de visión (la fórmula '*et + vidi + personaje/s y lugar*' y variaciones de la misma)<sup>397</sup>. Una nueva fórmula de visión introduce el siguiente apartado. En la *Nékyia* también cada uno de los componentes de los catálogos, entre los que se encontraban los condenados, era introducido con una fórmula similar justo al principio (la fórmula '*καὶ + personaje + εἶδον*' y otras variaciones).

Otras escenas con una estructura muy fija son los encuentros dialogados con santos, profetas y patriarcas. Como sucedía en la *Nékyia*, estos apartados se producen en bloques bien diferenciados, tanto por la estructura usada como por el lugar en que ocurren, la visita al Paraíso en el inicio y el final del viaje. Todos ellos son introducidos por la variación de una fórmula que especifica que el personaje se acerca a Pablo y le saluda (*et veniens salutavit me, 20; veniens autem iuxta salutavit me, 46; et venientes iuxta salutaverunt me, 47; et accedens salutavit, 49; etc*). Recordemos que este tipo de fórmulas es el que encontramos también en la *Nékyia* para diferenciar precisamente los encuentros individuales (πρώτη δὲ ψυχὴ Ἑλπίνορος ἦλθεν ἑταίρου, v. 51; ἦλθε δ' ἐπὶ

396 Hasenfratz (1989), a tenor del sintagma en inglés antiguo «Eisengan stefne» repasa la aparición de esta *recusatio* en homilías en inglés antiguo y en interpolaciones de *Visio Pauli*. Además del que aparece en el texto principal, se pueden encontrar otras versiones de la interpolación.

397 A continuación Pablo le pregunta al ángel-guía, que le explica el motivo de la condena. Esta estructura puede provenir del *Apocalipsis de Pedro*. En cada párrafo dedicado a un castigo se pueden diferenciar dos partes, como en la *Visio Pauli*, la descripción de castigo que se sufre y el motivo del castigo, introducido casi siempre por las fórmulas οὔτοι δὲ ἦσαν y sus variaciones (pero mientras que Pedro, que no lleva guía, explica el castigo directamente, en el caso de la *Visio Pauli*, esta explicación está compuesta por la pregunta de Pablo y la respuesta de ángel). Sin embargo, en el *Apocalipsis de Pedro* del fragmento Akhim, a pesar de tratarse de una visión, las fórmulas empleadas para comenzar cada párrafo son mucho más variadas y casi nunca emplean un verbo de visión. El comienzo de cada apartado de condenados, con sus fórmulas fijas de verbos de visión, se asemeja mucho más a la *Nékyia* homérica que al *Apocalipsis de Pedro*.



ψυχή μητρὸς κατατεθνηυῖς, v. 84; ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχή Θηβαίου Τειρεσίαο, v. 90; ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχή Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο, v. 387; ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχή Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / Αἴαντός θ', vv. 467, 469). Cabe destacar también que en el primer encuentro individual de Pablo con un personaje, Enoc, la fórmula ha sido modificada para especificar que el saludo se ejecuta con un abrazo: *exiuit et complexus me dixit*.

El descenso incluido en el *Homerocentón* de **Eudocia** (s. v) es la única catábasis cristiana cuyos referentes son abiertamente los poemas homéricos, ya que se elabora la bajada de Cristo a los infiernos mediante la combinación de versos de estas obras. El Mesías se encuentra en el inframundo con Hades, que reconoce su inferioridad frente al hijo de Dios y pide clemencia con estas palabras:

“ὥς σὺ μὲν οὐδὲ θανῶν ὄνομ' ὤλεσας, ἀλλὰ τοι αἰεὶ (Od. XXIV 93)  
 πάντας ἐπ' ἀνθρώπους [μάλα δὴ] κλέος ἔσσεται ἐσθλόν. (Od. XXIV 94)  
 [ζώγρει]. ἐγὼ δὲ κέ τοι ἰδέω χάριν ἤματα πάντα.  
 βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλω, (Od. XI 489)  
 ὅς [κε] θνητὸς [ἔη] καὶ οὐ τόσα μῆδεα οἶδε,  
 ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν” (Od. XI 491)

*Hom. 2127-2132*

De esta manera tú ni al morir perdiste el nombre, sino que siempre entre todos los hombres tendrás sobre todo una valiosa gloria.  
 Perdóname. Y yo te lo agradeceré todos los días.  
 Preferiría, siendo labriego, servir a otro,  
 que sea mortal y no sepa tales designios,  
 que reinar sobre todos los difuntos.

Se han usado versos dedicados a Aquiles en la *Nékyia* y la *Deuteronékyia*. Los versos positivos de *Odisea* XXIV sobre el héroe aqueo, en los que Agamenón le cuenta a este las grandes exequias que se le tributaron y que le darán gran fama, se aplican aquí a Cristo con una significación muy diferente. Cristo, igual que ha superado al protagonista de la *Odisea* (cf. *supra*), queda por encima del héroe de la *Iliada*, pues su gloria no proviene de un excelente enterramiento sino de haber superado la muerte, de haber vencido a Hades. El propio dios de los muertos reconoce su derrota y subordinación con los versos negativos sobre Aquiles de *Odisea* XI. Si Aquiles ha reconocido que su gloria nada vale una vez muerto, Hades admite que su posición divina como dios de los muertos no tiene ningún valor ante la gloria de Cristo. De esta manera queda demostrado que el Mesías, como héroe cristiano, supera totalmente a los héroes paganos, pues ha tenido éxito en la aventura épica por antonomasia, el descenso a los infiernos, mientras que Aquiles, que sucumbió a la muerte, y Odiseo, que escapó del más allá lleno de temor, fracasaron. Como dios, también supera a las divinidades paganas, ya que Hades, temeroso ante la presencia de la divinidad cristiana, no tiene otro remedio que declarar su inferioridad.

Sandnes ha analizado con cierto detenimiento este pasaje y dice lo siguiente acerca de la importancia del canto XI de la *Odisea* para su elaboración (2011, pp. 214-219):

This dialogue proclaiming Jesus victorious over Hades is thus inspired by Homeric scenes, of which *Od.11* is most important. The New Testament basis is indeed scant. While *Od.11* closes with Odysseus being seized by fear and running to his ships, Christ, however, speaks victoriously to Hades. This is an example of

transvaluation, not necessarily an argument though that *Od.* 11 is the proper source here. There are numerous texts in the New Testament that Eudocia might have drawn upon to create Christ encountering Hades directly. (...)

The question can be put like this: What brings these biblical texts together to form a story about a descent into Hades? This is a pertinent question since the New Testament never tells such a story. It is not impossible that famous *Od.* 11 brought together biblical texts to create a counter-story of Christ's Descensus. (...)

*Od.* 11 might well have instigated such a story, but it did not take *Od.* 11 to come up with this idea of Christ visiting Hades.

Estamos de acuerdo con Sandnes en que la *Nékyia* influyó en que las referencias más bien breves y aisladas sobre el descenso de Cristo confluyeran para crear un episodio que rivalizara con las catábasis paganas. En cuanto a la invención de la visita de Cristo a los infiernos no pensamos que se pueda descartar totalmente la influencia de la *Nékyia* y de la literatura catabática grecolatina, tanto por la profusión de reelaboraciones como por su difusión en el ámbito cultural del Mediterráneo. Por otro lado, afirmar que en el texto de Eudocia el canto xi de la *Odisea* no se puede considerar la «fuente adecuada» nos parece infravalorar el impacto literario que la *Nékyia* ha tenido en un descenso realizado a partir de versos homéricos. Ciertamente, los cantos xi y xxiv no son los únicos hipotextos empleados y se debe tener en cuenta la literatura cristiana anterior para esta composición del descenso de Cristo. Pero que la *Nékyia* y la *Deuteronékyia* tuvieron importancia, no solo como desencadenantes del descenso de Cristo en Eudocia, sino también como modelos literarios, queda demostrado por el uso de versos de estos cantos así como por la presencia de ciertas características literarias. El descenso de Cristo del *Homerocentón* es un episodio mimético, formado por el encuentro individual dialogado entre Jesús y Hades; es precisamente esta naturaleza mimética a partir de bloques de encuentros individuales dialogados una de las características distintivas del tema del viaje al mundo de los muertos en la *Odisea*. También el motivo del temor aparece en escena. Al comienzo del episodio, Hades tiene miedo al ver a Cristo.

ἔδδειςεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρων Αἰδωνεύς.  
ἄψ δ' ἀνεχώρησεν ὄχρός τέ μιν εἶλε παρειάς.  
δὴν δέ μιν ἀμφασίη ἐπέων λάβε, τῷ δέ οἱ ὄσσε  
δακρυόφιν πλησθεν, θαλερῇ δέ οἱ ἔσχετο φωνή.  
ταρβήσας δ' ἐτέρωσε βαλ' ὄμματα, μὴ θεὸς εἴη.

*Hom.* 2105-2109

Tuvo miedo bajo tierra Aidoneo, rey de hombres.  
y de nuevo le volvió la palidez y tomó sus mejillas.  
y largo tiempo se apoderó de él el estupor, y ambos ojos  
se llenaron de lágrimas, y su vigorosa voz quedó paralizada.  
Y espantándose giró sus ojos de un lado a otro, por si fuera un dios.

Al final, cuando Cristo le deja claro que no habrá perdón, reaparece el motivo.

᾽Ὡς εἰπὼν λίπεν αὐτόθ', ἐπεὶ διεπέφραδε πάντα  
δειδιότα· κρατερός γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς ὀμοκλή.

*Hom.* 2147-2148

Habiendo dicho así, lo dejó allí, cuando lo explicó todo,  
despavorido; pues un fuerte temblor le dominó por la amenaza del varón.

La fuerza de este motivo como demostración de la superioridad de Cristo y de

la religión cristiana frente a la mitología pagana solo se puede entender totalmente en relación al pagano y temeroso Odiseo de la *Nékyia*, es decir, solo adquiere una completa significación si los hipotextos son los pasajes sobre el motivo del temor en *Odisea* XI. Esto se pone, además, de manifiesto por el hecho de que tanto las elaboraciones del motivo del temor aplicadas a Odiseo como las aplicadas a Hades están situadas en los mismos lugares, pues sirven de apertura y cierre de sus respectivos episodios.

Es más, la denigración de Hades ante Cristo no se produce solo por su asimilación con un Aquiles difunto y degradado o un miedoso Odiseo. Hades reproduce un tópico, el de la petición al visitante del más allá, que tiene su principal referente homérico en las palabras de Elpénor.

λίσσομ' ὑπὲρ ψυχῆς καὶ γούνων σῶν τε τοκῆων,  
μή μ' ἀπογυιώσης μένεος

*Hom.* 18-19

te ruego por el alma y las rodillas de tus progenitores  
que no debilites mi vigor

νῦν δέ σε τῶν ὀπιθεν γουνάζομαι, οὐ παρεόντων,  
πρὸς τ' ἀλόχου καὶ πατρός, ὃ σ' ἔτρεφε τυτθὸν ἑόντα,  
Τηλεμάχου θ', ὄν μούνον ἐνὶ μεγάροισιν ἔλειπες (...)  
μή μ' ἄκλαυτον ἄθραπτον ἰὼν ὀπιθεν καταλείπειν

*Od.* XI 66-72

Y ahora te pido por los de casa, los que no están presentes,  
por tu esposa y tu padre, que te crió siendo pequeño,  
y por Telémaco, que dejaste solo en palacio: (...)  
que marchándote no me dejes atrás sin llorar ni enterrar

Ante Cristo, el dios pagano es como el peor de los compañeros de Odiseo, el cobarde y poco inteligente Elpénor. Ni Elpénor ni Hades son capaces de esconder la verdad que el lector del episodio conoce: a pesar de compartir escena con el protagonista, a pesar de sus intentos de congraciarse con ellos para que accedan a sus peticiones, a pesar de sus elevadas palabras, la finalidad de su aparición en ambas escenas es que podamos apreciar mejor la excelencia del visitante al ser comparado con la bajada de estos dos moradores.

Estamos, por tanto, ante una transposición *heterodiegética* de la *Nékyia* que desarrolla una fuerte *transvalorización*, pues el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* se adapta al contexto cristiano como medio para combatir su contenido pagano.

Más tarde aparecerá una extensa reelaboración del descenso de Cristo en el *Evangelio de Nicodemo* (s. v-vi) que muestra similitudes con el texto de Eudocia, ya que también se produce un encuentro entre Cristo y Hades, aunque dentro de una composición más compleja y simétrica. La versión griega del descenso se puede dividir en varias escenas:

En el oscuro Hades están los patriarcas, que profetizan alegres la bajada de Cristo al percibir una fuerte luz. Después se produce un diálogo entre Hades y Satán, que queda interrumpido por la llegada de Jesús. Cristo vence a Satán y los patriarcas aconsejan a Hades ceder ante la gloria de Dios. A continuación hay otro diálogo entre Satán y Hades, que lamenta que Satán haya provocado la crucifixión de Cristo. Finalmente los patriarcas dan gracias a Dios por su liberación. Tras el descenso de Cristo se dedican unos párrafos a su ascenso al cielo.

Hay ciertas semejanzas architextuales entre este episodio y el tema del viaje al

mundo de los muertos en la *Odisea*. La naturaleza del texto es eminentemente mimética, formada por diálogos, y se enmarca dentro de un relato secundario (el de los hijos de Simeón). Su estructura simétrica está basada en la sucesión de bloques grupales (los patriarcas) y encuentros dialogados (hablan Satán y Hades, dos moradores del inframundo, como en la *Deuteronékyia*). Encontramos algunas fórmulas y tópicos de configuración parecida al texto homérico<sup>398</sup>. También el motivo del temor está presente<sup>399</sup>. Como Hermes en el canto xxiv, Cristo ejecuta un papel de psicopompo, ya que guía a los patriarcas al Paraíso. El más allá al que desciende no es la llameante Gehena sino el oscuro e inane Hades de la tradición homérica. En la versión latina A se añade además un nuevo personaje, Simeón, que se reencuentra con sus hijos en el más allá (Latín A 2[18]. 2), como Anticlea y Anquises. Aunque estas semejanzas son notables, no hay, sin embargo, ninguna cita ni marca manifiesta e indiscutible de hipertextualidad que permita afirmar el uso de la *Odisea* como hipotexto.

Sandnes, en su comentario antes citado, se refería tanto al descenso de Eudocia como al del *Evangelio de Nicodemo*. En su opinión, el episodio ha sido compuesto a partir de referencias cristianas<sup>400</sup>, pero la idea de unirlos para crear un relato ha podido proceder de la *Nékyia*. Reconoce también la similitud entre el encuentro de Odiseo con los héroes míticos y el de Cristo con los patriarcas y profetas<sup>401</sup>. Por su parte, MacDonald<sup>402</sup> considera que la *Nékyia* fue un hipotexto del Descenso de Cristo en la recensión M: la llegada de los hijos de Simeón al Hades, donde les recibe un número de difuntos que se le acercan y ofrecen discursos, sería paralela a la llegada de Odiseo a los infiernos donde los muertos se le acercan y conversan con él; la aparición en el paraíso del buen ladrón, cargado con la cruz, refleja según MacDonald a dos personajes homéricos, Odiseo, a quien Tiresias le manda vagar por tierra cargado con un remo, y Elpénor, que como el ladrón bueno ha llegado al más allá antes que el protagonista y desarrolla el tópico de la muerte.

En los descensos cristianos, debido a la ambigüedad y complejidad de muchos de los paralelismos, es sumamente difícil aseverar que en la mayoría de los casos su génesis se encuentre directamente en los textos homéricos. Es posible que muchos de estos detalles compartidos hayan surgido espontáneamente, sean producto de interpolaciones posteriores, deriven de otras tradiciones textuales, o provengan ciertamente de la *Odisea* pero a través de múltiples mediadores. Aun así, de los ejemplos expuestos anteriormente que escapan con ciertas garantías de esta refutación se puede inferir que la *Nékyia* tuvo cierta influencia en algunos autores de los descensos cristianos de la Antigüedad Tardía, o al menos en algunos detalles aislados. Sin embargo, la hipótesis de una sólida corriente de influencia directa del tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* en la conformación global de la tradición literaria de los descensos cristianos deja aún demasiados interrogantes, por lo que de momento, y a

398 ἦλθεν ὁ Σατάν ὁ κληρονόμος τοῦ σκότους καὶ λέγει τῷ Ἄδῃ, *A.Pil.* 4 [20]. 1; Τοιαῦτα τοῦ Σατανᾶ καὶ τοῦ Ἄδου λεγόντων πρὸς ἀλλήλους, 5[21]. 1; Οὕτω τοῦ Ἄδου διαλεγομένου τῷ Σατανᾶ, 8 [24].1).

399 En la versión griega (4[20]. 2) Satán echa en cara a Hades que tema la llegada de Cristo; en la versiones latinas se añaden además varios pasajes en los que se hace referencia al temor de Satán, Hades y sus esbirros (Latín A 6[22].1 y Latín B 2[18]. 2; 6[22]. 2)

400 Sandnes (2011, pp. 218-219) cita como fuentes Isa 9:1-2, Ps 107:15-17, Hab 3:13 y la historia de Lázaro; Anderson (2015) postula que el descenso de Cristo fue un desarrollo secundario a partir del dogma de la Resurrección: la creencia en el ascenso a los cielos (anábasis) propició el relato de un descenso a los infiernos previo (catábasis).

401 Sandnes 2011, p. 219: «When Odysseus paid a visit to the realm of the dead, he met the heroes of old. According to *The Gospel of Nicodemus*, Jesus likewise meets the patriarchs and prophets while in Hades.»

402 MacDonald 2014, pp. 367-372.

falta de estudios que profundicen más en la cuestión, no parece muy probable.

Si en la Edad Antigua y en la Antigüedad Tardía la influencia del tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* en las catábasis cristianas no parece haber sido predominante, con el avance de la Edad Media se hace prácticamente inexistente. El tema de la catábasis en la literatura cristiana será durante estos siglos frecuentemente abordado en multitud de composiciones<sup>403</sup>, pero la tradición clásica no parece haber ejercido en general un influjo significativo más allá de algún eco o alusión lejana. La tradición cristiana medieval parece reticente a tomar motivos de los textos clásicos aún conocidos (la *Eneida* se seguía leyendo en esta época) y tiende a repetir los elementos literarios que ya se habían consolidado en su propia tradición. A partir del siglo XIII se empieza, sin embargo, a percibir un tímido acercamiento a la tradición clásica de este tema, aunque la mayoría de los casos no van más allá de ciertos préstamos de nombres de lugares y monstruos infernales grecolatinos. Habrá que esperar hasta el siglo XIV para que Dante, precursor del Renacimiento, dé el paso definitivo de fundir en su *Divina Comedia* las dos tradiciones, la cristiana y la clásica, del tema del viaje al mundo de los muertos<sup>404</sup>.

Podemos concluir que el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* fue conocido y usado literariamente por muchos escritores cristianos de la Antigüedad tardía, que experimentó algún tratamiento alegórico, aunque no formó parte principal de la exégesis cristiana, y que tuvo cierta influencia en algunos descensos cristianos al más allá. Sin embargo, estamos por lo general ante unos tratamientos muy limitados y secundarios, tanto en extensión como en contenido, especialmente si los comparamos con las concienzudas, extensas y complejas reelaboraciones de la *Nékyia* y la *Deuterónékyia* de los escritores paganos. Queda por tanto de manifiesto que en esta época, aunque aún vigente, en el ámbito cristiano se marchitó la fuerza de evocación de la que habían gozado ambos episodios homéricos en el contexto pagano grecolatino.

Con la llegada de la Edad Media ni siquiera esta vigencia limitada permanece: la *Odisea* queda relegada al olvido y la *Nékyia* es uno de los episodios más desconocidos. Las pocas veces que encontramos algún atisbo de alegorización o transposición parcial de sus elementos literarios es de manera indirecta, por mediación del descenso de Eneas y otros textos latinos. Este débil fenómeno adquirirá, sin embargo, una fuerza renovada en la *Divina Comedia* de Dante, cuya configuración y elementos literarios reavivarán ya con claridad el hasta entonces casi imperceptible eco del tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* en la Edad Media, aunque será de manera indirecta, gracias a la reelaboración que de este episodio homérico realizó Virgilio en su descenso de Eneas y que sirvió a su vez como modelo de la *Divina Comedia*. Esta gran obra de la literatura universal es la antesala de una nueva época, el Renacimiento, en la que la tradición del tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* resurgirá de nuevo.

## 2. Literatura de la Baja Edad Media

Durante la Edad Media en el Occidente europeo la literatura griega se va haciendo cada vez menos conocida y el estudio del griego ya no se considera un factor

---

403 P. ej. *Diálogos* IV 37 de Gregorio el Grande (593-594), *La visión de Furseo* (s. VIII), *El viaje de San Brendam* (s. X), *La visión de Tundale* (s. XII), *La visión de Carlos el Gordo* (s. XII), *El purgatorio de San Patricio* (s. XII) o *La visión del monje de Evesham* (s. XII).

404 Foust 2008, pp. 151-152.

cultural relevante. Esto produjo el declive de la influencia de los poemas homéricos<sup>405</sup> y la imposibilidad del uso directo de la *Nékyia* de la *Odisea* para la elaboración de episodios semejantes. Eran accesibles en época medieval algunos epítomes antiguos de los poemas homéricos que conservaban al menos parcialmente la *Nékyia* y la *Deuteronékyia*. Uno de ellos fue el compuesto por el cristiano Ausonio, que resumía el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* en su *Periochae Odysssiae*<sup>406</sup>.

Las obras de Dictis y Dares, que representan la tradición antihomérica, se convertirán, sin embargo, en las principales fuentes en la Europa medieval de la materia troyana y, por lo tanto, de las aventuras de Odiseo<sup>407</sup>. Ambos, que se presentaban como partícipes de los sucesos que narraban, fueron alabados en la Edad Media como escritores veraces de la materia de Troya, ya que compusieron una versión racional del relato homérico, lleno este último de elementos maravillosos y, por tanto, tachado de falso. Esta pretendida historicidad, unida a la crítica de las mentiras fantasiosas de Homero, tuvo como consecuencia que estos dos autores se impusieran en el canon medieval de la materia troyana, en detrimento de los epítomes u otras versiones, como la de Ausonio, que conservaban aún la versión homérica con sus detalles maravillosos. En la versión de Dictis, traducida por Septimio la extensa aventura homérica de ultratumba queda reducida a la mención de la realización de unos ritos por parte de Odiseo para consultar el futuro a los muertos<sup>408</sup>. La obra *De excidio troiae historia*, atribuida a Dares, finaliza con la destrucción de Troya y no relata el regreso de los combatientes. Debido a la gran propagación de estas dos obras en época medieval, la pequeña mención de la consulta nigromántica de Dictis será la versión más extendida del episodio, que en los autores posteriores se convertirá en una consulta a un oráculo y que formará parte de una serie de relatos sobre las aventuras de Odiseo cuya trama se va alejando paulatinamente del original homérico, cada vez más desconocido por los literatos medievales. De esta manera, se diluye la importancia y centralidad del viaje de Odiseo al más allá, que se convierte en las sucesivas recreaciones medievales, especialmente en las obras sobre la materia de Troya de la Baja Edad Media, en un suceso menor, una mera alusión acerca de la consulta de un oráculo.

### ***Roman de Troie* de Benoit de Sainte Maure**

Así sucede en el *Roman de Troie*, que se añadirá posteriormente al canon de fuentes principales de la materia de Troya junto a las dos obras anteriores. En el poema,

---

405 Encontramos, a pesar de esto, algunas obras, como *Liber miraculorum sancte Fidis* u *Orendel*, que reflejan la influencia indirecta del argumento de la *Odisea*, a través de fuentes latinas. Cf. Parodi 1920.

406 <Ἀυτὰρ ἐπεὶ ὄ' ἐπὶ νῆα κατήλθομεν ἠδὲ θάλασσαν>.

*At postquam ventum ad naves et litora ponti.*

*Digressus a Circa Avernum pervenit, qui locus descensus ad manes existimatur. ibi sacris rite perfectis scrobem complet sanguine victimarum et circumvolitantibus animabus nullam sinit haustum cruoris attingere, nisi, ut Circe monuerat, prius Tiresias vates inde libasset. ibi et heroidas plurimas videt, quarum enumerationes multa veterum fabularum venustate contextit.*(*Periochae Odysssiae* XI).

Ἐρμῆς δὲ ψυχὰς Κυλλήνιος ἔξεκαλεῖτο

*Tartaream vocat in sedem Cyllenius umbras.*

*Procorum animas recenti et communi caede congestas catervatim Mercurius ad inferna conpellit. tunc circa Agamemnonem manes heroici congregantur: miratique lectorum iuvenum congregem densitatem uno agmine conneatus causas interitionis accipiunt. tum apud inferos quoque virtus Ulixis et Penelopae pudicitia praedicantur; ab Agamemnone prae ceteris, cui dispar fuerat in utroque fortuna* (*Periochae Odysssiae* XXIV).

407 Cf. e. g. Parodi 1920; Highet 1954, vol. 1, pp. 85-95; Stanford 1954, pp. 146 ss.; Fernández-Galiano 1984, pp. 131-133; López Férez 1994b, pp. 362 ss.; Marcos Casquero 1996, pp. 5-69; Casas Rigall 1999; Cristóbal López 2001, pp. 145-164.

408 Cf. II.5.

compuesto en lengua vernácula por Benoit de Sainte Maure a finales del s. XII, el poeta francés se limita a amplificar la referencia de Dictis, añadiendo el detalle del oráculo:

A uns oracles precios  
Sainz e verais e si sacrez  
Que les devines poëstez  
I donoënt certains respons,  
La vint o toz ses compaignons;  
La firent sacrefiemenz,  
Si come il sorent, beaus e genz;  
La voust saveir que deveient  
Les ames que des cors eisseient  
Ço qu'il enquist sot e oï.

*Le Roman de Troie, 28828-28837*

A unos oráculos preciosos  
santos y verdaderos, y tan sagrados  
que las divinas potencias  
daban respuestas ciertas,  
allí llega con todos sus compañeros;  
allí hacen sacrificios,  
como sabían, bellos y gentiles;  
quiso saber lo que les ocurría  
a las almas que salían de sus cuerpos.  
Lo que pregunta oye.

Benoit no hace mención alguna al encuentro de Odiseo con las almas de los muertos, sino que sitúa la consulta en un oráculo. A la reducción radical de Dictis, añade Benoit una transformación pragmática<sup>409</sup>: el hipotexto, cuya evocación de los muertos era reprobada, se corrige y se convierte en una consulta oracular a las divinidades; mientras Dictis refiere que los difuntos predicen a Odiseo el futuro, Benoit especifica que el héroe pregunta por el destino de las almas al morir, pregunta que en la *Odisea* le responde su madre Anticlea (*Od.* XI 219 ss.) y que pone de manifiesto que en esta versión tan alejada de los poemas homéricos aún quedaban algunos trazos de la nigromancia original<sup>410</sup>.

### ***Historia destructionis Troiae de Guido delle Colonne***

Las traducciones, versiones y obras basadas en los textos de Dictis, Dares y Benoit se multiplicarán en los siglos sucesivos, en las diversas lenguas y países de Europa, conformando una densa y compleja red de referencias transtextuales. Los escritores europeos seguirán preferentemente la versión de Dictis y Benoit de esta aventura de Odiseo, por lo que durante la Baja Edad Media en Europa el viaje al más allá de Odiseo quedará reducido a unas pocas líneas o versos en las que se refiere la consulta a un oráculo, configurada como una aventura intrascendente del personaje en estos tratamientos antihoméricos.

En Italia surge una nueva obra que gozaría de una gran difusión<sup>411</sup>, la *Historia*

---

409 La corrección es un tipo de transformación pragmática que consiste en la modificación del hipotexto según razones de verosimilitud moral (Genette 1989, 400).

410 En estos textos las aventuras de Odiseo no terminan con la restitución del héroe en Ítaca, sino que continúan el relato de sus avatares con una especial importancia de la Telegonía, en la que se cuenta la muerte de Ulises a manos de su hijo Telégono, muerte inspirada en parte en la profecía de Tiresias en la *Nékyia* (ἐξ ἄλλος, *Od.* XI 134).

411 La obra de Guido tuvo un gran éxito y surgieron versiones de ella en toda Europa. En la segunda mitad del siglo XIV se realiza una traducción versificada al inglés, *The Gest Hystoriale of the*

*destructionis Troiae* (1287) de Guido delle Colonne, escrita en latín y entre cuyas principales fuentes se encuentran Dictis y Benoit<sup>412</sup>. Aparece aquí, como en sus predecesores, la mención del oráculo, que sigue de cerca *Le Roman de Troie*:

*Deinde navigando cum meis perveni ad quandam aliam insulam, in qua quoddam oraculum sacrum habebantur; quod divine concessionem potencie certa et vera responsa petenti exhibebat. Ab hoc oraculo multa petii curiosus, inter que affectuose ab eo quesivi quidnam de nostris contingeret animabus postquam a nostris corporibus sunt egressae. De omnibus igitur per me tunc quesitis ab eo certum responsum obtinui preterquam de animarum articulo, de quo ab eo nullum certum responsum potui obtinere.*

*Historia destructionis Troiae*, XXXIII 13

Guido se separa de sus fuentes al negar a Odiseo la respuesta del oráculo acerca de la suerte de los difuntos, nueva corrección quizá con la intención de negar a un oráculo pagano una revelación de tal envergadura. Este detalle fue repetido en textos posteriores, cuando la obra de Guido llegó a otros países de Europa, tanto en el latín original como mediante traducciones, como la que realizó en lengua castellana Pedro de Chinchilla:

E de allí con los míos navegando llegué a una isla en la cual un santo oráculo avía, el cual por otorgamiento de la divinal potencia, cierta e verdadera a los [[a los]] demandantes dava respuesta. D'este oráculo munchas cosas demandé con cuidado, entre las cuales con afeción demandé qué de nuestras ánimas avía de ser después que de nuestros cuerpos salliesen. E de todas las otras cosas por mí demandadas cierta ove respuesta, salvo del artículo de las ánimas, de la cual d'él ninguna respuesta ove.

*Libro de la historia troyana*, 166v, p. 354

Podemos observar cómo el texto de Guido coincide con la *Odisea* en poner las aventuras en boca de su protagonista, aunque no se las cuenta a Alcínoo y los feacios sino a Idomeneo<sup>413</sup>, en consonancia con la versión de Dictis.

### **General Estoria de Alfonso X el Sabio**

En España la gran obra medieval de la literatura hispánica, la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio (1270-1284), se sirve del *Roman de Troie* como fuente para las aventuras de Odiseo. Los alfonsíes optan por dar una versión alternativa que se separa de los sucesos homéricos (Tercera parte LXXI -XCV): Tras conquistar Troya, Ulises y los suyos parten en dirección a Creta y se encuentran con el obispo Eleno, que a pesar de su rivalidad, les da consejo mediante sus dotes proféticas. El héroe continúa su periplo, se casa con Circe, con quien tiene a Telégono, y permanece junto a ella hasta

---

*Destruction of Troy*. En el libro xxxiv se relata el regreso del itacense y la consulta del oráculo (vv. 13256-13267). Más tarde, en el siglo xv encontramos otra versión de similares características argumentales en *Troy Book* (1420) de John Lydgate, el texto sobre la materia troyana de mayor influencia y calidad literaria de la tradición inglesa, que recoge de nuevo la consulta oracular (V 2030-2049). A pesar de estar basadas en la obra de Guido, en *The Seege or Batayle of Troye* (comienzos del siglo xiv) tan solo se menciona que los caudillos griegos regresaron a sus hogares. Tampoco Raoul Lefèvre en su *Recoeil des histoires Troyes* (1462) la recoge ya que se limita a mencionar que Odiseo «contó sus aventuras a Idomeneo», al igual que sucede en la traducción al inglés que de esta obra hizo Caxton (c. 1474).

412 Véase la introducción de Marcos Casquero (1996, pp. 5-69), que analiza la tradición antihomérica a la que pertenece Guido delle Colonne y el uso de sus modelos.

413 Sobre la tradición literaria del mito de Idomeneo, cf. Valverde Sánchez 2016.



que una carta de Penélope le insta a regresar. Antes de culminar su retorno, funda Lisboa a su paso por la Península Ibérica. Ya de feliz vuelta en la isla la aparición en sueños de una bellísima mujer le avisa del peligro que le aguarda a manos de su hijo. Los últimos apartados refieren el aprisionamiento de Telémaco y la muerte de Ulises a manos de Telégono.

Tan solo en lo referente a la Telegonía han seguido los alfonsíes el *Roman de Troie*. Para el relato del regreso de Odiseo han optado por las *Metamorfosis* de Ovidio, que, como hemos comentado anteriormente, omitía la *Nékyia*. En la obra hispana se atribuyen además al itacense algunos sucesos protagonizados por Eneas en el poema latino<sup>414</sup>. Pocos son, por lo tanto, los detalles originales de la *Odisea* en estos pasajes y nada hay que rememore la *Nékyia*<sup>415</sup>. Pero si el uso de Ovidio como fuente de este pasaje tiene como consecuencia que en la *General Estoria* no aparezca siquiera la breve mención de la consulta de un oráculo característica del tratamiento medieval del regreso de Odiseo<sup>416</sup>, en otra parte, dedicada al descenso de Juno, encontramos algunos ecos indirectos de la *Nékyia* gracias precisamente a esta fuente latina<sup>417</sup>, en particular la mención de los nueve collados ocupados por el condenado Titio («allí estava Ticio dando las sus entrañas a despeçar, e rastrávangelas por nueve collados», *General Estoria*, Segunda Parte, Tomo I, 108).

#### **Otras versiones: Crónica de Troya de Alfonso XI y Crónica troyana anónima**

La consulta oracular de Odiseo es citada por otros textos hispánicos, como la

---

414 El estudio de Casas Rigall 1999, que contiene valiosa información sobre la materia de Troya, trata con detenimiento las fuentes de este pasaje (pp. 191 ss.) entre las que, además de las *Metamorfosis*, se encuentran las *Heroidas* y los glosarios de Papías y Uguccione.

415 Tampoco en los capítulos que se dedican a contar el periplo de Eneas (Segunda parte, Tomo II, 618-621) hay mención alguna al descenso del héroe.

416 No es este el único caso en que se omite por completo el suceso nigromántico. José de Éxeter, (s. XII) por ejemplo, aunque se basa en Dictis e incluye un breve resumen del regreso de los griegos y las aventuras de Odiseo, no menciona la *Nékyia* (*De bello troiano* VI 945-949). No aparece, por tanto, la profecía de Tiresias, pero la muerte de un anciano Odiseo a manos de Telégono, llegado por mar, recuerda las palabras del adivino en el poema homérico (*De bello troiano* VI 949-952). Unos versos antes el poeta ha recreado la llegada de Paris al inframundo, que incluye los ríos y condenados homéricos y características del Hades virgiliano (*De bello troiano* VI 530-537). En España ve la luz *Sumas de historia troyana* de Leomarte (s. XIV), entre cuyas fuentes están la *General Estoria* de Alfonso X y los textos de Benoit y Guido. Tampoco esta obra desarrolla la consulta oracular u otras catábasis clásicas, a pesar de relatar las aventuras del itacense y de Eneas, aunque sí incluía la Telegonía.

417 Tanto en *Metamorfosis* IV como en *General Estoria* (Segunda parte, Tomo I, 105-109) hay un descenso a los infiernos de la diosa Juno. Tuvimos ocasión de comprobar que la ambientación ovidiana del pueblo de los muertos reflejaba las características de la *Nékyia* (*Met.* IV 443-446; cf. IV.2). Lo mismo sucede en el respectivo pasaje de la *General Estoria*, que recoge lo que Ovidio dice al respecto (*General Estoria*, Segunda Parte, Tomo I, 105). Y, como en *Met.* X 41-44, en el episodio del descenso de Orfeo de la *General Estoria* la música de Orfeo hace parar a estos condenados (*General Estoria*, Segunda Parte, Tomo I, 212).

De esta época es también una versión alegórica francesa de las *Metamorfosis*, titulada *Ovide moralisé*, que contiene algunos de los paralelismos de ascendencia homérica que hemos destacado en la *General Estoria*. En el descenso de Juno se nos muestran las almas y los condenados a la manera homérica (IV 3791-3797). El *Ovide moralisé* también recrea el viaje de Iris a la morada del Sueño, pero omite las referencias homéricas del lugar, pues no cita a los cimerios, aunque mantiene la incapacidad de la luz de llegar a aquel lugar («Où nulz solaus ne rent clarté. / Nielle mellee en oscurté / Sourte de terre et trouble le leu, / Si qu'il samble entre chien et leu», XI 3440-3443). Se resume de nuevo el descenso de Eneas (XIV 790-1750), conservando ligeramente unos pocos detalles de los roles y de la estructura de ascendencia homérica, como sucedía en las *Metamorfosis*, y añadiendo explicaciones alegóricas.

versión de **Alfonso XI** de la *Crónica de Troya* (s. XIV), que traduce y versiona el *Roman de Troie* de Benoît, y del que se ha conservado un manuscrito bilingüe en castellano y gallego que incluye el siguiente texto<sup>418</sup>:

Et fujme a hũ lugar de oraçõ muy preçioso et uerdadeyro, en que as sanctas podestades dauã moy çertas rrespostas a aqueles que as y demãdauã. Et fige y mĩa oraçõ et meus sacrificios, cõmo mellor soybe, et dema[ndey] por rresposta per u yam as almas, quando se partiã dos corpos. Et quanto deste pleito quige saber, de todo me fuy dado çerta rresposta.

*Crónica Troiana* 488. 5-9

De finales del siglo XV es una **Crónica troyana anónima**, cuya primera edición fue impresa por Juan de Burgos, y que contiene la siguiente versión, derivada del relato de Guido:

E dende p<ar>tido nauegando co<n> los mios aporte en otra ysla en la qual estua vn sacro oratorio el q<ua>l por poderio delos dioses & por ellos lo aver asi alli otorgado daua ciertas rrespuestas & verdaderas alos q<ue> las dema<n>daua<n> asi q<ue> yo fuy co<n> mucha dilige<n>cia a este oratorio & pregu<n>te dilige<n>te mente alos dioses q<ue> alli eran q<ue> era lo que avia de ser de n<uest>ras animas desde se p<ar>tiesen de n<uest>ros cuerpos & de todas las otras cosas que le pregunte me dio cierta rrespuesta saluo tan sola me<n>te a esta demanda q<ue> le fize delas animas sobre lo qual no pude aver del rrespuesta.

*Crónica troyana* p. 434

Aún se podrían poner más ejemplos. Todos tienen en común, como ya hemos comentado, que en ellos la magnificencia literaria y creativa del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* ha quedado reducida a su mínima expresión, una breve mención de una consulta oracular sobre el destino de las almas.

### **Reelaboraciones del descenso de Eneas: *Ylias* de Aurea Capra y *Roman d'Eneas***

A diferencia de la evocación homérica, el descenso de Eneas tuvo en esta época algunas reelaboraciones de mayor entidad. En estos episodios podemos encontrar ciertos rasgos originados en el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* que habían sido posteriormente adaptados en la catábasis virgiliana.

En el siglo XII escribió **Simón Aurea Capra** su *Ylias*. La primera versión relataba la guerra de Troya, y mencionaba brevemente alguna aventura de Odiseo<sup>419</sup> y el descenso de Eneas (*a sapiente petis / hospita Cumanis, impulsibus acta profanis, / debita Trojanis fata Sibylla canis. / Quanta parent Rutili, quam gloria surgat Iuli, / qui regum tituli, regnaque, qui populi, Ylias* [Migne] 1452D). El autor amplifica el relato en una segunda versión en la que añade los sucesos de la *Eneida*, entre los que destaca el descenso del héroe dardanio.

*Post ludos lustrans Herebum ducente Sibilla,  
Perquirendo uidet fletque uidendo patrem. Huic pater*

418 La versión de Alfonso XI está en estrecha relación con una traducción parafrástica al castellano, *Historia troyana polimétrica* (1270), que alterna verso y prosa. Le falta el principio y el final (se corta antes de la muerte de Héctor), por lo que muchos manuscritos la completaron con la versión de Alfonso XI.

419 *Ylias* [Migne] 1451B: *Sponsus Penelopes passus mare, monstra Cyclopes / transtulit ad Dolopes Laomedontis opes*

*Augustos monstrat sortemque nepotum,  
 Que specie presens carne futura latet.  
 Quod meritum, quis apex, que laus, quis finis eorum,  
 Omnia scire uolens dum rogat, ille docet.  
 Hic quoque Didonem, sed mestam, sed fugientem,  
 Sed sine respectu, sed sine uoce uidet.  
 Anxius hanc sequitur pede, lumine, uoce, sed illa  
 Sero seuera negat stare, uidere, loqui.  
 Stant uelud irate uox, lumina, cor sine motu,  
 Fitque uiro qualem senserat illa uirum.  
 Nec minus alloquitur, plangit, dolet, Hectora uisum  
 Quem caro, quem probitas, quem sibi iunxit amor.  
 Singula ne queras, siquidem compendia quero,  
 Singula qui queris desine, queso, queri.  
 Si loca, si manes, si cetera queque retractem  
 Dum sequor auctorem, non breuis auctor ero.*

*Ylias* [Rawlinson] 167-184

Tras los juegos, recorriendo el Erebo con la Sibila de guía,  
 indagando ve a su padre y llora viéndolo. Su padre  
 le muestra a los augustos y el destino de sus descendientes,  
 que presentado con aspecto carnal oculta el futuro.  
 Qué mérito, qué corona, qué alabanza, qué culminación de estos,  
 todo se lo enseña aquel en cuanto él, deseoso de saberlo, se lo pide.  
 Aquí también ve a Dido, pero triste, huidiza,  
 sin mirarle y sin voz.  
 Ansioso, sigue a esta a pie, con la mirada, con la voz, pero aquella,  
 tardíamente rigurosa, se niega a quedarse, a verle, a hablar.  
 Quedan fijos, como airados, su voz, su mirada, su corazón inamovible,  
 y le devuelve al varón la actitud que aquella había sentido en ese hombre.  
 No habla, se lamenta ni se duele menos de la visión de Héctor,  
 al cual la honradez y el amor unió con su querido amigo.  
 No requieras cada detalle, pues yo requiero cosas breves,  
 los detalles que requieres te requiero que dejes de requerirlos.  
 Si los lugares, las almas, si cada una de las demás cosas reelaborara  
 mientras sigo a su autor, no seré un autor breve.

Al final del episodio Simón Aurea Capra reconoce que se está sirviendo del descenso de Eneas como hipotexto, pero que debido a la brevedad de su obra no puede reelaborar todos sus elementos literarios. Precisamente, al reconocer la imposibilidad de relatar todo lo relacionado con el descenso está imitando la *recusatio* del episodio virgiliano (la Sibila reconoce que no puede describir todos los castigos del Tártaro) que a su vez suponía una adaptación de la *Nékyia* (Odiseo dice que no podría nombrar a todas las mujeres que vio en el Hades). Entre estos elementos literarios virgilianos, Aurea Capra menciona el encuentro de Eneas y Anquises, con el subsiguiente catálogo de futuras personalidades romanas, y el encuentro con Dido. Se desarrolla especialmente el papel de la reina como personaje traicionado que se niega a hablar con el protagonista, rol que tiene su origen en el Áyax de la *Nékyia*.

Aún hay una tercera versión de la *Ylias*, en la que ya no aparece el motivo de la imposibilidad de relatarlo todo debido a la brevedad de la obra, que ahora ha sido amplificada, lo que le ha permitido incluir elementos del descenso virgiliano ausentes en la segunda versión: por ejemplo, el encuentro de Eneas con la Sibila antes del descenso y la consecución del ramo de oro o la descripción del Tártaro. Entre los personajes virgilianos añadidos en esta tercera versión hay algunos que basaban su

función en el hipotexto homérico:

*Inde petens Cumas heros audire Sybillam,  
Miseni digno fumus honore piat.  
Hic fuit egregius comes Hectoris, Hectore forti  
Non ferocitate minor, sed feriendo minus.*

*Ylias* [ms. lat. 8430] 675-678

Desde allí se dirige el héroe a Cumas para escuchar a la Sibila,  
el humo de Miseno con digna honra purifica.  
Este fue un egregio compañero de Héctor, al fuerte Héctor  
no inferior en ferocidad, pero inferior a él en el combate.

*Deyphebum cernens et te, Palynure, gementes,  
Obtutus lacrimis, cor pietate mouet.  
Illum Grayugenis prodens sua perdidit uxor,  
Hunc sompno mersum mersit et unda simul.*

*Ylias* [ms. lat. 8430] 701-704

Viendo a Deífobo y a ti, Palinuro, gemir,  
contemplándoos con lágrimas, su corazón se conmueve de piedad.  
A aquel lo perdió su esposa, prominente griega,  
a este, sumergido en el sueño, le sumergió a la vez el mar.

Miseno y Palinuro se repartían en el libro sexto de la *Eneida* el rol de Elpénor, personaje que solicita y obtiene honras fúnebres. Aurea Capra mantiene el detalle de las honras fúnebres tributadas a Miseno como prólogo del descenso, pero menciona solo la muerte de Palinuro, omitiendo la petición de sepultura y su enterramiento a manos de los habitantes del lugar. Deífobo conserva el rol heredado de Agamenón como personaje asesinado por la traición de su esposa.

También en el s. XII y en Francia se compuso el *Roman d'Eneas*, una adaptación libre de la *Eneida* al francés<sup>420</sup>. En esta obra el episodio del descenso de Eneas carece de algunos componentes del original (no aparecen, por ejemplo, Miseno, Palinuro, Deífobo ni Cayeta) y otros han sido remodelados. Con todo, en la adaptación francesa encontramos de manera indirecta algunos de los elementos literarios homéricos empleados por Virgilio en su descenso de Eneas.

Al inicio del descenso se introduce el tradicional motivo del temor. La Sibila aconseja a Eneas que no se turbe y que desenvaine la espada, detalle que también se encontraba en el original virgiliano.

'garde que mar t'esmaieras  
de tout yce que tu verras.  
En Enfer a poy de veüe,  
t' espee porte toute nue (...)  
S' espee trait, ne targe mes,  
elle vait avant et il aprez,  
par l' ozcurté tienent lor route;

*Roman d'Eneas* 2470-2481

'Ten cuidado de no turbarte  
por todo lo que verás.  
En los infiernos hay poca luz,  
lleva tu espada desnuda (...)  
Él saca su espada sin tardanza,

420 Cf. Faral 1983, pp. 73-187; Carmona Fernández 1984.

ella marcha delante y el detrás,  
por la oscuridad siguen su ruta.

Poco después, tras el catálogo de abstracciones monstruosas, Eneas, temeroso, blande su espada contra las apariciones, pero la Sibila le dice que es inútil, pues no tienen entidad física. La Sibila parece contradecirse, pues justo antes ha recomendado al héroe tener preparada la espada. En la versión francesa, frente al silencio del hipotexto latino, la Sibila revela la motivación de la aparente contradicción entre la orden de desenvainar la espada y el veto de usarla:

Li Troyën ot paor moult grant,  
cil trespasent, si vont avant,  
aprez truevent monstres oribles,  
et grans et lais et moult terribles:  
illuec les voient a meesme,  
et a s'espee fait cil esme  
qu'il en cuida aucun occire.  
Celle li commença a dire:  
'De ce, fait elle, n'a mestier:  
ja n'en porras .I. atouchier,  
ce sont trestouz viez sanz corps,  
mar yert t'espee por euz fors.  
Ce saches bien por cest affaire  
ne la rovoie mie traire,  
mais por veoir de la clarté,  
errer parmi cel obscurté.'

*Roman d'Eneas 2502-2417*

El troyano tenía gran temor.  
Al continuar el camino, ellos avanzan  
y descubren los horribles monstruos  
gigantescos, horrendos y espantosos:  
Entonces los ven cerca,  
y Eneas blande su espada,  
pues se propone matar a alguno.  
Ella comienza a decirle:  
'Este gesto es inútil:  
tú no podrás tocar a ninguno,  
todos son vidas sin cuerpo,  
es inútil alzar tu espada contra ellos.  
Has de saber que no es con este fin  
por el que te he hecho sacarla de la vaina.  
sino para, gracias a su brillo,  
marchar entre las tinieblas.'

Uno de los encuentros individuales de los que no ha prescindido el anónimo autor francés es el que se produce entre Eneas y Dido. Dido ejecuta de nuevo el rol tomado de Áyax en la *Nékyia*, el personaje que, traicionado por el protagonista, se niega a hablarle. Pero este detalle del silencio ha sido duplicado en la versión francesa:

Quant Dydo l'ot ainsi parler,  
el le ne pot plus esgarder,  
car moult li estoit ennemie.  
Enz en .I. bois s'en est foïe  
où Sicheüs son sire estoit,

qui en s'amor ot greigneur droit.  
Por ce que li avoit mentie  
la foy que li avoit pluvie,  
ne s'ossoit point vers lui torner,  
ne ne l'ossoit droit regarder,  
ne prez de lui ne s'aproimoit:  
por son forfait se vergondoit.

*Roman d'Eneas 2734-2745*

Cuando Dido le oyó hablar así,  
ella no le devuelve la mirada,  
pues le era muy hostil.  
Huyó tras un bosque  
donde se encontraba Siqueo, su esposo,  
que se merecía más su amor.  
Puesto que ella había faltado  
a la palabra que le había dado,  
no se atrevía a volverse hacia él  
ni a mirarle directamente  
ni se acercaba a él:  
Sentía vergüenza de su culpa.

El detalle homérico del difunto que no habla a causa de una traición queda reduplicado: Dido no le dirige la palabra a Eneas por la furia que le causa haber sido traicionada por él, tampoco le dirige la mirada a Siqueo por la vergüenza que siente de haberle traicionado ella.

Entre los condenados en el Tártaro la Sibila describe la condena de Titio. El pasaje se basa en *Eneida* VI 595-600, a su vez una reelaboración de *Odisea* XI 576-579. El *Roman d'Eneas* mantiene el detalle virgiliano de incluir un solo buitre y añade la especificación del crimen cometido por Titio (vv. 2818-2827). El anónimo francés describe también el suplicio de Tántalo<sup>421</sup>, que no aparece en el descenso de la *Eneida* y cuya condena había quedado fijada en la tradición gracias a la *Nékyia*.

Por último se produce en el *Roman d'Eneas* el encuentro de Eneas con Anquises (junto al de Dido, los dos únicos desarrollados), que mantiene la fusión virgiliana de los roles homéricos del pariente y el adivino. Anquises recibe a su hijo en el más allá, le muestra un catálogo de futuros gobernantes romanos y le predice el futuro. El catálogo ha sido reducido a los componentes imprescindibles (Silvio, Eneas, Rómulo, César y Augusto), de los que se especifica siempre el nombre. El motivo homérico del abrazo hace una nueva aparición, con la mediación de la *Eneida*, en el *Roman d'Eneas*, esta vez sin el detalle del triple intento:

ses bras li vout au col jeter  
por lui estraindre et acoler,  
l'imaige fuit, qu'il ne la prent,  
samblant a sonne ou a vent.

*Roman d'Eneas 2950-2953*

él quiere extender sus brazos alrededor de su cuello

---

421 *Roman d'Eneas* 2828-2833: «Enmi une yaue est Tantalus / des que la goule, et dedessus / li pendent jus li chargié rain: / de soif se derve et de fain, / ne de l'yaue ne puet gouster. / ne des pomes une adaser»

En la *Eneida* se aplica un castigo similar a un condenado al que se impide alcanzar el banquete que tiene ante sus ojos, que el comentarista Servio había relacionado con Tántalo. Esto, unido a la descripción de la condena de Tántalo en las *Metamorfosis* de Ovidio (IV 458-459), pudo haber motivado su inclusión en la obra francesa. Cf. Faral 1983, p. 115.

para estrecharlo y abrazarlo,  
la imagen huye, inasible,  
semejante al sueño o al viento.

En las obras sobre la materia de Troya el tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* queda reducido a su mínima expresión. Solo en las reelaboraciones del descenso de Eneas podemos encontrar indirectamente retazos literarios del episodio homérico.

### **Otros: *El libro de Alexandre***

Encontramos otras obras que desarrollan descensos cuyos protagonistas no son ni cristianos ni héroes de la materia troyana, y que versan sobre otros temas, como la vida de Alejandro Magno. En ellas se pueden percibir levemente ciertos paralelismos menores a partir de obras latinas cuya configuración literaria se había basado en las convenciones del tema originadas en la *Nékyia*<sup>422</sup>.

El *Libro de Alexandre*, de un autor español anónimo, desarrolla la narración del descenso de Natura al inframundo e incluye un extenso catálogo de abstracciones de pecados capitales cristianos. Este tipo de catálogo procede de Virgilio, pero es indudable el influjo de Homero, con su catálogo de héroes y heroínas, para la difusión en la literatura occidental de la forma catalogada como medio de descripción de los habitantes del más allá.

Justo después del catálogo de abstracciones el anónimo autor del *Libro de Alexandre* recrea los castigos de los condenados. Entre ellos está Titio, cuyas vísceras devoran no uno sino varios buitres:

Dizen que yaze Tiçio en essa cofadría,  
al que comen los bueitres doze uezes al día:  
doze uezes lo comen, doze uezes se cría.  
Si una uez finasse, avrié grant mejoría.

*Libro de Alexandre*, copla 2416

### **3. Recapitulación**

Durante la Antigüedad tardía la influencia del viaje al más allá de la *Odisea* decae en la literatura cristiana, aunque aún conserva una reducida vigencia gracias a la importancia que el episodio había tenido en la literatura latina pagana.

Los alegoristas cristianos trataron de armonizar el contenido pagano de la *Odisea* con las creencias de su religión, pero encontramos solo un ejemplo de interpretación alegórica aplicada a la *Deuteronékyia*: la secta cristiana de los naasenos consideraba que ciertos detalles de este pasaje simbolizaban la creación del hombre y la llegada de Cristo. El libro VI de la *Eneida* recibió una interpretación alegórica más constante por parte de los comentaristas. El más importante fue Servio, que transmitió a la Edad Media las semejanzas entre el viaje al mundo de los muertos de Eneas y Odiseo.

Los apologetas cristianos y los padres de la Iglesia incluyen en sus escritos citas y referencias al episodio homérico. Destacan dos ejemplos de transtextualidad en

---

422 En el libro X del *Alexandreis* de Châtillon (1178-1182) se relata el descenso de Natura al inframundo. Llama especialmente la atención la inclusión de un catálogo de abstracciones en las puertas del infierno. Este catálogo de pecados parece inspirado en el de Claudiano, que a su vez recordaba el de Virgilio, aunque el autor ha optado por realizar una amplificación de los pecados capitales, adaptándolo al contexto religioso cristiano de la época. Alain de Lille, incluyó también en el libro octavo de *Anticlaudianus* unos larguísimos catálogos de abstracciones.

las *Epistulae* de Gregorio Nacianceno y en el *Homerocentón* de Eudocia. El primero integra el Hades homérico en su descripción de la morada de Basilio y equipara a los difuntos de la *Nékyia* con los habitantes del Ponto. Eudocia identifica a ciertas figuras del cristianismo con personajes homéricos mediante la aplicación de versos de la *Nékyia*: Eva y Clitemnestra están unidas por un crimen imperdonable, María y Anticlea por el sufrimiento acerca de su hijo.

Los viajes cristianos al mundo de los muertos se basan principalmente en la tradición literaria judía, pero se pueden percibir algunas características convencionales del tema que habían quedado fijadas en la tradición a partir de su elaboración en *Odisea* XI y *Eneida* VI. Tal es el caso de los tratamientos del tema en la *Visio Pauli* y el *Evangelio de Nicodemo*. Es notable la influencia de la *Nékyia* en el descenso de Cristo incluido en el *Homerocentón* de Eudocia. Durante el encuentro dialogado entre Cristo y un temeroso Hades, este cita el lamento del difunto Aquiles (*Od.* XI 489-491) para reconocer su inferioridad. Cristo vence a la muerte y demuestra su superioridad frente a Odiseo, que huyó del Hades por miedo a la Gorgona.

Durante la Edad Media en el Occidente europeo el texto homérico fue olvidado y prevaleció la corriente antihomérica que enfatizaba las características negativas de Odiseo. Uno de sus máximos exponentes es Dictis, que presenta una caracterización desfavorable del héroe y se separa del relato homérico en la narración de su regreso a Ítaca. El viaje al mundo de los muertos queda convertido en una breve consulta oracular, versión que será recogida por los principales escritores medievales de la materia de Troya, como Benoit de Sainte Maure y Guido delle Colonne. En las reelaboraciones de las aventuras de Eneas, sin embargo, aún se mantiene la catábasis virgiliana, a través de la cual se actualizan indirectamente algunos de los elementos compositivos de la *Nékyia*. En la segunda versión de *Ylias* de Capra Dido conserva su papel de difunto airado con el protagonista, que proviene del Áyax homérico; el relato termina con una *recusatio* inspirada en *Eneida* VI y *Odisea* XI. El descenso del *Roman d'Eneas* también mantiene el rol de Dido e incluye motivos homéricos como el temor, el rechazo de las almas y el intento de abrazo.

Dante recoge esta compleja tradición en su *Divina Comedia*. Tanto por la complejidad de la obra como por su importancia en el tema que nos concierne, le dedicaremos por entero el siguiente capítulo.



## VI. EL TEMA DEL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN LA *DIVINA COMEDIA*

### 0. Introducción

La *Divina Comedia*, obra maestra de la literatura, relata el recorrido de Dante por un más allá repleto de simbolismo. En este marco narrativo se encuadra un vastísimo y variado conjunto de conocimientos sobre las más diversas materias (literatura, filosofía, historia, teología, etc.) que comprende desde la Antigüedad hasta la época del autor<sup>423</sup>. La obra, que está impregnada de una profunda religiosidad cristiana, sigue el patrón literario del viaje al mundo de los muertos grecolatino, cuyos principales modelos son el canto XI de la *Odisea* y el libro VI de la *Eneida*. De esta manera, los motivos y la configuración literaria de la *Nékyia* vuelven a dejar su impronta en la literatura occidental tras varios siglos de silencio. En la *Divina Comedia* esto sucede de manera indirecta, a través del libro VI de la *Eneida* de Virgilio y por lo que él mismo sabría del episodio homérico por otras vías. Dante Alighieri no conocía directamente la *Odisea*, al menos en su totalidad, pero tenía en gran estima la obra y a su autor por lo que había podido colegir gracias a las referencias de los escritores latinos.

El más allá de la *Divina Comedia* es complejo y está plagado de muy diversos habitantes: monstruos, seres míticos, patriarcas, gobernantes, literatos y religiosos, paganos o cristianos, de todas las épocas. El poeta comienza su viaje en el Gólgota, donde recibe a Virgilio como guía, que ofrecerá a Dante las explicaciones pertinentes sobre el más allá y le ayudará a sortear los variados obstáculos y guardianes mitológicos del inframundo. Junto a él, Dante desciende al Infierno, compuesto por nueve círculos concéntricos, que aúna detalles cristianos y clásicos. Allí observa a multitud de condenados y mantiene encuentros dialogados con diversos difuntos a la manera homérica<sup>424</sup>. Atraviesan después el Purgatorio, que se describe como una montaña dividida en siete cornisas en las que los penitentes se purifican de sus diversos pecados. Con la superación de cada cornisa un ángel libera a Dante de sus impurezas para preparar su acceso a las regiones celestiales. Arriban por último a los nueve círculos del Paraíso. Al pagano Virgilio no se le permite acceder a esta zona por lo que Beatriz le sucederá en su rol de guía. Dante observa y conversa ahora con los bienaventurados, que gozan de una dicha eterna cerca del creador. El viaje al más allá de Dante culmina con la visión de Cristo en el Empíreo.

### 1. Posición del episodio y significado

La *Divina Comedia* comparte con los viajes al mundo de los muertos de la *Odisea* y la *Eneida* su capacidad globalizadora, y su uso es además más próximo a estos descensos clásicos que a los descensos de la Edad Media. Evidentemente, participa de la significación cristiana de los descensos medievales: la visión de los lugares y condenados así como de los bienaventurados sirve de ejemplificación de la justicia divina, de las doctrinas de la Iglesia y de las virtudes y vicios cristianos. Salvo alguna excepción (p. ej. *El descenso de Carlos el Gordo*) los descensos cristianos medievales descartan el uso de la significación global del tema para visitar el pasado histórico en

423 Sobre la *Divina Comedia* en general, puede consultarse, entre otras, la introducción de Martínez de Merlo 2009 [1988]<sup>12</sup>, pp. 9-71.

424 Cf. Jenkyns 1997, p. 35: «From Homer, Dante, without knowing it, gets (...) the meetings with figures in the hero's own life and with famous people of the past, the ingeniously varied punishment of wrongdoers.»

favor de una focalización en el futuro, cuando llegue el momento del Juicio Final. En la mayoría de descensos cristianos medievales los protagonistas, a diferencia de los santos que protagonizan estos episodios cristianos en la Antigüedad, son en muchas ocasiones personajes anónimos, gente corriente, con frecuencia monjes, cuya elección por parte de la divinidad para la aventura de ultratumba no implica una especial significación heroica. No importa lo que la aventura significa para el protagonista, que simboliza a todos los cristianos, sino lo que enseña al lector sobre las doctrinas divinas. Su vida no interesa, solo su experiencia mística. Esto no era así en la *Odisea* y la *Eneida*. Hemos podido comprobar cómo en la *Nékyia* la significación global se desarrolla por las referencias a la vida de Odiseo (las aventuras anteriores y la profecía de su vuelta a Ítaca y posterior muerte) junto a la visión general del ciclo troyano y de la tradición épica y mitológica del poema que ofrecen tanto los catálogos de héroes y heroínas como los encuentros individuales. En el descenso de Eneas se ponía énfasis en la perspectiva histórica: el pasado del héroe tras la toma de Troya, su futuro inmediato como padre fundador del imperio romano y el desfile de personalidades romanas que repasaba los principales sucesos históricos del glorioso devenir de Roma. De la misma manera, el encuentro de Dante con personajes del pasado y del presente de Florencia, Italia y Europa sirve para visitar y valorar diversos sucesos históricos y políticos de la patria del poeta así como el efecto que las luchas entre güelfos y gibelinos tuvieron y tendrán en su propia biografía. Para ofrecer este panorama histórico Dante confiere a los moradores del más allá, que podían recordar el pasado, cierta capacidad profética para prever el futuro cercano. Por ello serán los encuentros dialogados con los difuntos, junto con los catálogos, los medios para extender su red de referencias históricas a diversos niveles tanto de sucesos pasados como futuros.

El nivel más general de referencias históricas engloba los diferentes reinos de Europa y la historia de Occidente, y se muestra sobre todo a través de catálogos. En Purgatorio VII Sordello, que ejerce un rol semejante al de Anquises en la *Eneida*, tras abrazar a Virgilio, conduce a este y a Dante a un valle desde donde les muestra y explica un catálogo de monarcas que gobernaron en Europa durante la segunda mitad del siglo XIII<sup>425</sup>. En otro pasaje dedicado al encuentro individual de Dante con Hugo de Capeto (Purgatorio XX), este hace un repaso de la dinastía de los Capeto y de la Casa Valois, que reinó en Francia. Predice el aprisionamiento en 1303 del Papa Bonifacio VIII y la disolución de la orden de los templarios en 1307 a manos de otro de sus descendientes, Felipe IV, rey de Francia y Navarra. Por último, en Paraíso XIX un grupo de bienaventurados que se comportan como un solo ser ofrecen un catálogo profético de gobernantes europeos que actuarán incorrectamente<sup>426</sup>.

Estas referencias históricas catalogadas sobre la historia occidental contemporánea de Dante se completan con otro listado (Paraíso VI) que enlaza personalidades de la historia de Roma, que van desde la *Eneida* y la República al imperio<sup>427</sup>, con su continuación en la figura de Carlomagno y la apropiación maliciosa

425 Entre los que se encuentran Rodolfo de Austria, Otocar II Bohemia, Felipe III de Francia, Enrique I de Navarra, Felipe IV, Pedro III de Aragón, Carlos I de Anjou, Jaime II de Aragón, Federico II de Sicilia, Carlos II de Anjou, Enrique III de Inglaterra y Guillermo VII Sapalunga.

426 Alberto I, que invadirá injustamente Bohemia en 1304; Felipe IV, que falseó la moneda y morirá en una cacería en 1314; la futura soberbia de Eduardo II de Inglaterra (rey entre los años 1307-1327) y de Roberto Bruce (rey de Escocia entre 1306 y 1329); la futura lujuria de Fernando IV, rey de Castilla entre 1295 y 1312, y de Wenceslao II, rey de Bohemia (1278-1305); las malas obras de Carlos II de Anjou, rey de Nápoles (1285-1309); la avaricia y vileza de Federico II de Aragón, rey de Sicilia (1295-1337); por último Jaime de Mallorca, rey desde 1262 hasta 1311; Jaime II (rey de Aragón entre 1285 y 1302); Dionís, rey de Portugal (1279-1325); Acon VII de Noruega (1299-1319); y Esteban II de Serbia (rey entre 1282 y 1321) rematan el catálogo.

427 Palante de la *Eneida*; los republicanos Torquato, Escipión o César; los emperadores Augusto, Tiberio

del símbolo imperial por los Valois.

En el siguiente nivel encontramos las referencias a las luchas entre güelfos y gibelinos (y de sus subgrupos) en Florencia e Italia. Son las más numerosas y suelen ponerse en boca de los personajes con los que Dante se encuentra en el más allá, que recuerdan sucesos pasados y prevén hechos futuros<sup>428</sup>. El acontecimiento central de estas referencias es la batalla de Montaperti que enfrentó en 1260 a los güelfos de Florencia y los gibelinos de Siena.

Este repaso histórico de las disputas que sangraban la Italia de la época de Dante tiene un objetivo político, ya que el poeta aprovecha esta red de referencias históricas para realizar una digresión (Purgatorio VI) en la que lamenta las guerras en Italia y defiende como solución su necesaria unificación bajo la autoridad imperial.

Tras la continuación de las referencias históricas en los siguientes cantos<sup>429</sup>, Dante se encuentra finalmente con uno de sus ancestros, Cacciaguida (Paraíso XV y XVI), que cierra este segundo nivel de referencias históricas comparando la sobriedad y la paz de Florencia y sus principales familias en su época con el exceso y los enfrentamientos de las corruptas familias florentinas en época de Dante.

El último nivel de referencias históricas está relacionada con la vida de Dante, que no era ajena a estos enfrentamientos. Muchos de los personajes con los que se encuentra Dante habían incluido dentro de este repaso sobre las disputas en Italia algunas breves referencias, más o menos veladas, de las consecuencias que tendrían para el poeta. Aunque se mencionan algunos hechos del pasado y futuro de Dante no relacionados directamente con su caída en desgracia (p. ej. sus correrías militares en 1289 en Infierno XXII o su amor por Gentucca Morla en Purgatorio XXIV), casi todas las referencias evocan el hecho que más trágicamente marcó el devenir de Dante, su condena al exilio<sup>430</sup>. Estos breves y velados oráculos sobre el destino de Dante sirven de

y Tito.

428 En su encuentro individual con Ciaccio (Infierno VI) Dante recuerda las guerras producidas por la división política en Florencia; Ciaccio profetiza la derrota y expulsión del bando de los güelfos negros por el de los güelfos blancos en 1300 y la expulsión de los blancos a manos de los negros en 1302. Dante y Farinata degli Uberti (Infierno X) conversan sobre la expulsión de Florencia de los güelfos en 1248 y 1260 (tras la batalla de Montaperti) por los gibelinos. Catalano dei Catalani y Loderingo degli Andalò (Infierno XXIII) reconocen al poeta que no actuaron correctamente cuando fueron nombrados podestàs de Florencia en 1266 para apaciguar el enfrentamiento entre ambos bandos. Vanni Fucci (Infierno XXIV) predice la expulsión de Pistoia del bando de los güelfos negros en 1301 y la expulsión de Florencia de los blancos. Mosca dei Lambertini (Infierno XXVIII) refiere el origen del conflicto entre güelfos y gibelinos por el consejo que dio a la familia florentina de los Amidei, de los güelfos, de matar al gibelino Buondelmonte Buondelmonti en 1215 a raíz de una ofensa matrimonial. Más tarde, Dante tiene un desagradable encuentro con un condenado que, aunque evita decir quién es, se descubre que es Bocca degli Abati, que traicionó a los güelfos de Florencia en la batalla de Montaperti permitiendo la victoria de los gibelinos sieneses. Ante su desenmascaramiento Bocca enumera a algunos traidores güelfos y gibelinos que comparten condena con él y explica los sucesos históricos en los que participaron.

429 Oderisi da Gubbio (Purgatorio XI) le muestra al poeta florentino a Provenzano Salviati, jefe de los gibelinos toscanos en Siena y vencedor en la batalla de Montaperti, que había caído posteriormente en desgracia. Sapia dei Salvani (Purgatorio XIII) menciona la batalla de Colle entre güelfos de Florencia y los gibelinos de Siena en 1269. Guido de Luca (Purgatorio XIV) profetiza simbólicamente el cruel gobierno de Fulcieri da Calboli en 1303, que reprimirá salvajemente a gibelinos y güelfos negros. Añade un repaso en forma de catálogo de algunas de las principales familias italianas. Hugo de Capeto (Purgatorio XX), al que hemos mencionado antes, predice además la llegada a Florencia en 1301 de uno de sus descendientes, Carlos Valois, con la subsiguiente ruina de los güelfos blancos.

430 Farinata, que había mencionado las expulsiones de algunos habitantes de Florencia a manos del bando enemigo y sus intentos de regresar, advierte a Dante veladamente que él sabrá «lo que tal arte pesa» («quanto quell'arte pesa», Infierno X 81). Vanni Fucci, que como hemos visto había profetizado la expulsión de los blancos de Florencia, dice abiertamente que da esta profecía con el objetivo de hacer daño a Dante («E detto l'ho perché doler ti debbia!», Infierno XXIV 151), pues, aunque no se

preparación a la más prolija y clarificadora profecía que ofrece su antepasado Cacciaguida a su descendiente (Paraíso XVII), en la que por primera vez se desarrolla abiertamente su futura condena al exilio. Cacciaguida avisa a Dante de que ya se está fraguando el exilio que habrá de sufrir, del que se culpará al vencido bando de los blancos, aunque el tiempo mostrará la culpa de los negros. Pero la profecía sigue: ya en el exilio Dante se separará de sus compañeros de destierro, cuya mezquindad no soportará. Pero será acogido por Bartolomé della Scala (en 1303) donde conocerá a Cangrande della Scala, en cuyos triunfos debe poner sus esperanzas. Añade Dante que Cacciaguida le dijo aún más cosas sobre su destino y el de Cangrande, pero que no las creería quien las escuchara. Parece evidente que Dante solo ofrece detalles concretos del porvenir cuando muestra mediante profecías un futuro *post eventum*, es decir, aquel que no se extiende más allá del marco cronológico de la composición del poema (aproximadamente entre 1304 y 1321) por la prevención de que una profecía no cumplida empañara el poema. Cuando realiza predicciones *ante eventum* es deliberadamente ambiguo, de manera que el texto permita múltiples interpretaciones. Hizo bien en ser precavido, pues, a pesar de sus grandes éxitos militares, Cangrande moriría prematuramente, quizá envenenado, en 1329 y Dante nunca regresaría a Florencia.

En consonancia con los descensos épicos de la *Eneida* y la *Odisea* (y a diferencia de la norma general de los descensos medievales) Dante, el protagonista, también participa de este campo referencial. La significación heroica de la *Divina Comedia* se adapta al contexto cultural e histórico de la obra y adquiere tres vertientes: la política, la religiosa y la literaria.

Hemos comprobado la implicación política de Dante y el efecto devastador que esta tendrá en su vida. Si Virgilio y Beatriz son los guías espirituales de Dante, el poeta se muestra en la *Divina Comedia* como guía político de Italia. Su recorrido por el más allá está plagado de *exempla* de los errores que están llevando al desangramiento de Italia, para cuya corrección él propone la unificación imperial. Ya al principio del poema se despeja cualquier duda sobre lo acertado del posicionamiento político de Dante, pues Virgilio realiza la siguiente profecía alegórica.

ché questa bestia, per la qual tu gride,  
non lascia altrui passar per la sua via,  
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;  
(...)  
Molti son li animali a cui s'ammoglia,  
e più saranno ancora, infin che 'l veltro  
verrà, che la farà morir con doglia.

*Divina Comedia*, Infierno I 94-102

pues esta bestia, que gritar te hace,  
no deja a nadie andar por su camino,  
mas tanto se lo impide que los mata;  
(...)  
Con muchos animales se amanceba,  
y serán muchos más hasta que venga

---

dice explícitamente, entre los expulsados se encontraría el poeta. Oderisi da Gubbio, que había hablado de Provenzano Salviati, había añadido posteriormente que la condena por soberbia de éste se había visto mitigada por haber sido capaz de mendigar públicamente para reunir el rescate necesario para liberar a un amigo suyo. Acto seguido, advierte a Dante de que sus vecinos le harán capaz de comentar tal situación («Più non dirò, e scuro so che parlo; / ma poco tempo andrà, che ' tuoi vicini / faranno sì che tu potrai chiosarlo», Purgatorio XI 139-141), en una nueva referencia encubierta a la necesidad que tendrá de pedir ayuda en el exilio.

el Lebre que la hará morir con duelo.<sup>431</sup>

Según la interpretación mayoritaria<sup>432</sup>, la predicción hace referencia al futuro establecimiento de una autoridad civil que acabará con las disensiones en Italia. De esta manera el destino demostrará la superioridad del pensamiento político de Dante frente a quienes proponían otras soluciones. De manera complementaria, sus principales enemigos políticos recibirán castigo en el Infierno: el Papa Bonifacio VIII, que causó su exilio, es esperado en el tercer círculo del infierno, destinado a los simoniacos que mercadean con los bienes espirituales (Infierno XIX) y Corso Donati, jefe de los güelfos negros, a quien su difunto hermano reconoce como «el más culpable» («che quei che più n' ha colpa», Purgatorio XXIV 82), será arrastrado al infierno atado a la cola de un caballo, símbolo de la traición. Se muestra así la maldad de sus enemigos y por extensión de sus políticas. Esto contrasta con la elección de Dante por la divinidad para realizar el viaje al más allá, lo que probaría la validez de su doctrina política. Por su parte, ante el exilio que provocará su actividad política Dante ofrece una actitud estoica, comparándose con un cubo como representación de firmeza:

dette mi fuor di mia vita futura  
parole gravi, avvegna ch'io mi senta  
ben tetragono ai colpi di ventura;  
  
per che la voglia mia saria contenta  
d'intender qual fortuna mi s'appressa:  
ché saetta previsa vien più lenta».

*Divina Comedia, Paraíso XVII 22-27*

dichas me fueron respecto al futuro  
palabras graves, y aunque yo me sienta  
a los golpes del azar como el tetrágono;  
  
mi deseo estaría satisfecho  
sabiendo la fortuna que me aguarda:  
pues la flecha prevista daña menos.

Dante se muestra, por tanto, como un político que acepta con entereza los perjuicios que le causará defender la posición política que se demostrará correcta.

En cuanto a su significación como héroe cristiano, el propio descenso le pone a la altura de los santos. Al principio de la obra se muestra incapaz de acometer tal aventura:

Io cominciai: "Poeta che mi guidi,  
guarda la mia virtù s'ell'è possente,  
prima ch'a l'alto passo tu mi fidi.  
(...)  
Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?  
Io non Enëa, io non Paulo sono;  
me degno a ciò né io né altri 'l crede.

*Divina Comedia, Infierno II 9-33*

Yo comencé: "Poeta que me guías,  
mira si mi virtud es suficiente  
antes de empezar tan ardua empresa.  
(...)

431 Las traducciones de la *Divina Comedia* pertenecen a Martínez de Merlo 2009 [1988]<sup>12</sup>.

432 Sobre esta profecía puede leerse Wilson 2003.

Mas yo, ¿Por qué he de ir? ¿Quién me lo otorga?  
Yo no soy Pablo ni tampoco Eneas:  
y ni yo ni los otros me creen digno."

Menciona Dante a Eneas. Precisamente este pasaje es paralelo a otro de la *Eneida* en el que Eneas expresa su idoneidad para realizar el descenso, ya que está a la altura de otros héroes que afrontaron tal aventura.

*Si potuit manis accersere coniugis Orpheus  
Threicia fretus cithara fidibusque canoris,  
si fratrem Pollux alterna morte redemit  
itque reditque viam totiens. Quid Thesea, magnum  
quid memorem Alcidem? Et mi genus ab Iove summo.*

*Aen. VI 119-123*

Si Orfeo pudo convocar a los manes de su esposa,  
confiado en la cítara tracia y en sus cuerdas sonoras,  
si Pólux rescató a su hermano con muerte alterna  
y hace y deshace tantas veces el camino ¿A qué a Teseo,  
a qué al gran Alcides recordar? También mi linaje procede del supremo Júpiter

Dante simula cierta modestia al manifestar su incapacidad, pero la propia existencia de la obra es una prueba clara de que Dante sí ha sido capaz de finalizar con éxito el descenso. Además, como afirma el guía Virgilio ante las reticencias del poeta, es la divinidad la que le ha elegido para experimentar tal aventura. Este pasaje, por tanto, a pesar de su tono humilde, tiene como resultado que el lector identifique a Dante con San Pablo, uno de los principales exponentes cristianos del descenso al más allá, y con Eneas, exponente de los descensos épicos. De esta manera se pone de relieve la santidad del poeta italiano, su excelencia épica para la realización de la mayor aventura del héroe cristiano.

Por último, la obra tiene para Dante una marcada significación literaria. Su guía es Virgilio por lo que el poeta se sitúa dentro de la tradición épica. Durante su viaje se encuentra con otros grandes escritores de la Antigüedad, los grandes modelos de Dante:

Lo buon maestro cominciò a dire:  
"Mira colui con quella spada in mano,  
che vien dinanzi ai tre sì come sire:

quelli è Omero poeta sovrano;  
l'altro è Orazio satiro che vene;  
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

Però che ciascun meco si conviene  
nel nome che sonò la voce sola,  
fannomi onore, e di ciò fanno bene".

Così vid' i' adunar la bella scola  
di quel signor de l'altissimo canto  
che sovra li altri com' aquila vola.

Da ch' ebber ragionato insieme alquanto,  
volsersi a me con salutevol cenno,  
e 'l mio maestro sorrise di tanto;

e più d'onore ancora assai mi fenno,  
ch' e' sì mi fecer de la loro schiera,

si ch'io fui sesto tra cotanto senno.

*Divina Comedia, Infierno IV 85-102*

El buen maestro comenzó a decirme:  
"Fíjate en ese con la espada en la mano,  
que como jefe va delante de ellos:

Es Homero, el mayor de los poetas;  
el satírico Horacio luego viene;  
tercero Ovidio; y último Lucano.

Y aunque a todos igual que a mí les cuadra  
el nombre que sonó en aquella voz,  
me hacen honor, y con esto hacen bien."

Así reunida vi a la escuela bella  
de aquel señor del altísimo canto,  
que sobre el resto cual águila vuela.

Después de haber hablado un rato entre ellos,  
con gesto favorable me miraron:  
y mi maestro, en tanto, sonreía.

Y todavía aún más honor me hicieron  
porque me condujeron en su hilera,  
siendo yo el sexto entre tan grandes sabios.

Dante no solo los ve sino que es recibido «con gesto favorable» y aceptado sin cortapisas como miembro de su grupo. Dante queda así consolidado como el último eslabón de la larga cadena de literatos clásicos que comienza con Homero<sup>433</sup>.

A pesar de la gran admiración que Dante siente por ellos, las grandes figuras de la literatura clásica eran paganos, no cristianos, por lo que Dante los sitúa en el Limbo. La ambientación del Limbo y de los círculos adyacentes, donde se encuentran la mayoría de habitantes grecolatinos, parece tomada de las descripciones clásicas del Hades, en especial del descenso de Eneas; se entrevén también elementos originarios de la *Nékyia*. El canto III se inicia con una invocación a las Musas (vv. 7-9) paralela a la que hace Virgilio a los dioses infernales (*Aen.* VI 264-267). Nada más entrar, Dante escucha «diversas lenguas, hórridas blasfemias, / palabras de dolor, acentos de ira, / roncos gritos al son de manotazos» (Infierno III 25-27). Esto provoca temor en Dante, pero Virgilio le explica de qué almas provienen tales sonidos. De la misma manera, Eneas había sentido miedo ante las abstracciones de la entrada del inframundo y la Sibila le calmaba explicándole que eran vanas sombras. También Odiseo había sentido miedo por la acumulación de almas al principio de la *Nékyia*, a partir de lo cual se había hecho tradicional elaborar este motivo al inicio del episodio. En los versos siguientes el poeta italiano sigue de cerca el descenso de Eneas al relatar su llegada a una orilla donde se acumulan las almas, como hojas, frente a la barca de Caronte. En el canto siguiente llegan al Limbo, en cuya entrada se reelabora de nuevo el motivo del temor, aunque no es Dante sino Virgilio a quien se le aplica, pues Dante confunde su lástima con el temor<sup>434</sup>:

E io, che del color mi fui accorto,  
dissi: "Come verrò, se tu paventi

433 El pasaje constituye una especie de «consagración poética» o «Dichterweihe». Sobre la tradición de este motivo, cf. Kambylis 1965.

434 Hay por tanto una duplicación del motivo, que se usa tanto en la entrada del Anteinfierno como en la entrada del Limbo. A lo largo de la obra hay, como es de esperar, muchas muestras de este motivo.

che suoli al mio dubbiare esser conforto?"

*Divina Comedia*, Infierno IV 16-18

Y al darme cuenta yo de su color,  
dije: "¿Cómo he de ir si tú te asustas,  
y tú a mis dudas sueles dar consuelo?"

El color, la palidez de Virgilio, hace que Dante piense que este se ha asustado. La elaboración homérica del motivo también incluía el detalle de la palidez (ἐμὲ δὲ χλωρόν δέος ἤρει, *Od.* XI 43 y 633). A este motivo, en *Odisea* XI y *Eneida* VI se le sumaba la mención de la muchedumbre de los muertos, entre los que había hombres y mujeres de diversa edad y condición<sup>435</sup>. También en el Limbo, tras el supuesto temor de Virgilio se presenta esta multitud de almas de forma más sucinta: «le turbe, ch' eran molte e grandi,/ d'infanti e di femmine e di viri», («una grande muchedumbre / de mujeres, de niños y de hombres», *Divina Comedia*, Infierno IV 28-30).

Tras la aclaración de Virgilio de que esas almas se encuentran allí por no haber sido bautizadas y la enumeración por su parte de personajes cristianos salvados por Cristo en su descenso, tiene lugar la breve lista de escritores clásicos que hemos reproducido antes. Poco después se elabora un catálogo, esta vez de numerosas personalidades paganas:

I' vidi Eletra con molti compagni,  
tra ' quai conobbi Ettòr ed Enea,  
Cesare armato con li occhi grifagni.

Vidi Cammilla e la Pantasilea;  
da l'altra parte vidi 'l re Latino  
che con Lavina sua figlia sedea.

Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,  
Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia;  
e solo, in parte, vidi 'l Saladino.

Poi ch'innalzai un poco più le ciglia,  
vidi 'l maestro di color che sanno  
seder tra filosofica famiglia.

Tutti lo miran, tutti onor li fanno:  
quivi vid'ïo Socrate e Platone,  
che 'nnanzi a li altri più presso li stanno;

Democrito che 'l mondo a caso pone,  
Dïogenès, Anassagora e Tale,  
Empedoclès, Eraclito e Zenone;

e vidi il buono accoglitor del quale,  
Diascoride dico; e vidi Orfeo,  
Tulio e Lino e Seneca morale;

Euclide geomètra e Tolomeo,  
Ipocràte, Avicenna e Galieno,  
Averois che 'l gran comento feo.

435 *Aen.* V 305-308: *Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat,/ matres atque viri, defunctaque corpora vita / magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae, / impositique rogis iuvenes ante ora parentum.*

*Od.* XI 36-41: αἰ δ' ἀγέροντο / ψυχαὶ ὑπέξ Ἐρέβευς νεκύων κατατεθνηώτων / νύμφαι τ' ἠϊθεοὶ τε πολύτλητοὶ τε γέροντες / παρθενικαὶ τ' ἀταλαὶ νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι, / πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκήρεσιν ἐγχείησιν, / ἄνδρες ἀρηϊφατοὶ, βεβροτωμένα τεύχε' ἔχοντες



A Electra vi con muchos compañeros,  
entre ellos conocí a Héctor y a Eneas,  
y armado a César, con ojos grifaños.

Vi a Pantasilea y a Camila,  
y al rey Latino vi por la otra parte,  
que se sentaba con su hija Lavinia.

Vi a Bruto, aquel que destronó a Tarquino,  
a Cornelia, a Lucrecia, a Julia, a Marcia;  
y a Saladino vi, que estaba solo;

Y al levantar un poco más la vista,  
vi al maestro de todos los que saben,  
sentado en filosófica familia.

Todos le miran, todos le dan honra,  
y vi a Sócrates, que al lado de Platón,  
están más cerca de él que los restantes.

Demócrito que el mundo pone en duda,  
Anaxágoras, Tales y Diógenes,  
Empédocles, Heráclito y Zenón;

Y al que las plantas apreció con tino,  
Dioscórides, digo: y vi a Orfeo,  
Tulio y Livio y al moralista Séneca;

al geómetra Euclides y Tolomeo,  
Hipócrates, Galeno y Avicena,  
y a Averroes, que hizo el «Comentario».

Estos personajes del mundo grecolatino y pagano se presentan en forma catalogada. Dante, que sigue el estilo épico, se sirve con frecuencia del catálogo y las enumeraciones con diversa extensión y forma. En este catálogo repite con constancia y sin variación el mismo verbo de visión, como hiciera Homero, para presentar a los moradores del paralelo cristiano del Hades homérico<sup>436</sup>. Para finalizar este catálogo Dante se sirve del motivo de la *recusatio*:

Io non posso ritrar di tutti a pieno,  
però che sì mi caccia il lungo tema,  
che molte volte al fatto il dir vien meno.

*Divina Comedia*, Infierno IV 145-147

Mas aquí tratar de todos no puedo;  
que a tanto me obliga el largo tema,  
que a relatar los hechos no basten las palabras.

De igual manera había sido elaborado este motivo por Virgilio y Homero en sus composiciones del tema del viaje al mundo de los muertos tras los catálogos de condenados y heroínas<sup>437</sup>.

A su salida del Limbo, ya en el siguiente círculo (Infierno V), hará su aparición

---

436 La Penna, 2003.

437 *Aen.* VI 625-627: *Non (...) / omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim.*

*Od.* XI 328-329: *πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, / ὅσας ἠρώων ἀλόχους ἶδον ἠδὲ θύγατρας.*

otro personaje tradicional, Minos, el juez infernal de la *Nékyia* y del descenso de Eneas, que con Dante adquiere una naturaleza monstruosa, aunque continúa ejerciendo el rol tradicional que se le había atribuido a partir de *Odisea* XI. También encontramos un catálogo de lujuriosos, entre los que se encuentran Dido, Elena, Aquiles y Paris, y varios símiles que comparan las almas con aves.

No pretendo afirmar con esta digresión sobre la configuración literaria del Limbo y de sus zonas adyacentes que Dante haya basado necesariamente su descripción de manera directa en la *Nékyia*, aunque, como veremos más adelante, es posible que contara con una traducción de alguno de sus pasajes o de algún texto intermedio que la resumiera. Baste con asegurar que al menos de manera indirecta, a través de la mediación de otras obras clásicas, especialmente el descenso de Eneas, el poeta italiano conocía las principales características y la configuración literaria de este Hades oscuro y fútil de ascendencia homérica y se sirvió especialmente de ellas para recrear la morada de ultratumba de los poetas paganos. En este pasaje, en el que se evocan con toda su fuerza los descensos épicos, Dante se une con orgullo al linaje de aquellos que los compusieron<sup>438</sup>.

En cualquier caso, esta configuración homérica y clásica del inframundo en el que habitan los grandes literatos grecolatinos, separados de la verdadera luz divina, también funciona como elemento diferenciador entre Dante y sus honorables colegas: Dante se muestra como el hombre en el que se unen el elevado estilo épico, producto de su filiación con los escritores clásicos, y el contenido de la revelación cristiana, que solo a él se le permitirá conocer.

En consecuencia, la *Divina Comedia* adapta al nuevo contexto histórico y cultural la significación global del episodio. La red de referencias que en la *Nékyia* sirve para ofrecer un panorama general de la obra y de la vida de su protagonista, del ciclo troyano y del contexto mitológico, a la que Virgilio había añadido una red principal de referencias históricas, adquiere con Dante una elaboración mayor. Se sirve de ella, como sus predecesores, para ofrecernos una visión general de la vida del poeta (con especial atención a su futuro exilio), de la historia de Occidente (Europa, Italia y Florencia) y del contexto religioso cristiano. Si con estas referencias se demostraba la calidad heroica y épica de Odiseo así como la excelencia de Eneas en su calidad de héroe fundador, la *Divina Comedia* nos muestra a Dante como un héroe de su tiempo en el que se unen el virtuosismo cristiano, político y literario.

## 2. Estructura y contenido

Pasemos ahora a hablar de la estructura del poema. Ya tuvimos ocasión de analizar cómo la estructura del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, basada en la simetría y el paralelismo de bloques estructurales (multitud, catálogos y encuentros individuales, enmarcados por pasajes dedicados a Travesías y rituales<sup>439</sup>), era reelaborada por Virgilio. El poeta latino la hacía más compleja al incluir unas combinaciones más variadas de multitudes, catálogos y encuentros dialogados dentro de bloques mayores referentes a las diversas zonas del inframundo. En cada una de ellas moraban distintos tipos de difuntos. Dante va más allá y su obra, mucho más extensa que los episodios precedentes, aunque se sirve de los elementos estructurales de los descensos épicos, presenta una estructura de gran complejidad, producto de una

---

438 Giovanni Cerri (2007a) ha identificado otro canto, Infierno IX, en el que se perciben aún con mayor fuerza características literarias de la *Nékyia*. Veremos el análisis de este canto más adelante.

439 Dada la importancia de los poemas homéricos, estos elementos se consolidaron como características architextuales (genéricas) del tema del viaje al mundo de los muertos en la literatura grecolatina.

concienzuda planificación. Como Virgilio, combina con libertad los desarrollos de multitudes, catálogos y encuentros individuales, que también incluye dentro de bloques geográficos de primer nivel. Sin embargo, las cuatro zonas infernales del descenso de Eneas, poco tienen que ver con la complejidad de las zonas del más allá dantesco, cuyos elementos estructurales geográficos tienen además tres niveles jerárquicos.

El poeta italiano divide su obra en tres partes principales según la zona del más allá que se visita: Infierno, Purgatorio y Paraíso (primer nivel). Estas se subdividen a su vez en secciones geográficas menores según los moradores que habitan esa región (segundo nivel), que a su vez pueden volver a dividirse (tercer nivel). Así, el Infierno queda dividido en un vestíbulo y nueve círculos: en el vestíbulo están los cobardes; en el primer círculo, el Limbo, se encuentran los no bautizados, como ya hemos visto; en el segundo, presidido por Minos, los lujuriosos; en el tercero los glotones e incontinentes; en el cuarto los avaros y pródigos; en el quinto los irascibles y taciturnos; en el sexto los heréticos; en el séptimo los violentos; en el octavo los fraudulentos; y en el noveno los traidores. Por si esto no fuera suficiente, algunos círculos presentan a su vez las susodichas subdivisiones de tercer nivel. Por ejemplo, el séptimo círculo, el de los violentos, está compuesto por tres anillos diferenciados para los violentos contra el prójimo, contra sí mismos, y contra Dios y la naturaleza<sup>440</sup>.

El Purgatorio (precedido de un Antepurgatorio para los excomulgados y los arrepentidos tardíos y seguido del Paraíso Terrenal) se divide en siete terrazas según el pecado que han de purgar sus moradores; en cada una se arrepienten los soberbios, los envidiosos, los iracundos, los perezosos, los avariciosos, los golosos y los lujuriosos.

Por último, el Paraíso se divide en nueve cielos: el primero (de la Luna) para los que quebrantaron sus votos; el segundo (de Mercurio) para los bienhechores ambiciosos; el tercero (de Venus) para los amantes; el cuarto (del Sol) para los sabios; el quinto (de Marte) para los combatientes por la fe; el sexto (de Júpiter) para los buenos gobernantes; el séptimo (de Saturno) para los contemplativos; el octavo (de las estrellas) para los espíritus triunfantes; el noveno (del Primer Móvil) para los ángeles, desde donde observan el Empíreo donde está Dios. En cada una de estas innumerables zonas Dante describirá muchedumbres, incluirá enumeraciones y catálogos de difuntos y monstruos, y relatará los encuentros dialogados con sus habitantes, sirviéndose de estos elementos con libertad y haciendo que varíen en extensión y número según le convenga para cada región del más allá.

Esta compleja estructura está además imbuida del gusto medieval por la numerología, que en la *Divina Comedia* presenta un desarrollo muy complejo. Por poner solo un ejemplo, nos centraremos en el uso que Dante hace del número 3, que simboliza la perfección de la Trinidad: tres son las principales zonas del más allá (Infierno, Purgatorio y Paraíso), a cada una de las cuales se les dedican treinta y tres cantos<sup>441</sup> que están compuestos por tercetos de treinta y tres sílabas, que suman en toda la obra un total de 14.233 versos.

Con Dante llegamos al punto culminante de la evolución estructural del tema

---

440 El octavo círculo, destinado a los fraudulentos, se divide en fosas unidas entre sí por puentes: en el primer recinto sufren los rufianes y seductores, en el segundo los aduladores y alcahuetes, en el tercero los simoniacos, en el cuarto los adivinos, en el quinto los corruptos, en el sexto los hipócritas, en el séptimo los ladrones, en el octavo los malos consejeros, en el noveno los cizañeros y en el décimo los falsificadores; el noveno círculo se divide en zonas concéntricas o rondas según a quien hayan traicionado los condenados: los que han actuado contra sus parientes ocupan la primera ronda, los que lo han hecho contra su patria la segunda, los traidores contra sus huéspedes sufren en la tercera y los traidores contra sus bienhechores en la cuarta.

441 Lo que da la suma de noventa y nueve cantos que junto al primer canto introductorio hacen un total de cien cantos.

del viaje al mundo de los muertos que, partiendo de los elementos estructurales de la *Nékyia* y con la mediación de la estructura del descenso de Eneas, que añadía el elemento geográfico, alcanza en la *Divina Comedia* un grado nunca visto de complejidad y simbolismo medieval cristiano.

En lo referente a sus elementos formales, el descenso de Dante no es un relato secundario, ya que constituye la obra en su totalidad y carece por tanto de marco narrativo. Está contado en primera persona. En esto la *Divina Comedia* difiere del descenso de Eneas, que se relataba en tercera persona, y se asemeja a la *Nékyia* que optaba también por la primera persona<sup>442</sup>. Si en la *Nékyia* coinciden protagonista y narrador interno del viaje al más allá, en la *Divina Comedia* se da la particularidad de que también el autor de la obra es el poeta. Dante es por tanto el autor, narrador interno y protagonista de su descenso. La proporción entre mimesis y diégesis es bastante equilibrada. Así, los treinta y cuatro primeros cantos, dedicados al Infierno, tienen aproximadamente un 46.5% de narración y un 53.5% de diálogo, como sucedía en el descenso de Eneas (49.6% y 50.4% respectivamente). Coincide también con el poeta latino en el uso más libre que hace de la mimesis y la diégesis; en *Odisea XI*, por influencia de su naturaleza oral, estaban muy compartimentadas (por ejemplo, los catálogos eran narrativos y los encuentros individuales dialogados). La *Divina Comedia*, una extensa obra erudita realizada para ser leída con detenimiento, carece de las convenciones propias de la literatura oral, lo que le permite un grado de complejidad mucho mayor, como hemos podido comprobar en su estructura. Como hiciera Virgilio, los catálogos no son siempre diegéticos sino que con frecuencia se ponen en boca de los difuntos con los que conversa Dante, incluyéndose así dentro de los encuentros dialogados.

Dante ha tomado de los viajes clásicos al mundo de los muertos el uso de catálogos y enumeraciones. El poeta los elabora frecuentemente y con una gran diversidad en su forma, extensión, tópicos y elementos introductorios. Cabe destacar que este es un elemento característico de los viajes al más allá grecolatinos, a partir de la tradición iniciada por el descenso de Eneas y la *Nékyia*, y que no estaba generalizado en los viajes medievales al más allá. En muchas ocasiones Dante incluye breves enumeraciones de cuyos componentes indica tan solo alguna característica aislada. Tal es el caso de las siguientes enumeraciones:

- Personajes de la *Eneida* (Infierno I 106-108): Camila, Turno, Eurialo y Niso.
- Patriarcas salvados por Cristo en su descenso (Infierno IV 55-60): Adán, Abel, Noé, Moisés, Abraham, David, Jacob y Raquel.
- Literatos clásicos (Infierno IV 88-90): Homero, Horacio, Ovidio y Lucano.
- Demonios (Infierno XX118-123): Alichino, Calcabrina, Cagnazzo, Barbariccia, Libicoco, Draghignazzo, Ciriatto, Graffiacana, Farfarello y Rubicante.
- Autores griegos y personajes de la *Tebaida* (Purgatorio XXII 106-114): Simónides, Eurípides, Antifonte, Agatón, Antígona, Deífila, Argia, Ismene, Tetis, Manto y Deidamia.

---

442 El uso de la primera persona para la narración de un viaje no es una característica privativa de Homero sino que la encontramos en la tradición clásica y medieval. Si aceptáramos que Dante no conocía la *Nékyia* de primera mano ¿significaría esto que no pudo influir esta en su elección del uso de la primera persona para la *Divina Comedia*? No necesariamente. Como indica Giovanni Cerri (2007a, pp. 47-48), aunque no hubiera leído directamente la *Odisea*, conocía por los autores latinos el relato que Odiseo había realizado ante Alcínoo acerca de sus aventuras anteriores, entre ellas la *Nékyia*. Concluye el autor: «Esto no debió dejar indiferente a Dante ya que el paralelismo opositivo Dante-Ulises es un tema que estimula toda la *Divina Comedia*» (p. 48).

- Sabios del cuarto cielo (Paraíso XII 133-138): Agustín, Hugo de San Víctor, Pedro Mangiadores, Pedro Hispano, Natán, Cristónomo, Anselmo, Donato, Rabano y Joaquín da Celico.
- Filósofos errados (Paraíso XIII 124-129): Parménides, Meliso, Briso, Arrio y Sabelio.
- Mártires (Paraíso XXVII 40-45): Lino, Cleto, Sixto, Urbano, Pío y Calixto.

Con estas breves enumeraciones, puestas con frecuencia en boca de los personajes, que le permiten tanto mostrar algunos habitantes del más allá como realizar digresiones sobre otras cuestiones, Dante da dinamismo a su relato.

También hay catálogos extensos en los que se repiten fórmulas introductorias y tópicos. Estos catálogos presentan con frecuencia las características literarias que se habían hecho convencionales desde su origen en la *Nékyia* (por ejemplo, la repetición de verbos de visión a principio de verso para introducir a diversos difuntos o el tópico de la actividad). Analicemos algunas muestras:

En Purgatorio XII Dante elabora un catálogo de esculturas cuyos personajes representados ejemplifican la soberbia. Combina el poeta la característica épica de la repetición de fórmulas introductorias a principio de verso y la preferencia por los verbos de visión con la creación de acrónimos. De esta manera las fórmulas introductorias de este catálogo («Vedea» - «veía», «O», «Mostrava») componen la palabra «Vom» (hombre). En este caso particular, el catálogo presenta un estilo compositivo fijo, más cercano a la épica de Homero que a la de Virgilio. Tras la fórmula introductoria se menciona al personaje o personajes representados en la escultura y se describe qué está haciendo en tal representación (tópico de la actividad). Dante ve a Satán caer de los cielos; a Briareo yacer en tierra herido por el rayo; a Marte, Palas y Timbreo observando a los Gigantes desmembrados; a Nemrot enloquecido con la Torre de Babel; se lamenta por Níobe que se duele de la muerte de sus hijos; por Saúl tras su suicidio; por Aracne convertida en araña; por Roboán en su huida; se le muestra a Alcmeón matando a Erifile; a Senaquerib siendo asesinado por sus hijos; a Tamiris asesinando a Ciro; y a Holofernes huyendo derrotado. A través de estas esculturas Dante nos muestra los castigos a la soberbia de personajes famosos como si su condena tuviera lugar eternamente en el más allá.

Ya hemos citado el catálogo de personalidades paganas de Infierno IV, cuyos elementos son introducidos por el verbo de visión *vidi*. La mayoría de sus componentes son nombrados sin más. De otros personajes Dante ofrece alguna información y explica aquello por lo que son conocidos (el poder militar de César, la expulsión de Tarquinio por Bruto o la filosofía de Sócrates, Demócrito, Dioscórides y Averroes).

También nos hemos referido anteriormente a otro de los principales catálogos de la *Divina Comedia*, el de gobernantes europeos de la segunda mitad del siglo XIII (Purgatorio VII), con el que se extendía la red de referencias históricas del poema. De la misma manera que Dante sigue a Virgilio en el enfoque histórico de la significación global del episodio, el catálogo de gobernantes europeos está inspirado en el de futuras personalidades romanas de *Eneida* VI. El marco de ambos catálogos es similar: tras el encuentro del protagonista (Eneas - Dante) y su guía (Sibila - Virgilio) con un morador infernal (Anquises - Sordello) en el que media un abrazo, el morador los conduce a un lugar desde el que pueden «conocer los rostros» (*discere uultus*, *Aen* VI 755 - «volti / conoscerete», Purgatorio VII 88-89) de una serie de personajes históricos. El catálogo de Virgilio tenía la particularidad de que no todos sus componentes eran citados por su nombre sino mediante pronombres u otros apelativos<sup>443</sup>. De manera similar, Dante deja

---

443 Por ejemplo, deducimos que habla de Numa, Julio César y Pompeyo (nombrados como el suegro y el yerno respectivamente), Mumio o Paulo Emilio a partir de las características y detalles que ofrece el

que el sesudo lector adivine de quién se está hablando, ya que se sirve también de pronombres o apelativos. Tal es el caso, por ejemplo, de Felipe III de Francia («el chatito»), Pedro XII de Aragón («Aquel tan corpulento» al que apodaban «el Grande») o Alfonso III («el jovencito»). Los tópicos tratados son semejantes a los de su modelo latino: se mencionan características físicas y morales de sus componentes, así como su actuación como gobernantes. El catálogo de Dante tiene un tono mayoritariamente peyorativo, ya que salvo contadas excepciones critica las características y gobiernos de estos monarcas. Esta lista de gobernantes se diferencia de la de Anquises en que no se habla de hechos futuros sino pasados, mientras que el catálogo de personalidades romanas se enfocaba hacia la futura historia de Roma.

El catálogo de Anquises es también el modelo del listado de gobernantes de Paraíso XIX, que se centra, en consonancia con el texto virgiliano, en los hechos futuros de diversos dirigentes europeos perniciosos. Sus componentes son introducidos por la repetición, al principio de los tercetos, de verbos de visión en futuro («Lì si vedrà» y «Vedrassì»), cuyas letras iniciales L y V forman junto a la posterior E de las estrofas siguientes el acróstico LVE, es decir, «peste». De nuevo, se omite el nombre de algunos integrantes, y se mantienen los mismos tópicos (características físicas y morales, y actuación como gobernantes) y el tono peyorativo.

Queda por tanto de manifiesto que Dante se ha inspirado en la configuración literaria del catálogo de personalidades futuras de Roma, inserto en el descenso de la *Eneida*, para la composición de sus dos catálogos de gobernantes europeos. Pero no se debe obviar que el uso de catálogos de personajes famosos en el más allá, introducidos por verbos de visión a principio de verso, para ofrecer una contextualización global, tiene su origen fundacional en la literatura occidental en el catálogo de héroes y heroínas de la *Nékyia*.

En lo referente a los encuentros dialogados entre el protagonista y los habitantes del más allá, hemos podido comprobar que en la *Odisea* constituyen la parte fundamental del episodio. En la *Eneida* también, aunque había que sumarle los frecuentes diálogos explicativos entre Eneas y su guía. En los descensos medievales se ponía el foco de atención en la visión de los condenados y las explicaciones del guía, no en las conversaciones entre protagonista y difuntos. En muchos casos ni siquiera se producían estos encuentros dialogados. En la *Divina Comedia* se funden ambas tradiciones. Tanto las explicaciones de los guías como los encuentros dialogados de Dante con los habitantes del más allá son los elementos literarios más importantes de la obra y en ellos se origina preferentemente su significación global<sup>444</sup>. Se percibe, como en el resto de elementos compositivos, la tendencia de esta obra monumental a realizar desarrollos más complejos y variados de estos encuentros dialogados. En la *Nékyia* solo se producían diálogos entre dos interlocutores, el protagonista y un difunto; en la *Eneida*, con la inclusión de la guía infernal, había diálogos entre tres personajes: el protagonista, el difunto y la guía. En dos ocasiones, cuando el interlocutor era un guardián infernal (Caronte) o un habitante ajeno a Eneas (Museo), hablaba con él solo Deífobe y Eneas permanecía en silencio. En la parte dedicada al Infierno de la *Divina Comedia* el rol de guía de Virgilio está claramente tomado de la Sibila de *Eneida* VI, no solo porque haber escogido a Virgilio como guía es ya una clara marca hipertextual, sino también porque Virgilio ejecuta su rol de guía en la *Divina Comedia* de la misma manera que había hecho su personaje sibilino en la *Eneida*, sumándole una mayor complejidad por las características del poema italiano. Virgilio, como la Sibila, es el

---

poeta.

444 Ya hemos advertido, además, que muchos de los catálogos y enumeraciones no son narrativos sino que se incluyen dentro del diálogo entre Dante y un difunto.

encargado de hablar con los guardianes de las diversas zonas (p. ej. Caronte, Minos o Pluto). El poeta latino y Dante se reparten la función como interlocutores de los difuntos según su cercanía a ellos. De esta manera Virgilio tiende a hablar con almas grecolatinas (p. ej. Odiseo) y Dante con muertos italianos. La complejidad de la obra se plasma también en el número de interlocutores que participan en los encuentros dialogados. En la *Divina comedia* encontramos los tradicionales encuentros individuales entre el protagonista y un difunto querido en el que las intervenciones de cada uno tienen cierta extensión (p. ej. Dante y Brunetto); pero también hay diálogos más ágiles de varios condenados con el poeta, con el guía y otros difuntos a la vez. Por ejemplo, en Infierno XXXII comienza a hablar Bocca, enterrado en hielo, reprochando a Dante que le haya pisado. Dante, tras pedirle a Virgilio que se detenga, pregunta a Bocca quién es y se enzarzan en una pelea por la negativa de este a decirlo. La identidad del condenado se clarifica gracias a la intervención de otro difunto, que lo llama por su nombre. Bocca, enfadado por haber sido descubierto, le dice a Dante el nombre de ese y otros condenados que sufren con él.

Encontramos en estos diálogos, como era de esperar, los habituales tópicos del descenso, de la muerte, de la petición del difunto al vivo o de la familia. Uno de los tópicos que más se desarrolla en la *Divina Comedia*, en relación con el descenso, es el de la sorpresa del difunto al ver que Dante está vivo, lo que enfatiza la excepcionalidad de su aventura.

Otro de los elementos literarios característicos del tema del viaje al mundo de los muertos es la presencia de analepsis y prolepsis. Sería demasiado extenso y escapa a los límites espaciales del presente estudio realizar un análisis detallado de cada una de las innumerables referencias al pasado y al futuro que hay en la obra, pero se pueden realizar algunas apreciaciones generales:

La gran mayoría de anacronías de la obra son externas heterodieéticas y hacen referencia a sucesos pasados y futuros de Florencia, Italia, Europa y la civilización occidental que escapan de la línea argumental del poema. Por otro lado, en la obra son relatadas diversas vivencias pasadas y futuras de Dante, en especial las relativas a su exilio. Estas anacronías pueden considerarse parte de la línea argumental del poema: el viaje al más allá de la *Divina Comedia* supone un punto de inflexión en la vida de Dante, cuyos sucesos principales se nos muestran en las analepsis y prolepsis. Podemos, por tanto, clasificar estas anacronías como externas homodieéticas.

En cualquier caso, conviene destacar la gran importancia de estos elementos literarios para el significado global de la *Divina Comedia* y constatar que tanto su gran número y extensión como su uso demuestran que estamos ante una transposición *heterodieética* de sus paralelos grecolatinos, cuya complejidad en las anacronías era una característica identificativa de la *Nékyia*. Las analepsis nos muestran la historia continuada de la civilización occidental con Roma actuando como eslabón entre la Antigüedad clásica grecolatina y la Edad Media cristiana, que llega hasta el pasado más inmediato con las disensiones que están dañando Europa, Italia y Florencia. Las prolepsis miran al futuro inmediato con preocupación a través de los malos gobernantes que regirán Europa, aunque deja lugar a la esperanza de la unificación imperial que devolvería a Italia a la gloria de su pasado romano. Dante forma parte de esta historia, ya que es el continuador literario del pasado grecolatino, el nuevo poeta clásico, dispuesto a sufrir el exilio con tal de cantar algún día la gloria renovada de su patria cristiana.

Por la introducción del elemento geográfico, las descripciones de la *Divina Comedia* son muy frecuentes y ricas, como sucedía en el descenso de la *Eneida*. Hemos comentado que es la ambientación del Limbo y de los primeros cantos del Infierno la

que más se asemeja a la del Hades de *Eneida* VI y en menor medida a la de la *Nékyia*. En los primeros versos del canto IV, dedicado al Limbo, donde se va a producir el encuentro de Dante con Homero y los otros poetas clásicos, la descripción del lugar se centra en su oscuridad y niebla («Oscura e profonda era e nebulosa», *Infierno* IV 10), características comunes del Hades y sus inmediaciones. Estas características son las que priman al inicio de la *Nékyia*, cuando se describe la ciudad de los cimerios, y al inicio del descenso de Eneas en el libro sexto, en la cueva donde comienza el recorrido. Poco después, para preparar el catálogo de paganos, Dante accede a un prado («in prato di fresca verdura», *Infierno* IV 111) en un castillo, que recuerda la pradera de asfódelos (κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα, *Od.* XI 539) en la morada del Hades a la que volvían los héroes tras conversar con Odiseo. Por otro lado, es frecuente a lo largo de todo el *Infierno* la mención de los ríos presentes en la tradición grecolatina del viaje al mundo de los muertos (p. ej. Aqueronte en *Infierno* III, Éstige en *Infierno* VIII, Flegetonte en *Infierno* XIV y Cocito en *Infierno* XXXIV). Estos son los ríos que se mencionan en las cercanías del bosque de Perséfone donde tiene lugar la *Nékyia*.

Es precisamente un bosque, el de los suicidas en *Infierno* XIII, otro de los posibles pasajes dantescos de evocación clásica. Quizá Dante se ha inspirado en el texto virgiliano sobre este mismo lugar:

*Nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem  
lugentes campi: sic illos nomine dicunt.  
Hic, quos durus amor crudeli tabe peredit,  
secreti celant calles et myrtea circum  
silva tegit; curae non ipsa in morte relinquunt.*

*Aen.* VI 440-444

No lejos de allí se muestran extendidos por todas partes  
los campos llorosos: así los denominan.  
Aquí, a los que el duro amor consumió con cruel amargura  
los ocultan las sendas secretas y los cubre alrededor  
un bosque de mirtos. Sus cuitas no los abandonan ni en la misma muerte.

La descripción de Dante amplifica la descripción virgiliana, pero mantiene el detalle del bosque, las sendas, el pesar de los suicidas y su ocultamiento:

noi ci mettemmo per un bosco  
che da neun sentiero era segnato.  
(...)  
Io sentia d'ogne parte trarre guai  
e non vedefa persona che 'l facesse;  
per ch'io tutto smarrito m'arrestai.  
(...)  
Allor porsì la mano un poco avante  
e colsi un ramicel da un gran pruno;

*Divina Comedia, Infierno* XIII 2-32

entramos nosotros en un bosque  
al que ningún sendero señalaba.  
(...)  
Yo escuchaba por todas partes ayes,  
y no veía a nadie que los diese,  
por lo que me detuve muy asustado.  
(...)  
Entonces extendí un poco la mano,  
y corté una ramita de endrino;



En la descripción de estos bosques se menciona el tipo de árbol que lo compone: el lúgubre bosque de Perséfone de la *Nékyia* ponía énfasis en sus álamos y sauces, en el bosque virgiliano destacan los mirtos, en el de Dante los endrinos. Pero si la zona dantesca de los suicidas se asemeja a los Campos Llorosos, sus habitantes difieren mucho, pues no conservan su forma sino que se han metamorfoseado en esos mismos endrinos que forman el bosque, detalle que tiene su origen a su vez en *Eneida* III (Eneas se encuentra a Polidoro convertido en árbol).

Además de los primeros cantos del Infierno, el canto IX es el que mayor inspiración del descenso de la *Eneida* y la *Nékyia* presenta. Dante y Virgilio han llegado a la Ciudad de Dite donde son recibidos por una gran multitud de demonios que les impiden el paso. La descripción de la ciudad tiene como hipotexto la del Tártaro de *Eneida* VI.

*Respicit Aeneas subito, et sub rupe sinistra  
moenia lata videt, triplici circumdata muro,  
quae rapidus flammis ambit torrentibus amnis,  
Tartareus Phlegethon, torquetque sonantia saxa.  
Porta adversa ingens, solidoque adamante columnae,  
vis ut nulla virum, non ipsi excindere bello  
caelicolae valeant; stat ferrea turris ad auras,  
Tisiphoneque sedens, palla succincta cruenta,  
vestibulum exsomnis servat noctesque diesque.*

*Aen.* VI 548-556

Mira Eneas atrás súbitamente, y bajo un peñasco a la izquierda  
ve una extensa fortaleza, rodeada por triple muro,  
que ciñe un rápido río con torrentes de fuego,  
el tartáreo Flegetonte, y hace rodar resonantes piedras.  
Hay enfrente una enorme puerta y columnas de sólido adamante,  
de manera que ninguna fuerza de los hombres, ni los propios dioses en ataque  
podrían derribarlas; una torre de hierro se levanta hacia los cielos,  
Tisífone sentada, ceñida con sangriento manto,  
guarda el vestíbulo, despierta día y noche.

Compárese con la descripción dantesca de la Ciudad de Dite:

Questa palude che'l gran puzzo spira  
cigne dintorno la città dolente,  
u' non potemo intrare omai sanz'ira".

E altro disse, ma non l' ho a mente;  
però che l'occhio m'avea tutto tratto  
ver' l'alta torre a la cima rovente,

dove in un punto furon dritte ratto  
tre furie infernal di sangue tinte,

(...)

le meschine  
de la regina de l'eterno pianto

*Divina Comedia*, Infierno IX 31-44

"Este pantano que gran peste exhala  
en torno ciñe la ciudad doliente,  
donde entrar no podemos ya sin ira."

Dijo algo más, pero no lo recuerdo,

porque mi vista se había fijado  
en la alta torre de cima ardorosa,  
  
donde al punto de pronto aparecieron  
tres sanguinosas furias infernales  
(...)  
las esclavas  
de la reina del llanto sempiterno.

En ambos pasajes se describe una fortaleza, ceñida por una masa de agua, con muros y puertas inexpugnables, dotada de torres donde se asientan una o varias furias sangrientas. Estas furias, de las que se detalla que son siervas de Perséfone, profieren contra Dante la siguiente amenaza:

"Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto",  
dicevan tutte riguardando in giuso;  
"mal non vengiammo in Tesèo l'assalto".

*Divina Comedia, Infierno IX 52-54*

"Ah, que venga Medusa a hacerle piedra"  
- las tres decían mientras me miraban-  
"malo fue el no vengarnos de Teseo."

Virgilio previene a Dante de que evite el peligro:

"Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;  
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,  
nulla sarebbe di tornar mai suso".

*Divina comedia, Infierno IX 55-57*

"Date la vuelta y cierra bien los ojos;  
si viniera el Gorgón y lo mirases  
nunca podrías regresar arriba."

Giovanni Cerri ha sabido ver los claros paralelismos entre este canto y la *Nékyia*, en particular el final del episodio<sup>445</sup>:

καί νύ κ' ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας, οὐς ἔθελόν περ,  
Θησέα Πειρίθοόν τε, θεῶν ἐρικυδέα τέκνα·  
ἀλλὰ πρὶν ἐπὶ ἔθνε' ἀγείρετο μυρία νεκρῶν  
ἦχῃ θεσπεσίῃ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει,  
μή μοι Γοργεῖν κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου  
ἐξ Ἄϊδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνηια.

*Od. XI 630-635*

Y aún habría visto a los varones antiguos, precisamente a los que quería,  
a Teseo y Pirítoo, hijos magníficos de los dioses;  
pero antes se reunieron los innumerables pueblos de los muertos  
con sobrehumano griterío; de mí el pálido terror se apoderó,  
por si la gorgónica cabeza del temible monstruo  
desde el Hades me enviaba la noble Perséfone.

He aquí las principales similitudes:

1) Tanto el Γοργεῖν κεφαλὴν de Homero como «l' Gorgòn» de Dante son seres en

---

445 Cerri 2007a, pp. 46-50.

servicio permanente en el reino de los muertos.

2) Su función es hacer que huyan o petrificar a los vivos que se atreven a bajar.

3) En ninguno de los dos casos llega a aparecer el monstruo, solo es usado como amenaza.

4) No es descrito por ninguno de los dos, dándose su descripción por conocida.

5) En ambos casos el protagonista (Odiseo/Dante) se encuentra fuera del lugar (Hades/Ciudad de Dite) desde el que amenazan enviarle la cabeza.

6) La posible salida del monstruo no se produce por voluntad propia, sino que es enviado por Perséfone (directamente en la *Odisea*; a través de las furias, siervas de Perséfone, en la *Divina Comedia*).

7) El miedo que causa, aunque no llega a atacarles, tiene efectos narrativos: Odiseo se vuelve a la nave y Dante se vuelve para taparse los ojos.

8) La Gorgona marca el final de una parte del poema: el fin de la *Nékyia* en la *Odisea*, la conclusión de la primera parte del Infierno (los cuatro primeros círculos en los que se castigan pecados por incontinenia, considerados menores) en la *Divina Comedia*.

9) En ambos episodios la cabeza de la Gorgona simboliza el límite del conocimiento humano.

10) En los dos cantos la amenaza de la Medusa va acompañada de una mención a Teseo.

11) Al principio del canto se reúne una gran multitud: de demonios en la *Divina Comedia* y de almas en la *Nékyia*.

12) Dante inicia el canto IX con la expresión «El color que sacó a mi cara el miedo» («Quel color che viltà di fuor mi pinse», Infierno IX 1). En *Od.* XI 633 se puede leer «de mí el pálido terror se apoderó» (ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει, *Od.* XI 633). Aunque Cerri no lo dice, ambas son elaboraciones del motivo del temor, que también se incluye al principio de la *Nékyia*. Por lo tanto el motivo del temor sirve de apertura tanto del canto IX de la *Divina Comedia* como del canto XI de la *Odisea*.

Con estas apreciaciones Giovanni Cerri ha demostrado que Dante tuvo algún tipo de conocimiento del pasaje homérico<sup>446</sup>, si bien no se puede probar que leyera el texto. En efecto, Dante demuestra tener algo más que una idea superficial de la *Nékyia*, pues se sirve de algunos detalles menores del episodio, como la relación del motivo del temor con la palidez o la unión del rostro de la Gorgona con la mención de Teseo. Además, Cerri ha tenido la precaución de no limitarse solo a señalar los paralelismos entre ambos textos, sino que también demuestra (pp. 64 ss.) que estos no pueden explicarse como derivaciones ni de los otros dos hipotextos (*Eneida* VI y *Farsalia* VI) del canto ni de las referencias de otros autores clásicos o medievales. Cobra fuerza la hipótesis de que Dante tuviera acceso a alguna antología que incluyera el episodio homérico o a la traducción latina aislada de algún fragmento.

Sin embargo, a pesar de su apariencia, la Ciudad de Dite se diferencia del Hades homérico y del Tártaro virgiliano en algo fundamental. A pesar de las pretensiones de los demonios y de la amenaza de Medusa, la ciudad no permanece inexpugnable. Un enviado del cielo desciende y abre la fortaleza con su varita. Dante puede continuar su viaje y entrar en el lugar que se vetó a Eneas.

También del descenso de Eneas ha surgido la inspiración para algunos de los cerca de seiscientos símiles que hay en la *Divina Comedia*. Los símiles de Dante son muy frecuentes y de una gran belleza. Tanto por su naturaleza elaborada como por su contenido (imágenes de la vida cotidiana, la naturaleza y el mito), los símiles dantescos

---

446 En contra de esta hipótesis, cf. Parodi 1920, pp. 89-112, Prosperi 2013, pp. 40-41.

tienen su origen en Homero<sup>447</sup>. Algunos de ellos pueden de hecho rastrearse desde Dante hasta Homero a través de Virgilio. Tal es el caso, por ejemplo, del símil de las hojas<sup>448</sup>, que no formaba parte de la *Nékyia* sino de otros pasajes de la *Iliada* y la *Odisea* y que el poeta italiano reelabora en su *Divina Comedia*. Pero tanto la evocación homérica como el descenso de Eneas comparaban las almas con aves. Dante une dos de estos símiles en un mismo pasaje, precisamente en uno de los ya mencionados cantos más clásicos, antes del catálogo entre cuyos elementos figuran Dido o Aquiles:

E come li stornei ne portan l'ali  
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,  
così quel fiato li spiriti mali

di qua, di là, di giù, di sù li mena;  
nulla speranza li conforta mai,  
non che di posa, ma di minor pena.

E come i gru van cantando lor lai,  
faccendo in aere di sé lunga riga,  
così vid'io venir, traendo guai,

ombre portate da la detta briga;

*Divina Comedia*, Infierno V 40-49

Y cual los estorninos forman de alas  
en invierno bandada larga y prieta,  
así aquel viento a los malos espíritus:

arriba, abajo, acá y allí les lleva;  
y ninguna esperanza les conforta,  
no de descanso, mas de menor pena.

Y cual las grullas cantando sus lays  
largas hileras hacen en el aire,  
así las vi venir lanzando ayes,

a las sombras llevadas por el viento.

En el capítulo correspondiente tuvimos ocasión de analizar el profundo conocimiento que Virgilio tenía de los elementos formales del tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* y la manera en que los había adaptado a su episodio, en

447 Cf. Jenkyns, 1997, p. 26: «they seem to us to be a parcel of heroic verse. But they are not, and they are not found in the same way in heroic verse traditions of other parts of the world. Whether the poet of the *Iliad* invented the extended formal simile or inherited it from his own oral tradition, we cannot say for sure; but we can say that the epic simile as we know it derives not from the necessities or inner nature of epic poetry but essentially from one Greek poem.»

448 Jenkyns 1997, pp. 26 ss. El autor hace un repaso de la tradición de este símil desde Homero hasta llegar a Dante analizando otros autores intermediarios y posteriores que lo reelaboraron:

*Divina Comedia* III 112-117: «Comme d' autummo levan le flogie / l' una appreso dell'atra, infin che il ramo / vede alla terra tutte le sue spoglie: / similmemente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una, / per cenni, come augel per suo richiamo.»

*Aen.* VI 305-312: *Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat, / (...) / quam multa in silvis autumni frigore primo / lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto / quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus / trans pontum fugat, et terris immittit apricis.*

En Homero estos símiles son muy abundantes. En la *Odisea* hay una muestra (ἤλθον ἔπειθ', ὅσα φύλλα καὶ ἄνθεα γίνεται ὥρη, / ἠέριοι, *Od.* IX 51-52) pero los encontramos preferentemente en la *Iliada*, como el siguiente: οἴη περ φύλλων γενεῆ τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν. / φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη / τηλεθόωσα φύει, ἕαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη / ὡς ἀνδρῶν γενεῆ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει (*Il.* VI 146-149).

muchos casos dotándolos de una mayor variedad y complejidad. Lo mismo se puede decir de Dante respecto al descenso de la *Eneida*. El concienzudo estudio que sin duda realizó el poeta italiano de la narración y el diálogo, de las anacronías, de las descripciones y de los símiles de este episodio y del poema latino en su totalidad se plasma en la *Divina Comedia*, que culmina el proceso de sofisticación de estos elementos. Gracias a esto y a los datos que el poeta sin duda tenía acerca de la *Odisea*, aunque no la hubiera leído, los elementos literarios de la *Nékyia* están muy presentes en esta obra tardomedieval, en especial en los primeros cantos, en los que Dante es recibido por Homero como su digno sucesor.

### 3. Personajes

El más allá dantesco está plagado de una infinidad de habitantes de muy diversa procedencia y condición, pero Dante centra su atención en aquellos que más le interesan: las grandes figuras de la literatura y la historia, clásica y contemporánea, y los principales valedores de la fe cristiana. Adapta, por tanto, la focalización aristocrática de la *Nékyia* y el descenso de Eneas. Como en el caso de Virgilio, aunque con un grado de complejidad mucho mayor, en la *Divina Comedia* no todos los personajes se caracterizan por la tristeza y melancolía del Hades homérico, que Dante aplica preferentemente a los moradores del Limbo pagano, sino que su estado varía según la zona que habitan. Se describen condenados de diversa índole, caracterizados por el sufrimiento espiritual y por el agudo dolor que les provocan las violentas torturas. En el lado contrario, están los diferentes grupos de habitantes celestes que experimentan un éxtasis divino cerca del Creador.

Entre los múltiples moradores del más allá se nombran algunos de los personajes que participaban en el episodio de la *Odisea* y la *Eneida*<sup>449</sup>. Solo en unos pocos casos los habitantes ejecutan un rol clásico o se les aplican motivos de ascendencia homérica, como el del abrazo.

En la *Odisea* Circe actuaba como guía «instructivo» de Odiseo en la medida en la que le daba las indicaciones y la ayuda precisa para la aventura. Virgilio añadía a este rol el de guía «acompañante», ya que la Sibila, además de prescribir y presidir los ritos previos, le acompaña en su descenso para ofrecerle explicaciones y ayuda para salvar los obstáculos. Por su parte, el poeta italiano ha hecho de Virgilio un personaje de la *Divina Comedia*<sup>450</sup> y le ha otorgado la función de guía. Cuando Dante se encuentra con Virgilio, comienzan el descenso sin necesidad de rituales anteriores, por lo que su rol es simplemente de guía «acompañante». Esto no tiene como consecuencia una simplificación del papel del guía, ya que a cambio Dante otorga esta función a diversos personajes y establece guías secundarios. Los dos guías principales son Virgilio en el Infierno y en el Purgatorio, y Beatriz, que le sucede en el Paraíso, ya que a él le está vetada la entrada. Además, en determinadas zonas estos guías principales ceden momentáneamente su función a personajes secundarios. Por ejemplo, en Infierno XII Virgilio permite que sea Neso el que les acompañe y les muestre la zona de los violentos contra el prójimo, y le dice de manera explícita a Dante que le ha cedido su rol («"Questi ti sia or primo, e io secondo"», Infierno XII 114); al final de la obra Beatriz cede su puesto a San Bernardo (Paraíso XXXI), que mostrará el Empíreo a Dante, y ella se va a ocupar su lugar entre los bienaventurados.

---

449 P. ej. Caronte (Infierno III 94), Dido (Infierno V 61), Cerbero (Infierno VI 13) y Flegias (Infierno VIII 19) del descenso de Eneas; Minos (Infierno V 4), Aquiles (Infierno V 65), Tiresias (Infierno XX 40), Oto y Efilates (Infierno XXXI 94), y Titio (Infierno XXXI 124) de la *Nékyia*.

450 Sobre Virgilio como personaje literario, cf. Baquero Goyanes 1984.

El encuentro entre Dante y Filipo Argenti presenta un par de detalles que evocan el encuentro de Eneas y Palinuro, que a su vez era una *transposición* del encuentro de Odiseo con Elpénor. En la *Divina Comedia*, aunque aparece Caronte<sup>451</sup>, será otro barquero, Flegias (personaje que se encontraba entre los condenados de *Eneida* VI), el que transporte a Dante en su barca. Mientras realizan la travesía, Filipo intenta subirse a ella, pero es rechazado por el guía Virgilio:

Allor distese al legno ambo le mani;  
per che 'l maestro accorto lo sospinse,  
dicendo: "Via costà con li altri cani!".

*Divina Comedia*, Infierno VIII 40-42

Entonces tendió al leño las manos;  
mas el maestro lo evitó prudente,  
diciendo: "Vete con los otros perros".

Esta circunstancia recuerda la petición de Palinuro a Eneas, en la que se había amplificado el hipotexto homérico añadiendo a la súplica de enterramiento la petición de transporte al otro lado del Aqueronte, opción que también es rechazada por la guía del episodio.

*'aut tu, si qua uia est, si quam tibi diua creatrix  
ostendit (neque enim, credo, sine numine diuum  
flumina tanta paras Stygiamque innare paludem),  
da dextram misero et tecum me tolle per undas,  
sedibus ut saltem placidis in morte quiescam.'  
talìa fatus erat coepit cum talìa uates:  
'unde haec, o Palinure, tibi tam dira cupido?  
tu Stygias inhumatus aquas amnemque seuerum  
Eumenidum aspicias, ripamue iniussus adibis?  
desine fata deum flecti sperare precando'*

*Aen.* VI 367-376

'O tú, si hay alguna manera, si tu divina madre te  
la muestra (pues, creo, no sin el designio de los dioses  
te dispones a surcar tantos ríos y la laguna Estigia),  
dale tu diestra a este miserable y llévame contigo por las aguas  
para que en la muerte descansen en las plácidas residencias.'  
Había dicho tales cosas, cuando comenzó de tal manera la adivina:  
'¿De dónde, oh Palinuro, te viene este funesto deseo?  
Tú, sin sepultura, las aguas estigias y el severo río  
de las Euménides verás, o, sin mandato, te dirigirás a la orilla?  
Deja de esperar torcer los decretos de los dioses con ruegos.'

Ya comentamos que la principal diferencia entre el homérico Elpénor y el virgiliano Palinuro era el tratamiento negativo del primero frente al positivo del segundo. Filipo, que es caracterizado de soberbio y cuya familia ocupó la casa de Dante tras el destierro, retoma la caracterización peyorativa. Esto afecta a la reelaboración de los detalles compartidos. La petición de Palinuro es rechazada por la guía, pero tanto Eneas como la Sibila lo tratan con respeto. Filipo, sin embargo, es insultado por Virgilio, que felicita a Dante por haberlo tratado con desdén. Después observan con regocijo cómo es maltratado en el fango. La Sibila conocía los peligros que se derivan de romper el mandato de los dioses, que impiden que un difunto insepulto traspase la

451 Cf. Hatzantonis 1971.

laguna. Esta es la única causa del rechazo de la petición de Palinuro, que implicaba un ademán de soberbia contra los dioses por la que podría haber sufrido un infortunio similar al de Filipo.

Hay un elemento que se repite en las tres reelaboraciones, la importancia del recuerdo del difunto. Odiseo promete a Elpénor que cumplirá su petición y saciará su deseo de ser recordado:

σῆμά τέ μοι χεῦται πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης,  
ἀνδρὸς δυστήνοιο, καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι·  
(...)  
ὡς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·  
'ταῦτά τοι, ὦ δύστηνε, τελευτήσω τε καὶ ἔρξω.'  
*Od. XI 75-80*

Levántame un túmulo junto a la orilla del canoso mar,  
desdichado de mí, para que lo sepan los venideros;  
(...)  
Así hablé, y a su vez yo respondiendo le dije:  
'Esto, oh desgraciado, te lo cumpliré y tributaré.'

En la *Eneida* la Sibila profetiza el futuro entierro de Palinuro por los aldeanos, que darán al lugar el nombre del difunto, con lo que su memoria quedará inmortalizada. Esto consuela al muerto.

*nam tua finitimi, longe lateque per urbes  
prodigiis acti caelestibus, ossa piabunt  
et statuent tumulum et tumulo sollemnia mittent,  
aeternumque locus Palinuri nomen habebit.'*  
*his dictis curae emotae pulsusque parumper  
corde dolor tristi; gaudet cognomine terra.*  
*Aen. VI 78-83*

'Pues los vecinos, larga y extensamente por las ciudades  
impelidos con prodigios celestes, expiarán tus huesos  
y establecerán un túmulo y al túmulo darán sacrificios,  
y el lugar tendrá el eterno nombre de Palinuro.'  
Dicho esto, su preocupación se disipó y se alejó por un momento  
el dolor de su triste corazón; le alegra la tierra con su nombre.

En la *Divina Comedia* Virgilio comenta la falta de honra a la que se ve sometida la memoria de Filipo, lo que provoca que el difunto esté profundamente airado.

bontà non è che sua memoria fregi:  
così s'è l'ombra sua qui furiosa.  
Quanti si tegnon or là sù gran regi  
che qui staranno come porci in brago,  
di sé lasciando orribili dispregi!"  
*Divina Comedia, Inferno VIII 47-51*

y no hay bondad que su memoria honre:  
por ello está su sombra aquí furiosa.

Cuantos por reyes tiénense allá arriba,  
aquí estarán cual puercos en el cieno,  
dejando de ellos un desprecio horrible.

Hay por tanto una gradación en el cumplimiento del deseo de ser recordado. La Sibila promete a Palinuro que tendrá una gloria merecida al dar nombre a un lugar; Odiseo asegura a Elpénor, si bien con cierta condescendencia, que le tributará honras fúnebres; Virgilio afirma que Filipo, el más ignominioso de los tres, carecerá de cualquier tipo de honor.

Dido es citada en la *Divina Comedia* como integrante del catálogo de lujuriosos (Infierno IV 61-62)<sup>452</sup>. Independientemente de esta aparición, el rol de Dido, como difunto que se siente traicionado por el protagonista y se niega a hablarle (que proviene de Áyax en la *Nékyia*), es ejecutado en la *Divina Comedia* por Geri del Beelo. Dante está recorriendo el círculo de los cizañeros y allí cree ver a su pariente:

Parte sen giva, e io retro li andava,  
lo duca, già faccendo la risposta,  
e soggiugnendo: "Dentro a quella cava  
dov'io tenea or li occhi sì a posta,  
credo ch'un spirto del mio sangue pianga  
la colpa che là giù cotanto costa".  
Allor disse 'l maestro: (...)  
ed ei là si rimanga;  
ch'io vidi lui a piè del ponticello  
mostrarti e minacciar forte col dito,  
e udi' 'l nominar Geri del Bello.  
Tu eri allor sì del tutto impedito  
sopra colui che già tenne Altaforte,  
che non guardasti in là, sì fu partito".  
"O duca mio, la vïolenta morte  
che non li è vendicata ancor", diss'io,  
"per alcun che de l'onta sia consorte,  
fece lui disdegnoso; ond'el sen gio  
sanza parlarmi, sì com'ïo estimo:  
e in ciò m' ha el fatto a sé più pio".

*Divina Comedia*, Infierno XXIX 16-36

Ya se marchaba, y yo detrás de él,  
mi guía, respondiendo a su pregunta  
y añadiéndole : 'Dentro de la cueva,  
donde los ojos tan atento puse,  
creo que un alma de mi sangre llora  
la culpa que tan caro allí se paga.'  
Dijo el maestro entonces: (...)  
"él allá se quede;  
que yo le he visto al pie del puentecillo  
señalarte, con dedo amenazante,

---

452 En Infierno XV se aplica el siguiente símil a un grupo de almas condenadas: «come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna» («cual suele por la noche / mirarse el uno al otro en luna nueva», *Divina Comedia*, Infierno XV 18-19). El hipotexto de estos versos podría ser el del símil que se aplica a la reina fenicia: *qualem primo qui surgere mense / aut videt, aut vidisse putat per nubila lunam* («Como quien a principios de mes surgir / ve o cree ver entre las nubes la luna», *Aen.* VI 453-454). Dante aplica el símil a los homosexuales, que como Dido, pagan las faltas de un amor prohibido.



y llamarlo escuché Geri de Bello.

Tan distraído tú estabas entonces  
con el que tuvo Altaforte a su mando,  
que se fue porque tú no le atendías."

"Oh guía mío, la violenta muerte  
que aún no le ha vengado -yo repuse-  
ninguno que comparta su vergüenza,

hácele desdeñoso; y sin hablarme  
se ha marchado, del modo que imagino;  
con él por esto he sido más piadoso."

Geri, como Dido y Áyax, se siente traicionado por el protagonista porque Dante no ha cumplido con la obligación familiar de vengar su muerte. Como sus precedentes clásicos, se marcha enfadado, sin llegar a hablar con él. Hay con todo cierta variación en este detalle, pues mientras que Dido y Áyax no tienen en ningún momento la intención de hablar con aquel por el que se sienten traicionados, Geri sí parece al principio dispuesto a conversar con Dante. Pero la tardanza de este en advertir su presencia le hace sentirse aún más agraviado por lo que termina ejecutando el papel tradicional y se marcha sin dirigirle la palabra.

También los condenados homéricos están presentes en la obra, bien porque se les menciona, bien porque se aplica a otros su castigo. En Infierno XXXI Virgilio trata de aplacar a Anteo y le pide que no les mande a Titio. El personaje no conserva aquí sus trazos homéricos; se ha convertido, como la cabeza de la Gorgona, en un guardián del más allá, una amenaza. El castigo de Sísifo podría haber inspirado la condena de los avaros y los pródigos de Infierno VII y la de los soberbios en Purgatorio X. Los primeros se ven obligados a hacer rodar constantemente y de manera fútil un gran peso, como Sísifo. Sin embargo, la eternidad del ciclo se produce, a diferencia de la caída de la roca de Sísifo, por la oposición en el camino de avaros y pródigos, cada uno de los cuales debe llevar la roca al lado contrario, por lo que están en constante pugna. Los soberbios, por su parte, se ven obligados a cargar eternamente con un gran peso. Por último, el castigo de Tántalo se ha aplicado a los golosos de Purgatorio XXIII (64-69), que no pueden servirse del agua y los alimentos que tienen delante. No es esta la primera reelaboración del castigo de Tántalo que se hace en los descensos cristianos para aplicarlos a condenados cuyos pecados están relacionados con la comida y la bebida. Bastantes siglos antes, como hemos tenido ocasión de comentar, en la *Visio Pauli* los que habían roto el ayuno sufrían un castigo similar (*cf. supra* V.1.).

Otro de los personajes que asume roles tradicionales es el antepasado de Dante, Cacciaguida. Tuvimos ocasión de analizar cómo en la *Eneida* Anquises adapta roles que correspondían a personajes diferentes en la *Nékyia*<sup>453</sup>: El padre de Eneas actuaba a la vez como familiar que acoge al protagonista (el rol de Anticlea) y como adivino que ofrece una profecía (el rol de Tiresias). Dante ha tomado como hipotexto el pasaje de Anquises, con esta fusión de roles, para crear el personaje de Cacciaguida. Reconoce expresamente este préstamo mediante su identificación directa con Anquises y por las primeras palabras que dirige Cacciaguida a Dante que, además de estar en latín, contienen una breve cita de la alocución de Anquises en el catálogo de futuras personalidades romanas (*sanguis meus*, *Aen.* VI 835).

Sì p̄a l'ombra d' Anchise si porse,  
se fede merta nostra maggior musa,

---

453 *Cf. supra* III.3.

quando in Eliso del figlio s'accorse.

«O sanguis meus, o superinfusa  
gratia Deī, sicut tibi cui  
bis unquam celi ianūa reclusa?».

Così quel lume: ond' io m'attesi a lui;

*Divina Comedia*, Paraíso XV 25-30

Fue tan piadosa la sombra de Anquises,  
si a la más alta musa damos fe,  
reconociendo a su hijo en el Elíseo.

«O sanguis meus, o superinfusa  
gratia Dei, sicut tibi cui  
bis unquam celi ianūa reclusa?»

Dijo esa voz llamando mi atención;

Cacciaguida, igual que Anquises, acoge cariñosamente a Dante y le profetiza las desventuras que le depara el porvenir. A pesar de la clara identificación entre el familiar virgiliano y el dantesco, no se le ha aplicado a este último el motivo homérico del triple intento de abrazo<sup>454</sup>, característico del encuentro del protagonista con un pariente (Anticlea en la *Nékyia*). El poeta italiano lo integra en otro pasaje, a raíz del encuentro de Dante con su amigo Cassella, de quien parte el intento.

Io vidi una di lor trarresi avante  
per abbracciarmi, con sì grande affetto,  
che mosse me a far lo somigliante.

Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!  
tre volte dietro a lei le mani avvinsi,  
e tante mi tornai con esse al petto.

*Divina Comedia*, Purgatorio II 76-81

Y yo vi que una de ellas se acercaba  
para abrazarme, con tan grande afecto,  
que me movió a que hiciese yo lo mismo.

¡Ah vanas sombras, salvo la apariencia!  
tres veces por detrás pasé mis manos,  
y tantas otras las volví a mi pecho.

Su configuración literaria coincide con las del descenso de Eneas y la *Nékyia*. Vale la pena volverlas a citar:

τρὶς μὲν ἐφωρμήθην, ἔλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,  
τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἵκελον ἦ καὶ ὄνειρόω  
ἔπτατ'.

*Od.* XI 206-208

Tres veces me abalancé, y el ánimo me impulsaba a abrazarla,  
tres veces de mis manos semejante a una sombra o sueño  
voló.

*Ter conatus ibi collo dare brachia circum,  
ter frustra comprehensa manus effugit imago,*

---

454 Sobre la influencia del motivo homérico del intento de abrazo en la *Divina Comedia*, véase Herrera 2003, pp. 28-53.

*par levibus ventis volucrique simillima somno.*

*Aen.* VI 700-702

Tres veces intentó rodear con los brazos su cuello,  
tres veces, asida en vano, su imagen escapó de las manos,  
igual a leves vientos, muy similar al alado sueño.

En los tres casos el motivo se divide en tres intentos producidos y tres fracasos. Se diferencia la elaboración dantesca en la ausencia de un símil, que sí aparece en las clásicas, aunque coincide con la *Nékyia* en justificar la imposibilidad del abrazo por tratarse de una sombra (σκιά / *ombre*).

Pero no siempre el abrazo es infructuoso, Sordello y Virgilio se abrazan al menos en dos ocasiones (Purgatorio VI 75 y VII 15). Se aplica pues una variación del motivo, que en esta ocasión tiene éxito. La figura de Sordello replica también junto a Cacciaguada el rol de Anquises, pues mostrará y explicará un catálogo de gobernantes.

Dante es el protagonista del descenso y su figura es simbólicamente paralela a Eneas y Odiseo. Los héroes de la *Odisea* y la *Eneida* se presentan perdidos, vagando por el Mediterráneo, pugnando por alcanzar su destino (Ítaca y el Lacio respectivamente). En ambos casos el viaje al mundo de los muertos es un episodio central de su periplo, ya que da a los protagonistas la información y el impulso necesario para alcanzar su objetivo. Eneas precisa conocer mejor el glorioso destino de su estirpe, Odiseo necesita saber la ruta de vuelta. Al principio de la *Divina Comedia* Dante se encuentra perdido en una selva oscura, porque había extraviado la recta ruta («Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita», *Infierno* I 1-3). Pero su extravío es alegórico, pues simboliza el pecado y el error en el que se ha visto envuelto en esa etapa de su vida. Su objetivo es claro, alcanzar la gracia divina. Pero solo podrá conseguirlo a través del viaje al mundo de los muertos que le pondrá de nuevo en la «recta ruta».

Dante es consciente de las semejanzas que comparte con Odiseo, también de las diferencias. Con el Odiseo del poema homérico Dante comparte el vagar perdido y el viaje al más allá, donde recibirá una revelación sobre su futuro. Por mucho que Dante no hubiera leído la *Odisea* es innegable que conocía el argumento de la obra y la interpretación alegórica cristiana que veía en él la figura del cristiano que evita los peligros de la tentación en su viaje a Dios. El poeta se presenta, por tanto, implícitamente como un nuevo Ulises, que gracias a las revelaciones del más allá escapa de la selva de las tentaciones y retoma su camino a Dios. En el plano alegórico, con la identificación de Ítaca y la gloria divina, el paralelismo es completo. Pero en el plano meramente argumental hay una diferencia fundamental: mientras que en el más allá a Odiseo se le vaticina el regreso al hogar, a Dante se le adelanta lo contrario, su exilio<sup>455</sup>.

Pero este análisis comparativo tiene con Dante una mayor complejidad, pues en la *Divina Comedia* el poeta desarrolla un encuentro en el infierno con un Odiseo *transvalorizado*, que no es en sentido estricto ni el héroe de los poemas homéricos ni el de la alegoría cristiana. En su lugar, Dante configura un nuevo personaje, que, aunque conserva alguno de sus atributos tradicionales, difiere tanto en su naturaleza como en sus aventuras de los dos prototipos anteriores<sup>456</sup>. Esto da lugar a una nueva comparación, ahora entre Dante y el Odiseo de la *Divina Comedia*.

Dante se encuentra con este Odiseo en la zona destinada a los consejeros fraudulentos. De esta manera se enfatiza la principal característica negativa que había

455 Como vamos a ver a continuación, Dante cambia el desenlace de la *Odisea*, haciendo que el viaje al más allá de Odiseo, no solo no ayude a su regreso, sino que lo impide. La diferencia entre Dante y Odiseo queda así mitigada.

456 Véase Stanford 1954, pp. 178-183.

sido achacada a Odiseo por la tradición contraria al héroe desde época clásica hasta la Edad Media, su perfidia. Pero además el relato que Odiseo hace a Virgilio y Dante de sus aventuras ha sido profundamente reelaborado a fin de que su figura encaje con la nueva interpretación que el poeta desea hacer de su figura, de lo que se deriva también una nueva comparación entre ambos protagonistas del viaje al más allá. Citamos a continuación algunos versos de esta reelaboración<sup>457</sup>:

Quando

mi diparti' da Circe, che sottrasse  
me più d'un anno là presso a Gaeta,  
prima che sì Enëa la nomasse,  
  
né dolcezza di figlio, né la pieta  
del vecchio padre, né 'l debito amore  
lo qual dovea Penelopè far lieta,  
  
vincer potero dentro a me l'ardore  
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto  
e de li vizi umani e del valore;  
  
ma misi me per l'alto mare aperto  
sol con un legno e con quella compagna  
picciola da la qual non fui diserto.

*Divina Comedia*, Infierno XXVI 90-102

Cuando

me separé de Circe, que sustrajo-  
me más de un año allí junto a Gaeta,  
antes de que así Eneas la llamase,  
  
ni la filial dulzura, ni el cariño  
del viejo padre, ni el amor debido,  
que debiera alegrar a Penélope,  
  
vencer pudieron al ardor interno  
que tuve yo de conocer el mundo,  
y el vicio y virtud de los humanos;  
  
mas me arrojé al profundo mar abierto,  
con un leño tan sólo, y la pequeña  
tripulación que nunca me dejaba.

Cabe destacar que en esta presentación dantesca las nuevas andanzas de Ulises comienzan tras la estancia con Circe, el episodio de la *Odisea* que precede a la *Nékyia*, y junto a Gaeta, es decir, Cayeta, el puerto marítimo que toma su nombre de la nodriza cuyo enterramiento en aquel lugar sirve de cierre al descenso de Eneas. Desde allí Odiseo atraviesa el estrecho de Gibraltar y navega las aguas desconocidas hasta llegar a un inmenso monte que será más tarde identificado como el Purgatorio.

quando n'apparve una montagna, bruna  
per la distanza, e parvemi alta tanto

---

457 El relato en primera persona es una narración secundaria incluida en el marco de su encuentro con Dante y Virgilio. Respeta, por tanto, las características del relato secundario del itacense sobre sus aventuras pasadas en el marco de su encuentro con Alcínoo y Arete. Sobre esta reelaboración dantesca de las aventuras de Odiseo pueden leerse Stanford 1954, pp. 178 ss.; Borges 1982; Freccero 1986, pp. 101-119; Calvo Martínez 1994, pp. 337-340; Borrás 2000; Jouanno 2013, pp. 363-371.

quanto veduta non avëa alcuna.

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;  
ché de la nova terra un turbo nacque  
e percosse del legno il primo canto.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;  
a la quarta levar la poppa in suso  
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,  
infìn che 'l mar fu sovra noi richiuso.

*Divina Comedia*, Infierno XXVI 133-142

vimos una montaña, oscura  
por la distancia, y pareció tan alta  
cual nunca hubiera visto monte alguno.

Nos alegramos, más se volvió llanto:  
pues de la nueva tierra un torbellino  
nació, y le golpeó la proa del leño.

Le hizo girar tres veces en las aguas;  
a la cuarta la popa alzó a lo alto,  
bajó la proa -como Aquel lo quiso-  
hasta que el mar se cerró sobre nosotros.

Dante ha cambiado deliberadamente el desenlace de la *Odisea*<sup>458</sup>. Niega a Odiseo el deseo indestructible de regresar al hogar junto a su familia y en consecuencia se le priva del *Nóstos* y si, como creemos que ha quedado demostrado, conocía en cierta medida la *Nékyia*, ha convertido este episodio en un viaje audaz en busca del conocimiento que finaliza con la muerte de Odiseo, ordenada por Dios, en las cercanías del Purgatorio. Esto genera nuevos paralelismos entre Odiseo y Dante, ahora más como autor que como protagonista de la *Divina Comedia*: la guerra (la de Troya y las luchas entre güelfos y gibelinos) ha obligado a ambos a dejar atrás a sus familias (Penélope se quedó en Ítaca acosada por los pretendientes que consumían la hacienda familiar; la esposa de Dante se quedó en Florencia para evitar la expropiación de sus bienes). Dante aún no lo sabe, pero el tiempo le dará el mismo destino con el que él había condenado a Odiseo. El poeta italiano nunca regresará a Florencia, su Ítaca particular.

El puesto de Odiseo en la octava fosa del octavo círculo, entre los consejeros fraudulentos, se explica en la *Divina Comedia* por su capacidad de convencer a sus compañeros para cambiar el regreso por esa expedición sacrílega al más allá. Surge ahora una duda: ¿Por qué Dante critica que Odiseo viaje al mundo de los muertos si él mismo está acometiendo tal hazaña? El pasaje de Medusa nos pone sobre la pista indicada: el error del que el cristiano Dante ha podido escapar y que ha causado la perdición de Odiseo y sus compañeros.

Cerri<sup>459</sup> explica cómo el rostro de la Medusa, atributo de Atenea, diosa de la sabiduría, terminó simbolizando la razón que petrifica al ignorante. En Infierno IX esta manifestación de la razón pagana se convierte en figura de la razón pura, carente de fe, que impide en un primer momento a Dante, como a Odiseo, continuar su aventura de ultratumba. Pero cuando parece que todo está perdido, aparece un «enviado del cielo»

458 La mención expresa al principio del relato (vv 94-96) de Laertes, Telémaco y Penélope, los tres parientes de Odiseo cuyo emotivo encuentro constituyen tres pasajes fundamentales de los cantos relacionados con su llegada a Ítaca y la restauración de su poder, son una marca de que Dante se propone subvertir el conocido desenlace de la *Odisea*. En la versión de Dante la muerte de Odiseo se produce por un tifón con lo que se cumple la profecía de Tiresias de que la muerte le vendría del mar (ἐξ ἀλόος, *Od.* XI 134).

459 2007a, pp.38-43.

que con su varita abre la puerta de la fortaleza, ahuyenta a los demonios y permite a Dante continuar su recorrido. Este enviado celeste, portador de la varita, que recuerda a Hermes psicopompo, representa la fe. Buscar la verdad sin la revelación divina es producto de la soberbia sacrílega, que supuso el fracaso de Odiseo (tanto la huida del Hades en la *Odisea* como su muerte en la *Divina Comedia*). Dante, estudioso de la literatura y filosofía clásicas, participaba de la misma soberbia racionalista de Odiseo, trató de buscar la verdad solo con la razón y a punto estuvo de perderse en esa «selva oscura». Pero la intervención de la divinidad, personificada en Beatriz y en el enviado celestial, le han salvado otorgándole el ramo dorado de la fe. Gracias a la fe Dante es capaz de completar su viaje y puede observar en el Empíreo no el rostro falso de Medusa sino el rostro de Cristo, la verdad revelada<sup>460</sup>. Gracias a la fe Dante tiene éxito donde Odiseo fracasó. Si la *Odisea* muestra la superioridad épica de Odiseo frente a Aquiles, héroe de la *Iliada*, la *Divina Comedia* prueba la superioridad religiosa de Dante frente Odiseo.

Del análisis realizado se desprende que, aunque Dante nunca hubiera leído la *Nékyia*, la conocía de manera indirecta gracias a las menciones de los autores latinos o por otras vías hipotéticas como algún compendio o la traducción de algún pasaje homérico. Esto, unido a su especial erudición sobre el descenso de la *Eneida*, ha tenido como resultado que el tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* esté muy presente en su obra. En toda la *Divina Comedia* podemos observar adaptaciones indirectas de la significación global, la estructura, los elementos literarios, los motivos y los personajes del episodio homérico. Es en particular en la primera parte del Infierno, sobre todo los cantos III, IV, V y IX, donde su influencia se percibe con mayor nitidez, así como en el canto XXVI, en el que se desarrolla una transposición extrema que convierte la evocación de los muertos en un viaje sacrílego al Purgatorio que le costará la vida al itacense.

En época medieval el tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* experimenta su particular descenso al olvido, relegada al oscuro Limbo de los paganos, y su llama se hace casi imperceptible. Pero nunca se llegó a apagar del todo, en parte gracias a la admiración que había tenido entre los autores latinos, que conservaron fielmente sus rescoldos a la espera de que alguien la reavivara de nuevo. Esto sucedió al final de la Edad Media con la aparición de una de las figuras más importantes de la literatura universal, Dante, cuya obra monumental recoge la luz de esas antiguas ascuas. El poeta italiano da al tema homérico el impulso necesario para que acometa su salida del Limbo y complete su ascenso a fin de iluminar una nueva etapa literaria, el Renacimiento.

---

460 Cerri 2007a, pp. 44-45.

## VII. EL TEMA DEL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN LA LITERATURA MODERNA

### 0. Introducción

En los siglos que suceden a la Edad Media se produce un progresivo reconocimiento de las grandes obras de la literatura grecolatina clásica. La *Odisea* vuelve a ser a partir del Renacimiento una de las obras de referencia de la cultura occidental y esto se puede percibir en la cada vez mayor influencia que ejerce en los autores de esta época, que en las posteriores etapas literarias del Barroco y del Neoclasicismo irá en progresivo aumento. La *Nékyia* participa de esta recuperación del prestigio de Homero y verá durante estos siglos algunas de sus reelaboraciones de mayor importancia.

### 1. Literatura del Prerrenacimiento

Dante marca el inicio del Prerrenacimiento, que se caracteriza por una intensa actividad de búsqueda y estudio de los textos clásicos que permitió rescatar del olvido obras desconocidas en Occidente durante el Medievo. Junto al creador de la *Divina Comedia*, los dos máximos representantes de este periodo fueron Petrarca y Boccaccio. Ambos literatos compartieron esfuerzos por aprender griego y recuperar manuscritos de los grandes escritores helenos. Durante la mayor parte de su vida y de su producción literaria solo conocieron la *Odisea* de manera indirecta, como Dante, pero finalmente el esfuerzo que ambos realizaron para conocer los poemas homéricos de primera mano daría sus frutos, lo que supuso uno de los hitos fundamentales en el devenir literario de Europa. Petrarca había estudiado la lengua griega entre 1341 y 1342 y había conseguido que le enviaran una copia de las epopeyas de Homero. Por desgracia, como él mismo manifestó en una carta en 1354 (*Rer. fam.* 18.2), sus limitados conocimientos de la lengua helena dificultaban su lectura. Estas dificultades fueron solventadas por el apadrinamiento por parte de Petrarca y Boccaccio del calabrés Leoncio Pilato que entre 1358 y 1362 tradujo ambas obras al latín<sup>461</sup>. Boccaccio plasmará estos nuevos conocimientos en un compendio de erudición clásica, *Genealogia deorum gentilium*. A partir de este momento comienza el dilatado proceso de restauración de los poemas homéricos y de la *Nékyia*, que, tras muchos siglos desterrados, volverán a ocupar un lugar preeminente en la literatura occidental<sup>462</sup>.

Repasaremos a continuación ciertas obras prerrenacentistas en las que se pueden percibir trazos compositivos del tema del viaje al mundo de los muertos homérico hasta llegar al compendio de Boccaccio, que marcará un punto de inflexión en el interés por la *Odisea* y la *Nékyia*. En estos textos abundan, por influencia de la *Eneida* y la *Divina Comedia*, reelaboraciones de viajes al más allá que, a diferencia de los textos medievales, muestran una configuración literaria y estructural de procedencia clásica. Continúan la tradición, que parte de la *Nékyia*, de mostrar una serie de personajes en forma catalogada a fin de tratar temas mitológicos, literarios e históricos.

#### *África y Triunfos de Petrarca*

Petrarca compuso él mismo una obra épica, *África* (1339-1342), sobre Escipión

---

461 Acerca de la edición bilingüe de la *Odisea* realizada por Pilato, cf. Pontani 2005, pp. 348-354.

462 Cf. e. g. Highet 1954, vol. 1, pp. 134 ss.; Fernández-Galiano 1984, pp. 133-137; Prosperi 2013, p. 24 (n.64), pp. 76-82; Muñoz Sánchez 2014.

y la guerra contra Cartago, en la que se reproduce el viaje al más allá del general latino. Su fuente principal es el sueño de Escipión de la *República* de Cicerón, pero también han sido adaptados elementos del descenso de Eneas, mediante el que se introducen indirectamente en la epopeya italiana algunas características originadas en el episodio homérico<sup>463</sup>.

En los libros I y II de *África* el difunto padre de Escipión lleva a su hijo a un más allá celeste. La escena comienza con la aparición del padre de Escipión a su hijo en sueños (*África* I 161-166)<sup>464</sup>; y la mención del horror que causó en Escipión la brutal visión de su padre ensangrentado es una nueva elaboración del motivo del temor que sirve, como en sus predecesores épicos, como marca de apertura del viaje al más allá.

Del intertexto virgiliano toma Petrarca la inclusión en el otro mundo de varios catálogos de personajes clásicos. Primero el padre de Escipión le muestra a su hijo un catálogo de guerreros romanos que han muerto durante la guerra. Como se hizo tradicional desde la *Nékyia* los difuntos suelen ser introducidos por verbos de visión. Más tarde será su tío el encargado de realizar una enumeración de los reyes romanos y otros dirigentes del pasado, que finaliza con una *recusatio*:

*Obstupuit, quaeritque viros et nomina et actus:  
"Care nepos, si cuncta velim memoranda referre  
Altera nox optanda tibi est", ait.*

*África* I 582-584

Quedó sorprendido e inquiere sobre los hombres, sus nombres y sus actos.  
"Querido sobrino, si quisiera referirte todo lo digno de mención,  
te sería precisa otra noche" dijo.

Tampoco Odiseo pudo referir todas las heroínas que vio, ya que la noche se acercaba (*Od.* XI 328-330). Mediante estos catálogos se genera la significación global del episodio, con el repaso de la historia y los dirigentes romanos de los que Escipión va a entrar a formar parte, que se completa con el conocimiento del devenir del protagonista y la patria romana. La obra reproduce, por tanto, las líneas argumentales de la *Nékyia* y del descenso de Eneas: el héroe, antes de acometer una gran empresa, viaja al más allá donde observa a los difuntos en forma de catálogo, se encuentra con su difunto padre y mantiene extensos encuentros dialogados en el curso de los cuales recibe una profecía.

El viaje al más allá celeste de Escipión no es la única evocación del tema en esta obra épica italiana<sup>465</sup>. En el libro XI, que cierra la obra, Ennio experimenta en

---

463 Petrarca era consciente de la deuda de Virgilio con Homero, y de hecho remarca que el poeta latino no la había expresado de manera explícita en la *Eneida* porque la obra había quedado inacabada (*Fam.* XXIV 12; III 298-9; cf. Zabughin 1921, p. 29).

464 Tanto en el presente pasaje como en su hipotexto, el sueño de Escipión de Cicerón, el protagonista experimenta temor al ver aparecer a su pariente. En el texto de Petrarca este terror está mejor motivado, ya que ha añadido el detalle del aspecto ensangrentado del difunto. Esta especificación está presente en la descripción de Deífobo del descenso de la *Eneida*, aunque el sentimiento que genera en el héroe no es temor sino compasión. También en la *Nékyia* (*Od.* XI 40-43) se muestra a los caídos en combate, que aún conservan sus heridas producidas por lanzas y que forman parte de la congregación de almas que atemoriza a Odiseo. El texto de Petrarca es el siguiente: *coeloque emissa silenti / Umbra ingens, faciesque patris per nubila raptim / Astitit, ostendens caro praecordia nato, / Et latus, et multa transfixum cuspide pectus. / Diriguit totos iuvenis fortissimus artus, / Arrectaeque horrore comae.*

465 También en el libro VI con motivo de la muerte de la reina Sofonisa se relata su descenso al mundo de los muertos y su asignación a la zona de los condenados por amor, que toma como hipotexto un pasaje virgiliano similar que contiene la descripción de los campos llorosos en los que mora la difunta Dido. En ambos casos se describe un campo poblado por mirtos (*África* VI 41-42 y *Aen.* VI 440-444). En este lugar, en el que se llora el amor desventurado, se ha elegido, siguiendo de nuevo el intertexto,



sueños un viaje al más allá: Homero conduce al poeta latino a un prado en el que observa al propio Petrarca. Como hiciera Dante, Petrarca se sitúa en la línea de una cadena épica que, con Ennio como eslabón central, tiene su origen en Homero. Reaparece una variación del motivo del abrazo frustrado, en esta ocasión la intención de Ennio de rodear los pies de Homero como signo de deferencia (*África* IX 178-179)<sup>466</sup>, que está modelado sobre la *Divina Comedia* de Dante, pues de manera similar se comportó Estacio en el poema dantesco al encontrarse con Virgilio (*Divina Comedia* XXI 130-132)<sup>467</sup>.

Petrarca se sirve ampliamente del elemento literario del catálogo, que por su desarrollo en la *Nékyia* se convirtió en una convención architextual del tema, dándole la configuración literaria del catálogo virgiliano, cuyo enfoque iba dirigido a los dirigentes romanos históricos como medio de glorificación del protagonista. El viaje al más allá sirve también a Petrarca, como hiciera Dante en su *Divina Comedia*, para desarrollar el tópico literario de la consagración poética, al presentarse como continuador de Ennio y en última instancia de Homero, el primer creador occidental de este tipo de episodio. Motivos de origen homérico, como la *recusatio* o el intento de abrazo, reaparecen en el texto italiano.

Unos años después Petrarca idea un nuevo viaje al más allá en el que incluye catálogos de personajes relevantes. Su *Triunfos* (1351-1374) es un poema alegórico compuesto por la observación por parte del poeta de varias procesiones de personalidades, muchas de ellas míticas, que se presentan en forma catalogada. Aunque parece que Petrarca comenzó a escribir el poema alrededor de 1351, trabajó en él hasta su muerte en el año 1374. En este intervalo de tiempo, mientras aún continuaba componiendo la obra, finalizó Leoncio Pilato su traducción al latín de la *Iliada* y la *Odisea*. Precisamente en 1360 Petrarca había escrito a Boccaccio para pedirle que le enviara la traducción de un episodio en particular, el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, lo que indica su interés por esta aventura del itacense<sup>468</sup>:

*Postremo autem ne amici volatilis tam verbosa mentio frustra sit, redivit his in  
animum te precari ut homerice partem illam Odissee qua Ulixes it ad Inferos et*

---

la forma catalogada como medio de mostrar las abstracciones de los sentimientos que allí habitan y a los difuntos pertenecientes al mundo clásico.

466 *Procuvi, voluique pedes contingere pronus: / Umbra fuit, nudaque haeserunt oscula terrae.*

467 *Già s'inchinava ad abbracciar li piedi / al mio dottor, ma el li disse: "Frate, / non far, ché tu se' ombra e ombra vedi".*

468 Ya en una carta a Philippe de Vitry en 1350, Petrarca había resumido las aventuras de Ulises con mención expresa del viaje al más allá (*Epistolae Familiares* IX 13, pp. 47-48): *Ivit Ulysses per omnes terras ac maria, et erat illi domi decrepitis pater, infans filius, coniux adolescens et procis obsessa, cum ipse interea Circaeis poculis, Sirenum cantibus, Cyclopium violentia, pelagi monstros ac tempestatibus decertaret, vir erroribus suis clarus, calcatis affectibus, neglecto regni solio et tot pignoribus spreto, inter Scyllam et Charybdim, inter nigrantes Averni vortices senescere maluit, quam domi, nullam aliam ob causam, quam ut aliquando sciret, doctior in patriam remearet.*

El erudito italiano, como Dante, hace del viaje de Odiseo una opción personal, no forzada por los dioses, un viaje en busca de la sabiduría cuya última parada es el más allá; pero con un final diferente para el héroe: el Ulises de Dante perece en su loco viaje final; el de Petrarca volverá finalmente a Ítaca más sabio y rico de experiencias. Petrarca saca a colación el viaje de Ulises en relación con el cardenal Gui de Boulogne para ejemplificar la necesidad del hombre político de conocer las diferentes gentes y lugares. A partir de Petrarca, el afán de Odiseo por viajar y conocer nuevas realidades irá adquiriendo tintes positivos, pues desde el Renacimiento el itacense empezará a encarnar la figura de los expedicionarios de la época que se lanzan a la aventura de descubrir nuevas tierras. Sobre tal cuestión véase Boitani 2001 [1992], pp. 61-86, que hace un repaso de cómo el Ulises de Dante, cuyo traspaso de los límites geográficos y morales es criticado por el autor, termina siendo alabado en obras como *Morgante* de Luigi Pulci (1484) o *Jerusalén Liberada* de Tasso (1581).

*locorum qui in vestibulo Erebi sunt descriptionem ab Homero factam, ab hoc autem de quo agimus tuo hortatu in latinum versam, michi quam primum potes admodum egenti, utcumque tuis digitis exaratam, mittas.*

*Seniles* III 6

Por último, para que no sea inútil tan prolija mención de nuestro voluble amigo, me propongo pedirte que me mandes, lo antes que puedas, incluso escrita por tu mano, pues la deseo vehementemente, aquella parte de la *Odisea* de Homero en la que Ulises va a los Infiernos y la descripción hecha por Homero de los lugares que hay en el vestíbulo del Erebo, traducida al latín por este del que hablamos gracias a tu estímulo.

Boccaccio atendió la petición de Petrarca, pues sabemos gracias a la correspondencia conservada que le había mandado una copia de la traducción en 1365 (*Sen.* 6. 2)<sup>469</sup>.

Igual que en *África*, en *Triunfos* el desarrollo de catálogos en el más allá permite al poeta plasmar sus conocimientos sobre la literatura, mitología e historia del mundo clásico<sup>470</sup>. Si la *Nékyia* integraba la aventura de Odiseo en un panorama general de la tradición histórico-mitológica y literaria de la Grecia arcaica, el viaje al más allá de los *Triunfos* plasma el esfuerzo de Petrarca por recuperar esta tradición. Se trata de una recopilación catalogada de la erudición sobre la mitología, la literatura y la historia del mundo grecolatino que Petrarca se había afanado en adquirir durante años.

En el canto I de *Triumphus Cupidinis* el narrador contempla una serie de personajes clásicos muertos por amor, que está elaborada a partir de la enumeración de mujeres en los campos llorosos del descenso de Eneas, que a su vez evocaba el catálogo de heroínas de la *Nékyia*. En los tres casos los componentes, algunos de los cuales como Fedra o Erifile coinciden, están introducidos por verbos de visión. El uso como hipotexto de este pasaje virgiliano<sup>471</sup> se marca mediante la coincidencia del lugar en el que se observa el catálogo, un bosque de mirtos<sup>472</sup>:

Non poria mai di tutti il nome dirti  
che non uomini pur, ma dèi gran parte  
empion del bosco e degli ombrosi mirti.

*Triumphus cupidinis* I 147-150

No podría de todos darte el nombre,

469 Según Highet (1954, p. 139), que cita a De Nolhac (1907, pp. 166-167), la última labor de Petrarca fueron unas anotaciones a la *Odisea*, que dejó inacabadas a su muerte. Esto hace que De Nolhac postule que Petrarca murió sin haber concluido la lectura de la *Odisea*, si bien la *Nékyia* sí sería conocida por el escritor italiano, ya que cita detalles de la misma (los cetros y el tahalí de oro de Tiresias, Minos y Heracles) en *Sen.* VI 8 (cf. De Nolhac, 1907, p. 168) y se han identificado en el manuscrito de la traducción de Pilato unas posibles anotaciones de Petrarca de los cantos I-XII (Pontani 2005, p. 349).

470 El canto I del *Triumphus Fame* es el que más de cerca sigue el catálogo virgiliano de personalidades romanas, ya que elabora una extensa procesión compuesta por los grandes dirigentes de las diferentes etapas del poderío romano. El canto III se dedica a un catálogo de pensadores y escritores, repleto de personajes griegos. Tanto Homero como sus dos epopeyas son evocadas sin llegar a nombrarlas (*Triumphus Fame* III 10-15). El canto II presenta a los extranjeros famosos, lo que le permite hacer un repaso de la historia de occidente hasta la época del poeta, de la que forman parte los acontecimientos históricos de Grecia. El catálogo, cuyos miembros son introducidos por verbos de visión, incluye a los caudillos de la guerra de Troya (Aquiles, Diomedes, Áyax, Ulises, Néstor, Agamenón, Menelao, etc.).

471 En *Triumphus Pudicitie* 163-168 se menciona el lugar del descenso y a la Sibila: «Era 'l trionfo dove l'onde salse / percoton Baia, ch'al tepido verno / giuns' e a man destra in terra ferma salse. / Indi, fra monte Barbaro ed Averno, / l'anticgissimo albergo di Sibilla / lassando, se n'andar dritto a Literno.»

472 El mismo hipotexto y marca hipertextual ha sido utilizada en *África* VI 41-42 (cf. *supra* nota).

pues no sólo son hombres, sino dioses,  
quienes el bosque llenan y los mirtos.<sup>473</sup>

Estos versos tienen en común con el catálogo de heroínas de *Odisea* XI su finalización mediante una *recusatio* (*Od.* XI 328-329). Se ha conservado, además, una redacción anterior del canto I en el que Ulises era mencionado junto a Hércules, Eneas y Teseo, los otros héroes de la literatura clásica que realizaron un viaje al más allá<sup>474</sup>.

En el canto III hay un nuevo catálogo de enamorados que combina amantes griegos, romanos y bíblicos. Sus componentes, entre los que se encuentra Ulises, siguen siendo introducidos por verbos de visión y además, como ocurría en el catálogo de heroínas, los últimos personajes se agrupan en tríadas. También en el descenso de Eneas presentaban esta agrupación.

Vedi tre belle donne innamorate:  
Procri, Artemisa con Deidamia,  
ed altrettante ardite e scelerate,

Semiramìs, Biblì e Mirra ria,  
come ciascuna par che si vergogni  
de la sua non concessa e torta via!

*Triumphus Cupidinis* III 73-78

Mira aquel bello trío enamorado:  
son Procris, Artemisa y Deidamía  
con otras tres fogosas y malvadas,

Biblis, Mirra y Semíramis perversas.  
¡Cómo parece que vergüenza sienten  
de sus vidas ilícitas y erradas!<sup>475</sup>

*His Phaedram Procrimque locis, maestamque Eriphylen  
crudelis nati monstrantem volnera, cernit.*

*Aen.* VI 445-446

En estos lugares ve a Fedra, Procris y la triste Erifile,  
mostrando las heridas de su cruel hijo.

Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ' Ἀριάδην,  
κούρην Μίνως ὀλοόφρονος, (...).  
Μαϊράν τε κλυμένην τε ἴδον στυγερὴν τ' Ἐριφύλην,  
ἣ χρυσὸν φίλου ἀνδρὸς ἐδέξατο τιμήεντα.

*Od.* XI 321-327

Vi a Fedra, Procris y a la hermosa Ariadna,  
hija del artero Mínos, (...).  
Vi a Mera, Clímene y la odiosa Erifile,  
que recibió el preciado oro a cambio de su querido marido.

Nótese que en los tres pasajes Procris forma parte del primer trío. Además, Petrarca y Homero destacan la belleza en el primer grupo y la maldad en el segundo.

Los *Triunfos* gozaron de una importante fama en Europa, con traducciones acompañadas con frecuencia de comentarios. Tal es el caso de la traducción castellana con comentario que realizó en 1521 Antonio de Obregón. A raíz de los versos que

473 Edición y traducción de J. Cortines y M. Carrera.

474 Ferroni 1998, p. 175; que analiza las referencias a Ulises en los escritos de Petrarca.

475 En este catálogo de triunfos se añaden aún dos tríadas más, una de hombres (Lanzarote, Tristán y otros) y una de mujeres (Ginebra, Isolda y otras).

acabamos de citar se extiende un comentario sobre las aventuras de Odiseo, que tiene la particularidad de presentar dos versiones de la *Nékyia*, la clásica de Homero y la medieval de Dictis:

El qual [Ulises] hallándose en la mar, le vino gana de ver algunas regiones del mundo, aunque algunos dizen que la fortuna de los vientos le forçó a ello, y assí passó en esta peregrinación muchas tormentosas fortunas y peligrosos naufragios, así como Homero largamente lo cuenta. Mas porque parte de sus hechos son escritos con ficción por los auctores, no alargaremos particularmente, pues tenemos excusado de dezir cómo baxó al infierno, ni como fue a la casa de Eolo y hizo encerrar los vientos, ni otros semejantes hechos.

Mas agora sólo diremos el processo de su vida según el testimonio de Ditis Cretense y Dares Troyano. (...) Ulixes entonces huyó como mejor pudo y vino a Calipso, donde stava Circes, con pocos de los suyos y con una barcha sola; la qual en viéndole se enamoró de él y le tuvo consigo un año, y quedó preñada de él de un hijo que se llamó después Telagonio. Partiose después Ulixes de Circes y vino al lago Everno y, estando poco en aquel lugar, navegó y fue a la ysle de las serenas

Obregón, p. 303

El comentario nos presenta la versión procedente de Homero según la cual se produce un verdadero viaje al mundo de los muertos, aquí considerado una catábasis, y la de Dictis que, aunque omite el detalle de la consulta oracular, racionaliza la aventura como un viaje al lago Averno.

### ***Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio**

Si durante el siglo XIV en el resto de Europa la *Odisea* era desconocida, en Italia la traducción y divulgación de los poemas homéricos iban a suponer un paso fundamental en su reintegración en la cultura occidental. Desde 1350 hasta su muerte en 1375 trabajó Boccaccio en una de las obras de mayor erudición clásica de la época, la *Genealogia deorum gentilium*, una recopilación de leyendas de la mitología grecolatina con explicaciones alegóricas que gozaría de gran prestigio y difusión. Con ella Boccaccio continúa la corriente de moralización del mito pagano que se intensificó durante el fin de la Edad Media y el inicio del Renacimiento. Pero la *Genealogia* se diferencia de sus precedentes en su acceso privilegiado a los textos griegos, por lo que es considerada la precursora de los manuales mitográficos renacentistas<sup>476</sup>. Precisamente durante el periodo de composición de esta obra acogió Boccaccio a Leoncio Pilato, al que consiguió una cátedra de griego, gracias a lo cual pudo finalizar el calabrés su traducción al latín de las epopeyas de Homero. Boccaccio era consciente de la trascendencia de este logro y así lo declara en su compendio:

*“Insuper est ex rivulis querere quod possis ex fonte percipere”. Erant Homeri libri michi et adhuc sunt, a quibus multa operi nostro accommodata sumpta sunt. (...) Nonne ego fui qui Leontium Pylatum, a Venetiis occiduam Babilonem querentem, a longa peregrinatione meis flexi consiliis, et in patria tenui, qui illum in propriam domum suscepi et diu hospitem habui, et maximo labore meo curavi ut inter doctores florentini Studii susciperetur, ei ex publico mercede apposita? Fui equidem! Ipse insuper fui qui primus meis sumptibus Homeri libros et alios quosdam Grecos in Etruriam revocavi, ex qua multis ante seculis abierant non redituri. Nec in Etruriam tantum, sed in patriam deduxi. Ipse ego fui qui primus ex Latinis a Leontio in privato Yliadem audivi. Ipse insuper fui qui, ut legerentur publice Homeri libri operatus sum. Et, esto non satis plene perceperim, percepi*

476 Cf. la introducción de Álvarez Morán - Iglesias Montiel 2007, pp. IX-LXXXI.

*tamen quantum posui, nec dubium quin, si permansisset homo ille vagus diutius penes nos, quin plenius percepissem. Sed quantulumcunque ex multis didicerim, non nullos tamen preceptoris demonstratione crebra integre intellexi, eosque prout oportunum visum est, huic operi miscui.*

GD XV 7. 1-6

'Es necio buscar de los riachuelos lo que podrías coger de la fuente'. Tenía los libros de Homero y aún los tengo, de los cuales han sido tomadas muchas cosas convenientes para nuestra obra. (...) ¿Acaso no fui yo el que con mis consejos alejé de una larga peregrinación a Leoncio Pilato, que se dirigía a Babilonia occidental desde Venecia, y lo tuve en la patria, el que lo admitió en mi propia casa y lo tuvo largo tiempo como huésped, y con gran trabajo procuré que fuera admitido entre los doctores del Estudio Florentino, otorgándole un salario del erario público? ¡Fui yo, en efecto! Yo mismo fui además el primero que a mis expensas devolví los libros de Homero y algunos otros griegos a Etruria, de donde muchos siglos antes se habían marchado para no volver. Y los traje no solo a Etruria sino a la patria. Yo mismo fui el primero de los latinos que escuché de Leoncio la *Iliada* en privado. Yo mismo fui además el que se ocupó de que los libros de Homero fueran leídos públicamente. Y, si bien no pude comprenderlos en toda su plenitud, los comprendí con todo en la medida que pude, y no dudo que, si hubiera permanecido aquel hombre errante más tiempo entre nosotros, más plenamente los habría comprendido. Pero por poco que fuera lo que aprendí de muchos de ellos, algunos sin embargo los entendí totalmente por las ricas interpretaciones de mi maestro, y, según me pareció oportuno, los incorporé a esta obra.<sup>477</sup>

Entre los conocimientos clásicos que obtuvo de Pilato y de los que se sirvió en su *Genealogia* se encontraba evidentemente la *Odisea* con el episodio de la *Nékyia*, que el erudito italiano resume en su compendio mitológico-alegórico:

*Alpenore ob vinolentiam casu mortuo derelicto, navem conscendit, et secundo vento impulsus, nocte una ad oceanum usque devenit. Quo peractis sacris a Circe monstratis, ad inferos habuit aditum, ubi et Anticliam matrem et Alpenorem nuper praecipitatum inter alios invenit, et de multis futuris a Tiresia vate certificatus est. Inde reversus ad navem ad Circem rediit, et sepulto Alpenore et predoctus de futuris a Circe discedens, devenit ad insulam Syrenarum.*

GD XI 40. 7

Abandonado Elpénor, muerto fortuitamente por la embriaguez, subió a la nave, e impulsado por viento favorable, en una noche llegó hasta el Océano. Allí, concluidos los ritos indicados por Circe, obtuvo acceso a los infiernos, donde encontró entre otros a su madre Anticlea y a Elpénor, caído hacía poco, y se cercioró de muchas cosas futuras gracias a Tiresias. Desde allí, volviendo a la nave, regresó con Circe; y, tras sepultar a Elpénor y conocer las cosas futuras por Circe, se marchó y llegó a la isla de las sirenas.

La inédita posibilidad de acceder directamente a la fuente literaria de esta aventura en el canto XI de la *Odisea* tuvo como consecuencia que el episodio, que había quedado desvirtuado en el medievo como una consulta oracular, recuperara su naturaleza original de viaje al más allá. Aunque se trata de un resumen, similar al que hiciera Ausonio muchos siglos antes, se pueden percibir al menos algunos de los elementos literarios originales de la *Nékyia*: el marco simétrico del viaje (con la estancia en la isla de Circe y el personaje de Elpénor como marcas de apertura y cierre) y el primer bloque de encuentros individuales con Anticlea, el remero y el adivino Tiresias,

---

477 Traducción propia. Se puede consultar una excelente traducción de toda la obra en Álvarez Morán - Iglesias Montiel 2007.

que le ofrece una profecía. Con todo, no puede escapar Boccaccio a la tradicional repugnancia que la sensibilidad cristiana tenía hacia este tipo de aventuras de alto contenido pagano, por lo que un poco después reinterpreta el episodio, siguiendo a Servio, como una impía nigromancia que requiere de la muerte de un ser humano.

*Ivisse autem ad Oceanum, et quod ibidem illi ad inferos iter apertum sit sacris, arbitror Ulysses ad lacum Avernum in sinu Baiano nocte una navigasse et ibidem occiso Elpenore obscenum illud peregrisse sacrum, quo manes evocantur ad superos, et de quaesitis habuisse ab inmundis spiritibus responsum.*

GD XI 40. 14-15

Pienso que fue entonces al Océano, y que allí mediante sacrificios le fue abierto el camino a los infiernos, que Ulises navegó durante una noche al lago Averno en el golfo de Bayas y allí, muerto Elpénor, realizó ese obscuro sacrificio, por el cual los manes son evocados a la superficie, y de sus preguntas obtuvo respuesta por parte de los espíritus inmundos.

Esto explica la renuencia durante muchos siglos a explotar directamente un episodio de tan profundo carácter pagano, que resultaba violento y reprobable para la mentalidad cristiana<sup>478</sup>.

Más allá de la importancia de este resumen, que restituyó el viaje al mundo de los muertos de Odiseo a su configuración literaria original, la labor de Boccaccio será fundamental para la tradición occidental del episodio. Al encargar la primera traducción de la *Odisea* y servirse directamente de su texto, Boccaccio inaugura la larga tradición renacentista de recuperación, estudio y uso del poema homérico que se magnificará en los siglos sucesivos. Poco a poco los versos homéricos recuperarán su prestigio y volverán a ser objeto de emulación por parte de los literatos renacentistas, barrocos y neoclásicos.

### ***Casa de la Fama de Chaucer***

El viaje a otro mundo para observar una serie de difuntos en forma catalogada como medio de ofrecer una visión general acerca de la mitología, la literatura y la historia no quedó circunscrito a Italia, la cuna del Renacimiento, sino que lo encontramos en otros lugares de Europa en los que, si bien más tímidamente, se puede apreciar esta corriente de recuperación de los clásicos. Tal es el caso de la *Casa de la Fama* de Chaucer, que de nuevo se sirve del tema del viaje al más allá para plasmar su erudición sobre literatura clásica.

Versado en la lengua italiana, aunque con un conocimiento de los clásicos más

---

478 Similar procedimiento se realiza con el descenso de Eneas. Primero Boccaccio resume la aventura tal y como se relata en la *Eneida*: *Inde venit in Baianum sinum, et ductu Sybille descendit ad inferos, et ad Elysios usque campos penetravit, et comperto patre Anchise, omnem suam posteritatem eo monstrante cognovit. Inde ad superos rediens, persolutis Meseno tubicini funeralibus, Caietam navigavit, ubi Caieta nutrice defuncta civitatem posuit, eamque nutricis nomine appellavit* (GD VI 53. 10-11). A continuación, Boccaccio ofrece del episodio una explicación similar a la de la *Nékya*. No se trató de un descenso sino de una nigromancia, detestable práctica entre los paganos: *Quod ad inferos iverit, intelligendum puto eum egisse quod olim fere familiare fuit maxime gentilium regibus, velle scilicet ab inmundis spiritibus per scelestum illud nigromantiae sacrum de futuris certificari. Quod quidem in sinu Baiarum apud lacum Avernum, qui talibus erat aptissimus locus, facturum accessit, et occiso Meseno, suo sanguine <dicunt> litasse Inferis et cerimoniis aliis detestandis egisse ut aliquis ex infandis spiritibus vi cantaminum provocatus ad superos veniens, et sumpto fantastico corpore coram comparuerit, et ad interrogata responderit, et forte illi non nulla de futurorum successu predixerit* (GD VI 52. 27). Acerca de la presencia de Virgilio y su *Eneida* en la *Genealogia* de Boccaccio, cf. Álvarez Morán - Iglesias Montiel 1984.

superficial que Petrarca y Boccaccio<sup>479</sup>, Chaucer compuso entre 1379 y 1380 su *Casa de la Fama* en la que el protagonista viaja al más allá en un sueño. Al inicio de la obra se incluye una alusión a la *Nékyia*, mediada por las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>480</sup>, ya que Chaucer, antes de empezar el relato, invoca al dios de los sueños, cerca de cuya morada sitúa a los cimerios:

But at my ginninge, trusteth wele,  
I wol make invocaciun  
With special devocioun  
Unto the god of slepe anoon,  
That dwelleth in a cave of stoon  
Upon a streem that cometh fro Lete,  
That is a flood of helle unswete  
Besyde a folk men clepe Cimerie.

*The House of Fame* I 66-80<sup>481</sup>

En mi comienzo -confiad plenamente-, haré una invocación con especial devoción al dios del sueño, que vive en una cueva de roca sobre un arroyo que proviene de Lete, que es un río del amargo infierno, junto al pueblo de los cimerios.

A continuación Chaucer es trasladado en sueños al templo de Venus, donde encuentra representaciones de la *Eneida*<sup>482</sup>. Se resume el descenso de Eneas con la mención de los encuentros individuales (Palinuro, Dido, Deífobo y Anquises) y de los condenados (*The House of Fame* I 439-450)<sup>483</sup>.

De nuevo el viaje al más allá toma de los modelos clásicos el uso del catálogo, elemento architextual del tema a partir de su desarrollo en *Odisea* XI y su reelaboración en *Eneida* VI. Se elabora, por ejemplo, un catálogo de artistas y magas, introducido por una fórmula con verbo de visión al inicio de verso («there saw»), que termina con una versión de la *recusatio* («What shuld I make lenger tale / Of al the peple that I say, / Fro hennes into domesday?»), *The House of Fame* III 1282-1284)<sup>484</sup>.

En conclusión, aunque en esta época la *Nékyia* seguía siendo un episodio prácticamente desconocido (por poco tiempo), se recupera, sin embargo, la estructuración literaria y la capacidad global del episodio homérico. Como en la *Nékyia*, Petrarca y Chaucer idean un viaje al más allá, poblado de seres de la mitología clásica y con preeminencia del elemento formal del catálogo como medio de ofrecer un panorama general sobre la mitología, la historia y la literatura del mundo clásico. Estas características particulares de la *Nékyia* se habían convertido, gracias al prestigio de los poemas homéricos y a su posterior reelaboración en *Eneida* VI, en convenciones genéricas del tema en la literatura occidental.

---

479 De este último conocía la *Genealogía deorum*, en la que pudo leer el resumen de la *Nékyia*.

480 Cf. *supra* IV.2.

481 Edición de Lynch 2005; traducción de Serrano 2005.

482 En su rememoración de la epopeya latina el autor se centra en la traición de Eneas a Dido, lo que da lugar a un catálogo sobre heroínas clásicas traicionadas por sus amantes.

483 El poeta remite sobre tal cuestión a Virgilio, Claudiano o Dante: «And also saw I how Sibyle / And Eneas, besyde an yle, / To helle wente, for to see / His fader, Anchises the free. / How he ther fond Palinurus / And Dido and eek Deiphebus; / And every torment eek in helle / Saw he, which is long to telle. / Which whoso willeth for to knowe, / He mote rede many a rowe / On Virgile or on Claudian / Or Daunte, that it telle can». No se menciona a Homero, cuya traducción latina aún no se habría difundido por Europa, por lo que su influjo en esta obra estaría mediado por *Eneida* VI y otros hipertextos latinos.

484 Otro catálogo, cuyos componentes son también introducidos por verbos de visión, nos presenta un listado de escritores, entre quienes se encuentra Homero, junto a autores medievales de la materia troyana, y Virgilio (*The House of Fame* III 1464-1485).

Chaucer no conocía el texto homérico, pero esta situación estaba a punto de cambiar en Europa. A la labor de Leonzio Pilato le seguirán otras ediciones y traducciones de la *Iliada* y la *Odisea* que favorecerán el conocimiento directo de los poemas homéricos en Occidente.

## 2. Literatura moderna

El Renacimiento marca el fin de siglos de desconocimiento de los poemas homéricos. A partir del impulso inicial que supuso la traducción de la *Iliada* y la *Odisea* a manos de Pilato por encargo de Petrarca y Boccaccio, comienza en Europa un constante gotear de ediciones y traducciones de los poemas homéricos, consecuencia y causa a la vez del renovado interés por Homero de los literatos renacentistas, que van dejando atrás las concepciones medievales, y que tendrá su continuación en el Barroco y especialmente durante el Neoclasicismo.

Poco a poco se van difundiendo múltiples ediciones de la *Odisea*<sup>485</sup>, a la vez que se expande con vigor el estudio del griego a fin de poder acercarse a los textos de primera mano. También se crean traducciones en latín y en diversas lenguas vernáculas<sup>486</sup>, lo que fue de gran importancia para la divulgación de la *Odisea*, pues facilitó el acceso y la comprensión del poema homérico a todos aquellos que desconocían la lengua griega.

En particular, en España tuvo un gran éxito y prestigio la *Ulixea* de Gonzalo Pérez. Realizada entre 1550 y 1556, es la primera traducción de la *Odisea* al castellano y la segunda a una lengua vernácula. Aunque se discute su dependencia con las versiones latinas, se reconoce por lo general que se trata de una traducción a partir del texto griego<sup>487</sup>.

Por otro lado, el descenso de Eneas, que no había sido olvidado durante la Edad Media, adquiere en esta época un renovado vigor. Las reelaboraciones renacentistas, barrocas y neoclásicas del tema del viaje al mundo de los muertos adaptan elementos literarios de ambos episodios, el homérico y el virgiliano, y este último, más dinámico que la evocación de Odiseo, es con frecuencia el hipotexto principal.

### 2.1. Tratamientos líricos

El espíritu renacentista no se extendió desde Italia con la misma velocidad al resto de países de Europa y se consolidó en España de forma tardía en el siglo XVI<sup>488</sup>. La poesía castellana del siglo XV toma ya sin reticencias la ambientación mítica del Hades

485 Calcondilas (1488), Manuzio (1504), Francini (1519), Alostensem (1523), Lonitzer (1525), Herwagen (1535), Bedrot (1539), Baldo (1542), Feliciano (1547), Maiorano (1549), Stephanus (1556), Barnes (1711). Sobre las ediciones de los poemas homéricos en el Renacimiento puede leerse Muñoz Sánchez 2014.

486 Griffolini (1510), Maffei (1497 o 1510), Maffei Volaterrano (1516), Divo (1537), Lemnius (1549) y Mariner (1623) al latín; Schaidenreisser (1537) al alemán; Pérez (1550/1556) al castellano; Dolce (1573), Salvini (1723), Bozoli (1779) y Redi (1790) al italiano; Certon (1604), Dacier (1708), Bitaubé (1764) y Gin (1786) al francés; Chapman (1614-1615), Ogilby (1665), Hobbes (1675), Pope (1725) y Cowper (1791) al inglés.

487 Sobre la *Ulixea* de Gonzalo Pérez y las traducciones de Homero al latín o a las lenguas vernáculas, véase Pallí Bonet 1953; Guichard 2006; Muñoz Sánchez 2015.

488 Sin embargo, no se pueden establecer unas limitaciones temporales estrictas, pues la influencia del pensamiento humanista se deja sentir en España desde finales del siglo XIV. Uno de los autores que se enmarca en este incipiente humanismo es Bernat Metge, que escribió *Lo somni* (1399), obra en prosa catalana que relata el diálogo en sueños mantenido por el autor con los fantasmas del rey Juan I de Aragón, Orfeo y Tiresias. Durante la conversación con Tiresias, descrito con una larga barba y un bastón, el adivino recuerda la fidelidad de Penélope. Orfeo rememora su descenso y hace una descripción del inframundo basada en *Eneida* VI y en la *Divina Comedia*. Cf. De Miguel 1995.



pagano, de cuya imagen se sirven los poetas en sentido alegórico o como muestra del dolor del amor, pero se trata por lo general de un uso de la literatura clásica aún poco profundo, lejos de la corriente literaria intensamente clasicista de países como Italia. Además de los seres mitológicos y los habitantes grecolatinos, estas visiones poéticas toman de la tradición clásica el uso del catálogo estructurado por verbos de visión proveniente de la *Nékyia*. Los poetas se sirven del tema del viaje al más allá y del elemento formal del catálogo de difuntos para mostrar sus conocimientos sobre la mitología e historia de Grecia y Roma en un alarde de erudición clásica muchas veces superficial. Encontramos, con todo, en la poesía de esta época indicios del nuevo espíritu del Renacimiento y algunas de sus principales eminencias literarias destacaron por sus esfuerzos de recuperación y difusión de la literatura grecolatina.

En la lírica castellana del siglo xv el tratamiento del viaje al más allá se asemeja a las reelaboraciones prerrenacentistas que hemos analizado en el apartado anterior. En la mayoría de estas recreaciones literarias castellanas, cuyos conocimientos mitológicos se basaban en textos escolares, la *Nékyia* de Homero no ha ejercido un influjo directo, pero sí ocasionalmente otras fuentes como el libro vi de la *Eneida*, que fue en esta época traducida por primera vez a una lengua romance por Enrique de Villena, las *Metamorfosis* de Ovidio o la *Divina Comedia* de Dante<sup>489</sup>.

Como en la lírica latina, en la que el poeta imaginaba ser un nuevo Odiseo que descendía al otro mundo para desarrollar temas afines a su sensibilidad e intereses poéticos, los poetas castellanos del siglo xv también viajan a un más allá en el que la observación de personajes en forma catalogada les permite desarrollar sus conocimientos sobre la mitología, la literatura, la historia y el amor. La temática mitológica y amorosa va unida al deseo de estos poetas de mostrar sus conocimientos del mundo grecolatino, en un contexto cultural en el que este saber había adquirido un renovado prestigio; la temática literaria y política se enfoca hacia el elogio de uno o varios personajes antiguos o contemporáneos.

### **El Marqués de Santillana**

El Marqués de Santillana<sup>490</sup>, quizá inspirado por Dante, viaja al más allá para observar a los amantes clásicos en *El infierno de los enamorados* (1430), poema recogido en el *Cancionero de Estúñiga* (xxii). Junto a su guía Hipólito, presentado con unas características similares a las de Orión y Heraclés en la *Nékyia*, atraviesa un tenebroso valle hasta llegar a un oscuro castillo. En este lugar se desarrolla un catálogo de condenados de amor, la mayoría clásicos, introducidos por verbos de visión (*Infierno de los enamorados* LIII-LVI)<sup>491</sup>. Entre ellos se nombra a Ulises y Circe. Además, como el catálogo de heroínas de la *Nékyia*, el pasaje finaliza con una acumulación de integrantes, formados por tríos, y con la reticencia del narrador a referirse a todos los que vio.

---

489 Dante, por ejemplo, hace de guía a Francisco Imperial en sus *Dezir a las siete virtudes* (1407). Se trata, sin duda, de una marca de que la *Divina Comedia* opera como hipotexto del poema, de la misma manera que la asistencia de Virgilio a Dante apuntaba a la influencia de la *Eneida* en el poema italiano. En estas tres obras, y en las que estudiaremos a continuación, es de gran importancia para la configuración literaria del episodio el desarrollo de catálogos de los moradores ultraterrenos, forma literaria que Imperial pudo leer en Dante, este en el descenso de Eneas de Virgilio y que el poeta latino adaptó de la *Nékyia*.

490 Fue una figura crucial para la reintroducción de Homero en España, pues mandó traducir la *Genealogia* de Boccaccio y se interesó por la adquisición de ediciones y traducciones de los poemas homéricos.

491 El Marqués de Santillana amplifica la tradición literaria del tema del Infierno de los enamorados, esbozado en Homero y presente en Virgilio, los elegíacos latinos y Dante, y lo convierte en un «género autónomo» (Laguna Mariscal 2014, pp. 30-31).

## Juan de Mena

En estas reelaboraciones del tema del viaje al mundo de los muertos aparecen de nuevo los condenados homéricos. Titio presenta en ocasiones, aún por mediación de Virgilio, características homéricas tales como la mención de la extensión que ocupa el condenado. Tal es el caso de uno de los poemas de Juan de Mena, traductor de la *Ilias latina*<sup>492</sup>:

Tántalo e Ticio no son tan vexados  
allá en los abismos del bravo Plutón,  
rastrando sus carnes por nueve collados,  
lançados del cuello del gran Sisifón,  
do anda penado en la rueda penando Exión.

*El fijo muy claro de Yperión XXII 97-101*

Juan de Mena es también el autor del *Laberinto de la Fortuna*, un viaje alegórico al más allá guiado por la Providencia en el que se mencionan escenas del descenso de Virgilio<sup>493</sup>, que toma como modelo (en la octava 123 se hace referencia a Homero, la *Iliada* y la *Odisea*). El poema está repleto de catálogos, muchos de cuyos integrantes son personajes clásicos introducidos por verbos de visión, como el de héroes y heroínas clásicas (oct. 67 ss.) o el de dirigentes romanos (oct. 215 ss.) a imitación del parlamento de Anquises.

En otra de sus composiciones, la *Coronación*, el protagonista realiza un nuevo viaje al más allá. La visión de personajes en forma catalogada le permite conectar a Homero y Virgilio, los autores de los dos viajes al inframundo más importantes de la tradición occidental, con el Marqués de Santillana, que destacó por sus esfuerzos en recuperar la literatura clásica. Al inicio el poeta recorre un paraje infernal en el que se nos presenta un catálogo de condenados clásicos, introducido por verbo de visión al inicio de cada estrofa, del que forma parte Ulises (estrofas 4-8). Después comienza a relatar, como Odiseo, las mujeres que vio, las condenadas, pero interrumpe su enumeración, no por el largo tiempo que esto le llevaría, sino por su reticencia a espantar a las damas que pudieran leerlo (estrofa 11). La siguiente etapa de su viaje es una travesía en barca por la laguna Lete. Allí la multitud de sombras y monstruos que observa le llenan de pavor (*Coronación* estrofa 12)<sup>494</sup>. Se reelabora en esta ocasión el motivo del temor con el detalle de la palidez que produce. El cruce del Lete y un largo caminar le permiten llegar a un lugar elevado en el monte Parnaso, sobre un valle donde, como Eneas o Dante, puede observar un catálogo de hombres famosos, que comienza con literatos bíblicos y clásicos, entre ellos Homero y Virgilio. Tras estas grandes figuras literarias marcha Don Íñigo de Mendoza, el Marqués de Santillana, rodeado por las Musas, que es coronado como símbolo de su sabiduría, excelencia

492 Cf. Serés 1989; López Férez 1994b, pp. 370-373; Muñoz Sánchez 2014, p 98.

493 La Providencia, por ejemplo, advierte al poeta de la dificultad del regreso del más allá, aunque indica que no le será necesario obtener el ramo de oro que permitió al héroe troyano realizar su descenso (*Laberinto de la Fortuna* octavas 17-18). También recuerda el encuentro de Eneas con Palinuro (*Laberinto de la Fortuna* oct. 176): «En la partida del resto troyano / de aquella Cartago del birseo muro, / el voto prudente del buen Palinuro / toda la flota loó de más sano, / tanto que quiso el rey muy humano, quando lo vido, pasado / Acheronte / con Leocaspis açerca Oronte, / en el Averno tocarle la mano.»

494 «La mi sangre que alterara / La visible turabaçión / Desde frío me dexara / Robó la flor de mi cara / Por prestarla al corazón; / Tamaño fue mi dolor / e el espanto non menor / Que por vençido me tuve / Mas miedo que d'ellos uve / Me fizo ser vencedor.»

poética y valor militar<sup>495</sup>.

### Juan de Jáuregui

En el Barroco español continúa la tendencia a emular la configuración grecolatina del tema.

La principal reelaboración del viaje al mundo de los muertos de Jáuregui es su poema *Orfeo* (1624) en el que se desarrollan algunos de los motivos tradicionales del tema<sup>496</sup>. El lugar donde se va a iniciar el descenso se caracteriza por su impenetrabilidad a los rayos del sol (*Orfeo* II 9- 16). En la entrada aguarda a Orfeo una serie de abstracciones y monstruos (*Orfeo* II 85- 88) a imitación de *Eneida* VI. Los tres condenados homéricos (Titio, Tántalo y Sísifo) hacen acto de presencia con el motivo del cese de la actividad, tradicional en el descenso del cantor Tracio (*Orfeo* II 217-240). También se recuerda a otros héroes que realizaron un descenso: Heracles, Teseo y Pirítoo (*Orfeo* II 93-96).

En la elegía que este mismo poeta escribió al Conde de Lemos por la muerte de su hermano Fernando, este último se aparece en sueños al conde, lo que en un primer momento le causa temor (*Rimas* XIX 19-21). A continuación se desarrolla el intento de abrazo:

Confuso levantó la amiga mano  
por abrazarle; y al ceñirle el cuello,  
Los átomos abraza, y aire vano.

*Rimas* XIX 22-24

Para mitigar el dolor de su hermano, Fernando le comunica la felicidad que le causa la contemplación de sus antepasados, de los que ofrece un catálogo cuyos elementos son introducidos por verbos de visión (*miro, vese*).

La poesía castellana continúa, en definitiva, la tradición de la lírica latina, que había adaptado las características literarias de la *Nékyia* homérica y del descenso de Eneas a las preocupaciones del poeta lírico, que versaban preferentemente sobre el amor, la tradición literaria y el elogio de diversos personajes contemporáneos. Más allá de esto, el episodio homérico no parece haber ejercido una influencia demasiado profunda.

### Poliziano

Por el contrario, en Italia, cuna del Renacimiento, el influjo de los poemas homéricos fue muy profundo y la *Nékyia* fue recreada ya en la poesía del siglo xv. Angelo Poliziano, versado en la lengua y literatura griega desde su juventud, compuso el poema *Ambra*, un elogio a Homero en el que se muestra al propio aedo cantando la *Iliada* y la *Odisea*<sup>497</sup>. Para ello se desarrollan dos tratamientos de la evocación de los muertos.

Primero Homero, deseoso de cantar la guerra de Troya, llama de entre los muertos al alma de Aquiles, como hiciera Apolonio en la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filóstrato. La aparición de Aquiles se marca mediante el motivo del temor, pues Homero se asusta tanto ante la presencia de tan formidable héroe (vv. 284-285) que se

---

495 Es una muestra del tema de la consagración poética que ya hemos tenido ocasión de comentar en relación a la *Divina Comedia*. Cf. *supra* VI.1. nota.

496 Cf. Gil Fernández 1975, pp. 161-175; García Gual - Hernández de la Fuente 2015, pp. 64-69.

497 Acerca de *Ambra* y su relación con los poemas homéricos, véase Leuker 1997, pp. 261-281; Laird 2004, pp. 27-47; Sobre Poliziano en general puede consultarse Maier 1966.

queda ciego. En compensación el Pelida le entrega el don de la profecía y el báculo de Tiresias (vv. 289-290), símbolo de su estatus privilegiado en la *Nékyia*. A la evocación de Aquiles le sigue el resumen de la *Iliada*.

A continuación la sombra de Odiseo, que muestra la herida mortal que le causó «la desconocida mano de su hijo»<sup>498</sup>, se aparece ante el aedo y le insta a cantar sus hazañas en los siguientes términos:

*Atque ait: «O magnae qui princeps debita laudi  
Praemia persolvis, qui lenta oblivia saeculis  
Excitis et seros famam producis in annos,  
Anne tot exhaustos nobis terraque marique  
Lethaeo mersos fluvio patiêre labores?  
(...)  
Tu vero emenso quae gessi plurima ponto  
Quaeque tuli, nullo, vates, dignabere cantu (...)?  
Incipe; namque adero, et praesens tua coepta juvabo.»*  
Ambra 411-431

Y dijo: "Oh príncipe, que otorgas el premio debido de la gran excelencia, que expulsas el lento olvido de los siglos y produces una fama de duraderos años, ¿acaso no he sufrido por tierra y por mar agotadores trabajos, que se encuentran hundidos en el río Leteo?  
(...)  
Y tú ¿las muchas hazañas que realicé recorriendo el mar, lo que soporté, no lo juzgarás, poeta, digno de ningún canto (...)?  
Empieza; pues te ayudaré, y apoyaré en persona tu proyecto."

Homero cumple la petición del itacense y canta sus aventuras, con una referencia expresa al viaje al mundo de los muertos:

*Concinit (...)  
Cimmerionque domos; Everridenque locutum  
Vera senem; fusoque allectos sanguine maneis*  
Ambra 434-447

Cantó (...)  
las moradas de los cimerios; y al anciano hijo de Everro  
contando sucesos verdaderos; y a los manes atraídos por la sangre vertida

Poliziano concibe la génesis del poema homérico en unos términos similares a Filóstrato. Mientras que en el *Heroico* Homero evoca el espíritu de Odiseo para informarse acerca de la materia de Troya, en *Ambra* el itacense se aparece al aedo a fin de que sus aventuras sean ensalzadas. Pero al contrario que la evocación de Odiseo en el *Heroico*, donde se ponía en duda la veracidad del poema, la evocación del itacense en *Ambra* forma parte de un elogio al poeta griego.

## 2.2. Tratamientos novelescos, cómicos y lúdicos

A pesar de su profunda carga religiosa, ya desde la Antigüedad el tema del viaje al más allá no quedó circunscrito tan solo a los tratamientos más graves, sino que se realizaron gran cantidad de reelaboraciones lúdicas, satíricas y humorísticas. Con la llegada del Renacimiento el inframundo grecolatino vuelve a las obras literarias con una

---

498 Se trata de una referencia a la *Telegonía*, episodio que había tenido una amplia difusión en los tratamientos de la materia de Troya de la Edad Media.

finalidad cómica o moralizante y los catálogos de difuntos pertenecientes a la mitología e historia de época clásica retoman su función de *exempla*. Se recupera la tradición lucianesca del uso del tema como medio de crítica social. Muchas novelas de esta época mantienen este carácter satírico o lúdico del relato lucianesco y se vuelve a buscar inspiración para las aventuras fantásticas en la *Eneida* y en la *Odisea*, por lo que, como ocurriera en la novela griega y latina, en la novela de estos siglos se adaptará también el viaje al más allá clásico. En las reelaboraciones del viaje al mundo de los muertos de esta época, aunque la *Nékyia* ya era conocida, prima como hipotexto el descenso de Eneas, en detrimento del episodio homérico. Con todo, ya sea directa o indirectamente, son frecuentes en estas muestras los detalles de origen homérico, lo que contrasta con la literatura de la Edad Media.

### **Novela: Rabelais, Cervantes y Swift**

Tal es el caso de una de las obras más importantes de la literatura universal, la novela satírica *Gargantúa y Pantagruel* de **F. Rabelais**, que se sirve de este tipo de episodio. En el capítulo xxx de *Pantagruel* Epistemón, compañero degollado a quien acaba de resucitar Panurgo, afirma haber estado en el infierno y en los campos Elisios. El episodio es una parodia de la *Nékyia* dentro de la tradición satírica de Luciano<sup>499</sup>.

La ambientación del pasaje no es mayoritariamente la del infierno cristiano, aunque se menciona a Lucifer y a los diablos, sino la del Hades pagano, con alusión a los ríos infernales. El protagonista de este viaje al mundo de los muertos hace referencia en forma catalogada a todos los difuntos condenados que pudo observar allí, que se caracterizan por ejercer oficios considerados de bajo estatus, a pesar de haber sido en vida personajes poderosos. Otorga, por tanto, una orientación humorística a las enumeraciones, que en la *Nékyia* y en el descenso de Eneas tenían como finalidad la exaltación heroica. Los catálogos que introduce Rabelais presentan a personajes históricos y literarios de la Antigüedad grecolatina junto a otros de épocas posteriores. El autor fue variando sus componentes en las sucesivas reediciones del episodio, aumentando el número de condenados<sup>500</sup>. La edición de 1534 incluyó un importante número de personalidades del pasado romano, algunos coincidentes con el descenso de Eneas, y completó el listado de componentes de los poemas homéricos, en el que quedan incluidos Príamo, Aquiles, Agamenón, Ulises, Néstor, Héctor o Paris<sup>501</sup>. También hay un breve listado de mujeres afamadas, del que forman parte Helena y Dido, que está inspirado en el catálogo de heroínas del descenso de Eneas y de la *Nékyia*, así como en el de la *Divina Comedia*<sup>502</sup>.

Todos estos condenados sirven de *exempla* a una idea lucianesca que se hace explícita poco después, la contraprestación en el más allá. Quienes han sido ricos y poderosos en vida serán pobres y viles tras su muerte y viceversa: los filósofos y pobres llevarán una feliz existencia ultraterrena. Entre los afortunados se encuentra Diógenes, filósofo recompensado en el más allá, que lleva como símbolo de distinción un cetro, como Tiresias, con el que golpea a Alejandro Magno.

499 Marsh 1988, p. 72; Jouanno 2013, p. 450.

500 Sobre tal cuestión nos hemos servido de Yllera Fernández 2004.

501 Cf. Marsh 1998, p. 72-73: «By beginning his catalog with Alexander the Great and Xerxes, Epistemon echoes Lucian's *Menippus* 17, which describes Philip of Macedon cobbling and Xerxes begging in the street. As if in tribute to Lucian's archetypal source in *Odyssey* 11, Epistemon soon describes in succession five Homeric heroes, all of whom are now reduced to unheroic status: "Aeneas a miller, Achilles plagued with scurf, Agamemnon a pot-licker, Ulysses a mower, and Nestor a prospector".»

502 Marsh 1998, p. 73: «The inclusion of Dido (who sells mushrooms) links this survey of women with Virgil's *Aeneid* 6 and its source in *Odyssey* 11, but her appearance together with Cleopatra, Helen, and Semiramis recalls canto 6 of Dante's *Comedy*, where the same figures are punished for the sin of lust.»

La obra de Rabelais se ha querido analizar como una parodia de la épica: *Gargantúa y Pantagruel* estarían inspiradas en la *Iliada* y los libros cuarto y quinto, en los que Pantagruel navega en busca del Oráculo de la botella para realizar una consulta matrimonial, en la *Odisea*. Aunque Odiseo viajó al más allá para obtener un oráculo, Rabelais separa ambos temas, aplicando la consulta a la parte odiseica y el viaje de ultratumba clásico a la iliádica<sup>503</sup>.

Igual que *Gargantúa y Pantagruel*, *El Quijote* de **Miguel de Cervantes**, obra cumbre de la literatura, es una antinovela que subvierte los libros de caballerías y la épica<sup>504</sup>. Como sus predecesores caballerescos y épicos, Don Quijote no podía carecer de la realización de un viaje al más allá y por ello desciende a la cueva de Montesinos en los capítulos XXII-XXIII de la segunda parte de la obra<sup>505</sup>. El argumento de este viaje novelesco al más allá es el siguiente:

Don Quijote, deseoso de conocer las maravillas de la sima, llega a la entrada de la cueva de Montesinos junto a Sancho y su guía, el primo del licenciado. Antes de iniciar el descenso pide el favor de Dulcinea; Sancho ruega la ayuda de Dios, la virgen y la Trinidad<sup>506</sup>. El protagonista se introduce entonces en la cueva bajando por una cuerda y al cabo de una hora Sancho y el primo lo sacan de allí con los ojos cerrados en señal de éxtasis. Sancho y el primo le piden información de lo sucedido en su visita al Infierno, pero él les contesta que no es ese el nombre apropiado para el lugar en el que ha estado<sup>507</sup>. Alonso y sus compañeros se disponen a comer y el protagonista da comienzo a la narración de su aventura maravillosa:

Tras ser descolgado hasta una oscura concavidad en la cueva se había quedado dormido. Al despertarse se encontró ante un suntuoso y cristalino palacio situado en un prado. De allí salió Montesinos, que tras abrazarlo, lo introdujo en una sala del palacio en la que se encontraba el sepulcro de Durandarte. Montesinos aseguró al yaciente Durandarte que el Quijote era el elegido de la profecía de Merlín, según la cual había de surgir un héroe que, tras resucitar la antigua caballería, rompería el encantamiento que los mantenía en la cueva. Durandarte, sin embargo, albergaba serias dudas sobre tal profecía. A continuación entró en la sala una procesión de damas cerrada por Belerma. Después el guía le mostró a tres campesinas que daban saltos y hacían cabriolas, entre las que el protagonista reconoció a Dulcinea, que estaba allí encantada. Habló a su dama, pero esta se marchó rápidamente sin responderle.

Con frecuencia se han puesto de relieve las reminiscencias de *Odisea* XI y *Eneida* VI en el episodio de la cueva de Montesinos<sup>508</sup>. Podemos destacar los siguientes

---

503 Cf. Jouanno 2013, p. 450. La finalidad del periplo de Pantagruel es consultar al oráculo sus dudas acerca de la fidelidad y de la conveniencia de casarse. Esto contrasta con Odiseo que consulta a Tiresias el camino para regresar junto a su esposa y conoce por este los ataques contra la fidelidad de Penélope por parte de los pretendientes.

504 Según Genette (1989, p. 187) las antinovelas se caracterizan porque sus héroes sienten por un delirio que les suceden aventuras análogas a las de los géneros nobles, como la epopeya.

505 Don Quijote pretende emular el descenso a los infiernos de los héroes clásicos, que se recrean en las novelas de caballerías como la exploración de misteriosas cuevas.

506 Se ha querido ver cierto paralelismo entre esta última súplica y la que Virgilio hace en *Aen.* VI para que se le permita relatar los arcanos del inframundo.

507 Arturo Marasso (1954, p. 148) comenta: «Es decir, no merece el moderno nombre de infierno, en su sentido vulgar. Él estuvo en los campos eliseos, o mejor dicho, en el mundo a donde descienden los héroes de los poemas épicos. Allí vio a Dulcinea encantada, como Eneas vio la sombra de Dido (*Eneida* VI, 450-476)».

508 Sullivan 2008, p. 31-32: «Don Quixote's descent is redolent, apart from its folkloric and archetypal associations, of a whole series of literary passages that were undoubtedly familiar to Cervantes himself. An obvious parallel is the moment in book 11 of the *Odyssey* where Ulysses digs a species of sacrificial pit or trench, from which the spirits of the dead appear. (...) Another parallel is the

paralelismos, que su a vez marcan la subversión de las principales funciones del viaje al mundo de los muertos:

a) El contexto de la narración se sitúa en la sobremesa de un «banquete», en paralelo con el del relato que Odiseo hace de sus aventuras a los comensales feacios. En ambos casos se trata de un relato secundario, narrado en primera persona por el protagonista, en el marco de una comida. Pero el magnífico palacio de Alcínoo y los ínclitos oyentes de Odiseo se oponen cómicamente al humilde pícnic que Don Quijote comparte con su escudero y el primo.

b) La cueva de Montesinos, al formar parte de una antinovela, transforma las funciones básicas del descenso en la epopeya y las adapta a su contexto literario. El episodio puede considerarse, como sus referentes épicos, un «eje de la novela»<sup>509</sup> debido a la especial significación heroica que en él se desarrolla. Sin embargo, la conexión del protagonista con los héroes legendarios está muy lejos de producir la exaltación heroica de Eneas u Odiseo. Al contrario, supone la desvalorización del universo mítico de Alonso. Aparecen tres personajes legendarios con los que el héroe será relacionado: Montesinos<sup>510</sup>, Durandarte y Belerma, pertenecientes al romancero carolingio. Pero mientras en la *Eneida* y la *Odisea* la relación con otros héroes suponía la sublimación del protagonista, aquí esta función aparece desvirtuada<sup>511</sup>. Los personajes de la cueva se encuentran desmitificados, sumidos en el más terrible patetismo, por lo que la vinculación del protagonista con ellos, aun siendo efectiva, surte el efecto opuesto: la degradación de héroe. Esto, unido a su incapacidad de romper el encantamiento, origina un cambio interior en el protagonista, al principio imperceptible, con el que comienza la ruptura de su ilusorio mundo caballeresco. El episodio de la cueva de Montesinos, al mostrar la decadencia del ideal caballeresco, prefigura la cordura y muerte del final de la obra.

c) El encuentro con Dulcinea es quizá el guiño más claro de todo el episodio a la *Nékyia* y a la catábasis de la *Eneida*<sup>512</sup>. Evoca inmediatamente la figura de Áyax, guardando por siempre rencor a Odiseo, y la de Dido, la amada traicionada que huye sin responder a Eneas. Compárense los tres textos:

Habléla, pero no me respondió palabra, antes me volvió las espaldas y se fue huyendo con tanta prisa, que no la alcanzara una jara.

*El Quijote*, Segunda parte, Cap. XXIII, p. 731

ὥς ἐφάμην, ὁ δὲ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ' ἄλλας  
ψυχὰς εἰς Ἑρεβος νεκύων κατατεθνηώτων.

*Od.* XI 563-564

Así dije, y él nada respondió, sino que marchó junto a las otras  
almas de los difuntos, al Érebo.

---

electrifying account of Aeneas's descent to Hades in book 6 of Virgil's epic poem.»

509 Percas de Ponseti 1968, p. 376.

510 Montesinos, que recibe al recién llegado en el supuesto Elíseo y se dispone a mostrarle a los héroes que allí moran, cumple la función de la Sibila, como guía en el otro mundo y revelador de las maravillas que allí se esconden, maravillas que Alonso tiene como misión divulgar. Montesinos adquiere también el rol de Tiresias y Anquises como profetas del destino del protagonista. Menciona el pasado glorioso del héroe y sus futuras hazañas entre las que podría encontrarse la liberación de los encerrados en la cueva. Sin embargo, de nuevo esta función aparece desvirtuada por ser falsas las palabras de Montesinos: el pasado del héroe ha estado plagado de fracasos y vejaciones y su futuro distará mucho de ser glorioso. Jamás conseguirá liberarlos ni desencantar a Dulcinea.

511 Cf. Dunn 1973.

512 Cf. Marasso 1954, pp. 148-149.

*tandem corripuit sese atque inimica refugit  
in nemus umbriferum*

*Aen.* VI 472-473

Entonces se apresuró y se refugió, enemiga,  
en un umbroso bosque.

El viaje al más allá a través de una cueva es un procedimiento común en los libros de caballerías y de la épica en esta época, como podremos ver más adelante. Ambos tipos de relato son los herederos de la épica clásica, por lo que estos descensos a cuevas encantadas están aderezados de multitud de detalles procedentes de los viajes al más allá clásicos. La función globalizadora permite que Don Quijote, como Odiseo, se encuentre en persona con aquellos personajes de la literatura a los que desea imitar, pero el denigrante ambiente de estos encuentros subvierte su tradicional significación heroica. Esta pérdida de la nobleza de la mayor aventura épica supone un punto culminante de la crítica literaria que Cervantes plasma a lo largo de su novela.

Otra novela, *Los viajes de Gulliver* (1726) de **Jonathan Swift**, sigue la tendencia de servirse de la *Odisea* como fuente de aventuras fantásticas, entre ellas la evocación de los muertos. En consonancia con la gran conexión existente entre sátira y novela, la obra desarrolla una crítica social bajo la apariencia de un libro de viajes. En el capítulo VII de la tercera parte de la obra se relata la llegada de Gulliver a la isla de Glubbudrib, cuyo gobernante es un mago versado en la nigromancia. El marco del episodio recuerda la estancia de Odiseo entre los feacios: en ambos casos el protagonista (Odiseo y Gulliver), por no tener barco con el que continuar el viaje, se establece temporalmente en una isla fantástica (Esqueria y Glubbudrib) a cuyo gobernante (Alcínoo y el gobernador), que le ofrece un banquete, cuenta sus aventuras anteriores. El nigromante, como Tiresias, explica a Gulliver la manera de convocar a las almas y le asegura que le darán respuestas verdaderas<sup>513</sup>:

For his highness the governor ordered me to call up whatever persons I would choose to name, and in whatever numbers, among all the dead from the beginning of the world to the present time, and command them to answer any questions I should think fit to ask; with this condition, that my questions must be confined within the compass of the times they lived in. And one thing I might depend upon, that they would certainly tell me the truth, for lying was a talent of no use in the lower world.

*Gulliver's travels*, Part III, Chapter VII, p. 214

Pues Su Alteza el Gobernador me ordenó llamar a cualquier persona que eligiera nombrar, y en cualquier número, entre todos los muertos desde el principio del mundo hasta el momento presente, y que les mandara contestar cualquier cuestión que se me ocurriera digna de preguntar; con esta condición, que mis cuestiones debían limitarse al ámbito del periodo en el que vivieron. Y de una cosa podía estar seguro, de que ciertamente me dirían la verdad, pues mentir era un talento inservible en el inframundo."

Las almas con las que Gulliver conversa pertenecen en su mayoría al mundo clásico y se presentan como una enumeración con verbos de visión. La escena termina con el motivo de la *recusatio*:

It would be tedious to trouble the reader with relating what vast numbers of

---

513 *Od.* XI 147-149: ὄν τινα μὲν κεν ἕως νεκῶν κατατεθνηώτων / αἵματος ἄσσον ἴμεν, ὁ δὲ τοι νημερτὲς ἐνίψει / ᾧ δὲ κ' ἐπιφθονέης, ὁ δὲ τοι πάλιν εἶσιν ὀπίσω.



illustrious persons were called up to gratify that insatiable desire I had to see the world in every period of antiquity placed before me.

*Gulliver's travels*, Part III, Chapter VII, p. 215

Sería tedioso molestar al lector con el relato de cuán vasto número de ilustres personas fueron llamadas para gratificar el insaciable deseo que tenía de ver el mundo en todo periodo de antigüedad puesto ante mí.

### Travestimiento: Scarron

El uso satírico o cómico del viaje al más allá clásico no se circunscribe solo al subgénero de la novela sino que lo encontramos en textos muy diversos. Aunque la *Nékyia* resurge en estos siglos, los nuevos viajes al más allá constituyen por lo general una polifonía intertextual de diversas muestras del tema y el principal referente clásico es el descenso de *Eneida* VI<sup>514</sup>. Encontramos de hecho algunas obras en las que la sátira épica se focaliza en el texto latino. Tal es el caso de *Virgile travesti* (1652)<sup>515</sup>. Se trata de un travestimiento burlesco escrito por el escritor satírico francés Scarron<sup>516</sup>. El libro VI recrea el descenso de Eneas y, de nuevo, a través del hipotexto virgiliano, se evocan algunos elementos literarios de la *Nékyia*, ahora con una finalidad marcadamente cómica. Mencionaremos a continuación algunos de ellos.

Se reelabora el motivo del temor y el rechazo de las almas con la espada, al que quizá se ha añadido un alusión intertextual al canto XI.

D'Aeneas le sang se gela.  
Il saisit son fer par la garde:  
(...)  
Et pensant fendre une Gorgone,  
Son coup ne recontrant personne.

*Le Virgile travesti* VI, p. 223

De Eneas la sangre se hiela.  
Él agarró la espada por la empuñadura  
(...)  
Y creyendo cortar a una Gorgona  
Su golpe no encuentra ninguna persona.

514 Por ejemplo, el poema satírico *Baldo* del italiano Folengo, en el que se relata el descenso de Baldo, Cingar y otros antihéroes al más allá, muestra una ambientación del inframundo clásica y uno de los principales textos parodiados es el descenso de Eneas, del que se incluyen varias referencias y citas. Entre los condenados se encuentran los filósofos, que son presentados bajo la forma catalogada. Los literatos sufren un castigo tomado del de Sísifo, pues los demonios les quitan los dientes que les vuelven a salir, en un pastiche que imita el estilo de los versos de la evocación homérica acerca de los condenados: *Hic nunquam cessat nunc descalzare tremendis / cum ferris dentes, nunc extirpare tenais, / unde infinitos audis simul ire cridores / ad coelum, nunquamve opera cessatur ab ista. / Quotidie quantas illi fecere bosias, / quotidie tantos bisognat perdere dentes, / qui quo plus streppantur ibi, plus denuo nascunt.* (*Mac.* XXV 635-641 [ed. C. Cordié]).

También Alexander Pope, traductor al inglés de la *Iliada* y la *Odisea*, compuso un poema satírico, *La Dunciada*, cuyo canto III gira en torno al viaje al más allá del protagonista. El hipotexto principal del pasaje es el descenso de Eneas, pero hay un guiño a los cimerios de *Odisea* XI, pues la diosa de la estupidez, para que el héroe pueda realizar el viaje al más allá, le rocía con rocío cimerio («And soft besprinkles with Cimmerician dew», *Dunciada* III, p. 306).

515 En la estela de esta obra se sitúan otros travestimientos de la *Eneida* como *L'Enfer burlesque* de Furétière (del libro VI) o *Virgile goguenard* de Petijean. También se realiza en esta época un travestimiento de la *Odisea*, *L'Odyssée en vers burlesques*, pero solo abarca los dos primeros cantos de la epopeya. Cf. Genette 1989, p. 74.

516 El travestimiento burlesco es, según Genette, la reescritura de un texto noble, conservando sus personajes y acción, pero imponiendo otro estilo, más bajo (1989, p. 75). Se trata a fin de cuentas de reproducir los episodios conocidos de la epopeya con sus mismos participantes, pero mostrando estas unas actitudes vulgares y antiheroicas, lo cual origina la comicidad.

En la *Nékyia* Odiseo sacaba su arma para impedir a los difuntos acercarse al hoyo (*Od.* XI 43-50). En el descenso de Eneas el motivo se convertía en el impulso de Eneas de atacar a las sombras de los monstruos infernales (*Aen.* VI 290-291), impulso refrenado por la Sibila, que le advertía que eran almas sin entidad física. Scarron satiriza el hipotexto virgiliano, pues hace que Eneas, desoyendo las advertencias de la sacerdotisa, ataque asustado la sombra de una Gorgona, a la que atraviesa en su arrebatada estocada con el subsiguiente trompazo. Recuérdese que el temor por la posible aparición de la Gorgona causa el fin de la *Nékyia*, por lo que su mención en el poema francés podría estar indicando la *contaminatio* de *Odisea* XI y *Eneida* VI.

Personajes que adaptaban roles homéricos, como Palinuro (de Elpénor), Dido (de Áyax), Deífobo (de Agamenón) y Anquises (de Anticlea y Tiresias), continúan ejerciendo sus funciones tradicionales. El encuentro entre Eneas y Dido ha sido especialmente satirizado. Tras las palabras de reconciliación de Eneas, se reelabora el motivo del silencio, originado en el Áyax homérico. La reina fenicia no se digna contestar al héroe, aunque el airado silencio que en la *Nékyia* y en *Eneida* VI mostraba el odio de Áyax y Dido, se convierte con Scarron en obscenos gestos de desaprobación (*Virgile travesti* VI, p. 230)<sup>517</sup>. El encuentro entre Eneas y Anquises retoma, a partir de su hipotexto latino, el triple intento de abrazo de origen homérico :

Il voulut embrasser Anchise,  
Mais rien du tout il n'embrassa.  
Par trois fois il recommença,  
Et par trois fois à l'embrassade  
L'ombre lui fit la pétarade

*Virgile travesti* VI, p. 242

Él quiso abrazar a Anquises,  
Pero nada en absoluto abraza.  
Tres veces lo vuelve a intentar,  
y tres veces al abrazo  
la sombra le hizo un resoplido

También los condenados clásicos son representados. Titio sufre su tradicional castigo y se mantiene el detalle homérico, difundido por Virgilio, de las nueve yugadas que ocupa el condenado:

Là, le grand diable de Tytie,  
Masse de chair fort mal bâtie,  
Couvre de ses membres pesants  
Un espace de neuf arpents :  
Un furieux oiseau de proie  
Sans cesse lui ronge le foie;  
Mais, quoiqu'incessamment rongé,  
Il ne sera jamais mangé.

*Virgile travesti* VI, p. 235

Allí, el gran diablo de Titio,  
masa de carne mal construida,

517 «Mais elle, d'une mine grise, / Paya ce joli compliment, / Sans s'ébranler aucunement. / Des beaux endroits de sa harangue, / Et, lui tirant un pied de langue, / Rendant son visage vilain, / Faisant les cornes d'une main, / Et de l'autre une pétarade, / Et sur le tout une gambade, / Le laissa pleurer tout son souël». A continuación se da otra versión según la cual Dido sí dirigió la palabra a Eneas, pero solo para soltarle un vulgar improperio: «Quelque auteur (il faut qu'il soit fou) / Ecrit que cette âme damnée / Dit au révérend maître Enée: / "Allez vous faire tout à droit...".»

cubre con sus miembros pesados  
un espacio de nueve yugadas;  
Una furiosa ave de presa  
sin cesar desgarrar su hígado;  
Pero, aunque desgarrado incesantemente,  
no será nunca comido.

### Diálogos: Villalón y Fénelon

La fuerza de la tradición satírica de Luciano, que impregna algunas reelaboraciones de esta época, influyó en la creación de diálogos a la manera lucianesca. A esta tradición satírica lucianesca del viaje al más allá, que bebía con frecuencia de la fuente homérica, como pudimos observar, pertenece el diálogo *El Cróton* (ca.1552) de **C. de Villalón**, que de nuevo actualiza detalles de la *Nékyia* con un fin satírico y moral.

Esta obra española imita los diálogos de Luciano y gira en torno a las conversaciones de un gallo y su amo. Los libros xv y xvi recrean el viaje al más allá realizado por el animal, episodio que toma como hipotexto *Menipo o sobre la Necromancia* de Luciano, hipertexto a su vez de la *Nékyia*, de la que hace algunas alusiones intertextuales. A diferencia de las obras anteriores, la ambientación del inframundo no es directamente clásica. El gallo ha desmentido en el libro anterior lo que él considera las falsedades de los poetas, *recusatio* que sirve, por otro lado, para mostrar el conocimiento que el autor tenía de todos estos elementos del más allá grecolatino (*El Cróton* XIV, p. 197-198)<sup>518</sup>. Admite, sin embargo, como muchos alegoristas desde el Medievo, que bajo este velo de falsedad se escondía algo de verdad (*El Cróton* XIV, p. 198)<sup>519</sup>. En cualquier caso, el inframundo que describe el gallináceo, aunque carece de elementos paganos explícitos, se sirve de algunas de sus características y motivos literarios. El más allá es descrito como oscuro y neblinoso, y en él habita, por ejemplo, un catálogo de abstracciones a imitación del descenso virgiliano. Se desarrolla también el motivo del temor, cuando el protagonista ve a un diablo. A pesar de que Micilo elogia al gallo en el canto siguiente porque su relato de ultratumba nada le debe a Homero<sup>520</sup>, hay ciertos paralelismos en los roles de algunos personajes de la *Nékyia* y del viaje al más allá del gallo<sup>521</sup>.

518 «Pero primero quiero que sepas que no hay allá aquel Plutón, Proserpina, Aeaco y Cancerbero, ni Minos, ni Radamanto, jueces infernales. Ni las lagunas ni ríos que los poetas antiguos fingieron con su infidelidad: Flegeton, Cociton, Stigia y Leteo. No los campos Eliseos de deleite, diferentes de los de miseria; ni la barca de Aquerón pasa las almas a la otra Ribera.»

519 «Todo esto, Micilo, cree que es mentira y ficción de fabulosos poetas y historiadores de la falsa gentilidad, los cuales con sus dulces y apacibles versos han hecho creer a sus vanos secaces y letores. Aunque quiero que sepas que esto que estos poetas fingieron no carece de misterio, porque aunque todo fue ficción, dieron debajo aquellas fábulas y poesías a entender gran parte de la verdad, grandes y muy admirables secretos y misterios que en el meollo y interior querían sentir. Con esto, procuraban introducir las virtudes y desterrar los vicios, encareciendo y pintando los tormentos, penas, temores, espantos, que los malos y perversos padecen en el Infierno por su maldad (...).»

520 *El Cróton* XVII, p. 224-225: «Dicen que ha habido otros que, con ingenio espantoso, han contado de sí grandes viajes y peregrinaciones, fiereza de bestias y diversidad de tierras y costumbres de hombres, sin haber ninguna cosa de las que describen en el mundo, y por la dulzura del decir los han tenido en veneración. Como aquel ingenioso poeta Homero escribió de su Ulixses (...). De esto estoy bien seguro que tú no imitas a éstos en tu pasada historia (...).»

521 El encuentro dialogado con el difunto Quirón presenta ciertas semejanzas con el de Odiseo y Elpénor. Los dos fantasmas se acercan a hablar al protagonista (πρώτη δὲ ψυχὴ Ἐλπήνορος ἦλθεν ἑταίρου, *Od.* XI 51; «Y estando en esto llegó a hablarme Quirón, mi grande amigo», p. 219). En ambos casos el protagonista expresa su asombro por ver tan pronto en el más allá a su camarada y le pregunta por la causa de su muerte: Ἐλπήνορ, πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἡρόεντα; / ἔφθης πεζὸς ἰὼν ἢ ἐγὼ σὺν νηϊ μελαίνῃ. (*Od.* XI 57-58); «[Me maravillo] de verte tan presto acá, que no pensé que eras muerto. Dime, Quirón, ¿cómo fue tan súbita tu muerte?» (*El Cróton* XVI, p. 219).

Lucifer es descrito de manera similar al Minos homérico. Los dos dirimen justicia sentados, rodeados de almas y con un cetro dorado en la mano.

ἔνθ' ἦ τοι Μίνωα ἴδον, Διὸς ἀγλαὸν υἱόν,  
χρύσειον σκῆπτρον ἔχοντα θεμιστεύοντα νέκυσσιν,  
ἦμενον· οἱ δέ μιν ἀμφὶ δίκας εἴροντο ἄνακτα,  
ἦμενοι ἔσταότες τε, κατ' εὐρυπυλῆς Αἴδος δῶ.

*Od. XI 568-571*

Allí vi a Minos, ilustre hijo de Zeus,  
con un cetro dorado, juzgando entre los muertos,  
sentado; estos a su alrededor declaraban sus pleitos al soberano,  
sentados y de pie, en la morada de anchas puertas del Hades.

Entramos por unas puertas de fino diamante a un gran patio donde, en el fin de una gran distancia estaba un gran trono (...) donde estaba sentado Lucifer. Era un gran demonio (...). Tenía un gran ceptro de oro en la mano (...). Puestos allí, ante el juez infernal, había tanta grita, tantas quejas, tantas demandas, que no sabía cuál oír, porque es aquel lugar natural vivienda de la confusión.

*El Cróton XVI, p. 220-221*

El paralelismo más marcado se produce en el encuentro entre el gallo y el rey Francisco. Este último toma el rol de Aquiles en la *Nékyia* e imita las famosas palabras del héroe (*Od. XI 489-491*):

Pluguiera a Dios que yo fuera el más pobre hombre del mundo, y que por algún infortunio yo perdiera todo mi reino y, forzado, viniera a mendigar, antes que venir aquí

*El Cróton XVI, p. 218*

Dos reyes que ostentaron en vida un gran poder y fama, lo que consideraban lo más importante, reconocen estar dispuestos a prescindir de ello, y sufrir una vida humilde, con tal de salir del reino de los muertos.

La corriente lucianesca de sátira del viaje al más allá pierde en ocasiones su fuerza humorística en favor del componente pedagógico. Tal es el caso de *Diálogos de los Muertos* (1700/1712), compuesto por **Fénelon** sobre la base de los diálogos homónimos de Luciano, si bien con un preeminente carácter didáctico, pues se había realizado como material lúdico que facilitara la enseñanza del duque de Borgoña. Fénelon imagina las conversaciones entre personajes de la mitología grecolatina y recrea en varias ocasiones elementos literarios de la *Nékyia*.

En «Hercule et Thésée», como en el diálogo entre Heracles y Diógenes de Luciano, se pone en cuestión la doble naturaleza de Heracles en el más allá. Teseo se sorprende de ver a Hércules entre los muertos, pues pensaba que moraba en el Olimpo y hace una paráfrasis de los versos de la evocación homérica sobre tal cuestión:

THÉSÉE.- Hercule, tu me surprends: je te croyois dans le haut olympe à la table des dieux. (...) Le bruit couroit aussi que tu avois épousé Hébé, qui est de grand loisir depuis que Ganymède verse le nectar en sa place.

*Dialogues de morts, p. 128*

TESEO.- Hércules, me sorprendes: yo te creía en el alto Olimpo en la mesa de los dioses. Corría también el rumor de que habías desposado a Hebe, que goza de gran esparcimiento después de que Ganímedes escancie el néctar en su lugar.

«Le centaure Chiron et Achille» pone en escena el lamento de Aquiles por su participación en la guerra de Troya y su excesiva pasión, que ha tenido como consecuencia su muerte y la de Patroclo. Aquiles echa en cara a Quirón sus enseñanzas, pues le han llevado a convertirse en una sombra vana («ombre vaine», p. 132. Cf. ἀμεινῆνὰ κάρηνα, *Od.* XI 49) y afirma que hubiera sido mejor vivir como doncella con Licomedes, evitando así ir a la guerra. Como en la *Nékyia*, Aquiles expresa su preferencia por una vida carente de gloria antes que la afamada muerte que le ha llevado al inframundo. Las palabras de Aquiles en la *Nékyia*, que en este diálogo sirven de contexto a la conversación entre el alumno y su preceptor, se recuerdan más adelante en «Ulysse et Grillus»:

Achille, dans les Champs Elysées, joue au palet sur l'herbe; mais il donneroit toute sa gloire, qui n'est plus qu'un songe, pour être l'infâme Thersite au nombre des vivans.

*Dialogues de morts*, p. 144

Aquiles, en los campos Elisios, juega al disco sobre la hierba; pero él daría toda su gloria, que no es más que un sueño, por ser el infame Tersites entre el número de los vivos.

En «Ulysse et Achille» se realiza, como en la evocación homérica, una comparación entre el destino y la heroicidad de los protagonistas de la *Iliada* y la *Odisea*. La discusión finaliza con la equiparación por parte de Ulises de Aquiles y Áyax. El odio que ambos le muestran en el más allá es producto de la envidia («UL.- Va, je te laisse avec l'ombre d'Ajax, aussi brutal que toi, et aussi jaloux de ma gloire», p. 139). Por último, en «Horace et Virgile» Horacio declara que el descenso de la *Eneida* es más bello que la *Nékyia* («On ne peut pas même vous ôter la louange d'avoir fait la descente d'Enée aux enfers plus belle que n'est l'évocation des âmes qui est dans l'*Odyssee*», p. 299).

En *Diálogos de los muertos* se puede observar el conocimiento que el preceptor francés tenía del canto XI de la *Odisea*<sup>522</sup>. Fénelon fue un gran conocedor de los clásicos grecolatinos, de cuya fuente bebía con frecuencia para componer sus obras. La más importante para nuestro estudio es el *Télémaque*, también compuesto para la educación del duque de Borgoña, que incluye una extensa reelaboración del viaje al más allá de la *Odisea*, y que, haciendo caso de las palabras de Horacio en el diálogo anterior, configura a la manera del descenso virgiliano. Tanto por la gran popularidad que alcanzó la novela entre sus contemporáneos, como por la trascendencia de la reelaboración llevada a cabo, le dedicaremos al *Télémaque* un capítulo propio más adelante.

### 2.3. Compendios y adaptaciones

#### *L'Odyssee d'Homère de Fénelon*

Además de *Dialogues de morts* y del *Télémaque*, aún realizó Fénelon una tercera obra que toma como hipotexto la *Nékyia* con fines didácticos. Se trata de una

---

522 Otro preceptor y escritor didáctico inglés, Roger Ascham, también cita la *Nékyia* en *The schoolmaster* (1563), un tratado sobre la enseñanza del latín, al comparar las aventuras de Ulises con las de un viajero inglés: «And at length to hell, or to some hellish place, is he likelie to go: from whence is hard returning, although one Vlysses, and that by Pallas ayde, and good counsell of Tiresias once scaped that horrible Den of deadly darkness» (Stanford 1954, p. 184).

versión reducida del canto XI, que forma parte de su «digest» de *L'Odyssee d'Homère*<sup>523</sup>. En el capítulo «Précis du livre XI» se desarrollan la mayoría de los elementos literarios del episodio<sup>524</sup>. Aunque es por lo general una reducción fiel, se producen algunos cambios y omisiones respecto al canto XI. La mayoría de ellos, como la *narrativización*<sup>525</sup> de algunos pasajes dialogados, eran necesarios para adaptar el hipotexto a la brevedad que requieren este tipo de textos. Entre las modificaciones más llamativas figuran la omisión del amargo lamento de Aquiles por su muerte y la abreviación del asesinato de Agamenón. Fénelon se limita a mencionar el fin de Agamenón, quizá para evitar los detalles escabrosos<sup>526</sup>.

Esta adaptación juvenil, que transmite la mayoría de detalles y la estructura del texto original, refleja la rehabilitación del episodio homérico en el contexto académico iniciada por Boccaccio.

### ***Mitología de Conti***

En efecto, el redescubrimiento de la *Nékyia* se había empezado a plasmar siglos antes en los compendios renacentistas, herramienta fundamental de difusión de la cultura. Destaca la incorporación del episodio en la *Mitología* (1567) de Natale Conti, el principal compendio mitológico de Italia, país en el que había tenido origen el movimiento de recuperación de los clásicos y, por tanto, en el que más profundamente caló el influjo homérico durante el Renacimiento<sup>527</sup>.

El humanista italiano dedica el capítulo primero del libro IX a Ulises. Sus aventuras marítimas y su restitución en Ítaca están tomadas principalmente de la *Odisea*, por lo que se menciona el viaje al mundo de los muertos del canto XI, que es interpretado como un descenso.

*Mox ad inferos descendit, ut, e vate Tiresia quae sibi agenda forent, perdisceret:*

*Mitología IX 1, p. 6*

A continuación descendió a los infiernos para conocer por el adivino Tiresias qué cosas debía hacer.

Conti ofrece además una explicación racionalista del suceso:

*Deinde significatum fuit per haec viro bono necessaria esse omnino prudentiam, & rerum futurarum quasi divinationem quandam, & precognitionem cum sciscitatum de rebus futuris vel inferos adierit.*

*Mitología IX 1, p. 7*

Después se ha indicado mediante estas cosas que a un buen hombre le es absolutamente necesaria la prudencia, casi cierta adivinación de las cosas futuras, y precognición, ya que hasta marchó a los infiernos para instruirse acerca de las cosas futuras.

---

523 El «digest» es una versión reducida, pero sustancial, del hipotexto para uso juvenil, por lo que suelen ser más extensas que los resúmenes.

524 Incluye la llegada al país de los cimerios, el ritual de evocación, el rechazo de las almas con la espada, el encuentro individual con Elpénor y la petición de enterramiento, la profecía de Tiresias, el diálogo con Anticlea, el catálogo de heroínas, el *intermezzo*, el encuentro con los caudillos Agamenón, Aquiles y Áyax, el catálogo de héroes y la doble naturaleza de Heracles, y el fin de la evocación por el miedo a la cabeza de la Gorgona.

525 La *narrativización* consiste en convertir en narración un pasaje dialogado del hipotexto.

526 Se trataría, entonces, de un tipo de escisión denominado por Genette (1989, p. 299) *expurgación*, que consiste en una reducción con función moralizante mediante la supresión de aquello que pudiera turbar al joven lector.

527 Cf. Iglesias Montiel - Álvarez Morán 2006<sup>2</sup>, pp. 7-39, donde se mencionan varios trabajos sobre la obra de N. Conti.

Aunque el episodio es citado, el resumen es en extremo escueto, apenas la mención de que sucedió. Salvo el encuentro con el adivino Tiresias, ha sido omitida la práctica totalidad del episodio. Esta situación queda compensada en el resto de libros, en los que Natale Conti usa y cita con frecuencia el canto XI, a fin de alumbrar al lector sobre diversos aspectos de la mitología griega. De esta manera una gran parte de los sucesos del viaje al más allá homérico han sido plasmados y citados en el manual italiano.

En el capítulo trece del libro I, dedicado a los rituales a los muertos, se incluyen pasajes del ritual nigromántico de Odiseo como prueba de los sacrificios que se hacían a los difuntos. Conti cita *Od.* XI 29-31 y *Od.* XI 28-38. Reproducimos la cita de Conti de este segundo pasaje homérico:

ἔνθ' ἱερήϊα μὲν Περιμήδης Εὐρύλοχός τε  
 ἔσχον· ἐγὼ δ' ἄορ ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
 βόθρον ὄρουξ' ὅσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,  
 ἀμφ' αὐτῶ δὲ χοῖν χερόμην πᾶσιν νεκύεσσι,  
 πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνω,  
 τὸ τρίτον αὐθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον.  
*Sacra simul ducunt Perimedes Eurylochusque*  
*Ast ipse eripui vagina protinus ensem:*  
*Effodi foueam, qua descendebat in ulnam,*  
*Inferias in quam cunctis effudimus umbris:*  
*Ac primum mulsum, plena hinc carchesia Bacchi,*  
*Rursus aquam nivea texi que deinde farina.*

*Mitología I 13*

En este texto se recogen las ofrendas de leche-miel, vino, agua y harina que Odiseo mezcla con la sangre en el hoyo al principio de la evocación<sup>528</sup>. En el libro III, capítulo 3, se hace eco de los ríos infernales mediante una cita de *Od.* X 513-514, perteneciente a las instrucciones de Circe, que Conti atribuye erróneamente al canto XI. La traducción latina del texto griego facilitaba, sin duda, la difusión de estos pasajes. En un par de capítulos cita versos del encuentro ultraterreno entre Odiseo y su madre Anticlea (de *Od.* XI 152-3, que Conti confunde con *Od.* III, en *Mitología I 13*, y de *Od.* XI 84-86 en *Mitología VI 17*), pero los personajes de la *Nékyia* más citados por Conti son los del catálogo de héroes: Minos<sup>529</sup>, Titio<sup>530</sup>, Tántalo<sup>531</sup>, Sísifo<sup>532</sup> y Heracles<sup>533</sup>, de cuyos pasajes se ofrece el texto griego y la traducción latina. También asegura el mitógrafo italiano que Aquiles aparece en la evocación cazando fieras con su arco (*Homerus in lib.λ. Odysseae idolum Achillis inquit minitabundum fagittas feris intentare, Mitología III 19*). Conti parece haber atribuido por error a Aquiles la

528 También en el espurio libro cuarto de *De occulta philosophia* (1559) de Enrique Cornelio Agripa se exponen en el apartado sobre la necromancia las ofrendas que deben hacerse a los muertos (p. 62), que coinciden con las de la *Nékyia* homérica: *In evocationibus umbrarum, fumigamus cum sanguine recenti, cum ossibus mortuorum, et Carne, cum Ovis, Lacte, Melle, Oleo, et similibus, quae aptum medium tribuunt Animabus ad sumenda Corpora.*

529 *Mitología III 7 = Od.* XI 568-71.

530 Conti compara el pasaje homérico sobre Titio (*Od.* XI 576-9) con su paralelo virgiliano (*Aen.* VI 595-600) y destaca la diferencia en el número de buitres que atormentan al condenado (*Mitología VI 19*).

531 También contrasta la versiones sobre la condena de Tántalo en *Od.* XI 582-92 y *Aen VI 603-7* (*Mitología VI 18*).

532 *Mitología VI 17 = Od.* XI 593-600.

533 *Mitología II 5 = Od.* XI 601-604.

caracterización como cazadores de Orión y Heracles.

### Compendios mitográficos en España

Aunque con algunos errores, manuales mitográficos como los de Conti tuvieron, sin duda, una importancia considerable en la difusión del viaje al mundo de los muertos en el Renacimiento y en épocas posteriores. El manual de Conti y la *Genealogia* de Boccaccio fueron manejados, e incluso copiados, por los autores de los principales epítomes castellanos, la *Philosophia secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la Gentilidad* (1620/1623) de Baltasar de Victoria, que sin embargo omiten la *Nékyia*. Juan Pérez de Moya dedica un apartado a Odiseo (IV 45) y resume todas sus aventuras marítimas, con la única excepción de la evocación<sup>534</sup>. Baltasar de Vitoria rechaza ofrecer una relación exhaustiva de todas las andanzas del itacense y remite al lector a Homero o Higino, aunque en distintas partes de su obra comenta algunos sucesos de la *Odisea*, entre los que no se encuentra el canto XI<sup>535</sup>. La *Nékyia* homérica, que a partir de Boccaccio había vuelto a formar parte de los compendios eruditos italianos, es olvidada en las dos principales recopilaciones mitológicas castellanicas de la época. Por suerte, la traducción al castellano de la *Genealogia* de Boccaccio por Martín de Ávila entre 1432 y 1445 por encargo del Marqués de Santillana palió esta carencia de los compendios españoles:

E, en efecto, delibrado della e muerto Alpénor por syniestro caso e caýda, él se partió de allý e entró en su nave e ovo próspero viento, avnque era de noche, e aportó a Océano, adonde fechos por él los sacrefiçios, que le avía mostrado e de que lo avía instruydo Çirçe, ovo entrada en los Infiernos, adonde falló, entre los otros que ende estauan, a Anchielia, su madre, e a Alpénor, el qual auía bien poco tiempo que auía seydo muerto e derribado, e fue, eso mesmo, allí avisado de muchas cosas que estauan por venir, de las quales lo auisó e lo çertificó Thiresya, la uate o adeuina. E dende rretraxóse a su nave e tornó a Çerçe e sepultó a Alpénor e ynstruyólo, otrosý, Çirçe de las cosas foturas e partióse della.

GD [trad. M. de Ávila] XI 40. 749. 19-26

También en otros tratados castellanos, como las *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio* de Pedro Sánchez de Viana (1589) se menciona, si bien brevemente, el episodio homérico. Sánchez de Viana, traductor de las *Metamorfosis*, cita con frecuencia a Natale Conti y parece seguir al estudioso italiano tanto en la escueta alusión a la *Nékyia*, aquí convertida en catábasis («Después bajó al Infierno, a consultar a Tiresias sus negocios, y saber de lo que devia hazer en ellos.», *Anotaciones* 228r B) como en la explicación alegórica ofrecida («Ansi mismo el baxar al Infierno a consultar con Tyresias el successo y traza de sus negocios Ulises, enseña la providencia que deven tener los Reyes, en las cosas por venir, y qualquiera hombre virtuoso.», *Anotaciones* 229r C)<sup>536</sup>.

534 Incluye los episodios de los lotófagos, Polifemo, Eolo, los lestrígonos, Circe, las Sirenas, Escila y Caribdis, Trinacia, Calipso y los feacios. También menciona brevemente el descenso de Eneas (III 47).

535 También Baltasar de Vitoria menciona la catábasis virgiliana (IV 5 y VI 9).

536 También por mediación de Conti, Sánchez de Viana añade a los detalles tradicionales de Titio, provenientes de la *Nékyia* («dio consigo en el infierno, adonde se dize ocupar con su cuerpo nueve jugadas de tierra», *Anotaciones* 88v A), la mención de que en Homero al condenado le desgarraban dos buitres («Y Homero dijo que eran dos buitres», *Anotaciones* 88v A). Por otro lado el comentarista español hace referencia a los cimerios en relación al pasaje de Ovidio que los sitúa en las cercanías del palacio del Sueño, aunque es consciente de la primera aparición de este pueblo en Homero que define la región de nebulosa («La región destes tiene ayre gruedo y por las espessas exhalaciones nebuloso, como Homero afirma, y por esto con razon el Ovidio finge alli el palacio del sueño.», *Anotaciones* 213v C).



Cabe también destacar una singular obra, la *Descripción de la Galera Real* (1576) de Juan de Mal Lara, cuya materia, la exposición del programa ornamental de la embarcación, sería en principio ajena al tema que nos ocupa. Pero la gran variedad de comentarios eruditos (p. ej. sobre los Argonautas, los trabajos de Hércules, la *Eneida* o la *Odisea*) de Juan de Mal Lara convierte el tratado en un compendio *sui generis* de mitología clásica, hasta el punto de que la *Nékyia*, que en los manuales mitográficos castellanos de la época había sido olvidada, sí aparece aquí entre las aventuras de Ulises<sup>537</sup>:

...vuo gran dificultad la licencia para de allí venir al Oceano, a donde hechos sus sacrificios, descendió al infierno, y allí fue auisado de muchas cosas, por su madre Anticlea, y Elpenor su compañero, y Tiresia adiuino de Tebas: Boluio a casa de Circe, y enterró a Elpenor, que auriendose embriagadose cayó de vna escalera.

*Descripción de la Galera Real* I, p. 138

#### 2.4. Tratamientos épicos

La épica, género del que proceden los dos principales viajes al más allá de la literatura occidental, también cuenta en esta época con variadas elaboraciones en las que es frecuente encontrar detalles procedentes de los modelos homérico y virgiliano. De esta manera los autores épicos modernos asimilan las gestas de sus héroes nacionales a las aventuras de Odiseo y Eneas, las grandes figuras de la épica. Siguiendo la tradición de la *Odisea* y de la *Eneida* una de las principales aventuras del héroe es el viaje al más allá a fin de recibir una profecía. Este tipo de episodios muestra diversas formas de manifestación: la entrada a una cueva encantada en la tradición de las novelas de caballerías, y la evocación de los muertos y el descenso al Hades de la tradición clásica<sup>538</sup>. En tales episodios se toma de manera directa la *Odisea* y la *Eneida* como hipotextos o intertextos para los tratamientos del tema. Ofrecemos primero aquellas en las que se pueden percibir algunas pinceladas, si bien menores y no siempre necesariamente directas, del episodio homérico y dejamos para más adelante las transposiciones más completas y complejas.

##### **Entrada a una cueva encantada: Ariosto, Trissino y Ercilla**

En muchas obras el viaje al más allá se convierte en una visita a una cueva encantada a fin de recibir una profecía de un mago, pasaje que Cervantes había satirizado en el episodio de la Cueva de Montesinos. La entrada en una cueva para recibir la profecía de un mago es una adaptación caballeresca, producto de muchos siglos de evolución, que tiene su origen primero en la visita al más allá de Odiseo para obtener una profecía del adivino Tiresias.

**Ariosto**, que había estudiado e imitado a los clásicos en su juventud, toma la *Odisea* como uno de los modelos de su *Orlando Furioso*<sup>539</sup>. La obra presenta una trama

537 Cf. Pallí Bonet 1953, pp. 97-98.

538 En otras ocasiones el viaje se hace a un más allá cristiano, pero con los detalles y la configuración literaria clásicos. Por ejemplo, Voltaire recrea en el canto VII de su *Henriade* (1723) el viaje al más allá de Enrique que se inspira en *Eneida* VI. El héroe, guiado por San Luis, es transportado al cielo, donde Dios imparte justicia, y después a los Infiernos, donde observa una enumeración de abstracciones del mal (vv. 145-164) y un catálogo de malos reyes condenados. Pasa después a la zona de los bienaventurados y allí contempla un catálogo de buenos reyes. Por último, en el templo del Destino, San Luis le muestra su destino y le explica una enumeración de futuros reyes de su estirpe y otras personalidades.

539 Fornaro 2011, p. 273: «Ariosto reinventa i miti antichi, compresi quelli omerici, usandoli come modello per i propri racconti: così Alcina che seduce Ruggero e lo tiene prigioniero (canti VI-VII) è

compleja, con la incorporación de múltiples personajes y episodios en el argumento principal acerca de la locura de Orlando por su amor a Angélica. En el canto III se relata cómo Bradamente es arrojada a una cueva fantástica en la que Merlín le ofrece una profecía y en la que la maga Melisa, tras realizar un ritual, le muestra un catálogo de descendientes que han llegado del más allá. El inicio del catálogo, cuyos miembros son introducidos por verbos de visión, incluye el motivo de la *recusatio*<sup>540</sup>. Más adelante, en el canto XIII Melisa refiere a Bradamente otro catálogo de descendientes, ahora compuesto por mujeres. Aunque el catálogo de heroínas no se produce en la cueva mágica, en la que le había ofrecido el catálogo de descendientes famosos, la maga vincula ambas enumeraciones («Ne la spelonca perché nol dicesti? / che l'imagini ancor vedute avresti», XIII 58). Han sido por tanto desarrollados catálogos de héroes y heroínas a imitación de la *Nékyia* y el descenso de Eneas.

Por otro lado, R. H. Lansing (1987) llama la atención sobre la importancia de la *Odisea* como modelo estructural de *Orlando Furioso* y señala que Ariosto situó en el centro del poema el relato acerca de la entrada de Orlando a una cueva en la que conoce la unión sexual de Medoro con Angélica. Esta posición centrada, buscada deliberadamente en todas las ediciones de la obra<sup>541</sup>, trataría de establecer un paralelismo entre el descenso a la cueva y el viaje al más allá de Odiseo y Eneas, también en la mitad de la *Odisea* y la *Eneida* respectivamente. Mientras que para Odiseo y Eneas el viaje al más allá supone un hito fundamental («turning point»), pues les dota del conocimiento necesario para el éxito de sus empresas, para Orlando el descubrimiento de que Angélica no lo ama, además de ser un conocimiento fundamental para el héroe, genera una ruptura («breaking-point») que provoca su locura<sup>542</sup>.

También Belisario, un general bizantino bajo el mando del emperador Justiniano, se dirige a una cueva en el canto IX de *Italia liberada* (1547-1548). Desde

---

plasmata su Circe e Calipso, l'ispirazione dell'episodio dell'orco (canto XVII) proviene dal Polifemo di Omero, i protagonisti acquistano in eroicità con rinvii alla tradizione omerica, con i quali Ariosto pone la propria opera nel novero dei grandi classici.» Sobre la obra en general y sus fuentes, pueden consultarse las introducciones en Cabanes Percourt 1984, pp. 9-69; Segre - Muñoz Muñoz 2002, pp. 9-75.

540 *Orlando Furioso* III 23: «Se i nomi e i gesti di ciascun vo' dirti / (dicea l'incantatrice a Bradamante)/ di questi ch'or per gl'incantati spiriti, / prima che nati sien, ci sono avante, / non so veder quando abbia da espedirti / che non basta una notte a cose tante: / si ch'io te ne verrò scegliendo alcuno, / secondo il tempo, e che sarà oportuno.»

541 Lansing 1987, p. 320-321: «Clearly Ariosto meant this episode to occupy the precise center of the poem in imitation of the classical practice, for in the final edition of 1532 he displaces it from its slightly off-center position in the two previous editions of 1516 and 1521.»

542 Lansing 1987, p. 320: «The idea of shortfall in the *Furioso*, as I have suggested, is articulated in part by Ariosto's calling attention to the poem's center between cantos 23 and 24. (...) the central event is linked to the motif of the hero's descent into the underworld. In the epic in general the descent represents a turning point in the hero's quest and invariably signifies the acquisition of new knowledge, leading to an increased state of moral and perceptual awareness. Aeneas' visit to the world of the dead teaches him to bury the past and to fight for a future in whose ultimate achievements he is destined not to participate. As a turning point, it looks back to the central episodes of the *Odyssey*, which recount Odysseus' descent to the underworld as preparation for the return home. In a parody of this motif at the center of the *Furioso*, Ariosto has Orlando enter a cave ("una grotta") within a mountain on whose walls are etched the love lyrics of Medoro commemorating his sexual union with Angelica. This enclosed space does not contain the traditional train of dead souls typical of most underworld scenes, though one might say that Orlando both sees the ghost of Angelica's former presence on the walls of the cave, and sees her as a ghost -dead to him and forever beyond his reach. But it is his turning point, his descent into the self, and moment of rising consciousness of the truth that Angelica loves not him but another. Turning point, but also breaking point, for with such awareness, paradoxically, comes his loss of reason and the descent into madness.»

allí se traslada a un más allá en el que abundan personajes grecolatinos. Su autor, **Gian Giorgio Trissino**, conocedor del griego y admirador de Homero, tenía el objetivo de ofrecer a su patria la primera epopeya clásica en lengua italiana. A pesar de que el poeta declara abiertamente que su modelo es Homero<sup>543</sup>, cuya influencia en el poema y en este episodio es patente, el hipotexto principal del canto IX de *Italia Liberada* parece haber sido el descenso de Eneas. Como en el hipotexto latino, el viaje al más allá de Belisario está formado por el traslado del protagonista de una zona a otra en las que, guiado por un ángel que ejecuta el rol de la Sibila, se le muestran diferentes catálogos y se producen encuentros individuales dialogados. Se desarrollan también algunos motivos que se convirtieron en elementos tradicionales del tema a partir de la *Nékyia* y mediante su reelaboración en *Eneida* VI.

El episodio comienza con la aparición en sueños del padre de Belisario, que le insta a dirigirse a la morada de un eremita. El eremita lo lleva a una cueva, donde un ángel, tras adormecerlo con su vara, lo introduce en un prado del más allá en el que hay dos grandes espejos: uno muestra el futuro y el otro el pasado. Allí se encuentra con su padre, Camilo. Belisario, presa de la emoción, trata en vano de abrazarlo.

e fattoseli contra  
 Per abbracciarlo, lacrimando disse :  
 O caro padre mio, quanto m' allegro  
 Vedervi in questi fortunati alberghi,  
 Dopo tante fatiche e tanti affanni.  
 Così dicea piangendo e sospirando;  
 E poi voleva circondarli il collo  
 Con le sue braccia; ma quell'ombra lieve  
 Si dissolveva, come fa una spera  
 Di sole, o come una compressa nebbia;  
 Tal che le braccia non stringevan nulla.  
 Ed ei piangea dicendo: Ah non fuggite,  
 Lasciatemi abbracciar sì care membra.

*Italia Liberada*, p.94

Y adelantándose  
 para abrazarlo, dice llorando:  
 Oh querido padre mío, cuánto me alegro  
 de verte en estos afortunados albergues,  
 después de tanta fatiga y tantos afanes.  
 Así decía sollozando y suspirando;  
 Y entonces quería rodearle el cuello  
 con sus brazos; pero esta sombra leve  
 se disolvía, como hace una esfera  
 de sol, o como una espesa niebla;  
 De tal manera que los brazos no tocaban nada.  
 Y él lloraba diciendo: ¡Ah! No huyas,  
 Déjame abrazar tan queridos miembros.

Tanto el motivo del temor al inicio del episodio como el intento de abrazo al encontrarse el protagonista y su padre tienen su origen en la *Nékyia* y fueron posteriormente reelaborados en el descenso de Eneas y otras muchas obras, lo que los convirtió en elementos architextuales del tema<sup>544</sup>. La configuración clásica del motivo se

543 Así lo expresa: «il quale <Aristotile> elesse per maestro, si come tolsi Omero per duce e per idea». (I. L. ed. Verona 1729. «*Al clementissimo ed invittissimo imp. quinto Carlo Massimo*» dedica, pag. 2-3.)

544 El motivo del abrazo vuelve a repetirse más adelante, ahora con una configuración literaria cercana a la *Divina Comedia*: «Corse divoto ad abbracciarli i piedi, / Per onorar l'antiquo suo signore; / Ma nulla

remarca mediante el añadido de símiles que comparan el alma con elementos evanescentes, al igual que sucedía en la *Nékyia* y en el descenso de Eneas. Tanto Odiseo (μητηρ ἐμή, τί νύ μ' οὐ μίμνεις ἔλέειν μεμαῶτα, / ὄφρα καὶ εἰν Ἀΐδαο φίλας περὶ χεῖρε βαλόντε / ἀμφοτέρω κρουροῖο τεταρπώμεσθα γόοιο, *Od.* XI 210-212) como Belisario («Ah non fuggite, / Lasciatemi abbracciar sì care membra», p. 94) lamentan la huida del alma de sus progenitores, que se escapa de sus manos.

Tras el emotivo encuentro con Camilo, el ángel se dispone a enseñar a Belisario el glorioso pasado. Ante sus ojos pasa un catálogo de literatos grecolatinos (iniciado con Homero y Virgilio), que se completa con otro de filósofos, oradores y diversos eruditos de la Antigüedad. Finaliza la enumeración con el reconocimiento por parte del ángel de la imposibilidad de hacer referencia a todos los difuntos (*Italia Liberada*, p. 96)<sup>545</sup>. Se trata de la *recusatio* presente en el descenso de Eneas que tiene su origen en la evocación homérica. Después el ángel muestra al general Belisario una serie de gobernantes pasados, la mayoría grecolatinos, entre los que se encuentran muchos héroes de la *Iliada* y del linaje romano<sup>546</sup>. La enumeración finaliza con Teodorico, con quien Belisario mantiene un encuentro individual. Se dirigen a continuación a otro valle, en el que el ángel muestra al protagonista un catálogo de emperadores romanos desde los inicios del imperio<sup>547</sup> hasta Justiniano I, a quien Belisario intenta abrazar en vano los pies y con quien mantiene una conversación. En otro valle Belisario observa una serie de capitanes<sup>548</sup>. Ahora el ángel se dispone a mostrarle el futuro: las futuras campañas militares de Belisario y la liberación de Italia. A esto le sigue un catálogo de emperadores europeos de los próximos mil años y una breve enumeración de eruditos (Dante, Petrarca y Boccaccio). El viaje al más allá está, por tanto, formado por la sucesión de diversos catálogos de almas y de encuentros individuales con motivos de origen homérico.

En lo referente a la literatura española, **A. de Ercilla** también se sirvió de los modelos grecolatinos para *La Araucana* (1569-1589), cuyo tema es la conquista española del territorio de Arauco en Chile<sup>549</sup>. Aunque es un poema histórico, presenta elementos fantásticos, como la profecía del mago Fitón. En efecto, en los cantos xxiii y xxiv Ercilla relata su llegada a la cueva del mago Fitón, que como a los cimerios «jamás el alegre sol la baña» (XXIII oct. 40). Con una bola mágica e invocando a deidades y seres grecolatinos, el mago le ofrece una profecía sobre la guerra de Lepanto, en la cual incluye catálogos de héroes y naves. El texto ha tomado como modelo los cantos vi y viii de la *Eneida* y la evocación de la maga Ericto de *Farsalia* VI<sup>550</sup>.

Por otro lado, en los cantos xx y xxi se han introducido componentes literarios del tema para acentuar el patetismo del episodio, que relata cómo Ercilla se encuentra

---

strinse» (p. 97). Le sigue la explicación de la naturaleza de las almas y una petición del difunto al vivo para que cuente lo que allí vio: «onde sorrise l'ombra, / E disse: Belisario mio gentile, / Quel che ti mena in questa nostra sfera, / Ti dovea dir, che cosi fatti offici / Mai non si fan tra l' alme de i defonti; / Perchè siam tutti in questi luoghi eguali. / Vattene pur al dritto tuo viaggio; / E se ritorni su, narra al mio figlio, / Che si prepara a lui quell'ampia sede, / Che vedi ià, sì gloriosa ed alta, / Quanto alcun'altra de la nostra valle» (p. 97).

545 «Che chi volesse risgnardarli tutti, / Non si potria mirar null'altra cosa; / Bastiti avere i più famosi udito.»

546 Héroes de la *Iliada* como Agamenón, Menelao, Áyax, Diomedes, Ulises, Príamo, Alejandro o Héctor; los romanos Eneas, Rómulo, Numa, Tulio, etc.

547 P. ej. César, Augusto, Tiberio, Claudio y Nerón.

548 Como Temístocles, Milcíades, Escipión o Camilo.

549 Puede consultarse, por ejemplo, la introducción de Morínigo -Lerner 1979, pp. 7-106.

550 Acerca de la influencia de los modelos grecolatinos, véase Cristóbal López 1995; Marrero Fente 2007.

con una joven que busca el cadáver de su marido. Se desarrolla el motivo del temor y el rechazo con la espada cuando Ercilla vislumbra por la noche a una fantasmal Tegualda: «Yo de aquella visión mal satisfecho, / con un temor que agora aún no lo niego, / la espada en mano y la rodela al pecho, / llamando a Dios sobre él aguijé luego» (XX oct. 28). Una vez calmado Ercilla, esta le pide que le permita enterrar a su marido. Tegualda, que ha sido presentada con características espectrales, adapta el clásico tópico de la petición de sepultura del difunto al vivo. El encuentro individual entre Ercilla y Tegualda continúa en el canto XXI con un catálogo de heroínas clásicas, con las que Tegualda es comparada (*La Araucana* XXI oct. 1-4). Recordemos que, de manera similar, al encuentro individual entre Odiseo y Anticlea le seguía un catálogo de heroínas en la *Nékyia*.

### Evocación de los muertos: Trillo y Figueroa

Encontramos asimismo una obra en la que se realiza una evocación de los muertos, la *Neapolisea* (1651) de Francisco de Trillo y Figueroa. Esta epopeya panegírica alaba las hazañas del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, bajo el mando de los Reyes Católicos. El poema se cierra con la realización de un ritual al que sigue un oráculo que relata la muerte del Gran Capitán en Granada. En sus notas el propio autor especifica que este pasaje sigue el texto acerca de la nigromancia de Tiresias en el libro IV de la *Tebaida* de Estacio. El episodio latino había tomado a su vez como referente la *Nékyia* homérica, por lo que son numerosos los detalles compartidos. En ocasiones estos paralelismos no se deben a la intermediación de Estacio, sino que proceden directamente de Homero, a quien Francisco de Trillo tiene como uno de sus modelos<sup>551</sup>.

Por ejemplo, el lugar de evocación está sumido en la oscuridad, sin que Febo lo ilumine con sus rayos:

Entre el Bulturno, y un antiguo puerto,  
Yaze una selva inculta, horrenda tanto,  
Que de Febo jamas el passo incierto  
La examinó, ni de la Aurora el llanto:

*Neapolisea* VIII oct. 44

La ausencia de luz era también una característica del paraje en Estacio (*Theb.* IV 419-421). Pero el detalle de que «de Febo jamas el passo incierto la examinó» parece más bien tomado de la descripción del país de los cimerios (οὐδέ ποτ' αὐτοῦς / Ἥλιος φαέθων καταδέσκειται ἀκτίνεσσιν, *Od.* XI 15-16). Sigue la realización del ritual con las ofrendas propias de la nigromancias clásicas:

El blanco jugo de la Grama tierna,  
Y el negro humor que avia desatado  
De negras ubres, cultamente alterna  
Al fuego, vezes nueve rodeado:  
Y el que la llama alto furor gobierna,  
Con vino, y miel, tres vezes salpicado,  
El altar cubre de Cipres funesto,

551 Pallí Bonet (1953, p. 133) destaca otro pasaje relacionado con la *Nékyia*, el entierro de Elpénor, que ha dejado su impronta en *Neapolisea*. En el libro II, octava 37, la tripulación llega a una playa tras una tormenta. Allí entierra a los muertos con la especificación de que señalizan la sepultura con un remo, como hiciera Odiseo con el túmulo del remero.

Tronco infeliz, y siempre a lla[n]to expuesto.

*Neapolisea* VIII oct. 49

Compárese con algunos versos de los rituales de la *Tebaida* y la *Odisea*:

*principio largos nouies tellure cauata  
inclinat Bacchi latices et munera uerni  
lactis et Actaeos imbres suadumque cruorem  
manibus*

*Theb.* IV 451-454

primero nueve veces en la tierra excavada  
abundantes líquidos de Baco vierte y las ofrendas de la primavera  
leche y las lluvias acteas<sup>552</sup> y la sangre persuasiva  
para los manes

ἀμφ' αὐτῶ δὲ χοῆν χεόμην πᾶσιν νεκύεσσι,  
πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνω,  
τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον.

*Od.* XI 26-28

a su alrededor libaba una libación a todos los muertos,  
primero con leche-miel, luego con dulce vino,  
y por tercera vez con agua; encima esparcí blanca harina.

En los tres casos se liba leche, miel y vino y se sacrifican reses. Las «veces nueve» que se rodea el fuego en la *Neapolisea* toma como base el *nouies* latino, mientras que las «tres veces» que se rocía el altar podría haberse originado en una interpretación del τὸ τρίτον de la libación homérica.

De esta manera la *Neapolisea* finaliza con el clásico episodio del ritual de evocación para obtener una profecía relacionada con el futuro del héroe, con detalles grecolatinos, como medio de alabanza al Gran Capitán. Es infrecuente que el medio elegido para obtener la profecía no sea un descenso al más allá, sino un ritual de evocación, como en la *Nékyia*, pero es en estos episodios donde más claramente se percibe la influencia homérica. De hecho, una de las reelaboraciones más importantes, que estudiaremos más adelante, también es una evocación, la *Franciade* de Ronsard.

### **Descenso con ambientación del mundo clásico: Romano y Pinciano**

Junto a las cuevas encantadas y la evocación de los muertos, se desarrollan en la épica viajes al más allá en forma de catábasis cuya ambientación procede directamente de la mitología grecolatina<sup>553</sup>. Tal es el caso de *Porcaria* (1453) de

552 Mezcla de vino y miel.

553 Aunque no es una catábasis, también Luís Vaz de Camões compuso en *Os Lusíadas* (1572) un viaje fantástico cuya ambientación procede de la mitología grecolatina. Sus modelos son Homero y Virgilio, como el propio poeta afirma al inicio de la obra (I 12). En el último canto, como contrapunto a los peligros pasados, Vasco de Gama y su tripulación arriban a la morada de Tetis, que les canta una profecía acerca de las futuras expediciones y conquistas de los portugueses en forma de catálogo de los gobernadores de la India hasta la época del autor. El episodio, aunque inspirado por el viaje al más allá de *Odisea* XI, que Camões menciona dentro de un resumen sobre la epopeya griega («Descer às sombras nuas já passadas», *Os Lusíadas* V 89), ha sido fuertemente remodelado, pues el mundo al que llega el protagonista no es el de los muertos sino la morada de una diosa, repleta de placeres sensoriales, que recuerdan más bien a las islas de Circe y Calipso. El poeta evita la naturaleza tétrica y triste de la aventura ultraterrena, que no habría juzgado conveniente como cierre de la obra, e incluye la profecía en un ambiente triunfal que deja una buena impresión acerca de las hazañas expedicionarias de los portugueses. Cf. Jouanno 2013, pp. 385-389.

También la literatura inglesa cuenta con un viaje al más allá clásico, modelado sobre *Eneida* VI y con

**Horacio Romano**, que relata el descenso de Stefano Porcari. A diferencia de las obras anteriores, el protagonista ha muerto, carece de características heroicas y sufre la animadversión del autor. Porcari había sido ajusticiado tras un fallido levantamiento contra el Papa Nicolás V y el poeta elabora su viaje al Hades, donde tras el juicio de Minos será condenado eternamente. El episodio incluye catálogos de héroes grecolatinos y encuentros individuales dialogados. Catilina, por ejemplo, alaba a Stefano por haber traicionado a la patria de forma aun más indigna que él y se alegra de que su castigo será de tal magnitud que el resto de condenados podrá descansar. Se reelabora el motivo del cese en la actividad de los condenados clásicos. Titio mantiene el detalle de las nueve yugadas:

*Interea Tytione laniare in viscera vultur  
Et raptare novem cesset per iugera corpus.  
Tantalus ad votum fugientes hauriat undas,  
Sysiphon atra silex, Ixiona nulla fatigent  
Supplicia et sontes Lapithas sua poena relaxet.*

*Porcaria* I 338-342

Mientras tanto cese el buitro de desgarrar a Titio en sus vísceras  
y de saquear su cuerpo por nueve yugadas.  
Tántalo según su deseo consume las huidizas aguas,  
ni fatigue a Sísifo la negra piedra, ni a Ixión ningún  
suplicio, y a los criminales lapitas su pena se ablande.

Luego Catón censura a Porcari y desearía poder atacarlo. Se trata de una modificación del motivo del rechazo con la espada, pues ahora es el habitante del inframundo el que quiere atacar al recién llegado:

*Talia dum ferret, latum quo cinctus ad ense  
Imposuit dextram miseri iugulumque sinistra  
Angit et infrendens: Minima ni plebe fuisses  
Inferior, pudeat scelerare in sanguine ferrum  
Et vili et tetro iam degenerare Catonem.*

*Porcaria* I 363-367

Mientras esto decía, en el lado por el que se ceñía la vaina  
puso la diestra y oprime el cuello del desgraciado con la izquierda  
y rechinando los dientes [dice]: si no fueras inferior a la más ínfima plebe,  
si no le diera vergüenza a Catón rebajarse a manchar  
el hierro en tu sangre vil y repulsiva...

En España la obra de Alonso López, **el Pinciano**, titulada *El Pelayo* (1605) aúna dos formas de representación, la entrada a una cueva<sup>554</sup> y un inframundo de

---

influencias homéricas. En el libro I de *The Faerie Queene* (1590) de Spenser se relata cómo Duessa atraviesa el mundo de los muertos para llevar a Sansjoy ante Esculapio a fin de que lo sane. La ambientación es clásica y aparecen los condenados homéricos Titio, Tántalo y Sísifo (I 5. 309-312). Más adelante, en el libro II Guyon desciende a la cueva de Mammon. El lugar, que representa los peligros de la tentación, está dotado de numerosos detalles infernales como un catálogo de abstracciones malignas a la manera de *Eneida* VI o el bosque de Proserpina («Gardín of Proserpina», II 7. 474), que deriva de la descripción de Circe del lugar de evocación en *Od.* X. Por último, en el libro III Britomarte va en busca de Merlín para que la cure del apasionado amor que siente por Artegale. El mago habita un lugar en el que no pasa la luz del sol («In a deepe delue, farre from the vew of day», III 3. 7) y, tras predecir que Britomarte se casará con Artegale le refiere su descendencia mediante un catálogo de los monarcas británicos hasta la reina Isabel.

554 En el libro V Rodrigo entra también en una cueva cuyos murales vaticinan la victoria de los musulmanes sobre la península.

naturaleza clásica<sup>555</sup>. Su argumento es el siguiente:

El héroe de la epopeya, Pelayo, tras haber navegado a Tierra Santa en los libros anteriores y antes de iniciar la guerra en la península ibérica contra los musulmanes, llega a la región córica y accede al inframundo a través de una cueva. La empresa es arriesgada, por lo que Pelayo debe superar el temor que siente inicialmente y que le ha hecho llevar la mano a la empuñadura.

y puño en hierro pone (...)  
Siente angustia mortal, y la fianza  
venirse convirtiendo en la flaqueza:

*El Pelayo*, p. 142

El héroe comienza, por tanto, su hazaña con una actitud similar a la de Odiseo y Eneas al inicio de sus propias aventuras de ultratumba:

ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει. (...)  
αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
ἦμην

*Od.* XI 43-49

De mí el pálido terror se apoderó. (...)  
Yo, tras desenvainar la afilada espada de junto a mi muslo  
me sentaba

*Corripit hic subita trepidus formidine ferrum*  
*Aeneas*

*Aen.* VI 291-292

Entonces toma, turbado por súbito terror, la espada  
Eneas

A continuación Pelayo observa la tierra de los cimerios, en la que hay un bosque y el río Leteo. Como en la *Nékya*, la región de los cimerios se encuentra junto a una arboleda y ríos infernales. Sin embargo, mientras que Homero situaba este mítico pueblo en la entrada del más allá, el Pinciano ha asimilado directamente Cimeria con el Hades.

Aparece allí repentinamente un alma horrenda que pregunta al héroe por qué ha descendido al más allá, una nueva reelaboración del tópico del descenso<sup>556</sup>. Esta figura se metamorfosea, como Proteo o Vertumno, a fin de asustar a Pelayo, pero este no se arredra. El guardián infernal, una vez vencido, se convierte en guía del protagonista y le ofrece una breve profecía sobre su victoria en Asturias con la que dará inicio a la monarquía cristiana en España y Europa. A continuación, tras pedir el autor permiso para revelar los secretos del inframundo, el guía dirige a Pelayo por las diversas regiones de Cimeria, cada una de ellas asignada a un hijo del Sueño: Fantaso (Limbo), Iquelo (Purgatorio) y Morfeo (Paraíso).

En la región de Iquelo Pelayo saca la espada para acometer a los condenados, que han sido transformados en animales, pero el guía le dice que la guarde («Y a la alma que guiar quiere delante / Precede espada en mano el fuerte Infante / Torna a la funda el reluciente acero / Dice la sombra al gran Príncipe Hispano», pp. 141-142). El guía

555 Véanse los «Estudios introductorios» de la edición de Vilà Tomàs 2005, que nos han sido de utilidad para el presente análisis.

556 *El Pelayo*, p. 138: «¿Cuál rústico furor? ¿Cuál desatino? / O huésped de salud desahuciado, / Te hizo temerario peregrino / Al sitio de ningún hombre pisado: / ¿Emprendes por ventura este camino / A fin de darte fin desesperado? / ¿O buscas en morir vana memoria? / ¿Y en fama temeraria pones gloria?»



enumera a los moradores de esta zona de condena, aunque expresa la imposibilidad de referirlos a todos:

Si (varón) yo te dijese  
Los muchos, que del mundo van viniendo,  
No dudo que la plática extendiese  
En número sin número creciendo:  
A causa de ser tanto el interese  
La dádiva difícilmente suspendo,  
Contento con te dar la cosa en suma,  
Que no cabe sin ella en lengua, y pluma.

*El Pelayo*, p. 143

Tras visitar las tres regiones, Pelayo inicia la salida por la puerta de los personajes reales, lo que le permite observar diversas enumeraciones de los dioses olímpicos, personajes de las novelas de caballerías, escritores (el primero Homero, luego Virgilio, etc.), y un extenso catálogo de reyes (egipcios, asirios, medos, persas, griegos, romanos, godos y otros monarcas posteriores).

Pinciano, humanista español, autor de *Philosophía antigua poética*, defendía el uso alegórico del mito grecolatino para adaptarlo a la doctrina cristiana. Es esto precisamente lo que ha llevado a cabo en el presente episodio, una transposición de los descensos clásicos que acomoda sus elementos literarios al nuevo contexto histórico y religioso de la Reconquista. Aunque la denominación del más allá como Cimeria es una clara alusión al pueblo de los cimerios de la *Odisea*, el modelo principal de este episodio es el descenso de Eneas, por lo que de nuevo encontramos, junto a la influencia directa del poema homérico, una influencia indirecta, mediada por la epopeya latina. Muchos son los elementos literarios compartidos: el temor del héroe, el rechazo de las almas con la espada, el tópico del descenso, los catálogos de difuntos o la *recusatio*. También la posición y la estructura sigue los modelos clásicos: el episodio se basa en el paso de Pelayo de un lugar infernal a otro, acompañado de un guía, a la manera virgiliana y, como en la *Eneida* y la *Odisea*, se sitúa en el centro de la obra (X y XI) como eje divisorio que delimita la primera parte dedicada a la navegación (I-X) y la segunda acerca de los enfrentamientos bélicos (XI-XX).

En cuanto a la ambientación clásica del inframundo, aunque denominaciones como el Leteo o Cimeria nos introducen en un Hades grecolatino, los seres infernales que lo habitan se alejan de la tradición más extendida. En lugar de los jueces infernales canónicos (Minos, Radamantis y Éaco), cada zona ultraterrena ha sido asignada a un hijo de Hipnos (Fantaso, Iquelo y Morfeo; cf. *Metamorfosis* XI 633-649). Esta innovación podría estar motivada por el deseo del autor de enfatizar la naturaleza alegórica de este descenso a un más allá pagano mediante su asociación con el sueño. La base de este cambio la encontramos en Homero, en la *Deuteronékyia*, que situaba el país de los sueños en la entrada del inframundo. Por su parte, Hesíodo, como vimos, había contribuido a la asimilación del país de los cimerios y el de los sueños al describir la morada de Hipnos con las características del territorio cimerio. Por otro lado, en ocasiones el autor se muestra ambiguo en la identificación de los moradores infernales: el guía parece una divinidad, pues tiene la capacidad de metamorfosearse, como Vertumno o Proteo, pero no se indica su identidad. A su primera función como guardián infernal, que trata de asustar al héroe para que huya (como la Gorgona en la *Nékyia*) le sigue la fusión de la función de guía y adivino. Tampoco se desvela la identidad del dios del inframundo, que se denomina «Príncipe Cymerio».

Es patente que el patrón argumental de esta reelaboración del tema está inspirado en los viajes al más allá de Odiseo y Eneas: el héroe entra por una cueva a la tierra de los cimerios, donde hay un bosque y un río infernal, y tras echar mano a la espada por el temor que siente, recibe una profecía de uno de los moradores, que le guía por el inframundo, donde observa enumeraciones y catálogos de condenados, mujeres y almas próximas a reencarnar.

En suma, el Pinciano transpone el viaje al más allá de Odiseo y Eneas a la época de la Reconquista, y se sirve de la significación heroica y global del episodio en sus precedentes para ensalzar al héroe hispano y mostrarnos a los futuros dirigentes del imperio cristiano occidental que la victoria de Pelayo en la batalla de Covadonga va a originar y que Alonso López entronca con la tradición clásica.

En las epopeyas anteriores hemos podido examinar algunos paralelismos aislados con la *Nékyia*, ya fueran directos o mediados por *Eneida* VI, y la importancia de los catálogos de almas, marca fundamental de la ascendencia clásica de estos episodios. En la últimas obras de H. Romano y de A. López Pinciano se ha recreado el Hades de la mitología grecolatina. Esta ambientación clásica, alcanza sus cuotas más altas en la *Hesperis* de Basinio y la *Franciada* de Ronsard, las epopeyas que más claramente y con mayor profundidad se sirven del hipotexto homérico, por lo que les dedicaremos los siguientes apartados.

#### 2.4.1 La *Hesperis* de Basinio Basini

##### Introducción

Basinio Basini consideró como la mayor de sus obras la *Hesperis*, que relata las guerras de su mecenas Segismundo Malatesta, señor de Rímini, contra Alfonso V de Aragón y su hijo Fernando I de Nápoles. Se dedicó a su perfeccionamiento, en una constante *labor limae*, hasta su muerte en 1457 y legó la obra a Segismundo, que se encargaría de su publicación<sup>557</sup>. Basinio había recibido una esmerada educación, aprendió latín y griego y fue un apasionado de la cultura griega. Consta que poseía la obra de Homero en griego (además de su *Hesperis*, dejó a Segismundo un libro de Homero), por lo que tenía un directo y profundo conocimiento de la *Odisea*, hipotexto de su epopeya junto a la *Iliada* y la *Eneida*.

El descenso propiamente dicho ocupa parte del canto IX, aunque el marco del episodio, el viaje que ha de realizar Segismundo para descender al inframundo se extiende del canto VII al XI (si bien en los cantos X y XI se combina el viaje de regreso con otros sucesos). Ocupa por tanto una considerable extensión en la totalidad de la obra, que consta de trece cantos, y se desarrolla de la siguiente manera:

Al inicio del canto VII el difunto padre de Segismundo, Pandolfo, parte de los campos de los cimerios, se aparece a su hijo en sueños y le ordena ir a la isla Afortunada, bajo el reinado de Céfiro, donde con la ayuda de la princesa Psiqueia habrá de descender a los infiernos, aventura de la que le adelanta algunos pormenores. El caudillo, aunque al principio duda sobre la manera de conseguir permiso para viajar a los territorios cimerios, consigue finalmente bajo un falso pretexto los medios necesarios para realizar la expedición y se embarca junto a la tripulación. Por desgracia durante la travesía Neptuno, airado con el héroe, le manda una tempestad que hunde a todos los marinos junto con los barcos. Solo Segismundo, con la asistencia de Leucotea

---

557 En el testamento Basinio declara en la parte dedicada a la entrega póstuma de la *Hesperis* a Segismundo que la obra no había de ser modificada, que mejor sería darla al fuego o al mar. Se trata de un claro paralelismo con Virgilio que legó su *Eneida* a Augusto bajo similares premisas.

y Atenea, consigue llegar en un madero flotante a la isla. Desnudo y exhausto, se cubre con un ramo y duerme. Allí es encontrado, ya comenzado el canto VIII, por Psiqueia, que conduce al héroe al palacio de su padre Céfiro, donde, cuidado y aseado por las sirvientas, Segismundo recupera su antiguo esplendor. Más tarde, el hijo de Pandolfo y la princesa divina, que establecerán una relación amorosa, pasean por la isla mientras Psiqueia da detalles del prodigioso lugar. La joven le promete que al día siguiente le guiará en su descenso por los infiernos. Le muestra, acto seguido, el palacio de la Fama, donde Segismundo recuerda a otros héroes que se atrevieron a realizar tal hazaña, como Odiseo y Eneas, y la princesa prescribe los sacrificios que habrán de realizarse a los seres infernales. Llegada la noche, regresan al palacio de Céfiro y se acuestan. Segismundo recibe en sueños una nueva aparición, esta vez de su hermano, que le anima a no sentirse desasosegado por el viaje al Hades que está a punto de ejecutar. Suma a esto una descripción del Olimpo celeste, desde el que él ha llegado ante su hermano, cuya ambientación está revestida de detalles cristianos. Tras la aparición Segismundo despierta y Psiqueia, conocedora de todo, ofrece una nueva descripción del más allá y otra prolepsis de la catábasis.

El canto IX se inicia con los preparativos de los sacrificios, que se realizan en el interior de una cueva en un bosque. Tras una invocación del poeta para que se le permita revelar los secretos del inframundo comienza el descenso propiamente dicho. Se encuentran en primer lugar en una especie de anteinfierno con una gran muchedumbre de almas. Por las respuestas que la guía da a las preguntas de Segismundo, el héroe conoce que son los difuntos que requieren de purificación y los niños muertos antes de ser bautizados. Luego llegan a unos montes atravesados por un rápido río donde observan a otra muchedumbre compuesta por difuntos oradores griegos y romanos; Segismundo pregunta a Psiqueia por dos almas que han llamado su atención, las de Cicerón y Demóstenes. Al alcanzar la cima de un monte coronado por un bosque de mirtos tienen oportunidad de contemplar en forma de catálogo a una serie de heroínas muertas por amor, aunque Psiqueia reconoce su incapacidad de nombrarlas a todas. Se dirigen a otro monte, donde están los campos Elisios, en los que brilla un sol y las estrellas. Allí Segismundo ve a las musas, los poetas, los muertos por la patria, los filósofos y los cultivadores de la verdadera religión. Desde lo alto de la colina ve a los guerreros de la épica clásica luchando. Segismundo desenvaina la espada dispuesto a la acometida, pero la aparición de su padre Pandolfo, que le advierte de la inutilidad de atacar a las almas sin cuerpo, detiene su ímpetu. Al ver a su padre, Segismundo trata de abrazarle o al menos de estrechar su mano, pero Pandolfo se aparta pues, según explica a su hijo, no es lícito que muertos y vivos se toquen. A continuación le muestra una serie de guerreros romanos. Después el padre dirige la atención de Segismundo hacia el campo de Marte, a una ciudad con torres, de cuyas puertas sale un catálogo de dirigentes del pasado romano al que se suman los líderes de la familia Malatesta. De los campos Elisios pasan al Tártaro: la última etapa del descenso es la gélida y sombría zona de los condenados, poblada de monstruos clásicos (p. ej. Cerbero y Tisífone) y en la que mora un catálogo de abstracciones del mal. Pandolfo avisa a Segismundo de que no le está permitido penetrar más en este lugar para observar a los que sufren castigo, pero que Tántalo se los podrá referir. En efecto, Tántalo le cuenta algunas condenas, como la de Oto y Efiltes o la de Titio, con el que pudo conversar al cesar momentáneamente las penas cuando Orfeo tocó su lira para recuperar a Euridice. El propio Segismundo tiene ocasión de contemplar a otros condenados, tanto individuales (p. ej. Teseo y Pirítoo o Sísifo) como grupales. Psiqueia interrumpe tal contemplación, pues ya ha llegado el momento de regresar, y lleva al héroe de vuelta al templo de la Fama.

Una vez cumplido el objetivo del viaje, Segismundo expresa su preocupación sobre la dificultad de volver a Italia sin naves ni tripulación. Psiqueia le calma: podrá servirse de la nave de Fegeo, que está detenida en la costa, y su padre Céfiro le enviará un viento favorable. En el libro x Júpiter, conocedor de que Alfonso prepara una nueva guerra, envía a Hermes al pueblo de los cimerios para advertir de ello a Segismundo, que a su vez transmite las noticias a Psiqueia y a Céfiro. Este último da al héroe instrucciones para el viaje, sobre el paso entre Escila y Caribdis, y recuerda las instrucciones similares que tiempo atrás había ofrecido Circe a Ulises. Justo antes de partir, Psiqueia le ofrece una profecía sobre el éxito en la guerra (X 264 ss.). Segismundo inicia la travesía en el barco de Fegeo, que lleva los vientos en un odre para facilitar el viaje. Con el objetivo de hacer más amena la navegación Segismundo relata algunos pormenores del descenso, en cuya síntesis incluye detalles no referidos en el canto IX como las nueve yugadas que ocupaba el condenado Titio o la doble naturaleza de Heracles, cuyo simulacro se encuentra en el inframundo mientras que su verdadero ser acompaña a Dios como esposo de Hebe. Por fin arriban a Italia (canto XI), cuyas aguas están infestadas de barcos enemigos. Fegeo abre el odre de los vientos que lo transportan a Génova.

### **Posición del episodio y significado**

Los cantos dedicados al viaje a la isla Afortunada y al descenso (cantos VII-IX) actúan como *intermezzo* entre las dos contiendas bélicas contra Alfonso V y Fernando I. Esta pausa de la acción bélica sirve para introducir una serie de episodios fantásticos (que continúan en algunos pasajes del canto X y el inicio del canto XI), lo que habría resultado más complejo en la geografía histórica en la que se desarrolla la acción guerrera. La importancia del viaje al más allá de Segismundo en el conjunto de la obra ha sido puesta de relieve por Zabughin:

per giudicare della foga con cui compì la sua maggior opera, l' «Esperide», basti accennare, che essa venne ultimata nel 1455, e che i fatti storici, da essa glorificati, vanno dal 1448 al 1453. E, quindi, un record (passi il brutto barbarismo) di soggetto moderno; il canto della storia di ieri. Ma codesti recentissimi avvenimenti sono trattati molto all'antica: il vero centro di gravità del poema (*Hesp.* VII-IX) è assolutamente all' infuori di ogni realtà, è una *νεκρία* umanistica, sorta per voluta emulazione di *Od.* XI e di *Aen.* VI. ed incastrata (...) in mezzo ad un ordito storico, brulicante di «armi ed eroi». (1921, p. 289)

El descenso del canto IX tiene un objetivo fundamental: poner de relieve la grandeza heroica de Segismundo mediante su asimilación con los héroes grecolatinos.

A diferencia de las dos epopeyas que actúan de principales hipotextos, la *Eneida* y la *Odisea*, el viaje al más allá no extiende una amplia red de referencias a otras partes del poema. Hay algunas menciones a los sucesos de los cantos anteriores y posteriores. Se ofrece, por ejemplo, una breve profecía por parte de Psiqueia acerca del éxito de Segismundo en el enfrentamiento bélico de los cantos siguientes. Pero estas referencias son por lo general aisladas y se sitúan en el marco general del viaje a la entrada del inframundo y no durante el descenso *sensu stricto*. La función globalizadora se centra, sin embargo, en las múltiples conexiones que se realizan con la mitología grecolatina y está en estrecha relación con la significación heroica del episodio.

En efecto, el episodio centra su fuerza literaria en esta significación heroica, en la alabanza de Segismundo y su linaje. Para ello Basinio se sirve de la tradición clásica y de sus figuras míticas e históricas (cuyo prestigio ha alcanzado en el Renacimiento uno de sus puntos culminantes), que el poeta entronca y combina con miembros del

linaje de los Malatesta. Segismundo está realizando la gran aventura de los héroes épicos, el viaje al más allá, por lo que se convierte en el referente contemporáneo de la heroicidad clásica. El propio protagonista recuerda en el templo de la Fama, poco antes de iniciar la catábasis, a los predecesores (Teseo, Hércules, Ulises y Eneas) a los que está a punto de emular:

*Hac iter Aegides, nec non Tyrinthus heros  
Taenarias legere vias: hac durus Ulysses  
Cimmeriûm obscuras victor concessit ad Arces:  
Hac pius Aeneas stygio se immisit Averno .  
Hoc sibi Fama tenet Templum Dea magna virûm vox.*  
Hesp. VIII 214-218

Por aquí recorrió el camino el hijo de Egeo, y también el héroe de Tirinto  
recorrió las vías tenarias: por aquí el duro Ulises  
llegó vencedor a las oscuras ciudadelas de los cimerios:  
Por aquí el pío Eneas se introdujo en el estigio Averno.  
Aquí tiene su templo la Fama, gran diosa, voz de los hombres.

Durante todo el descenso (y en general en todo el marco del viaje al más allá) se desarrolla la ambientación clásica, plagada de personajes de la literatura, la historia, la epopeya y la mitología grecolatina, de la que el protagonista ha entrado a formar parte. Pero el pasaje en el que el linaje de los Malatesta es ensalzado con mayor énfasis es el dedicado al catálogo de los héroes grecolatinos en el inframundo y en especial el de los dirigentes romanos. Al llegar a una de las cumbres en las que está dividido el Hades, Segismundo observa a valerosos contendientes de las epopeyas clásicas (p. ej. Héctor y Aquiles, Etéocles y Polinices) y posteriormente Pandolfo le muestra cómo salen de una ciudad una serie de personalidades formada en su mayoría por los grandes reyes y dirigentes romanos. El catálogo finaliza con la mención de los fundadores del linaje de los Malatesta (Pandolfo, Galeoto y Pannonio). De esta manera los grandes héroes griegos y los dirigentes romanos quedan armonizados con los líderes de la familia Malatesta.

En el viaje al más allá de Segismundo el poeta italiano adapta la significación heroica del tema en la *Odisea* y la *Eneida* para magnificar la gloria de su mecenas y del linaje de los Malatesta, a los que convierte en los herederos y nuevos referentes de la antigua heroicidad.

### **Estructura y contenido**

Al igual que en el tratamiento del viaje al más allá de la *Odisea* y la *Eneida*, en el de *Hesperis* se pueden diferenciar dos partes: el descenso y su marco narrativo. Este último comprende las acciones previas y posteriores relacionadas con el mismo (los viajes de ida y vuelta y los rituales). En la *Odisea* los apartados dedicados a la Travesía y Ritual eran breves, en la *Eneida* aumentaba considerablemente la extensión de la travesía y rituales previos al descenso, mediante la inclusión de nuevas escenas y la mayor variedad de sus motivos integrantes. En la *Hesperis* de Basinio se dedica una especial atención a la parte relativa a las travesías previa y posterior al descenso, a las que se asignan cantos enteros. La primera parte, Travesía 1, ocupa la totalidad de los cantos VII y VIII; la segunda parte, que gira en torno al regreso del héroe a Italia, se desarrolla en el final del canto IX, gran parte del canto X y los primeros versos del XI. El descenso propiamente dicho ocupa la práctica totalidad del canto IX (si incluimos los primeros versos, que versan sobre los sacrificios previos a la catábasis, a la que sirven de introducción).

Viaje al mundo de los muertos			
[Travesía 1] (VII, VIII)	[Ritual] (IX 1-23)	// //	Descenso (IX 24-394)
			[Travesía 2] (IX 395-463, X 88-310, XI 1-10)

Llama, por tanto, la atención que, a pesar de ser la catábasis la aventura principal y el motivo del periplo del héroe, el núcleo del tema ocupa una cantidad de versos (394 vv.) muy inferior a los viajes de ida y vuelta (aprox. 1350 vv.). Esta amplificación en la extensión se debe a la duplicación de motivos y a la inclusión de múltiples escenas (*extensión temática*), muchas de las cuales tienen como hipotexto otros cantos de la *Odisea* y la *Eneida*.

Dentro de Travesía 1 encontramos varios pasajes que han sido moldeados a partir de las dos epopeyas clásicas:

Travesía 1 comienza en el canto VII con la aparición de Pandolfo en sueños para pedir a su hijo que viaje a la isla Afortunada y realice el descenso, del que ofrece una prolepsis, y se cierra con una nueva aparición onírica de Galeotto y un adelanto de lo que va a suceder durante la catábasis por parte de Psiqueia al fin del canto VIII. El hipotexto de la aparición en sueños de ambos pasajes es la petición del difunto Anquises a Eneas de que vaya a visitarlo a los infiernos, lo que motiva la realización de la catábasis de *Eneida* VI. Basinio ha duplicado la escena, añadiendo la del hermano, de manera que ambas apariciones sirven de marco a Travesía 1.

El naufragio de la flota de Segismundo, su llegada a la isla, auxiliado por Leucotea y Atenea, y su acogida por Psiqueia son una transposición *heterodiegética* de los cantos VI-VIII de la *Odisea* en los que Odiseo, también zarandeado por una tempestad de Posidón, es ayudado por Leucotea y Atenea y arriba desnudo y cansado a la isla de Esqueria, donde, acogido por Nausicaa y por los feacios, contará sus aventuras, incluida la *Nékyia*. Por otro lado, la promesa de Psiqueia de ayudarle en el descenso al inframundo y la prescripción de los sacrificios que han de realizarse reelaboran los pasajes paralelos de la *Eneida* y la *Odisea*, en los que tanto la Sibila como Circe cumplen esta función.

En Travesía 2 también podemos observar destacados paralelismos:

Tras el descenso y en vista de que la ausencia de Segismundo ha dado ánimos a Alfonso para iniciar una nueva guerra, Júpiter manda al mensajero Mercurio al país de los cimerios para que urja la pronta partida del caudillo italiano<sup>558</sup>. El libro IV de la *Eneida*, en el que por instancias de Júpiter Mercurio se dirige a Cartago para ordenar a Eneas que no demore más su partida, ha ejercido su influencia en este pasaje. En ambos casos dos mujeres poderosas, Psiqueia y Dido, se han convertido en amantes de los protagonistas, a los que han acogido en su reino. Sin embargo, la actitud de ambas ante la marcha de su amado es totalmente opuesta. De manera similar, aunque de nuevo con unas reticencias por parte de Calipso que no presenta Psiqueia, en *Odisea* V Zeus manda a Hermes a la isla de Ogigia a ordenar a Calipso la continuación del viaje de Odiseo.

Concedor de la reactivación de la guerra, Segismundo comunica a Psiqueia y a Céfiro la imperiosa necesidad de partir. Céfiro da al héroe instrucciones precisas sobre la navegación, que copian las indicaciones que Circe ofrece a Odiseo tras la *Nékyia*. El hipotexto es citado expresamente por Céfiro:

*Circe cum instruxit Ulysssem,  
Inquit ea haec Ithaco cum jam migrare pararet:*

558 Son muchas las ocasiones en que se relaciona el descenso de Segismundo con la tierra de los cimerios (p. ej. *Hesp.* VII 9, 72, 353; VIII 216; X 93).

*Scylla tibi fugienda, viros quae puppe revulsos  
 Obruit, aequoreasque furens jubet ire sub undas.  
 Sola autem incolumis superavit caerulea ponti  
 Argo, quae saxis non est elisa, quòd ultro est  
 Praetermissa manu Junonis, Iäsona quando  
 Diva potens caeli miro servavit amore.  
 Haec Ithaco Circe jam jam memorabat eunti.*

*Hesp. X 191-199*

Cuando Circe instruyó a Ulises  
 le dice estas cosas al itacense cuando ya se dispone a marchar:  
 Debes pasar a Escila rápidamente, que a los hombres, arrancados de la popa,  
 arrolla, y furiosa los hace sumergirse bajo las ondas marinas.  
 Solo superó indemne el azulado mar  
 la Argo, que no fue golpeada por las rocas, puesto que le fue permitido  
 pasar al otro lado por la mano de Juno, cuando la poderosa diosa  
 del cielo cuidó a Jasón con maravilloso amor.  
 Esto le recordaba Circe al itacense justo al partir.

Al iniciar la travesía Fegeo, para facilitar el viaje, lleva los vientos guardados en un odre (X 238-240), que abrirá justo cuando se encuentran en las costas de Italia (XI 8-10). El detalle está tomado del canto x de la *Odisea* en el que los compañeros, a punto de llegar a Ítaca, abren el odre en el que Eolo había introducido los vientos, por lo que son alejados de la isla.

Por lo tanto, la gran extensión que se aplica a Travesía 1 y 2, a tenor de los paralelismos que hemos podido analizar (y de otros muchos de los que no hemos hecho mención), se explica por la intención de hacer de estos bloques narrativos una especie de *Odisea* en miniatura.

Los cantos I-VI de la *Eneida*, dedicados a los viajes marítimos, se podían considerar la parte odiseica de la *Eneida*, mientras que los libros VII-XII, que relatan las guerras en el Lacio, constituyen la parte iliádica. De manera similar, en *Hesperis* la crónica de las hazañas bélicas de Segismundo, la parte iliádica, queda dividida por un *intermezzo* odiseico, las travesías marítimas y la catábasis, que relatan la *Odisea* del héroe de Rímini. El núcleo de estas aventuras marítimas es el descenso del protagonista a los infiernos.

Antes de que se produzca el descenso propiamente dicho, se hace necesaria la realización de una serie de sacrificios que propicien el éxito de la aventura y la invocación del poeta a fin de pedir permiso para revelar los secretos del más allá. Ambos pasajes actúan como preludio del viaje al mundo de los muertos. Por ello el canto IX se abre con la preparación de los sacrificios por parte de Psiqueia. El pasaje parece tomar como hipotexto principal los versos que preceden la catábasis de *Eneida* VI. El protagonista y la guía se dirigen a una cueva en un bosque para realizar los ritos. En ambos textos se menciona el sacrificio a Proserpina de una vaca estéril<sup>559</sup>. El detalle de inmolar una vaca estéril también se hallaba en la *Odisea*, en las instrucciones de Circe, aunque el sacrificio es una promesa hecha a Tiresias, no a Perséfone, y no se realiza en el lugar de la evocación sino que se garantiza su realización en Ítaca a la vuelta del héroe. Una vez culminado el ritual y realizada la invocación del poeta a las divinidades pertinentes, da comienzo la catábasis.

<sup>559</sup> *Hesp. IX 3-5: Cum Dea: tempus oves nigras, sterilemque profundae / Junoni mactare bovem, tum Manibus aras / Exstruere, Infernumque sacris placare Tonantem*

A pesar de la indudable influencia de la *Nékyia* en el viaje al más allá de Segismundo, la estructura del episodio es más cercana al descenso de Eneas que a la evocación de Odiseo. Esto se debe principalmente a la naturaleza de la aventura, una catábasis como en *Eneida* VI y no una evocación (aun con elementos catabáticos fusionados) como en *Odisea* XI. De nuevo Zabughin ofrece unas interesantes apreciaciones:

Per usare un termine petrarchesco l'oltretomba del Basini è assai più «latino» che «greco». La figura di un eroe che fa circolo prima con donne, poi con uomini in una specie di foresteria dell'Inferno, immobile, colla spada nuda, sull'orlo di una fossa, era poeticamente inutilizzabile: già Vergilio non seppe cosa farne. L'Omeride umanistico s'incammina decisamente sulle orme della «nemorosa Thalia Maronis». L'*Odisea* rimane confinata nella protasi, che si sdoppia, in omaggio alla duplicità del modello. (1921, p. 289)

Aunque, como veremos, también en el descenso encontramos paralelismos de la *Nékyia*, es cierto que no solo Basinio sino buena parte de los escritores que reelaboran el tema del viaje al mundo de los muertos, aun conociendo el modelo homérico, suelen optar por una forma estructural derivada de Virgilio o de otros poetas como Dante. Quizá la evocación de Odiseo resultaba demasiado estática, frente al dinamismo de viajes al más allá como el de la *Eneida* o el de la *Divina Comedia*, con el claro traslado del protagonista de un lugar a otro. Esta estructura ofrece al escritor un abanico de posibilidades literarias mucho más amplio, por lo que suele ser la opción escogida. Ello no impide que se adapten a esta estructura elementos provenientes de *Odisea* XI.

La división estructural del descenso sigue, por tanto, el modelo virgiliano y se produce en un primer nivel a partir del esquema geográfico, según las zonas que el protagonista recorre en el inframundo, habitadas por diferentes grupos de difuntos, y que en la *Hesperis* suelen estar delimitadas por colinas.

Descenso	Zona de los necesitados de purificación y de los niños sin bautizar (IX 47-69)
	Zona de los oradores (IX 70-106)
	Zona de las amantes (IX 107-142)
	Zona de los bienaventurados: poetas, muertos por la patria, religiosos, etc. (IX 143-176)
	Zona de los guerreros (IX 177-226)
	Zona de los reyes y dirigentes (IX 226-253)
	Zona de los condenados (IX 254-394)

La primera zona que atraviesa Segismundo es una especie de anteinfierno en el que observa una multitud de almas, compuesta por ancianos y niños, que vuelan de aquí para allá en un bosque. Basinio ofrece solo esta breve visión general de los habitantes de la primera zona infernal, sin centrarse en ningún difunto en particular.

En la segunda zona, la de los oradores, el protagonista escucha primero una gran cantidad de voces y observa a una muchedumbre perorar y murmurar. De entre todas ellas centra su atención en dos almas, Cicerón y Demóstenes.

En la zona de los amantes Segismundo observa primero a las sombras en un bosque de mirtos. A esta presentación genérica le sigue un catálogo de heroínas:



*Hic Helene Ledaë genus Jovis, inclyta forma  
 Pasiphaë, Hermioneque sedent, sylvasque frequentant  
 Umbríferas; meliore loco quascumque virorum  
 Ad lethum perduxit amor; quas inter amantes  
 Laodamia tenet sylvae secreta beatae.  
 Hic Dido flammæ ostentat, et inclytus ausis  
 Pyramus, hic Thisbe consors lethique, locique,  
 Atque animi quondam; Lucretia candida famâ  
 Ante alias complexa virum.*

*Hesp. IX 112-120*

Aquí se sientan Helena, hija de Leda, linaje de Júpiter; Pasífae la de ilustre figura; y Hermíone, y frecuentan las selvas umbrosas; en mejor lugar aquellas a las que el amor de los hombres llevó a la muerte; entre estas amantes Laodamía habita los cobijos de la frondosa selva. Aquí Dido exhibe sus llamas, y Píramo, ilustre por su osadía, y Tisbe, su compañera de muerte, de morada, y una vez de alma; Lucrecia, de cándida fama, abrazada a su marido más que las demás.

Segismundo pregunta a la guía quiénes son y en la propia consulta se desarrolla la continuación del catálogo anterior:

*Video simulacra Calypsus,  
 Et Circes, ni fallor: ego Procrínque, sororemque  
 Orithyian adhuc nosco, Phaedramque Ariadnes  
 Germanam meliore loco. Medea ne summis  
 Quae sedet illa jugis?*

*Hesp. IX 126-130*

Veo los simulacros de Calipso y de Circe, si no me equivoco: Yo ya conozco a Procris y a su hermana Oritía, y a Fedra, hermana de Ariadna en mejor lugar. ¿No es Medea la que está sentada en lo alto de la colina?

Algunas de sus integrantes son las mismas que las de los catálogos de heroínas de la *Eneida* y la *Odisea*. Con el descenso de Eneas tiene en común a Pasífae, Laodamía y Dido; con la *Nékyia* a Procris, Fedra y Ariadna. Estas tres últimas, que aparecen muy próximas en el texto de Basinio, formaban una de las triadas finales del catálogo de heroínas homérico. Entre las componentes que no formaban parte de sus hipotextos se encuentran Calipso y Circe, las dos divinidades que acogieron a Odiseo.

Ante las preguntas de Segismundo acerca de estas mujeres, Psiqueia responde lo siguiente:

*Dux Pandulphiade, quis nam tibi pandere coetus  
 Innumeros possit? Non, si Deus ora dedisset  
 Ferrea bis centum, possem memorare profectas  
 Ad nemus hoc Animas juvenum, quoscumque cupido  
 Tristis adegit ad has sylvas.*

*Hesp. IX 131-135*

Caudillo Pandulfiada, ¿quién podría manifestar estos grupos innumerables? Si Dios me hubiera dado cien bocas de hierro dos veces, aun así no podría rememorar las almas de jóvenes traídas a esta arboleda, cualquiera a las que una pasión

triste empujó a estos bosques.

Se elige el catálogo de heroínas como emplazamiento para la *recusatio*, igual que en la *Nékyia*, pero la configuración del motivo es cercana al modelo virgiliano, que en la *Eneida* se aplicaba al catálogo de condenados<sup>560</sup>.

El tránsito por los campos Elisios comienza con una breve enumeración de personajes específicos relacionados con la poesía (Musas, Febo, Orfeo, Homero, Lino, etc.) y continúa con la relación de otros grupos generales que habitan la región (religiosos, muertos por la patria, filósofos, etc.).

En la zona de los guerreros se ofrece primero una panorámica general de las tropas griegas, a la que le sigue una enumeración de algunos de estos guerreros (Héctor, Aquiles, Etéocles, Polinices, Tideo o Teseo). A continuación se produce el encuentro individual de Segismundo con su padre, Pandolfo. Se reelabora aquí el motivo del vano intento de abrazo, tradicional desde la *Nékyia*.

*tum Filius olli:*

*O decus, o Generis certissima gloria nostri  
Note Pater Nato tandem; si tangere fas est  
Te mihi, Sancte, sine amplexus petere ante paternos,  
Corpore discedas quam viso; caetera demum  
Ingenti peragas studio; da iungere dextrae  
Dextram, oro, coramque loqui. Sic fatus, abortis  
Pendebat lachrymis, duplicesque ad laeta ferebat  
Ora manus magni Genitoris: at ille precantem  
Deserit aversus, spatioque ita fatur iniquo:  
Nate, nefas vivis Animas tractare sepultas:  
Sit satis adfari Manes, et cernere, paucis  
Quod datur; hoc curas faciat tibi, Nate, minores.*

*Hesp. IX 203-215*

Entonces el hijo a aquel [dijo]:

Oh honra, oh certísima gloria de nuestro linaje,  
padre al fin conocido por tu hijo; si me es lícito tocarte,  
santo, permíteme obtener los abrazos paternos en cuerpo antes  
de que te disuelvas en visión; cúpleme al menos lo demás  
con gran afán; concédeme unir a tu diestra  
mi diestra, te lo ruego, y hablarte cara a cara. Así diciendo,  
quedaba ansioso, derramando lágrimas, y llevaba ambas manos  
al feliz rostro de su gran progenitor: pero aquel se separó  
del suplicante, vuelto atrás, y así dice por la injusta separación:  
Hijo, no es lícito que las almas sepultadas toquen a los vivos:  
sea suficiente hablar a las almas, y mirarlas, lo cual a pocos  
les es concedido; que esto te produzca una preocupación menor.

Después de explicar a su hijo que no les es lícito tocarse, el padre completa la enumeración anterior con la mención de algunos guerreros romanos (p. ej. Camilo, Marcelo, Julio César). Luego, Pandolfo lo lleva ante una ciudadela y le muestra una procesión de reyes y dirigentes, mayoritariamente romanos, que culmina con miembros de la familia Malatesta.

Por último, se dirigen al Tártaro, cuya llegada comienza con un catálogo de abstracciones del mal. Segismundo observa una multitud de condenados, hostigados por

---

560 *Aen. VI 625-627: Non, mihi si linguae centum sint oraque centum, / ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim.*

seres infernales clásicos. Pandolfo explica a su hijo los principales grupos de almas que cumplen condena según su pecado y da algunos nombres concretos (Catilina, Léntulo, Cetego). Luego, por el deseo de Segismundo de conocer el destino de los condenados míticos, se produce el encuentro individual de Segismundo con Tántalo, que le habla de algunos de ellos. El propio Segismundo puede observar un catálogo de condenados clásicos (Teseo, Pirítoo, Ixión, las Danaides, Sísifo, etc.).

Como en el descenso de Eneas, hay un primer nivel estructural según la zona que atraviesa el héroe. Un total de siete regiones, pobladas por diversos tipos de difuntos. También de modo semejante al paralelo virgiliano, cada una de estas zonas está compuesta por la libre combinación de multitudes, enumeraciones, catálogos y encuentros individuales. Como en *Eneida* VI, los elementos estructurales secundarios (multitudes, catálogos y encuentros individuales) coinciden con los bloques estructurales de la *Nékyia*, pero su uso difiere notablemente del poema griego por el mayor dinamismo y variedad de los mismos en las dos obras latinas. Sin embargo, hay una característica que diferencia el viaje al más allá de Segismundo de sus dos modelos clásicos. En la evocación de la *Odisea* los encuentros individuales dialogados tienen una gran importancia, tanto por su extensión y número (6) como por el hecho de que en ellos se desarrolla con mayor potencia el dramatismo del episodio. También en el descenso de Eneas los cuatro encuentros individuales, con Palinuro, Dido, Deífobo y Anquises, constituyen el colofón sentimental de la narración del tránsito de Eneas por cada zona infernal. En el descenso de Segismundo, aunque también son importantes, se producen solo dos encuentros dialogados individuales, con Pandolfo y con el condenado Tántalo. En ambas ocasiones, además, el contenido del diálogo se centra en la descripción del más allá, puesta ahora en boca de uno de los difuntos. Basinio ha escogido reelaborar los dos diálogos virgilianos, el de la Sibila sobre los condenados y el de Anquises sobre los dirigentes romanos, que versan sobre el inframundo en mayor medida que sobre el trasfondo vital del difunto.

En cuanto a los catálogos, las fórmulas empleadas para introducir sus elementos integrantes son variadas. En alguna ocasión se usan verbos de visión para comenzar el catálogo, aunque el elemento preferente para su estructuración es el adverbio *hic* («aquí»), que usa constantemente.

Presentamos a continuación el esquema de la estructura del viaje al mundo de los muertos de *Hesperis*. El núcleo del episodio es el descenso, que tiene como escena introductoria el ritual de acceso al inframundo. Este núcleo queda a su vez enmarcado por los extensos pasajes dedicados a las travesías, que conforman una *Odisea* en miniatura.

<b>Viaje al mundo de los muertos</b>	
[Travesía 1]	
[Ritual]	Combinación: Multitud y/o Catálogo y/o Personaje individual
Zona de los necesitados de purificación y de los niños sin bautizar	
Zona de los oradores	
Zona de las amantes	
Zona de los bienaventurados: poetas, muertos por la patria, religiosos, etc.	

Zona de los guerreros	
Zona de los reyes y dirigentes	
Zona de los condenados	
[Travesía 2]	

Del análisis de la estructura del viaje al mundo de los muertos en *Hesperis* se desprende que, aunque sin circunscribirse a él de manera absoluta y con algunas divergencias patentes, el modelo estructural principal es el descenso de Eneas. De hecho, la práctica totalidad de las zonas del infierno basiniano, como la de las amantes, la de los bienaventurados, la de reyes y dirigentes o la de condenados han sido directamente adaptadas del hipotexto virgiliano. Virgilio ya había llevado a cabo la labor de dotar de dinamismo y de vigor descriptivo la estática evocación de la *Nékyia*, conservando y acomodando aquellos elementos homéricos que aportaban un mayor patetismo al episodio. Basinio sigue la estela de Virgilio y recrea un nuevo episodio que trata de aprovechar las mejores cualidades de sus afamados precedentes, aunque se pierde por el camino buena parte de la potencia dramática de las dos epopeyas clásicas, especialmente por la limitación del impacto que los encuentros individuales producen en el protagonista.

El descenso de Segismundo está relatado en tercera persona y forma parte del relato principal. Se trata de otra de las características que comparte con la catábasis virgiliana en oposición a la *Nékyia*, que había sido introducida en primera persona en un relato secundario. Sin embargo, una vez culminado el descenso, cuando Segismundo está ya embarcado durante su viaje de vuelta, se comenta lo siguiente sobre la manera en la que el héroe pasaba el tiempo en el barco:

*Fallit et ipse viam vario sermone, diuque  
 Narrat inauditi multis miracula Ditis,  
 Nunc referens comiti Tityon telluris alumnum,  
 Jugera tota novem vasto qui ventre premebat;  
 Sisyphon Aeoliden, et Tantalón, ancipitique  
 Membra rotâ versî ad vacuas Ixiônis auras,  
 Herculis et magni simulacrum grande; sed hujus  
 Umbra stat infernis in sedibus, aethera at ipse  
 Calcat, et aeterni Patris se coetibus addit  
 Connubiis Hebes laetus florentis.*

*Hesp. X 291-300*

Mitiga él mismo el viaje con variada conversación, y largo tiempo relata a muchos las maravillas del inaudito Dite, ora refiriendo a su compañía a Titio, hijo de la tierra, que cubría con su vientre nueve yugadas enteras; al eólida Sisifo, y a Tántalo, y los miembros de Ixión de doble cabeza, girados en una rueda por los vacíos aires, y el gran simulacro del colosal Hércules; pero la sombra de este está en las sedes infernales, mientras que él mismo recorre el firmamento, y se suma al séquito del Padre eterno feliz por su matrimonio con la floreciente Hebe.

Durante la navegación Segismundo habría contado su descenso a los infiernos

como parte de un relato secundario en primera persona. Basinio no desarrolla este relato secundario, pues la aventura de ultratumba del héroe acaba de ocurrir y no era oportuno repetirla, pero añade algunos detalles singulares que no aparecían en el descenso, como las nueve yugadas que ocupa Titio o la doble naturaleza del alma de Hércules. Ambas especificaciones, especialmente la última, son dos marcas hipertextuales claras de que el hipotexto vigente es la *Nékyia*. No parece casual que el poeta haya decidido hacer referencia, si bien brevemente, al desarrollo de un relato secundario sobre el descenso a los infiernos contado en primera persona por el protagonista en el que se incluyen elementos identificativos de la evocación homérica. En nuestra opinión, Basinio, aunque para la elaboración formal del episodio del descenso a los infiernos dio primacía al libro VI de la *Eneida* frente al canto XI de la *Odisea* por los motivos antes citados, no ha querido dejar pasar la ocasión de homenajear a uno de sus grandes modelos, la *Nékyia*.

El descenso de Segismundo comparte también con el hipotexto virgiliano la libertad en el uso de la narración y el diálogo, que no se circunscriben a un bloque estructural, como en el episodio homérico. El poeta combina mimesis y diégesis según sus necesidades, sin que haya una vinculación directa entre estas y la estructura del episodio. En la *Nékyia*, por ejemplo, los catálogos (que conformaban bloques estructurales de primer nivel) eran siempre diegéticos; en la *Eneida* esta uniformidad quedaba disuelta y los catálogos (que aquí son desplazados por el primer nivel, el geográfico, a un segundo nivel estructural) podían ser tanto narrativos como dialogados: los dos más importantes, el de personalidades romanas y el de condenados, están puestos en boca de Anquises y la Sibila respectivamente (procedimiento de *dramatización* respecto al hipotexto). En la *Hesperis* hay catálogos puramente diegéticos, como el de abstracciones del mal, pero en ocasiones Basinio opta por dividirlos en dos partes, una narrativa y otra dialogada. Por ejemplo, el catálogo de heroínas comienza en forma diegética, mediante la narración de las mujeres a las que observa Segismundo, pero se cierra en forma mimética, pues Segismundo toma la palabra para enumerar él mismo algunos de sus componentes. De manera similar, el catálogo de guerreros está formado por una parte narrativa, dedicada a los guerreros griegos a los que Segismundo ve batallar, y una parte dialogada, dedicada a los guerreros romanos sobre los que Pandolfo habla a su hijo.

Esta división de los catálogos busca, quizás, mitigar la monotonía de una larga enumeración de difuntos. En cualquier caso, aunque en estos catálogos reside la significación heroica del episodio, suelen ser por lo general breves, una sucesión de nombres con alguna característica aislada. En la parte del catálogo de guerreros dedicado a los griegos se desarrolla el tópico de la actividad, se nos describe qué están haciendo los héroes cuando Segismundo los vio. Estos repiten, a la manera homérica, las actividades que realizaban en vida y que conocemos por la literatura clásica (Aquiles y Héctor luchan, como en la *Iliada*; Polinices reclama el trono paterno y Teseo derrota a Creonte, como en la *Tebaida*). El mismo tópico se desarrolla en los personajes más conocidos del catálogo de condenados, en este caso en referencia a la condena que sufren. Se refieren las penas de Ixión, la Danaides y Sísifo. Sin embargo, de otros condenados, cuyos castigos no habían quedado fijados en la tradición, se ofrece tan solo el nombre (p. ej. Clitemnestra, Egisto o Atreo). En algún caso se especifica también el crimen cometido.

En lo referente a los encuentros dialogados entre el protagonista y un habitante del más allá, estos solamente se producen en dos ocasiones durante el descenso de Segismundo. Primero, Pandolfo explica su hijo la naturaleza evanescente de las almas y

que no les está permitido tocarse, y ofrece los nombres y alguna apreciación sobre una serie de guerreros romanos; luego, le aconseja que hable con Tántalo para que le refiera las condenas del Tártaro. El segundo encuentro es con el propio Tántalo, que efectivamente da cuenta de algunos de los condenados que Segismundo no puede observar directamente, entre los que destaca Titio, con quien Tántalo pudo conversar durante la suspensión de condenas que se produjo con motivo del descenso de Orfeo. Los tópicos más característicos en este tipo de aventuras (el descenso y la muerte, o la petición del muerto al vivo) están ausentes en estos dos diálogos. A diferencia de sus precedentes clásicos, los encuentros individuales del descenso de Segismundo no se centran en la vida y muerte del difunto, sino que sirven de medio para continuar la descripción del inframundo. A estos dos diálogos hay que sumarles las preguntas de Segismundo y las explicaciones de Psiqueia sobre el más allá, que conforman unas conversaciones similares a las de la Sibila y Eneas.

Tanto los tópicos de los encuentros individuales como el desarrollo de las anacronías son los elementos formales cuya ausencia o intrascendencia constituyen las principales diferencias entre el texto de Basinio y sus modelos clásicos. Las analepsis y prolepsis ofrecidas por los difuntos eran elementos fundamentales de la capacidad globalizadora y la significación heroica del tema en la *Odisea* y la *Eneida*. Eran de especial relevancia las anacronías que vinculaban el episodio con otros sucesos del poema (el vagar marítimo de Odiseo, la muerte de sus compañeros, su llegada a Ítaca y la matanza de los pretendientes en la *Odisea*; la destrucción de Troya, el vagar marítimo de Eneas, la muerte de sus seres queridos y la futura guerra en el Lacio en la *Eneida*). El descenso de Segismundo, sin embargo, no presenta ningún salto en el tiempo significativo que vincule el episodio con otros cantos del poema. Tampoco encontramos prolepsis externas relevantes, muy importantes en *Odisea* XI y *Eneida* VI, pues mediante ellas sabíamos de las consecuencias de los sucesos relatados en ambas epopeyas (el apaciguamiento de Posidón y la muerte a edad avanzada de Odiseo en la *Odisea*; o las hazañas y el poderío del linaje que Eneas va a fundar en la *Eneida*). La fecha de composición de la *Hesperis* (1455) y su cercanía con los sucesos que desarrolla (1448-1453) impedía incluir vaticinios *post eventum* acerca del futuro de Segismundo y de la familia Malatesta. Sí se desarrollan, sin embargo, analepsis externas, tanto en el encuentro individual con Pandolfo, que hace una enumeración de guerreros romanos, como en el diálogo con Tántalo, que recuerda el descenso de Orfeo y la condena de Titio.

Da, por tanto, la sensación de que el objetivo del descenso de Segismundo es ofrecer un panorama general de los personajes más relevantes de época clásica, con los que el lector ha de identificar a Segismundo y al linaje de los Malatesta, pero sin que tal afluencia de nombres pudiera hacerse tediosa. Todo lo demás queda relegado a un segundo plano, por lo que queda mermada la emotiva magnificencia de sus precedentes clásicos.

Las descripciones de las diversas zonas del inframundo siguen en múltiples ocasiones el hipotexto virgiliano. La *Nékyia* no podía proporcionar al poeta tan variados detalles. De esta manera, por ejemplo, la llegada al anteinfierno (*Sylvarum obscura petebant / ... / Rara sub obscuro pallebat Luna sereno, Hesp. IX 47-49*) sigue el símil que Virgilio incluye a la llegada de Eneas a la entrada del Orco (*quale per incertam lunam sub luce maligna / est iter in siluis, Aen. VI 270-271*); la cima de las amantes, con su bosque de mirtos (*jugum ... , quod sylva coronat / Myrtea, Hesp. IX 107-108*), evoca los campos llorosos del descenso de Eneas (*et myrtea circum / silua tegit, Aen. VI 443-444*); y los campos Elisios de Basinio, con su sol y estrellas propios (*Purpureo quod*

*Sole nemus splendore nivali / In media regione nitet; tum sidera verso / Visa micare polo, Hesp. IX 146-148*), están basados en la descripción de los bosques afortunados de Virgilio (*et lumine uestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt, Aen. VI 640-641*). La única descripción directamente homérica no se ha incluido en el descenso propiamente dicho, sino en el adelanto que Pandolfo hace a su hijo de la aventura de ultratumba durante su aparición en sueños. El padre de Segismundo indica a su hijo que la entrada al más allá se encuentra en los confines del Océano (*Est procul Oceano in magno, Hesp. VII 16*) y describe el infierno en los siguientes términos:

*Namque ibi perpetuis tellus absconditur umbris  
Nocte superjectâ, quam non ferit aurea lampas,  
Nec Phoebi croceo fulgor nascentis ab ortu,  
Seu supra terras, seu se libraverit infra.  
Talis opaca silens apparet noctis imago  
Turbida, nec dubiam patitur rarescere lucem.  
Hic ferrugineae nigrâ formidine sylvae,  
Et caligantes aeterno horrore tenebrae:*

*Hesp. VII 29-36*

Pues allí la tierra está oculta en perpetuas sombras  
por la noche encubridora, a la que no se le muestra la dorada luz,  
ni el fulgor de Febo, cuando nace por el azafranado oriente,  
y se balancea sobre las tierras o debajo.  
La imagen silenciosa de tal noche dispone zonas sombrías  
y turbias, y no soporta que la vacilante luz se esparza.  
Aquí hay selvas herrumbosas de negro terror,  
y tinieblas neblinosas de eterno horror.

El hipotexto de esta descripción es la ambientación del pueblo de los cimerios en *Odisea XI 14-19*. En ambos casos se especifica que el lugar está cubierto por la oscuridad porque no llega la luz ni durante la salida ni durante la puesta del Sol.

Por último, en cuanto al uso de símiles, cabe destacar que en el descenso se reelabora la tradicional comparación entre las almas de los difuntos y las aves.

*Hic inopes animi turbae, puerique, senesque  
Errabant luco in magno, passimque volabant  
Alitibus similes variis, aliosque vocabant.*

*Hesp. IX 50-53*

Aquí las pobres turbas de almas, niños y ancianos,  
erraban en un gran bosque, y volaban por todas partes  
semejantes a diversas aves, y se llamaban unos a otros.

Podemos concluir que Basinio se asemeja a Virgilio en el uso de la mimesis y de la diégesis. Ambos episodios, que se sirven de manera libre de la narración y el diálogo, forman parte del relato principal y están narrados en tercera persona. El poeta, sin embargo, evocará más tarde el relato secundario de Odiseo en primera persona. La mayoría de descripciones del inframundo son virgilianas y la comparación de las almas con aves sigue a las dos epopeyas clásicas. Pero, a diferencia de estas, otros elementos fundamentales en ellas, como los encuentros individuales o las prolepsis, no tienen un desarrollo significativo en el descenso de Segismundo.

## Personajes

Los habitantes del más allá de Basinio continúan la tradición épica de haber ostentado en vida un estatus privilegiado. El inframundo de la *Nékyia* y del descenso de Eneas está poblado por las principales personalidades míticas, literarias e históricas de su cultura. Basinio no fija la atención durante su descenso en las grandes figuras europeas del siglo xv, es decir, en su entorno cultural directo, sino en los componentes del pasado clásico. Los únicos personajes de su tiempo son Segismundo y los miembros difuntos de la familia Malatesta, con los que se cierra el catálogo de personalidades romanas. Se trata de una transposición, en la que el protagonista ha sido modernizado pero se mantienen los difuntos y la ambientación clásica del mundo de los muertos. Esta ambientación está en consonancia tanto con el deseo renacentista de rescatar la Antigüedad grecolatina como con el objetivo de relacionar a estos héroes del pasado remoto con el linaje de los Malatesta. Como en la *Eneida*, se puede distinguir diferentes naturalezas de difuntos, unos más bienaventurados y otros más desgraciados, según la zona del Hades que habitan. La muerte no los ha igualado a todos, como en la *Nékyia*. La caracterización de los habitantes también varía: los componentes de los catálogos presentan un trato muy superficial, que se limita por lo general a la mera mención de su nombre, mientras que los dos personajes de los encuentros individuales, Pandolfo y Tántalo, tienen la oportunidad de tomar la palabra. A pesar de esto, su caracterización no resulta muy profunda puesto que, como hemos tenido ocasión de comprobar, la mayor parte de sus intervenciones son la continuación mimética de la descripción del más allá y ofrecen pocos datos de sus vidas o sus características.

Podemos observar que los personajes principales combinan los roles tradicionales de la *Nékyia* y el descenso de Eneas:

El personaje de Psiqueia ha sido formado a partir de la combinación de los roles de diversas mujeres de la *Odisea* y la *Eneida*. Cuando Segismundo llega desvalido a la isla Afortunada la joven adquiere el rol de Nausícaa, pues acoge al héroe de manera similar y en similares circunstancias que la princesa feacia. Sin embargo, Psiqueia establece una relación íntima con el protagonista, detalle que acerca su caracterización a otros personajes clásicos como Dido o Circe. Al igual que Circe, Psiqueia adquiere posteriormente el papel de guía y de preceptora de los rituales, aunque su papel es más cercano a la Sibila, pues la ninfa acompaña al héroe durante el descenso y realiza ella misma los rituales preparatorios. Durante el descenso propiamente dicho continúa con su cometido como guía en el Hades, ofreciendo al héroe diversas explicaciones sobre el lugar. Pero a diferencia de la Sibila, que participaba en *Eneida* VI en algunos de los diálogos y tenía un papel muy activo en la superación de los obstáculos infernales, en el descenso de Segismundo, una vez que este se encuentra con su padre Pandolfo, Psiqueia desaparece de escena, y no participa ni es nombrada. Queda en un segundo plano hasta el final del episodio, cuando llega la hora de volver al mundo de los vivos y se lleva a Segismundo.

Al encontrarse Segismundo con su padre, Psiqueia cede su rol de guía a Pandolfo, que es en adelante el que dirige a su hijo por el más allá. Pandolfo imita a la sacerdotisa de la *Eneida* al advertir al héroe sobre la inutilidad de atacar las vanas sombras de los muertos:

*Quae postquam vidit, vaginâ protinus ensem  
Diripit, ia tenuesque furit Paudulphius umbras,  
Tum Genitor placidas Nati sic fatur ad aures:  
Nate, quid arma tenes Animas laesura volantes,  
Corpore quas nullo tangi natura negavit?*

*Hesp.* IX 194-198



Después de ver esto, arranca de inmediato la espada de la vaina,  
y el Pandólfida se enfurece contra las tenues sombras.  
Entonces el padre habla así a los oídos plácidos de su hijo:  
Hijo, ¿por qué sostienes las armas para herir a las almas voladoras,  
a las que la naturaleza ha negado ser tocadas por cuerpo alguno?

El motivo del rechazo de las almas con la espada, originado en la *Nékyia* y reelaborado en el descenso de Eneas, adquiere en el descenso de Segismundo una configuración literaria muy cercana a la del hipotexto virgiliano, que añadía la advertencia de la guía.

Pero a esta función de guía se le ha de sumar la función del familiar que recibe a su descendiente en el más allá. La caracterización de Pandolfo se asemeja más a la de Anquises que a la de Anticlea, durante el descenso y antes de él, pues tanto Anquises como Pandolfo se han aparecido a su hijo en sueños para encomendarle tal misión. Sin embargo, la influencia de la *Odisea* en este aspecto del descenso de Segismundo se puede percibir en la reelaboración del intento de abrazarse, motivo presente en las tres epopeyas. Este motivo marca uno de los pasajes de mayor carga emotiva en el canto XI de la *Odisea*, el encuentro con una madre muerta por el sufrimiento de su hijo perdido. También en *Eneida* VI el motivo enfatiza el encuentro trágico entre un hijo y su padre recientemente muerto que anhelaba su llegada, aunque el posterior cambio de rol de Anquises como adivino vuelve más formal la reunión. El intento infructuoso de abrazo en el descenso de Segismundo es el único momento en el que se percibe cierta carga sentimental en la relación paterno-filial entre el hijo y su padre, que había muerto cuando este era aún pequeño. E incluso aquí la fría reacción de Pandolfo, que se limita a esquivar el abrazo de su hijo y a decirle que no es posible, cercena esta incipiente emotividad. Acto seguido, Pandolfo, emulando también el cambio de rol de Anquises, pasa a mostrarle a Segismundo las personalidades del pasado romano que culminan en los Malatesta. Aquí se está reelaborando el rol de adivino de Anquises (que este compartía a su vez con Tiresias), que mostraba a su hijo los grandes héroes futuros de su linaje. Hay, sin embargo, una importante modificación: los personajes presentados a Segismundo pertenecen al pasado, tanto desde la perspectiva del protagonista como desde la del lector. Sin embargo, en la *Eneida*, aunque para el lector el catálogo rememora héroes antiguos, para Eneas, cuyo marco histórico era arcaico, se trataba de personalidades futuras, por lo que tal procesión constituía para él una profecía. Acto seguido, Pandolfo retoma el rol de la Sibila y guía al protagonista por la zona de los condenados. Como la Sibila a Eneas, Pandolfo dice a Segismundo que no le está permitido entrar en los lugares más recónditos del Tártaro, pero se le posibilita obtener un conocimiento de segunda mano de las condenas que allí se aplican. Sin embargo, esta relación de condenados no la hará Pandolfo (su paralela, la Sibila, era la encargada de ello en la *Eneida*), sino uno de los condenados, Tántalo.

El otro encuentro individual es con Tántalo, que sufre el castigo tradicional. Sediento y hambriento, no se le permite beber ni comer. Los castigos de estos condenados clásicos son reelaborados en varios pasajes, pues se repiten en la prolepsis de la aventura que ofrece en sueños Pandolfo a Segismundo<sup>561</sup>, en el descenso propiamente dicho y en el relato que el héroe hace de su descenso durante la travesía de vuelta. Tántalo hace referencia al osado intento de Oto y Efialtes de acceder al Olimpo. Los Aólidas eran citados a raíz del encuentro de Odiseo con su madre Ifimedea en la

---

561 *Hesp.* VII 42-46: *Quin tibi terrigenûm memorabit dura Gigantum / Supplicia, et Tityi jecur insuperabile rostro / Vulturis, et saxum, gestat quod Sisyphus, ingens, / Sisyphus Aeolides lucri cupidissimus omnis, / Tantalus ut stygiis latices sitit impius undis*

*Nékyia*, por lo que posteriormente Virgilio los incluyó en su catálogo de condenados. Tántalo relata también el castigo de Titio. Para ello se sirve hábilmente de la tradicional inversión del tópico de la actividad que se incluía en el descenso de Orfeo: al oír sonar el canto del enamorado tracio, cesan temporalmente las condenas en el más allá, por lo que a Titio le es posible descansar un breve momento y hablar con Tántalo. Entre otras condenas, Titio relató a Tántalo la suya (*Hesp.* IX 341-345)<sup>562</sup>. El hipotexto de estos versos es la condena de Titio en el descenso de Eneas con el que comparte varios detalles como la presencia de un solo buitre o la mención de la curvatura de su pico. Si queremos encontrar detalles originariamente homéricos de esta condena, debemos leer la narración que el héroe hace de su descenso durante la travesía de vuelta (la alusión a la *Nékyia* antes mencionada) en la que se ofrecen dos especificaciones, la extensión que ocupa su cuerpo y su filiación como hijo de la Tierra (*Nunc referens comiti Tityon telluris alumnum, / Jugera tota novem vasto qui ventre premebat, Hesp.* X 293-294), que provienen de la *Nékyia* (y que Virgilio también reelabora en el descenso).

Después de los condenados Titio, Tántalo y Sísifo, el catálogo homérico de héroes se cerraba con la aparición de Heracles, que hablaba a Odiseo. Pandolfo había advertido en sueños a su hijo de que se encontraría con él tras observar a los condenados (*Hic Heroes erunt Alcides maximus, Hesp.* VII 50). Sin embargo, durante el descenso de *Hesperis* no hay relación alguna acerca de un encuentro entre Segismundo y Hércules. Llama, por tanto, la atención que este personaje, no incluido en el descenso, pero citado en el adelanto del canto VII, sea el que cierre la enumeración de condenados en el relato que Segismundo hace durante su travesía de su experiencia de ultratumba (*Herculis et magni simulacrum grande; sed hujus / Umbra stat infernis in sedibus, aethera at ipse / Calcat, et aeterni Patris se coetibus addit / Connubiis Hebes laetus florentis, Hesp.* X 297-300). Tanto la situación del personaje como la especificación de su doble naturaleza constituye un claro guiño al hipotexto homérico.

Queda por analizar el héroe de la aventura, Segismundo. Es patente, no solo en el episodio que nos ocupa, sino en todo el poema el deseo de Basinio de equiparar a su mecenas con los grandes caudillos de la epopeya, Aquiles, Odiseo y Eneas. Las batallas contra Alfonso V de Aragón y Fernando I de Nápoles daban al poeta el material histórico necesario para que el héroe emulara a Aquiles en la *Iliada* o a Eneas en el Lacio, aunque fuera a costa de ensalzar estos hechos bélicos hasta la exageración. Por otro lado, la narración del vagar marino de Segismundo abandona este contexto histórico e introduce al héroe en un mundo de fantasía, creando una *Odisea* en miniatura que permite a Segismundo vivir aventuras maravillosas similares a las de Odiseo o Eneas. El punto culminante del vagar marítimo y del ensalzamiento del héroe es el viaje al más allá, en el que el protagonista no solo es equiparado a los grandes héroes grecolatinos sino que se encuentra directamente entre ellos, lo que certifica que ha entrado a formar parte de pleno derecho de este selecto grupo.

En la Edad Media sólo *Eneida* VI había mantenido su vigencia como modelo para las reelaboraciones del viaje al mundo de los muertos, perdido durante muchos siglos el texto de la *Odisea*. La *Hesperis* es un ejemplo de la recuperación durante la Edad Moderna de los poemas homéricos, pues el descenso de Segismundo se sirve de los dos principales hipotextos clásicos de la epopeya, la *Nékyia* y el descenso de la

---

562 *Ipse sui primum jecur immortale ferebat / Vulturis avelli rostro sine fine recurvo, / Inde renascenti jecori instaurare recentes / Ore dapes avidam volucrem, tum demere tantum, / Crescere quantum oculis subitâ vidisset in horâ*

*Eneida*. Ello se debe a la intención del poeta de convertir a Segismundo en un nuevo héroe épico, a la altura de Odiseo y Eneas. La configuración literaria del descenso en sentido estricto es más cercana a Virgilio, cuyo tratamiento del tema resulta más dinámico que la estática evocación de Odiseo. A pesar de esto, el descenso de Segismundo está plagado de paralelismos con la *Nékyia*, tomados directamente del hipotexto homérico o por mediación de la catábasis de Eneas. Las referencias a la *Nékyia* se intensifican en el marco del descenso, los viajes de ida y vuelta, lo que demuestra que Basinio, a pesar de haber optado por *Eneida* VI como hipotexto principal, aprovecha también el prestigio de la evocación de Odiseo para ensalzar a su protector, Segismundo.

## 2.4.2. La *Franciada* de Ronsard

### Introducción

La *Franciada* (1572) fue el intento del poeta francés Pierre de Ronsard de componer una epopeya en lengua francesa que mostrara los gloriosos orígenes de Francia, que se proponía vincular con la guerra de Troya. Sus modelos literarios son la *Odisea* y la *Eneida*<sup>563</sup>.

La epopeya había de relatar la huida de Francus de Troya y su vagar marítimo hasta llegar a Francia, donde fundaría París y se convertiría en el ancestro de los reyes francos. El plan original era la realización de una obra monumental, compuesta por veinticuatro cantos. Por desgracia, la mala acogida que tuvo la publicación de los primeros cuatro cantos y la muerte del rey Carlos IX, promotor de la obra, ocasionaron su abandono por parte del poeta y que esta quedara incompleta.

El canto IV es un ejemplo de que el poema homérico era el hipotexto fundamental e incluso fundacional de la *Franciada*, pues es esta la epopeya renacentista que más claramente transpone la *Nékyia* homérica, ya que a diferencia de la mayoría de escritores que reelaboraron el tema del viaje al mundo de los muertos, Ronsard escogió la realización de una evocación, a la manera homérica, en detrimento de la usual catábasis. Por desgracia, el estado incompleto de la epopeya limita el alcance de nuestro análisis literario y comparativo.

Al inicio del canto IV se nos presenta a Dircee, rey de la Provenza, devastado por el suicidio de su hija Climene, que no ha podido soportar el rechazo sentimental de Francus en favor de su hermana Hyante. Francus, profundamente afligido, habla con Hyante y lamenta las consecuencias de su mutua pasión amorosa. Ella le responde que ya ha llegado la noche y no es momento de conversar, pero le emplaza a acompañarle el próximo día a un bosque sagrado donde sus antepasados habían erigido un templo a Hécate. Allí el héroe podrá referirle sus cuitas más privadamente. Al día siguiente, Hyante llega primero al lugar acordado; Francus va acompañado de Amblois, pero un ave, mensajera divina, le insta a dejar solos a los amantes.

Se reúnen los dos jóvenes y lo que había comenzado como un idilio amoroso se transforma rápidamente en una aventura escatológica, ya que Francus ruega a su enamorada, que es además sacerdotisa de Hécate, que le muestre con sus artes a los

---

563 Ronsard afirma en el prólogo de la edición original (p. 9): «Au reste, j'ay patronné mon œuvre (dont ces quatre premiers livres te serviront d'eschantillons) sur la naïve facilité d'Homère plus que sur la curieuse diligence de Virgile». E. Gandar (1854, p. 54) pone ejemplos de la preferencia de Ronsard por Homero frente a Virgilio: «Et à la vérité, même dans les passages où c'est Virgile que Ronsard imite, on peut voir comme il revient volontiers à Homère, et comme il s'étudie de préférence à lui ressembler. La tempête commence comme celle de l'*Enéide* et finit comme celle de l'*Odyssée*. Hyante est une Sibylle comme celle de Cumes, mais Francus ne descend pas aux enfers: il évoque les ombres sur le bord de la fosse ensanglantée, comme fait Ulysse.»

grandes reyes que nacerán de su linaje, en especial a Carlos de Valois. A cambio promete instaurar unas fiestas anuales en su honor y le ofrece matrimonio, si ella así lo deseara. Hyante accede a realizar una evocación de los muertos y comienza a darle las instrucciones pertinentes:

Le muestra un pequeño valle al que debe ir por la noche cuando hayan pasado tres días. Durante ese tiempo ella estará alejada del contacto humano, recogiendo plantas e invocando a las deidades infernales, pero aparecerá en el valle la noche indicada. Le detalla asimismo los sacrificios que ha de llevar (un carnero, vacas y cerdos, negros y estériles), cómo debe ir vestido, perfumado y lavado para purificarse. Le advierte finalmente de que, una vez en el lugar de la evocación, no debe dejar que el temor le haga volver la vista, sin importar lo que vea u oiga; ha de cavar un hoyo en el que hacer libaciones de sangre, vino, leche y miel. Al hoyo acudirán los espíritus, que él debe repeler con la espada. Entonces ella, inspirada, le mostrará su descendencia. La sacerdotisa sabe que tras la profecía el héroe huirá del país, pero espera que nunca la olvide. A continuación se separan.

Las instrucciones de Hyante han actuado como adelanto de lo que va a suceder en el resto del canto, que ahora se desarrolla más detalladamente. Francus lleva al valle unos sacrificios óptimos, que son concienzudamente descritos, perfuma el aire con incienso, amapola negra y otras plantas. Se describe el valle, cuyo denso follaje no permite que penetre el sol. Cerca hay una oquedad de la que emana un vapor negro y nocivo que impide el paso de ave alguna. Francus pone las cabezas de las víctimas dentro del pozo y vierte las diversas libaciones de miel, vino y harina blanca con leche, mezclado con mandrágora. A continuación derrama la sangre de las víctimas y, espada en mano, ruega a los seres infernales. Tras un temblor de tierra aparece Hyante «como un espíritu recubierto de una nube», como si fuera el primer espectro de la evocación. La sacerdotisa es enardecida por Hécate y ofrece al héroe una primera profecía de su futuro personal y del rey Marcomir, primer miembro de la extirpe de los francos. Antes de que Hyante pueda continuar su exposición acerca del linaje que reinará en la Galia, en el que se mezcla la sangre troyana y germana, Francus la desvía del tema al preguntarle acerca de la reencarnación de las almas. La sacerdotisa le habla a continuación de la gran masa universal, de Dios y del ciclo de reencarnación. Colmada su curiosidad, Francus degüella una cerda y ruega a las divinidades infernales que sirvan de guía a las almas que habitarán los cuerpos de los monarcas franceses. Las ánimas comienzan a surgir del abismo, por lo que Francus, lleno de temor, saca la espada, aunque se aleja y les permite acercarse a las libaciones. Sigue a continuación el pasaje más extenso en el que, a partir de las preguntas de Francus, Hyante desarrolla un gran catálogo de reyes franceses hasta Pipino el breve.

Aquí termina el canto y la evocación queda incompleta. El catálogo, que debía llegar hasta Carlos IX, rey de Francia contemporáneo de Ronsard, queda truncado con el primero de los reyes carolingios, muchos siglos antes de la llegada al trono de la casa de Valois. Nada sabemos del fin de la *nékyia* francesa<sup>564</sup>.

### **Posición del episodio y significado**

El estado inconcluso de la obra solo permite realizar hipótesis acerca de la posición y el significado que el tema del viaje al mundo de los muertos de Francus habría tenido en la totalidad del poema. Tal y como ha llegado a nosotros, la evocación ocupa la mayor parte del canto IV y, por tanto, el final de las partes completas del poema. Es probable que Ronsard, conocedor del potencial del episodio, lo incluyera en

---

564 Jaques Guillote trató de completar la obra de Ronsard y publicó en 1606 *Suite de la Franciade* como continuación de *La Franciade*, pero el escaso éxito obtenido le hizo cesar en el empeño.

su muestra como medio de elogiar y atraer el favor de Carlos IX. Sin embargo, no podemos saber qué posición habría ocupado en la obra acabada, si se hubiera extendido al canto v, o si se habría emplazado en otro lugar.

El episodio no establece vínculos con otras partes de la obra, tan importantes en la *Nékyia* y el descenso de Eneas. Tampoco podemos saber si Ronsard quería centrar su atención solo en la significación heroica, como hizo Basinio en *Hesperis*, o si por el contrario estas referencias se habrían incluido en versiones posteriores, una vez que se hubieran compuesto el resto de cantos.

La significación del episodio parece similar a la del catálogo de Anquises en el descenso de Eneas. La gran extensión de la enumeración, que ocupa la mayor parte de la evocación, permite hacer un repaso pormenorizado de los reyes merovingios y queda interrumpido con el primer monarca carolingio, Pipino el Breve. Es bastante verosímil, a tenor de las palabras de Francus, que expresa su deseo de información acerca de Carlos de Valois (p. 205), que el catálogo hubiera continuado en el canto siguiente con la enumeración de los reyes carolingios, de la dinastía Capeta y de la dinastía Valois, hasta llegar a Carlos IX. La significación heroica del episodio se habría desarrollado de una manera similar a la del descenso de Eneas. Como el caudillo romano, el troyano Francus, que está ejecutando la mayor hazaña del héroe épico, el viaje al mundo de los muertos, vería consolidada su naturaleza heroica mediante su vinculación con los reyes del linaje que va a fundar. A su vez los reyes franceses serían recompensados con el surgimiento de un ancestro épico que habría de alcanzar la altura mítica y literaria de Odiseo y Eneas. Si tuvimos ocasión de analizar cómo se llevaba a cabo la comparación literaria entre el itacense y Eneas mediante el paralelismo de las aventuras de ambos, es decir, mediante el uso como hipotexto de la *Odisea* en la *Eneida*, el procedimiento empleado por Ronsard es el mismo: al realizar una transposición *heterodiegética* de la *Eneida* y la *Odisea*, de manera que Francus, cuyas raíces se hacen remontar también a la guerra de Troya, viva aventuras similares a los anteriores, pone al nuevo héroe en la estela de los dos grandes referentes de la heroicidad clásica. Esta vinculación de los reyes de Francia con las raíces de la civilización grecolatina consigue además confirmar su posición como garantes de la cultura occidental.

### **Estructura y contenido**

De nuevo, el estado incompleto del episodio dificulta el análisis de la estructura. Nos es imposible estar seguros, por ejemplo, de si en el siguiente canto o en posteriores versiones se habría desarrollado algún encuentro individual con los difuntos, inexistente en la parte compuesta, salvo si contamos entre ellos la aparición pseudoespectral de la sacerdotisa. Con todo, a tenor de la versión parcial, se puede deducir que la estructura del episodio tenía elementos en común con la *Nékyia*.

Una de las características del episodio homérico era que en el canto anterior se habían adelantado algunos de los principales sucesos del canto xi. Circe, al instruir a Odiseo acerca del viaje al más allá, realiza una prolepsis de la llegada de Odiseo al lugar de la evocación, la realización de los rituales, el rechazo de las almas congregadas y el encuentro con Tiresias. En la *Nékyia* todos estos eventos se repetirán, tal y como dijo la maga, de una manera más detallada. Se añaden además otros acontecimientos no adelantados por Circe. De similar manera, Hyante en sus instrucciones, que han tomado como hipotexto las de Circe, anticipa lo que va a suceder a continuación: le muestra al héroe un valle y le da multitud de indicaciones relacionadas con el ritual de evocación, entre ellas la libación que ha de hacer en un hoyo previamente cavado y el rechazo de las almas con la espada:

Au milieu de la place  
 Fais une fosse assez large, où dedans  
 Le sang versé des victimes respans  
 Tiède, à bouillons, et tout ensemble mesle  
 Du vin, du laict et du miel pesle-mesle.  
 Quand tu verras que les esprits voudront  
 Boire le sang, et qu'espais se tiendront  
 Prés de la fosse au sang toute trempée,  
 Hors du fourreau tire ta large espée,  
 Les menaçant, et ne souffre, hardy,  
 Boire un esprit, si je ne te le dy.

*Franciada IV, p. 211*

En medio del lugar  
 haz un hoyo bastante grande; libando  
 en su interior la sangre derramada de las víctimas,  
 caliente, en ebullición, mézclalo todo junto  
 con vino, leche y miel en mescolanza.  
 Cuando veas que los espíritus desean  
 beber la sangre, y que se acercan numerosos  
 a la fosa, toda empapada de sangre,  
 saca la espada fuera de la vaina,  
 amenazándoles, y no permitas, audaz,  
 beber a ningún espíritu, si yo no te lo digo.

Las instrucciones de Hyante siguen casi literalmente las de su predecesora homérica:

ἔνθα δ' ἔπειθ', ἦρωες, χριμφθεῖς πέλας, ὥς σε κελεύω,  
 βόθρον οὐρύξαι ὅσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,  
 ἄμφ' αὐτῶ δὲ χοῆν χεῖσθαι πᾶσιν νεκύεσσι,  
 πρῶτα μελικρήτῳ, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνῳ,  
 τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ παλύνειν.

(...)

ἔνθα δὲ πολλὰ  
 ψυχαὶ ἐλεύσσονται νεκύων κατατεθνηώτων.

(...)

αὐτὸς δὲ Ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
 ἦσθαι, μηδὲ ἔαν νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα  
 αἵματος ἄσσον ἴμεν πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι.

*Od. X 516-537*

Una vez que te aproximes allí cerca, héroe, como te ordeno,  
 cava un hoyo de un codo por uno y otro lado,  
 a su alrededor liba una libación a todos los muertos,  
 primero con leche-miel, luego con dulce vino,  
 y luego por tercera vez con agua; encima esparce blanca harina.

(...)

Allí irán muchas  
 almas de los difuntos.

(...)

tú, tras desenvainar la afilada espada de junto al muslo,  
 siéntate y no permitas que las vanas cabezas de los muertos  
 lleguen cerca de la sangre antes de haber interrogado a Tiresias

A continuación, en el ritual y la evocación propiamente dicha se amplía y

detalla la prolepsis de la sacerdotisa. Francus se dirige a un bosque, del que se nos ofrecen algunas características. Allí cava un hoyo, como le había ordenado Hyante, del que ahora se especifica su medida, un codo, como el agujero de la *Nékyia*, y se especifican las libaciones y sacrificios, que siguen muy de cerca el modelo homérico (*Od.* XI 24-28, 35-36).

Près des abymes en horreur débordée  
Creusa le lieu profond d'une coudée,  
De toutes parts l'eslargissant en rond  
Puis la victime attira (...),  
  et r'espance  
Du miel, du vin, de la farine blanche,  
Avec du lait, et, brouillant tout cela,  
Du mandragore au jus froid il mesla.  
Lors, en tirant de sa gaine yvoirine  
Un long couteau, le cache en la poitrine  
De la victime, et le cœur luy chercha.  
Dessus sa playe à terre elle broncha  
En trépignant; le sang rouge amasse  
Dedans le creux d'une profonde tasse

*Franciada* IV, p. 214

Cerca del abismo, abrumado por el horror,  
cavó el lugar a la profundidad de un codo,  
alargándolo en círculo por todas partes.  
Después trajo la víctima (...),  
  y derramó  
miel, vino, harina blanca,  
con leche, y, combinando todo eso,  
mezcla el frío jugo de la mandrágora.  
Entonces, sacando de su vaina de marfil  
un largo cuchillo, lo oculta en el pecho  
de la víctima, y le busca el corazón.  
Sobre su herida en la tierra se desmorona  
temblando; la sangre roja se amontona  
dentro del hueco de una profunda taza

En ambos sacrificios se traen las víctimas y se cava un hoyo de un codo en el que se liba miel, vino y harina blanca. Después se añade la sangre de las reses. Tanto Odiseo como Francus ruegan durante el ritual a los seres del más allá.

Los rituales preparatorios y la anterior travesía seguirían el bloque estructural Travesía y Ritual 1 del viaje al más allá en *Odisea* XI. Francus ha llegado a Provenza en barco, pero la marcha al santuario donde se van a prescribir los sacrificios se realiza por tierra. Este pasaje, en el que el adivino Amblois es avisado por las aves de que Francus ha de reunirse a solas con Hyante, tiene como hipotexto principal *Argonáuticas* III 937 ss. de Apolonio de Rodas, donde Mopso hace la misma recomendación a Jasón. En general todo el episodio del encuentro furtivo entre Francus e Hyante está inspirado en el encuentro de Jasón y Medea en el templo de Hécate del libro III 956 ss. de las *Argonáuticas*, que a su vez contiene detalles de las prescripciones de Circe en *Odisea* X. Tanto en *Hesperis* como en *Argonáuticas*, el protagonista pide ayuda a su enamorada para superar un difícil trance y a cambio le promete otorgarle grandes honores; ella accede a su ruego y le detalla el rito que debe llevar a cabo para propiciar a la divinidad, con la advertencia de que debe evitar que el temor le haga abandonar el lugar antes de concluir el ritual. Con todo, el poeta incluye en la parte dedicada a la travesía al

santuario un eco de la navegación de Odiseo, pues Amblois deja que el protagonista continúe solo el camino con las siguientes palabras:

Prince amoureux tu n'as  
Besoin de guide; un dieu qui te supporte  
En lieu de moy te sert d'heureuse escorte.

*Franciada IV, p. 202*

Príncipe amoroso, tú no tienes  
necesidad de guía; un dios que te protege  
en mi lugar te servirá de feliz escolta.

La alocución de Amblois, que en principio parece fuera de lugar, pues el camino al templo es fácil y conocido, se entiende mejor a la luz de la declaración de Circe acerca de la travesía marítima de Odiseo:

[ἴδιογενὲς Λαερτιάδῃ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,]  
μή τί τοι ἡγεμόνος γε ποθὴ παρὰ νηϊ μελέσθω  
ἴστων δὲ στήσας ἀνά θ' ἰστία λευκὰ πετάσσας  
ἦσθαι· τὴν δὲ κέ τοι πνοιῆ βορέαο φέρησιν.

*Od. X 505-507*

[¡Laertíada, descendiente de Zeus! ¡Odiseo de muchos ardides!]  
No tengas deseo de un guía en la nave;  
tras izar el mástil y desplegar las blancas velas  
quédate sentado, el soplo del Bóreas la llevará.

En ambos casos, un personaje va a dejar que el héroe vaya sin él al lugar donde se va a realizar una evocación de los muertos y tranquiliza al protagonista diciéndole que una divinidad le guiará.

Comenzada la evocación, se produce el que se puede considerar el único encuentro individual, aunque no con un difunto sino con Hyante, cuya aparición está modelada como si se tratara de la evocación de un alma. Cuando Odiseo finalizó el ritual y se empezaron a congregarse las almas alrededor del hoyo, sintió gran temor; también Francus se asusta ante la fantasmal llegada de Hyante.

Il achevoit, quand un effroy luy serre  
Tout l'estomac; (...)  
et Hyante est venue  
Comme un esprit affublé d'une nue.

*Franciada IV, p. 215*

Él terminaba, cuando el terror le cierra  
todo el estómago; (...)  
Y llegó Hyante  
como un espíritu cubierto de una nube.

La aparición de la sacerdotisa, que predice el futuro del héroe, es paralela al encuentro de Odiseo con el adivino Tiresias, que también ofrece un vaticinio. Hyante compara a Francus con los caudillos de la *Iliada*, con los que el héroe queda así asimilado («Comme ton père, en defendant son fort, / Conneut Tydide et Achille le fort, / Fils vaincu d'immortelle déesse, / Conneut Ajax et l'achaïque presse», IV p. 216). Francus pregunta a Hyante acerca de la reencarnación y la naturaleza de los difuntos. Uno de los versos («dépouillé de chair, de nerfs et d'os», IV p.222) recuerda las



palabras de Anticlea (οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἴνες ἔχουσιν, *Od.* XI 219) sobre tal cuestión. Tras la profecía de Hyante, a la manera de Tiresias, el fin de la explicación del ciclo de reencarnación y el inicio del largo catálogo de descendientes de Francus, ambos a la manera de Anquises, se marca mediante la inclusión de otro sacrificio. Por tanto, el sacrificio y sus elementos literarios han sido duplicados. El protagonista vuelve a sacrificar a un animal (degüella una cerda infértil), ruega a los seres infernales que hagan de guía a los futuros monarcas franceses y, ante la aglomeración de almas, saca la espada. También se reelabora de nuevo el motivo del temor<sup>565</sup>.

Adonc Francus, ayant l'ame frappée  
De froide peur, au poing saque l'espée,  
Les souffrant boire et se tirant à part  
Sur un terreau qui pendoit à l'escart,  
Pour mieux pouvoir leurs visages cognoistre,  
Sçavoir leurs noms, leurs habits et leur estre,  
Les contemploit, et, de frayeur transi,  
Appelle Hyante...

*Franciada* IV, p. 224

Entonces Francus, con el alma golpeada  
por el frío temor, en la mano sostiene la espada,  
permitiéndoles beber y alejándose  
a un terreno que se inclinaba en lugar apartado,  
para conocer mejor sus rostros,  
saber sus nombres, su vestimenta y su ser,  
les contemplaba, y, temblando de miedo,  
llama a Hyante...

El texto está basado en dos pasajes paralelos de la *Nékyia*, cuando al igual que aquí comienzan a salir las almas al principio de la evocación y cuando Odiseo organiza el encuentro con las heroínas:

ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει. (...)  
αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
ἦμην οὐδ' εἶων νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα  
αἵματος ἄσσον ἴμεν

*Od.* XI 43-50

De mí el pálido terror se apoderó. (...)  
Yo, tras desenvainar la afilada espada de junto a mi muslo  
me sentaba y no permitía que las vanas cabezas de los muertos  
llegaran más cerca de la sangre...

ἦδε δέ μοι κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή·  
σπασσάμενος τανύηκες ἄορ παχέος παρὰ μηροῦ  
οὐκ εἶων πίνειν ἅμα πάσας αἶμα κελαινόν.  
αἶ δὲ προμνηστῖναι ἐπήϊσαν, ἦδὲ ἐκάστη  
ὄν γόνον ἐξαγόρευεν· ἐγὼ δ' ἐρέεινον ἀπάσας.

*Od.* XI 230-234

Esta decisión me pareció la mejor en mi ánimo:

565 El motivo del infructuoso intento de abrazo, ausente en el canto IV, se desarrolla en el I, cuando Helenin trata de abrazar la sombra de su hermano Héctor (p. 65): «A peine eust dit, soudain le frere alla / Pour l'accoler; mais l'ombre s'envola / Loing de ses bras, comme un songe frivole / Qui au reveil loing des hommes s'envole / Dedans la nue; et le voulant alors / Prendre, il ne prist que du vent pour le corps».

tras sacar la aguda espada de junto a mi recio muslo  
no permitía beber a todas juntas la sangre negra.  
Estas se acercaban de una en una, y cada una  
declaraba su linaje; yo les preguntaba a todas.

El texto de Ronsard ha tomado del primer pasaje el motivo del temor y del segundo la preocupación por la mejor manera de conocer a los difuntos. En los tres casos el protagonista saca el arma, pero Francus, a diferencia de Odiseo, permite a las almas que beban la libación.

A continuación, en contestación a las preguntas de Francus, Hyante le va explicando quién es cada uno de los caudillos francos. La intercalación de las preguntas de Francus sobre almas particulares y las respuestas de la sacerdotisa sobre las mismas se convierten finalmente en un largo catálogo (29 pp.), en el que se hace un repaso por los principales reyes merovingios y el primer rey carolingio, algunos de cuyos componentes están introducidos por verbos de visión<sup>566</sup>.

Francus, a diferencia de Odiseo, no pide convocar a las almas para obtener una profecía personal, sino para saber de sus descendientes. Por ello el catálogo de monarcas franceses es el núcleo de la evocación y a él se dedica la mayor atención.

La estructura del episodio, en su forma inacabada, se podría representar de la siguiente manera.

Viaje al mundo de los muertos			
Travesía y Ritual	Evocación		
	Personaje	Ritual + Mult.	Catálogo

Incluso en su estado inconcluso, se percibe la cercanía estructural de la evocación de Francus con la *Nékyia* homérica. Al optar por la realización de una evocación y no por un descenso, el elemento geográfico no actúa de eje vertebrador del pasaje. En su lugar el encuentro individual con Hyante, la aparición de una multitud de almas y su explicación en forma catalogada conforman bloques estructurales de primer nivel.

Como en lo referente a la estructura de la obra, el estado incompleto de la *Franciada* limita el análisis literario de sus elementos formales. En la evocación predomina la mimesis, ya que su núcleo, el extenso catálogo de monarcas franceses, forma parte de un discurso de la sacerdotisa. No podemos saber, sin embargo, cuál habría sido la proporción de narración y diálogo una vez que el episodio estuviera acabado. Se diferencia de su modelo en la naturaleza mimética del catálogo de reyes franceses. En la *Nékyia* los catálogos eran narrativos. El catálogo francés está basado en su otro hipotexto principal, *Eneida* VI, y en particular en el catálogo de personalidades romanas que Anquises muestra a su hijo en el más allá. Tanto el catálogo francés como el latino coinciden en su objetivo, la exaltación del protagonista y de la patria a través de la muestra de sus principales dirigentes, y en sus elementos constituyentes, almas que se reencarnarán en los cuerpos de futuros gobernantes, por lo que no es de extrañar que Ronsard haya optado en esta ocasión por el modelo virgiliano. Debido a esto, los tópicos del catálogo son también los mismos que los de la enumeración de *Eneida* VI:

566 Faramundo; Clodión; Meroveo; Childerico I; Clodoveo I («Vois-tu»); Chidelberto I y Clotario I («voy»); Chilperico I; Clotario II; Dagoberto I; Clodoveo II; Clotario III, Childerico II y Teoderico III («vois-tu»); otros «reyes holgazanes» («voy»); Chilperico II; Martel; y Pipino el breve.

las características y las hazañas de los monarcas.

En cuanto a las analepsis y prolepsis, se puede inferir por la parte compuesta que habrían tenido un papel fundamental en el episodio. La encargada de ofrecerlas es el único personaje que participa en la acción además del protagonista, la sacerdotisa Hyante. La joven recuerda primero brevemente los males sufridos por el héroe en su vagar marítimo y realiza una prolepsis acerca de las batallas que habrá de librar a su llegada a la Galia y en las que resultará victorioso. Es lógico pensar, a tenor del plan que Ronsard se proponía desarrollar y de los modelos clásicos, que estas contiendas bélicas se habrían relatado en cantos posteriores, que nunca llegaron a ser escritos. Como en *Eneida* VI, el largo catálogo de dirigentes franceses que sirven de repaso a la historia de Francia constituiría una prolepsis externa, pues parece razonable afirmar que Ronsard, siguiendo su plan inicial, habría circunscrito la acción principal a los hechos relacionados con el viaje de Francus y su instauración en la Galia<sup>567</sup>.

Es difícil valorar el alcance de estas analepsis y prolepsis, pero, al menos por lo que fue compuesto, cabe considerar que el autor francés se sirvió de ellas de manera muy similar a Virgilio y que estas anacronías estarían relacionadas con la función globalizadora del episodio: la breve analepsis sobre el vagar marino de Francus y la prolepsis acerca de la guerra en la Galia, ambas incluidas en la profecía de la sacerdotisa, muestran los trabajos que debe afrontar el héroe para cumplir su destino, la fundación del linaje francés, cuyas hazañas se nos muestran a continuación en el catálogo de monarcas.

En cuanto a las descripciones, igual que Homero y a diferencia de la detallada ambientación del más allá virgiliano, Ronsard es bastante parco al ofrecer detalles descriptivos del lugar de la evocación y del más allá. Como en la *Nékyia*, las principales características del lugar se especifican en las instrucciones de la sacerdotisa y cuando el héroe llega al lugar de la evocación. El bosque donde se va a convocar a las almas presenta detalles similares al país de los cimerios, pues posee un follaje tan denso que no penetra el sol («Percez n'estoient ni de l'aube première, / ni du midy.»: «No era atravesado ni por el primer amanecer ni por el mediodía», p. 214). Cerca hay una oquedad que emana un vapor negro y nocivo que impide el paso de ave alguna («Que nul oiseau de son ailé volante», p. 214), detalle inspirado en la cueva donde comienza el descenso de Eneas.

Ronsard se sirve con frecuencia del recurso del símil para ornamentar su epopeya. Ya hemos señalado que la sacerdotisa en su aparición durante la evocación es comparada con un espíritu, de manera que sugiere la aparición del adivino Tiresias a Odiseo. Por otra parte las almas son comparadas con elementos que ponen de manifiesto su naturaleza etérea, como una nube («comme petites nues», IV p. 211), al igual que hiciera Silio Itálico, o un sueño («comme un songe léger», IV p. 222), símil que ya aparecía en la *Nékyia* (σκιῇ εἴκελον ἢ καὶ ὄνειρον, *Od.* XI 207; ἡὔτ' ὄνειρος, *Od.* XI 222).

### Personajes

En lo referente a los difuntos, el poeta centra su atención en la clase aristocrática dominante, como su predecesores clásicos. Esta se limita a las almas de los

---

567 Sobre el argumento que Ronsard tenía intención de desarrollar en la *Franciada* puede leerse Gandar 1854, pp. 36-37.

futuros reyes franceses. A pesar de que la forma catalogada no facilita por lo general una profunda caracterización de sus elementos integrantes, la gran extensión de la enumeración de monarcas franceses permite una descripción bastante detallada de sus cualidades y hazañas. Nada se dice de la existencia en el más allá de difuntos bienaventurados o condenados, sin que podamos saber si estos últimos habrían formado parte del viaje al mundo de los muertos en el proyectado, pero no ejecutado, canto v. Estaríamos ante una transposición *heterodiegética* en la que tanto el protagonista como los difuntos reflejan el nuevo contexto histórico y social en el que la obra fue escrita<sup>568</sup>.

Francus e Hyante son los dos únicos personajes que participan directamente en el episodio y actualizan los roles de diversos personajes de *Odisea XI* y *Eneida VI*<sup>569</sup>.

Hyante ejecuta el rol de Circe, pues prescribe todo lo necesario para realizar la evocación. Acto seguido desaparece y volverá otra vez, ya durante la *nékyia*, con un nuevo rol, el del adivino Tiresias. La profecía de ambos es similar, pues el adivino recuerda primero los males sufridos en el mar y continúa adelantando la violencia futura que habrá de afrontar el protagonista cuando arribe a su destino, pero de la que saldrá victorioso. Una vez realizada la profecía, Hyante continúa su rol de adivino, pero con una configuración literaria ahora modelada a partir de Anquises: explica a Francus la naturaleza de la masa universal, inspirada por Dios, y del ciclo de la reencarnación (pasaje que toma como hipotexto el parlamento de Anquises acerca de la misma cuestión); después le muestra un catálogo de futuros caudillos, procedentes de su linaje.

Francus, considerado durante el Renacimiento hijo de Héctor, es sin duda el paralelo de Odiseo y Eneas. Como héroe que surge con posterioridad a la Antigüedad clásica, necesita de un reforzamiento literario de su estatus épico. Para ello, Francus emula las hazañas de sus predecesores, incluida la aventura mayor, el viaje al mundo de los muertos. Las circunstancias de Francus se parecen a las de Eneas, pues los dos troyanos han de huir de su ciudad arrasada y navegar largo tiempo en busca de una nueva patria en la que, por mandato de los dioses, se establecerán y fundarán un linaje glorioso. Como Eneas, Francus tiene la oportunidad de contemplar la ilustre estirpe francesa a la que va a dar origen, lo que debe insuflarle un renovado vigor para afrontar los peligros que le aguardan. Hyante compara al protagonista, como hemos visto, con los héroes de la *Iliada* a fin de equiparlo con los grandes guerreros de la epopeya antigua. Por desgracia la ausencia de los cantos posteriores nos deja en la incertidumbre acerca de qué efecto tiene la aventura de ultratumba en el héroe y si, aún durante la evocación, habría observado o dialogado con algún difunto clásico que reforzase su categoría épica.

### 3. Recapitulación

En el presente capítulo hemos constatado la recuperación del canto xi de la *Odisea* como referente para los viajes al mundo de los muertos en la literatura occidental de época moderna.

Ya durante el Prerrenacimiento autores que aún no conocían directamente el texto homérico renuevan la configuración literaria del más allá clásico a partir de los

---

568 Mientras que en *Hesperis* Segismundo proviene del contexto histórico italiano y los difuntos del mundo clásico, en la *Franciada* Francus pertenece al mundo clásico y los difuntos provienen del contexto histórico francés.

569 En el canto II, ajeno por tanto al viaje al más allá de Francus, las almas de los troyanos naufragados se aparecen al protagonista y le piden que erija una sepultura en su honor (p. 108), petición que Francus cumple. El rol de estos troyanos recuerda al del difunto Patroclo en la *Iliada*, y también al de Elpénor en la *Nékyia* y Palinuro en *Eneida VI*.

modelos grecolatinos. Petrarca y Chaucer aplican estas convenciones architextuales en *África* y *La casa de la Fama*: ambos plasman sus conocimientos sobre el mundo grecolatino mediante la función globalizadora desarrollada en los catálogos de difuntos. Aunque durante la mayor parte de su vida Petrarca no pudo leer la *Odisea*, en 1365 ya había adquirido la traducción latina realizada por Leoncio Pilato. El poeta italiano tenía un especial interés en la *Nékyia*, según prueba *Seniles* III 6, y algunos pasajes de *Triunfos* presentan una configuración literaria muy cercana al texto homérico, como el final del catálogo de enamorados en *Triumphus Cupidinis* (III 73-78). Boccaccio plasma en su *Genealogia deorum* los conocimientos adquiridos por la lectura de la traducción de Pilato, entre los que se encuentra el canto XI de la *Odisea*. Esta obra es considerada un precedente de manuales mitográficos renacentistas como el de Natale Conti, que también resume y cita la *Nékyia*.

Tras el primer impulso que supuso la traducción de Pilato, la intensa labor de recuperación, edición y traducción de la *Odisea*, unida al florecimiento de la *Eneida*, tuvo como consecuencia que la *Nékyia* y el descenso de Eneas se convirtieran de nuevo en modelos fundamentales de las reelaboraciones del tema.

En el ámbito poético destaca el poema *Ambra* de Poliziano. El origen de la *Iliada* se explica a partir de la evocación de Homero al fantasma de Aquiles; y la *Odisea* se concibe compuesta a instancias de Odiseo, cuya alma se apareció al aedo. El procedimiento que empleara Filostrato para criticar el poema homérico se transforma con Poliziano en un medio de alabanza.

Algunas novelas vuelven a inspirarse en las aventuras de la *Odisea* y reelaboran el viaje al mundo de los muertos: Swift relata la evocación llevada a cabo por un nigromante que asegura que los difuntos están obligados a decir la verdad, como hiciera Tiresias en *Od.* XI 147-149. Los tratamientos cómicos del tema se enmarcan en la tradición satírica de Luciano e invierten la significación heroica del episodio (cf. II.4). El viaje al más allá de Epistemón en *Pantagruel* parodia la *Nékyia*; como Odiseo, el protagonista observa a importantes figuras, pero nada queda de su antigua grandeza, pues se ven obligados a ejercer oficios considerados degradantes. Con su descenso a la Cueva de Montesinos en *El Quijote* el hidalgo desea emular a los héroes de la epopeya y elevar su estatus heroico a partir de su integración entre las figuras legendarias. Fracasa en su intento: los moradores de la cueva aparecen degradados. Incluso su amada y noble Dulcinea, que remeda a la Dido virgiliana y al Áyax homérico, aparece ante los ojos de Don Quijote como una excéntrica campesina. El *Cróton* de Villalón tiene como hipotexto *Menipo y la necromancia*, que a su vez parodiaba la *Nékyia*; la caracterización de Lucifer y la melancolía del rey Francisco reflejan los prototipos homéricos de Minos y Aquiles respectivamente. También Fénelon emula a Luciano en sus *Dialogues de morts* y recrea pasajes de la *Nékyia* con un fin educativo: en «Hercule et Thésée» se cuestiona la doble naturaleza de Heracles afirmada en *Od.* XI 601-604. Como vemos, el canto XI de la *Odisea* vuelve a constituir un importante referente en las reelaboraciones del tema, pero por lo general *Eneida* VI es el modelo principal. Scarron escribe un travestimiento del descenso virgiliano y le otorga un efecto cómico. Hay también algún eco de la evocación homérica, como el intento de Eneas de atacar a la Gorgona, el monstruoso ser que ahuyentó a Odiseo del Hades.

Los poetas épicos son quienes más concienzudamente emulan ambos modelos. De esta manera, hacen de sus héroes nacionales modernos Eneas y Odiseos, a los que otorgan todo el prestigio de la tradición, y ellos mismos son asociados con Homero y Virgilio. Las reelaboraciones del tema presentan diversas modalidades: el descenso a una cueva mágica, la evocación de los muertos o la catábasis de ambientación grecolatina. En *Orlando furioso* y la *Araucana* se refieren descensos a cuevas

encantadas en las que se recibe una profecía. Los catálogos de héroes, los verbos de visión y la *recusatio* forman parte de su configuración literaria. El viaje al más allá de Belisario en *Italia Liberada* desarrolla catálogos de difuntos y encuentros miméticos. Se incluyen los motivos homéricos del abrazo frustrado y la *recusatio*. Trillo y Figueroa opta por la composición de una evocación. Como en el caso del pueblo de los cimerios, el Sol es incapaz de alcanzar el oscuro lugar donde se lleva a cabo el ritual, que consta de las ofrendas tradicionales. Pinciano compone un descenso alegórico de ambientación y configuración grecolatina. Se adaptan los catálogos de difuntos, la *recusatio*, el motivo del temor o el rechazo con la espada. Pinciano sitúa la tierra de los cimerios en el interior del Hades, como sucedía en *Culex*. El objetivo de estas reelaboraciones es ensalzar a los héroes y dirigentes de cada país, en el contexto del surgimiento de los nuevos estados europeos. Hay, sin embargo, un ejemplo contrario, cuya finalidad es denostar a una figura histórica, como sucedía en la *Apocolocyntosis*: en *Porcaria* de Romano se cuenta el descenso de Stefano Porcari al Hades, donde penará junto a condenados míticos como Titio, que mantiene la especificación de las nueve yugadas que ocupa su cuerpo.

Entre estas reelaboraciones épicas destacan la *Hesperis* y la *Franciada*. El descenso de Segismundo en la *Hesperis* de Basinio Basini toma como modelos *Eneida* VI y *Odisea* XI. El objetivo del episodio es la vinculación de Segismundo con los héroes de la epopeya grecolatina: se amplifican las travesías de ida y vuelta al Hades, que conforman una odisea en miniatura, durante la cual el protagonista emula diversas aventuras de Eneas y Odiseo. La estructura y los roles de los personajes en la catábasis italiana son similares al descenso de Eneas; se adaptan elementos homéricos como el catálogo de heroínas, la *recusatio* o el motivo del abrazo. Por influencia de la *Nékyia*, el protagonista relata a sus compañeros algunos pormenores del descenso durante la travesía de vuelta. De esta manera, como hiciera Odiseo, Segismundo inserta la visión de las nueve yugadas que ocupa Titio y la doble naturaleza de Heracles en un relato secundario.

Ronsard dedicó el libro IV de su inacabada *Franciada* a la evocación de los muertos realizada por Francus, que emula a Odiseo y Eneas. Este héroe troyano sirve de vínculo entre la nación francesa y la tradición épica griega: el extenso catálogo de la evocación muestra una serie de reyes franceses que nacerán de la estirpe de Francus. El episodio, a pesar de estar incompleto, presenta elementos originados en la *Nékyia*, como el ritual de evocación o el motivo del temor. Hyante actualiza el rol de prescriptora de la evocación (como Circe), y posteriormente el de profeta (como Tiresias).

Fuera de la épica también se realizaron importantes reelaboraciones del tema. Analizaremos a continuación las dos más pertinentes para nuestro estudio, *La Circe*, fábula mitológica de Lope de Vega, y el *Télémaque*, novela pedagógica de Fénelon.

## VIII. EL TEMA DEL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN *LA CIRCE*

### 0. Introducción

Lope de Vega, uno de los escritores más importantes del Siglo de Oro y de la literatura española, fue además un gran erudito y conocedor de la literatura grecolatina, tal y como muestra especialmente en sus fábulas mitológicas y en sus epopeyas<sup>570</sup>. En 1624 publica *La Circe*, una reelaboración de la estancia de Ulises con la maga en la isla de Eea. La naturaleza miscelánea de la obra, que combina el relato épico con la sensibilidad lírica, ha dificultado su adscripción a un género literario concreto, aunque se puede enmarcar entre la epopeya y la fábula mitológica<sup>571</sup>:

Lope de Vega amplifica el episodio de Circe con material de otros cantos de la *Odisea* y confiere al conjunto un carácter moralizante por el que la obra queda integrada en el pensamiento cristiano. El poeta hubo de conocer datos del poema homérico de manera indirecta, a través de obras latinas y manuales como el de Natale Conti o Sánchez de Viana, de quienes habría tomado la moralización del mito. También es posible que hubiera leído la *Ulixea*, la traducción de la *Odisea* de Gonzalo Pérez, pues el propio autor lo califica en *La Dorotea* como «excelente traductor de Homero». A esto se han de sumar ciertas afinidades literales de algunos de los pasajes de *La Circe* con la *Ulixea*<sup>572</sup>. Es por ello muy probable que la *Ulixea* fuera la fuente principal de *La Circe*, sin detrimento del uso de otros modelos clásicos como la *Eneida* o las *Metamorfosis*.

*La Circe* comienza con la llegada de Ulises y sus compañeros a la isla y la marcha de algunos de ellos para explorar el lugar. La expedición es recibida en un palacio por Circe y sus sirvientas. Allí Euríloco, tras pedir a la maga que ampare a Ulises, recuerda los padecimientos pasados durante la guerra de Troya y en el convulso viaje de vuelta y refiere la ocupación de Ítaca por los pretendientes, ultraje que el itacense desconoce. Esta, fingiendo piedad, les ofrece un banquete encantado mediante el cual los convierte en animales a todos salvo a Euríloco, que consigue escapar, pues había tenido la prudencia de evitar la comida. Conocido el suceso, Ulises acude en rescate de sus camaradas, auxiliado por Hermes. Circe, incapaz de hechizarlo, es sometida por el itacense: devuelve a los compañeros a su forma original y les ofrece un banquete. Durante el convite, como hiciera Odiseo en la *Odisea* ante los feacios, Ulises rememora sus aventuras anteriores (Iestrígones, Iotófagos y Polifemo). La maga, enamorada del héroe griego, trata de retenerlo junto a ella y dilata su marcha, pero finalmente le permite partir. Comienza aquí la sección que más concierne a nuestro estudio:

Circe advierte a Ulises de que, antes de continuar el viaje, debe descender al reino de Plutón y subyugar a Cerbero para que Tiresias le profetice los sucesos que le aguardan. La tripulación se despide de las sirvas de Circe, que se habían hecho sus amantes, y la maga lleva al barco sacrificios y encantamientos. Embarcan y arriban a la isla de los cimerios. Ulises desembarca con Palamedes y, después de cavar un hoyo, realiza los sacrificios destinados a posibilitar el descenso. Llegan al Aqueronte, donde se encuentran con Caronte, al que Ulises consigue convencer para que los transporte en su

570 Véase Jameson 1936; López Férez 1994b, pp. 381-389.

571 Muñoz Cortés (1962, p. III) considera que *La Circe* «se aproxima más a la epopeya que a la fábula»; Cossío (1998, pp. 368-369) habla de fábula mitológica; Lida de Malkiel (1975, p. 387) la incluye dentro de las epopeyas mitológico-sentimentales; Calvo Martínez (1994, p. 345) dice que es una «mezcla de epopeya y de poema lírico».

572 Cf. Calvo Martínez 1994, p. 344; Galindo Esparza 2015, pp. 296-298.

barca a la otra orilla, en la que duerme a Cerbero con un rombo mágico de Circe. Cerca del palacio de Plutón son rodeados por las almas de los difuntos, entre las que está Clitemnestra, que cuenta su crimen y su posterior muerte a manos de Orestes. El asesinato de Agamenón causado por Clitemnestra provoca el temor del itacense acerca de la fidelidad de Penélope. Continúan el descenso y se introducen en la siguiente zona, en la que ve a la Ambición, primera abstracción del inframundo. Allí conversa el héroe con el difunto cíclope Polifemo, que le acusa de haberle matado a traición, recriminación rebatida por Ulises. Tras observar un catálogo de abstracciones infernales, dirige la palabra a un alma que se presenta como Palamedes (no el compañero, sino aquel al que Ulises había procurado la muerte mediante una falsa acusación de traición) y que reprocha al protagonista sus maquinaciones, de las que el héroe se defiende. Entretanto se acerca el alma de Tiresias, que después de recordarle que sus males marítimos provienen de la ira de Neptuno por la muerte de Polifemo, profetiza algunas de las siguientes etapas de su viaje (Escila, las Sirenas y Calipso) y la llegada a Ítaca. Calma los recientes miedos de Ulises, pues asegura que encontrará a una esposa fiel, que ha eludido las pretensiones de los pretendientes mediante la argucia del telar, e insta al héroe a corresponder tal fidelidad. Realizada la consulta, se refiere rápidamente la salida de las regiones infernales y el viaje de vuelta a la isla de Eea.

El descenso de Ulises en *La Circe* es la primera reelaboración amplia del tema del viaje al mundo de los muertos desde la literatura grecolatina clásica que constituye una transposición *homodiegética*<sup>573</sup> de la *Nékyia* con el protagonismo de Odiseo. Por tanto, resultará especialmente interesante analizar no solo los elementos que la catábasis castellana tiene en común con la *Nékyia* sino aquellos aspectos que han sido modificados para adaptar el episodio al contexto literario, histórico y cultural del Siglo de Oro español<sup>574</sup>.

### 1. Posición del episodio y significado

El viaje al más allá de Ulises en *La Circe* ocupa la segunda mitad del tercer y último canto. Ha sido, por tanto, situado en un lugar destacado, pues funciona como cierre de la obra. El poeta castellano ha modificado el desarrollo argumental del episodio de Circe en la *Odisea* a fin de que el viaje al más allá ocupe el final de su obra, pues omite todo lo que sucede en el poema homérico cuando Odiseo y sus compañeros vuelven a Eea desde el país de los cimerios y se encuentran por segunda vez con la maga. En *Od.* XII los griegos regresaban a la isla para enterrar a Elpénor y Circe ofrecía extensas instrucciones acerca de las próximas etapas de la navegación. Lope de Vega, sin embargo, suprime el entierro de Elpénor y asigna las instrucciones marítimas de Circe a Tiresias en el Hades. El segundo encuentro con la maga queda reducido a la breve mención de que «llegan donde Circe los recibe, / que aun tiene amor y en esperanzas vive» (*La Circe* III oct. 153).

Como la *Nékyia*, el episodio del viaje al más allá en *La Circe* entraña una importante significación global, enfocada en las referencias a otros episodios del poema homérico (primer nivel). Durante el descenso tres difuntos citan la aventura de

---

573 Las transformaciones *homodiegéticas* mantienen al protagonista y los rasgos principales del marco histórico-geográfico y de los personajes del hipotexto. Se diferencian de las transformaciones *heterodiegéticas*, que cambian el protagonista, y suelen modificar el marco y a los personajes. Cf. la definición de Genette (1989, pp. 375 ss.).

574 Acerca de la tradición clásica en el Siglo de Oro puede leerse Colón Calderón - Ponce Cárdenas 2002.



Polifemo<sup>575</sup>, que ya se había relatado pormenorizadamente en el canto II. Pero la mayor parte de las vinculaciones con otras partes de la *Odisea* hacen referencia a los sucesos posteriores a la estancia en Eea con Circe y forman parte de la profecía de Tiresias. El adivino predice a Ulises su paso entre Caribdis y Escila, con el añadido de la metamorfosis de Escila según el relato de Ovidio (*Met.* XIV 1-74), la tentación de las Sirenas, la demora en Ogigia con Calipso y la llegada a Ítaca, donde le recibirá amorosamente su casta esposa.

Estas referencias a otros episodios de la *Odisea* no se producen solo en el descenso al más allá, sino que son una parte fundamental de toda *La Circe*. En el canto I el poeta recuerda el suceso del odre de Eolo; después Ulises desarrolla ante Circe un relato secundario acerca de su periplo, en el que incluye los incidentes con los lestrigones y los lotófagos; en el canto II el héroe prosigue la rememoración de sus aventuras con la huida de la cueva de Polifemo y resume brevemente lo relativo a Eolo. De esta manera el núcleo narrativo, centrado en la estancia de Ulises en Eea, se extiende hasta abarcar muchos otros episodios del poema homérico, lo que permite a Lope integrar una reelaboración del conjunto de la *Odisea*<sup>576</sup>.

El resumen de los sucesos de la *Odisea* que realiza Tiresias durante el descenso de *La Circe* recuerda al que lleva a cabo el difunto Anfimedonte en la *Deuteronékyia*. En el canto XXIV de la *Odisea* Anfimedonte, uno de los pretendientes, había relatado todos los sucesos relativos a la restitución de Odiseo en Ítaca (tercer bloque narrativo, cantos XIII-XXIV)<sup>577</sup>. El relato de Anfimedonte constituía la segunda parte de un resumen de la *Odisea* cuya primera parte era la conversación relativa al vagar marítimo (segundo bloque narrativo, cantos V-XIII) mantenida en el canto anterior entre Odiseo y su esposa (XXIII 310-343). Así se ofrecía al final de la obra una recapitulación del conjunto de la trama a partir del desarrollo de dos relatos secundarios (el de Odiseo con Penélope y el de Anfimedonte con Agamenón)<sup>578</sup>. En *La Circe* de Lope la profecía de Tiresias actúa como segunda parte de la reelaboración sintética de la *Odisea* cuya primera parte era el relato de Ulises a Circe sobre sus aventuras pasadas. En ambos casos la primera parte es puesta en boca del protagonista, que refiere sus aventuras a un personaje femenino (Penélope y Circe) en un momento de distensión, y la segunda se enmarca en el relato secundario de un difunto en el Hades. Aunque las referencias a otros episodios de la *Odisea* se producen a lo largo de toda la obra, los hechos relativos a las futuras aventuras del héroe se ofrecen tan solo durante el descenso con motivo de la consulta al adivino. De esta manera, en las últimas octavas de *La Circe* se desarrollan las aventuras de la *Odisea* que aún no habían sido presentadas, las que tendrán lugar tras la estancia de Ulises con la maga. Si a lo largo del poema el lector ha ido recordando los episodios pasados de la *Odisea*, la colocación del viaje al más allá y de la profecía de Tiresias al final hace que dirija su atención hacia el futuro, hacia las aventuras que quedan por realizar.

No solo la *Odisea* sino también la *Iliada* y el ciclo troyano en general están presentes en las digresiones de la obra (segundo nivel). En la *Nékyia* el encuentro de Odiseo con sus antiguos compañeros de armas permitía recordar algunos de los principales sucesos del ciclo troyano: Agamenón relataba que había sido asesinado por Clitemnestra; Odiseo hablaba a Aquiles sobre la actuación de Neoptólemo durante la

---

575 Primero la propia alma de Polifemo recuerda la artimaña del vino que propició su muerte; más adelante tanto Palamedes como Tiresias aducen la muerte del cíclope como la causa de la ira de Neptuno.

576 Cf. Cossío 1952, p. 369; Calvo Martínez 1994, p. 344.

577 La argucia del telar de Penélope, el regreso de Odiseo, su reencuentro con Telémaco, la entrada en el palacio disfrazado de mendigo, el concurso de arco y la matanza de los pretendientes.

578 Cf. *supra* I. 4.

toma de Troya y su participación en la estratagema del caballo; y el encuentro con Áyax sacaba a relucir la disputa por las armas de Aquiles. En el descenso compuesto por Lope no se reproduce el diálogo de Odiseo con Agamenón, pero el contenido del mismo es transvocalizado<sup>579</sup> mediante la recreación de uno nuevo, con Clitemnestra, que también recuerda el asesinato de Agamenón y añade el relato de su propia muerte a manos de su hijo Orestes. El héroe no ve a Áyax, por lo que no se reelabora este suceso negativo para el itacense; sin embargo, el encuentro individual entre Ulises y Palamedes, que le reprocha su muerte por lapidación a causa de una falsa acusación del itacense<sup>580</sup>, pone en escena otro suceso del ciclo troyano igualmente negativo para el protagonista.

Como sucedía en el caso anterior, este tipo de vinculación no queda circunscrito solo al descenso, sino que se produce en toda *La Circe*. Al inicio del poema el poeta menciona a varios personajes relacionados con la guerra de Troya (la diosa Discordia, Eneas, Hécuba, Andrómaca, Casandra, Paris, etc.), lo que le permite citar algunos de sus principales incidentes, y recuerda el hundimiento de la flota victoriosa por Sinón; después Euríloco refiere a Circe la conquista de Troya mediante la estratagema del caballo y la actuación de Neoptólemo durante el saqueo, como hiciera en la *Nékyia* Odiseo ante Aquiles. Euríloco añade el sacrílego asesinato de los troyanos en los templos y el regreso a la patria de algunos caudillos.

También se hace referencia a algún mito no relacionado directamente con la materia de Troya (tercer nivel). En el descenso de Ulises de Lope no se recrean los catálogos homéricos de héroes y heroínas difuntos, medio por el cual Homero introducía la mayoría de vinculaciones míticas en el Hades. Por ello, este tipo de vinculación queda limitado a la mención por parte de Odiseo de las catábasis de Teseo y Hércules y al lamento de Caronte acerca de los estragos causados por el intento del tebano de raptar a Proserpina. En el resto de la obra las principales digresiones son la descripción de las pinturas del palacio de Circe, que reproducen varias metamorfosis ovidianas<sup>581</sup>, y el relato del amor de Polifemo por Galatea (Ovidio, *Met.* XIII 750-897).

La significación global de la *Nékyia* se producía por la conexión del episodio con la obra (la *Odisea*), el ciclo (el ciclo troyano) y la tradición (la tradición mitológica de Grecia). *La Circe* ofrece una reelaboración sintética de todo el poema homérico y Lope, consciente de que ha escogido para ello un marco narrativo muy limitado en comparación con la obra que le sirve de principal hipotexto (en la *Odisea* la estancia en Eea y el viaje al más allá ocupan dos cantos de un total de veinticuatro), ha introducido los cambios necesarios para optimizar esta capacidad globalizadora:

1. El especial desarrollo de la función globalizadora no queda restringido al descenso<sup>582</sup>, como en la *Nékyia*, sino que se produce durante toda la estancia de Ulises con Circe en Eea, aunque la mención de episodios futuros se circunscribe a la profecía del adivino al final de la catábasis. Esto permite a Lope dosificar las referencias a lo largo de todo el poema.

2. La obra establece vínculos con otras aventuras de la *Odisea*, como si *La Circe* fuera un episodio más del poema homérico.

3. Las vinculaciones del descenso de *La Circe* con la tradición mítica han sido limitadas en favor de las conexiones con la *Odisea* y con el ciclo troyano. Por otro lado,

---

579 La *transvocalización* consiste en el cambio de la voz narrativa respecto al hipotexto, de Agamenón a Clitemnestra en este caso.

580 Odiseo estaba airado con Palamedes porque este había desenmascarado la fingida locura con la que el itacense había intentado eludir ir a Troya.

581 *La Circe* I octavas 98-101: Adonis convertido en lirio, el baño de Diana que causó la metamorfosis de Acteón en ciervo, Zeus transformado en cisne y en lluvia de oro.

582 La propia *Odisea* presenta referencias a otros episodios a lo largo de toda la obra, aunque sin duda la máxima función globalizadora se desarrolla en la *Nékyia*.

la tradición de la que se sirve Lope no es solo la griega sino la grecolatina, pues incluye varios pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio.

En la *Nékyia* se ponía de relieve la heroicidad de Odiseo mediante su comparación con Aquiles y Agamenón, su asimilación con Heracles y la contextualización mítica por medio de catálogos. En el descenso de Ulises de *La Circe*, la variación de los encuentros individuales y la ausencia de catálogos de héroes y heroínas modifican la significación heroica del episodio<sup>583</sup>. Por ejemplo, la ausencia de un Aquiles melancólico impide constatar la superioridad de Odiseo sobre el héroe de la *Iliada*, la otra epopeya homérica. La significación heroica del episodio no gira en torno a los valores tradicionales de la épica arcaica, sino que trata de resarcir al héroe de la crítica antihomérica y medieval, presentándolo como un exponente de la virtud cristiana. Mientras que en la *Nékyia* solo la aparición de Áyax podía menoscabar la actuación del protagonista y el silencio del difunto facilitaba que únicamente se ofreciera la versión de Odiseo, en *La Circe* hay hasta dos difuntos, Polifemo y Palamedes, que lo acusan de traición, ahora verbal y directamente. Lope se hace eco de la imagen medieval peyorativa de Ulises que lo difamaba como un traidor, y da la oportunidad al protagonista de defenderse de la secular acusación de perfidia. En ambos encuentros Ulises rebate las acusaciones y queda claro que en ningún caso se trató de traición, pues tanto Palamedes como Polifemo habían actuado antes en su contra, por lo que la venganza fue ejercida contra enemigos y era, por tanto, legítima<sup>584</sup>.

Ulises no se encuentra en *La Circe* con Agamenón, sino con su esposa Clitemnestra. En la *Nékyia* el encuentro con Agamenón ponía de relieve la inteligencia de Odiseo a la hora de escoger esposa en oposición a la mala elección del Atrida; el diálogo con Clitemnestra en *La Circe* también remarca este punto. Al conocer el crimen de la reina micénica por boca de esta, Ulises teme la infidelidad de su esposa. Este pasaje evoca la advertencia de Agamenón a Odiseo en la *Nékyia* de que tuviera cuidado al regresar, pues ninguna mujer sería de fiar. Pero el escritor español también se hace eco del elogio que se hacía de la virtud de Penélope en la *Nékyia* y en la *Deuteronékyia*. En la *Nékyia*, a pesar de su desconfianza general contra las mujeres, Agamenón ponía de relieve la virtud de Penélope; en el canto xxiv Anfimedonte relataba la argucia del telar con la que la esposa de Odiseo había evitado a los pretendientes y Agamenón realizaba una alabanza de la fidelidad de Penélope. Al final del descenso de Ulises en *La Circe*, durante el encuentro con Tiresias, el adivino hace referencia al telar, como Anfimedonte, y certifica que Penélope le ha sido y le será fiel, con lo que se disipan las dudas que Ulises había albergado poco antes. No solo se remarca la fidelidad de Penélope, sino que se pone de relieve la necesidad de que también Ulises sea fiel a su esposa y no sucumba a los encantos de Circe, pues las últimas palabras del adivino son:

Este amor debes a tu casta esposa;  
no vence su firmeza la distancia;  
mira que has de volver a Circe hermosa;  
guárdate de ofender tanta constancia.

*La Circe* III oct. 151

---

583 Se trata de un procedimiento de *transvaloración*, que según Genette (1989, p. 432) es «toda operación de orden axiológico que afecte al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones».

584 Muñoz Cortés (1962, p. xv-xvi) comenta que la invención de Polifemo en el Hades por parte de Lope de Vega sigue con el carácter moralizante de la obra, pues se nos muestra a Polifemo, que ya ha recibido un castigo humano a manos de Ulises, sufriendo ahora la condena divina en el más allá.

Uno de los temas de *La Circe* es la resistencia de Ulises a los constantes intentos de la maga de seducir al héroe mediante todo tipo de procedimientos, mientras que sus camaradas han sucumbido a los encantos de las criadas. Esto no sucedía en la *Odisea*, pues en la civilización griega, donde el matrimonio era la institución destinada a procurar descendencia legítima, la fidelidad era exigida a la esposa como portadora de esa descendencia legítima, pero no al hombre. En Lope lo importante es la visión cristiana alegórico-moralizante: Circe representa la tentación de la lujuria y los placeres; Ulises la continencia y la castidad frente a ello, en consonancia con Penélope. La principal característica del héroe es, por tanto, la virtud cardinal de la templanza, la resistencia frente a la tentación. El descenso al más allá, durante el cual el héroe tiene ocasión de aprender los males causados por la concupiscencia en la figura de Clitemnestra y escuchar el elogio de la fidelidad de Penélope, reafirma al protagonista en esta virtud, que el adivino Tiresias le exhorta a potenciar. Al final de la obra, en las últimas octavas de la catábasis, el héroe descubre que su esfuerzo por conservar la castidad frente a Circe tiene su paralelo en el decoro de Penélope con los pretendientes.

La significación heroica de Ulises ha sido, por tanto, adaptada al nuevo contexto cristiano en el que la principal virtud del héroe, en consonancia con la interpretación alegórica tradicional de la *Odisea*, es la resistencia a la tentación.

## 2. Estructura y contenido

El viaje al mundo de los muertos de Ulises en *La Circe* comienza en la octava 104 del canto III con la travesía a la isla de los cimerios y la realización del ritual prescrito. Tras el descenso, que ocupa la práctica totalidad del episodio (oct. 109-151), se refiere muy brevemente el viaje de vuelta a Eea (oct. 152-153). No se repite un nuevo ritual, como los entierros tras la *Nékyia* y el descenso de Eneas, pues Lope de Vega finaliza aquí la obra con una última octava (oct. 154) de elogio a su mecenas, el conde de Olivares.

Viaje al mundo de los muertos			
Travesía 1 (104-106)	[Ritual] (107-108)	Descenso (109-151)	Travesía 2 (152-153)

Al igual que en la *Nékyia*, antes de iniciarse el viaje al más allá, las escenas del mandato e instrucciones de Circe acerca del viaje y las de los preparativos del mismo (oct. 91-103) sirven de prólogo al episodio. El mandato de Circe sigue de cerca el hipotexto homérico<sup>585</sup>:

Para saberlas, y saber qué estado  
 tienen tus cosas, bajarás primero  
 al reino de Plutón, dejando atado,  
 Hércules nuevo, el rígido Cerbero.  
 Tiresias, finalmente consultado,

585 De la misma manera, el texto en el que Ulises comunica a sus compañeros el mandato de la maga sigue muy de cerca el pasaje homérico paralelo:

*La Circe* III oct. 103: «No penséis que vamos / con velas y remos tan ligeros / a la querida patria que esperamos. / Los reinos de Plutón, los reinos fieros / de Radamanto y Minos conquistamos; / que consultar me manda mi destino / del alma de Tiresias, adivino.»

*Od.* X 562-565: 'φάσθε νύ που οϊκόνδε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν / ἔρχεσθ' ἄλλην δ' ἤμιν ὁδὸν τεκμήρατο Κίρκη / εἰς Αἴδαο δόμους καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης / ψυχῇ χρησομένουσ θηβαίου Τειρεσίαιο.'

dando licencia Radamanto fiero,  
te dirá los sucesos que te esperan

*La Circe* III oct. 92

ἀλλ' ἄλλην χροὴν πρῶτον ὁδὸν τελέσαι καὶ ἰκέσθαι  
εἰς Ἄϊδαο δόμους καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης  
ψυχῇ χρησομένους Θηβαίου Τειρεσίαο,  
μάντιος ἀλαοῦ, τοῦ τε φρένες ἔμπεδοί εἰσι·

*Od. X* 490-493

'Pero es preciso primero otro camino completar y llegar  
a la morada de Hades y de la temible Perséfone,  
para consultar el alma del tebano Tiresias,  
adivino ciego, cuyas mentes intactas están.'

Sin embargo, las instrucciones de la maga, que en la *Odisea* servían de prolepsis de la evocación, quedan reducidas en *La Circe* a la mención de que «ella, amorosa, le informó de todo» (oct. 93). A cambio se ha desarrollado extensamente la despedida de los miembros de la tripulación y las sirvientas con las que habían establecido una relación amorosa (oct. 94-99), pasaje ausente en la *Odisea* que enfatiza la calidad moral de Ulises, que, a diferencia de sus camaradas, ha sido capaz de resistir los encantos de Circe<sup>586</sup>. Finalmente la preparación del viaje, en particular la ayuda de la maga, está basada también en un pasaje de la *Nékyia*:

No estaban una legua de la orilla,  
cuando apenas tocando la sandalia  
de Circe el agua, por la blanca espuma  
cual cisne pasa sin mover la pluma.

Ata un cordero negro y una oveja  
a la mesana, y entre dientes habla;  
temblando Ulises proseguir la deja,  
y ella sus rombos mágicos entabla.  
Vuélvese al mar, y cuanto más se aleja  
más vivos se descubren en la tabla  
los caracteres rojos que escribía,  
turbando está tristeza su alegría.

*La Circe* oct. 101-102

ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐπὶ νῆα θοὴν καὶ θῖνα θαλάσσης  
ἦρομεν ἀχνύμενοι, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες,  
τόφρα δ' ἄρ' οἰχομένη Κίρκη παρὰ νηϊ μελαίνῃ  
ἄρνεϊὸν κατέδησεν ὄϊν θῆλύν τε μέλαιναν,  
ῥεῖα παρεξελθοῦσα· τίς ἂν θεὸν οὐκ ἐθέλοντα  
ὄφθαλμοῖσιν ἴδοιτ' ἢ ἔνθ' ἢ ἔνθα κίοντα;

*Od. X* 569-574

Pero cuando a la rápida nave y a la orilla del mar  
marchábamos afligidos, abundante llanto vertiendo,  
entretanto llegando Circe a la negra nave  
ató un carnero y una oveja negra,

586 Este detalle, en consonancia con la interpretación alegórica de Odiseo como símbolo de la resistencia a las tentaciones, adelanta los sucesos en la isla de Trinacia, donde sólo el itacense se abstendrá de comer las vacas de Helios y, por tanto, será el único que, resistidas todas las tentaciones, consiga llegar a Ítaca, que es identificada con el Paraíso celestial.

pasando inadvertida fácilmente. ¿Quién a un dios que no lo desea podría ver con sus ojos mientras marcha aquí o allá?

En ambos casos la maga entra en la nave y ata allí los sacrificios para los muertos. Lope ha incluido un nuevo elemento, un rombo mágico. Puesto que a diferencia del Odiseo de la *Nékyia*, en *La Circe* Ulises tendrá que enfrentarse a Cerbero, la maga, como hiciera la Sibila en el descenso de Eneas, ofrece el medio con el que superar el obstáculo. También ha cambiado el ambiente del episodio, pues, en vez de que Circe pase desapercibida, Ulises la observa murmurando los hechizos, lo que genera una atmósfera tétrica. Este carácter siniestro de Circe, que en la *Odisea* solo mantiene en la primera parte del episodio, pues luego se convierte por completo en una divinidad benefactora, enfatiza el peligro que presenta Circe como sensual y pagana personificación de las tentaciones que pueden apartar a Ulises del recto camino.

Ya en la entrada del inframundo, también el ritual realizado está basado en el texto paralelo de la *Nékyia* (*Od.* XI 23-43):

Saltan en tierra Ulises el prudente  
y el belicoso Palamedes, cuando  
desde las puertas del rosado oriente  
estaba el Sol a Dafne contemplando.  
Ulises, a la mágica obediente,  
con la espada belígera cavando  
la Madre universal, al sacrificio  
previene el agua y el piadoso oficio.

Hecho a las sombras, de los manes fríos  
alrededor oyó tristes clamores,  
que daban en los cóncavos vacíos,  
viéndose de la luz habitantes.

*La Circe* oct. 107-108

Mientras que en la *Odisea* el ritual, mucho más pormenorizado, provoca la aparición de las almas, en *La Circe* se convierte en un requisito para poder acceder al más allá. No se trata de un ritual de evocación sino de acceso al Hades. Por lo tanto, se ha eliminado el detalle de la aglomeración de las almas, aunque se mantienen otros: en ambos casos el rito, que el héroe ejecuta acompañado, consiste en la realización de libaciones y sacrificios en el interior de un hoyo y, aunque en *La Circe* no aparecen las sombras, se ha mantenido el detalle auditivo de los gritos que se escuchan alrededor del héroe. La ceremonia permite a Ulises y Palamedes acceder a las regiones infernales.

En *La Circe* la aventura de ultratumba de Odiseo no es una evocación, sino un descenso. De nuevo, se ha escogido una versión más dinámica que la tradicional *Nékyia* y para ello se ha sumado, junto al episodio homérico, el hipotexto virgiliano. En consecuencia, reaparece en un primer nivel el elemento geográfico como eje estructurador, aunque el peso del episodio recae en los encuentros individuales. El desarrollo de multitudes y catálogos queda en un segundo plano.

En primera instancia Ulises y Palamedes llegan a la orilla del Aqueronte y allí Ulises, en un encuentro individual con Caronte, convence al barquero para que los transporte a la otra orilla, donde deben superar otro obstáculo, Cerbero.

Después llegan al palacio de Plutón. La aglomeración de una multitud de almas, que en la *Nékyia* tiene lugar al principio, justo tras el ritual, ha sido postergada en

*La Circe* para incluirla en el interior del más allá como preámbulo al primer encuentro individual con un difunto, Clitemnestra. El motivo del temor del héroe, que en la *Nékyia* iba también unido a la realización del ritual y la aparición de las almas, tiene aquí un desarrollo muy particular: Ulises no siente miedo por el viaje sino por la dudas acerca de la posible infidelidad de su mujer que le han generado las palabras de Clitemnestra<sup>587</sup>.

En la tercera zona, gobernada por Radamanto, comienza a observar a los condenados y a la Soberbia, primera personificación de una enumeración de abstracciones que queda interrumpida por la aparición de Polifemo. Tras conversar con el cíclope, continúa la enumeración. Es este el único catálogo del descenso y está dedicado a las abstracciones infernales, como el de *Aen.* VI 273-289. Los catálogos de difuntos, tan importantes en los viajes al mundo de los muertos clásicos, han sido obviados. A continuación se producen los dos siguientes encuentros individuales, con Palamedes y Tiresias. Tras la profecía del adivino finaliza la catábasis.

El episodio presenta la siguiente estructura:

<b>Viaje al mundo de los muertos</b>		
Travesía 1		
<b>D</b> <b>Descenso</b>	[Ritual]	
	Zona 1: Personaje 1 (Caronte)	
	Zona 2: Multitud (desleales)	Personaje 2 (Clitemnestra)
		Zona 3: Multitud (condenados)
	Personaje 3 (Polifemo)	
	Catálogo (abstracciones)	
	Personaje 4 (Palamedes)	
	Personaje 5 (Tiresias)	
	Travesía 2	

Los encuentros individuales con los difuntos están introducidos por un verbo de visión, fórmula empleada para los catálogos en la evocación homérica: «Entre ellos mira el griego a Clitemnestra» (oct. 121), «No lejos vio tendido un nuevo Atlante» (Polifemo, oct. 125), «Un espíritu vio que se derriba» (Palamedes, oct. 133). Tiresias es el único al que se le aplica la fórmula homérica para los encuentros individuales. Puesto que Tiresias, adivino con un estatus privilegiado en el más allá, no podía pertenecer a la zona de los condenados, junto a Polifemo y Palamedes, es preciso especificar que se acercó al protagonista («el alma sabia de Tiresias vino», oct. 138) mediante una fórmula similar a la de la *Nékyia* (ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Θηβαίου Τειρεσίαο, v. 90).

Igual que el descenso de Eneas, el episodio se estructura según la zona del inframundo que atraviesa el protagonista. Algunos de los lugares infernales, como el Aqueronte y el palacio de Plutón, están basados en el hipotexto virgiliano. Pero las

587 *La Circe* III oct. 124: «Ulises, admirado del suceso, / tembló el peligro de su ausente esposa: / que se debe temer cualquier suceso / de ausencia larga y de mujer hermosa. / Con este miedo en la memoria impreso / pasó temblando la ciudad fogosa / hasta llegar al fiero Radamanto, / juez del reino del eterno llanto.»

zonas bien definidas del descenso latino, en el que cada lugar está habitado por un tipo específico de difuntos, han dado paso a unas delimitaciones algo difusas en la catábasis española. Aunque se menciona el campo Elisio (oct. 121), el héroe nunca atraviesa una zona poblada por bienaventurados. Por el contrario, todo el inframundo parece dedicado a la condena de los malvados, pero sin una acotación clara del crimen que se purga en cada región ni del castigo aplicado. Clitemnestra, por ejemplo, mora en un espacio que parece destinado a los muertos desleales, separada de Polifemo y Palamedes; sin embargo, de estos dos últimos solo se menciona que se encuentran en un lugar de tormento, sin que se especifique nada más. Tiresias, personaje positivo, se encuentra con el héroe en este espacio de suplicios, donde sufren el cíclope y Palamedes, y no en un paraje destinado a los bienaventurados como correspondería a su posición privilegiada. Se ha utilizado el paso de una zona a otra del inframundo para dotar al episodio de una mayor plasticidad que permita incluir algunas descripciones infernales, pero sin un desarrollo que facilite una mayor especificación de su configuración geográfica, más allá de la laguna y el palacio que actúan como entrada del inframundo, pues el foco del descenso está puesto, como en la *Nékyia*, en los encuentros individuales dialogados, introducidos mediante fórmulas homéricas. También las fórmulas con las que terminan estos encuentros individuales («Dijo, y de sombra en aire se convierte», oct. 123; «Diciendo así se aparta y desvanece», oct. 127) parecen un guiño a la evocación, pues se hace que las almas desaparezcan como si se tratara de una aparición y debieran regresar al mundo de los muertos, cuando en realidad se encuentran en su lugar de estancia eterna, adonde el héroe ha bajado.

Lope de Vega ha fusionado las estructuras de la *Nékyia* y del descenso de Eneas y las ha adaptado a un episodio de menor extensión. La travesía de ida y el ritual han sido reducidos, la travesía de vuelta mencionada rápidamente, y el segundo ritual omitido, de manera que la práctica totalidad del episodio gira en torno al descenso. Del descenso de Eneas toma la marcha de un lugar infernal a otro, en especial los pasajes dedicados al paso del Aqueronte y al palacio de Plutón, además del catálogo de abstracciones del mal. La *Nékyia* ha inspirado el ritual en la entrada del más allá, que con Lope se convierte en una ceremonia de acceso y no de evocación. Reduce al mínimo los catálogos y la mención de multitudes para centrar su atención en los encuentros individuales dialogados, a los que dedica la mayor parte del descenso, en consonancia con la *Nékyia* en la que eran un elemento fundamental.

El viaje al mundo de los muertos de Ulises en *La Circe* forma parte del relato principal y está narrado en tercera persona, como en *Eneida* VI. Ulises había hecho durante un banquete ante la maga un extenso relato secundario de sus aventuras anteriores, como hacía el héroe en la *Odisea* ante los feacios<sup>588</sup>. En la *Odisea* el marco de la narración secundaria era posterior a la evocación y, por tanto, posibilitaba su inclusión; cuando Odiseo habla ante los feacios ya ha viajado al más allá, por lo que puede contarles su experiencia de ultratumba. Sin embargo, en *La Circe*, al adelantar el relato secundario a la estancia del protagonista en Eea, cuando el viaje al más allá aún no se ha producido, esto no era posible sin alterar el orden homérico de los hechos. Por ello se incluye dentro del relato principal, como colofón del episodio de Circe.

La proporción entre mimesis (49%) y diégesis (51%) del episodio es equilibrada. El descenso de Ulises en *La Circe* es una de las pocas reelaboraciones del tema que comparte con la *Nékyia* la acotación de la mimesis y la diégesis según el

---

588 Cossío 1952, p. 370.



elemento estructural. La Travesía de ida y vuelta y el ritual de evocación son narrativos, sin inclusión de diálogo alguno, lo que favorece la brevedad de estos elementos en *La Circe*, como sucedía en la *Nékyia*<sup>589</sup>. También las escuetas menciones a multitudes de almas y el único catálogo, el de abstracciones, son narrativos. No encontramos la integración de un catálogo en el discurso de un difunto (*dramatización*), procedimiento muy frecuente en los viajes al más allá postclásicos por la influencia del catálogo de personalidades de Anquises en el descenso de Eneas. Los encuentros individuales son siempre dialogados.

En cuanto a estos encuentros individuales dialogados de Ulises con personajes del más allá, la mayoría de los discursos son de tipo narrativo y alguno incluye exhortaciones: Caronte exhorta a Ulises y a Palamedes a volver al mundo de los vivos y menciona el descenso de Teseo; Clitemnestra reconoce su confabulación con Egisto para matar a Agamenón y su posterior asesinato a manos de su hijo Orestes; Polifemo recuerda brevemente su muerte, que ya ha sido relatada por extenso en el canto II; Palamedes cuenta cómo descubrió la falsa locura con la que Ulises pretendía eludir la guerra en Troya para quedarse con su familia y cómo en represalia Ulises falsificó una carta para que pareciera que Palamedes se había aliado con Príamo, por lo que fue ejecutado. Después aconseja al otro Palamedes que huya de la perniciosa amistad de Ulises. Tiresias refiere la ira de Neptuno por la muerte de Polifemo y recomienda al héroe que se gane el favor de la diosa Juno; cuenta cómo Circe metamorfoseó a Escila en monstruo y le adelanta que tendrá que pasar cerca de ella para evitar a Caribdis; que verá a las Sirenas; que morará siete años con Calipso en Ogigia; y que finalmente llegará a Ítaca. Hace referencia al estado de su familia en el momento del descenso: Penélope se mantiene fiel y evita a los pretendientes con la excusa de tejer una tela que deshace por la noche, Telémaco ha crecido y ansía vengarse de los usurpadores. Por último exhorta al héroe a observar la misma castidad que ha demostrado su esposa.

Los tópicos recurrentes en estos diálogos son los mismos que los de la *Nékyia*: el descenso, la muerte y la familia. Clitemnestra hace referencia tanto al asesinato de su esposo como a su matricidio (tópico de la muerte); Polifemo recuerda que fue asesinado por Ulises (tópico de la muerte); Palamedes también revive su ajusticiamiento (tópico de la muerte); Tiresias pregunta a Ulises la causa de que haya pisado «los tártaros umbrales» (tópico del descenso) y, tras otorgar sus vaticinios, da al héroe noticias acerca de su esposa y su hijo (tópico de la familia).

El desarrollo de las anacronías en los discursos de los difuntos es un elemento fundamental del episodio. Tanto el recuerdo de los descensos de otros héroes por parte de Ulises y Caronte como la menciones de Clitemnestra acerca del asesinato de Agamenón y de su propia muerte son analepsis heterodiegéticas. La narración de la muerte de Polifemo hecha por el cíclope es una analepsis externa homodiegética, pues tal suceso, que ya ha sido ampliamente relatado por Ulises a Circe en el canto II, forma parte de la línea argumental de la *Odisea* en la que se inserta *La Circe*. Las referencias al descubrimiento de la fingida locura de Ulises por parte de Palamedes y a la posterior venganza del itacense podrían considerarse analepsis heterodiegéticas, pues ambos sucesos están relacionados con la guerra de Troya. De nuevo, la muerte del cíclope vuelve a ser mencionada por Palamedes y Tiresias como causa de la ira Neptuno en sendas analepsis externas homodiegéticas. Por último, la profecía de Tiresias ofrece una

---

589 Recordemos que la inclusión de diálogos en Travesía y Ritual 1 de *Eneida* VI era una de las causas de la mayor extensión de esta parte del episodio respecto a la parte correspondiente del viaje infernal de la *Odisea*.

serie de prolepsis externas homodieéticas con las que se completa el repaso de los futuros episodios de la *Odisea*, en concreto el paso entre Escila y Caribdis, las Sirenas, la estancia en Ogigia con Calipso y el reencuentro con Penélope.

La clasificación de las anacronías del episodio se puede organizar de la siguiente manera:

Personaje	Suceso	Tipo
Ulises y Caronte	Otros descensos	Analepsis ext. het. (oct. 115-116)
Clitemnestra	Asesinato de Agamenón	Analepsis ext. het. (oct. 122-123)
	Muerte de Clitemnestra	Analepsis ext. het. (oct. 123)
Polifemo	Muerte de Polifemo	Analepsis ext. hom. (oct. 126-127)
Palamedes	Locura fingida de Ulises	Analepsis ext. het. (oct. 135)
	Muerte de Palamedes	Analepsis ext. het. (oct. 136)
	Muerte de Polifemo	Analepsis ext. hom. (oct. 137)
Tiresias	Muerte de Polifemo	Analepsis ext. hom. (oct. 143)
	Escila y Caribdis	Prolepsis ext. hom. (oct. 144-145)
	Sirenas	Prolepsis ext. hom. (oct. 145)
	Calipso	Prolepsis ext. hom. (oct. 146)
	Regreso a Ítaca	Prolepsis ext. hom. (oct. 147)

Como tuvimos ocasión de comentar, la función globalizadora enfocada a ofrecer una síntesis de los sucesos principales de la *Odisea*, que se produce a través de las anacronías incluidas en discursos de personajes, es característica de toda *La Circe* y no queda limitada al descenso, si bien, mientras que en el resto de la obra siempre se trata de analepsis, de referencias a episodios anteriores al canto x, la consulta al adivino Tiresias en el más allá permite incluir varias prolepsis de los sucesos de la *Odisea* posteriores al canto xi. Sin el viaje al mundo de los muertos la reelaboración sintética del poema homérico en *La Circe* habría quedado incompleta.

La mayoría de las descripciones desarrolladas en el descenso, como la de Caronte<sup>590</sup> y la del palacio de Plutón, están inspiradas en el descenso de Eneas. Puesto que en la *Nékyia* no se producía un claro descenso, el episodio carecía de descripciones del inframundo. Además del bosque de Perséfone, sólo del país de los cimerios se daba algún detalle, pasaje que es amplificado por *contaminatio* en la recreación de Lope:

Cerca una isla con horrible espanto  
helado el mar, entre peñascos duros,  
de los fieros cimerios habitada,  
digna de tales hombres tal morada.

Siempre cubierta de tiniebla oscura,  
en negro horror caliginoso yace,  
donde ni fuente cristalina y pura,  
ni flor de buen olor produce y nace,  
ni Filomena canta en su espesura,

590 Cf. Hatzantonis 1971.

ni brama toro ni cordero pace;  
húyela el sol, y apenas amanece  
cuando se cubre el rostro y anochece.

*La Circe* III oct. 104-105

Se mantiene la naturaleza neblinosa y la ausencia del sol del país de los cimerios, que el poeta convierte en una isla. Añade, además, otros detalles, como la impureza de sus aguas y la ausencia de flora y fauna. En este texto confluyen, según M. Muñoz Cortés (1962, p. XI y XIII-XIV), junto al citado pasaje de *Od.* XI, la descripción de la cueva por donde Eneas realiza el descenso (*Aen.* VI 237-240) y la de la selva en la que se reúnen unas brujas en *Jerusalén Liberada* (XIII 3) de Tasso.

Lope es uno de los autores que más de cerca sigue la configuración literaria de la *Nékyia* homérica y ello se percibe en los elementos literarios del descenso de Ulises. El viaje al más allá de *La Circe* presenta una considerable proporción de mimesis, reflejo de la importancia de los encuentros individuales. Es de los pocos autores que coincide con Homero en la acotación de la narración y el diálogo dentro de los elementos estructurales: las travesías, el ritual, el catálogo y la mención de multitudes de almas son narrativas; los encuentros individuales son dialogados. La naturaleza de estos últimos y los tópicos recurrentes (muerte, descenso y familia) coinciden con la evocación homérica. También el uso de las anacronías es similar. Para las descripciones del inframundo sigue a Virgilio, pero reelabora la única descripción de la *Nékyia*, la del país de los cimerios. La diferencia más significativa con su modelo homérico es la ausencia de catálogos de difuntos, que si bien permite centrar la atención en los encuentros individuales, los elementos más dramáticos del episodio, hace que se pierda parte de la exuberante ambientación mitológica del más allá clásico.

### 3. Personajes

Lope realiza una transposición *homodiegética* del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* y por ello la naturaleza de los difuntos que moran el inframundo sigue sus referentes clásicos. Ulises observa y conversa con almas pertenecientes a la clase aristocrática: Clitemnestra era la reina de Micenas, Palamedes un caudillo de la guerra de Troya y Tiresias un prestigioso adivino. Aunque Polifemo destaca por su carácter rudo y vil, era también el hijo de uno de los principales dioses griegos, Posidón. A diferencia de otros descensos clásicos, las únicas almas de las que el lector adquiere un conocimiento específico son las de los encuentros individuales, todos personajes poderosos. Al tratarse de un descenso relativamente breve, si lo comparamos con la *Nékyia* o la catábasis de Eneas, el autor se ha centrado en estos encuentros, por lo que no se han desarrollado catálogos de difuntos, ni se especifica la identidad de ningún otro muerto. Lo cierto es que, aunque se declara la existencia del Campo Elisio, donde habrían de morar los bienaventurados, y el héroe atraviesa zonas dedicadas al castigo de los malvados, no se incluyen en el inframundo ni bienaventuranzas ni torturas específicas, ni siquiera los condenados clásicos tradicionales son citados<sup>591</sup>. Lope ha elaborado un más allá virgiliano, pero las almas que lo habitan son homéricas: son seres vacíos sumidos en la melancolía, expresada con frecuentes llantos, que vuelven la vista al pasado. La pena que provocan a Ulises se presenta mediante versos (p. ej. «Y así le dice, en lágrimas bañado», oct. 121) que recuerdan las fórmulas homéricas<sup>592</sup>.

591 Los condenados clásicos aparecen en el poema LVI de sus *Rimas* dentro del tema del «infierno del amor»: las condenas clásicas poco son en comparación con la visión de la amada junto a otro hombre.

592 Cf. καὶ ὁ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα (*Od.* XI 154); τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσσά ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ / καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδων (*Od.* XI 55-56 = 395-396).

A pesar de que Lope de Vega mantiene la naturaleza homérica de los difuntos, uno de los principales cambios del descenso de Ulises frente a la evocación de Odiseo es precisamente el desarrollo de diferentes encuentros individuales. Salvo el adivino Tiresias, que coincide en ambos episodios, los personajes con los que Ulises conversa en la catábasis de *La Circe* no se corresponden con los encuentros individuales de la *Nékyia*, aunque en algunos casos ejecutan un rol semejante. Analizaremos a continuación los personajes del pasaje:

Circe, aunque no participa en el descenso propiamente dicho, cumple tanto en *La Circe* como en la *Odisea* el papel de prescriptora e instructora del viaje al más allá. Ya hemos tenido ocasión de analizar las similitudes entre el mandato de Circe en el texto de Lope y en el homérico y cómo las instrucciones dadas extensamente por la maga en *Od. X* quedan drásticamente resumidas en *La Circe*. En ambos casos el personaje desarrolla el rol de guía (instructiva) al Hades. Además de ofrecer las indicaciones pertinentes, otorga al héroe todo lo necesario para que tenga éxito en su empresa. En *La Circe*, puesto que se va a realizar una catábasis, la maga deja en el barco junto a las víctimas sacrificiales un rombo mágico, paralelo a la torta somnífera de la Sibila, para dormir a Cerbero.

Euríloco y Perímedes, que acompañan a Odiseo en la *Nékyia*, han sido sustituidos en el descenso de Ulises por Palamedes, que podría ser una alteración del nombre de Perímedes<sup>593</sup>. Euríloco y Perímedes asistían a Odiseo en el sacrificio de evocación, pero luego no volvían a ser mencionados, por lo que daba la sensación de que habían vuelto a la nave o al menos se habían retirado a un segundo plano. Sí queda claro que Palamedes está con Ulises durante todo el descenso, pues el otro Palamedes, el difunto que se siente traicionado por Ulises, le dirige la palabra directamente. Pero Palamedes, el acompañante, como Euríloco y Perímedes, queda en un segundo plano y no tiene participación alguna, ni siquiera para contestar a su homónimo. El rol de acompañante, que suele actuar como guía en las reelaboraciones del tema del viaje al mundo de los muertos, no sigue el prototipo de la Sibila consolidado en la tradición a partir del descenso de Eneas, sino que carece de relevancia a la manera de los acompañantes de la *Nékyia*.

Caronte es el primer personaje del inframundo con el que Ulises mantiene un encuentro dialogado, aunque no se trata de un difunto sino del barquero del más allá, que debe ayudar al héroe a salvar el primer obstáculo del descenso, el Aqueronte. El obstáculo siguiente será el temible Cerbero. Ambos seres infernales están modelados sobre el descenso de Eneas.

Clitemenestra es el primer difunto con el que conversa el héroe. La esposa de Agamenón adapta el rol de su marido en la *Nékyia*. Como este, relata el asesinato del Atrida que ella misma urdió con Egisto durante la larga ausencia del rey y que sirve de advertencia a Ulises para que sea cuidadoso cuando regrese a Ítaca y no se presente abiertamente a su mujer. Como su marido, Clitemenestra extiende su propia falta de constancia a todas las mujeres («la ausencia, que mujer tan mal resiste», *La Circe* III oct. 122). Sin embargo, Penélope escapa a esta falta, pues poco después Tiresias confirma su virtud. Lope ha decidido poner este relato en boca de la asesina en lugar de la víctima, por lo que sabemos lo que ocurrió tras el asesinato, datos que Agamenón no podía conocer en la *Nékyia*, al haber muerto. La reina, según cuenta ella misma, fue posteriormente asesinada por su hijo Orestes en venganza por la muerte de Agamenón. De esta manera, mientras que la aparición de Agamenón en la *Nékyia* presenta al rey rencoroso y desconsolado por un crimen impune, en *La Circe* se demuestra que el

---

593 Galindo Esparza 2015, p. 291, n. 565.

homicidio tuvo consecuencias y Clitemnestra recibió su castigo. La infidelidad de Clitemnestra truncó el regreso de Agamenón y causó en última instancia la perdición de su linaje, la castidad de Penélope propiciará el buen retorno de Ulises y la restitución del poder de la familia. Esto sirve al héroe de acicate para mantener su propia castidad<sup>594</sup>.

Polifemo y el difunto Palamedes recrean el rol de Áyax de personaje airado con el héroe por el que se siente traicionado. El sentimiento de traición resulta algo forzado en el cíclope, que nunca ha sido benévolo con el itacense, pero este es el término expreso que utiliza («vengaré la traición que me ha traído / desde el reino del sol al del olvido», *La Circe* III oct. 126) para hacer referencia al vino con el que le embriagó. El rencor de Palamedes está mejor motivado, pues se declara antiguo amigo de Ulises. Las maquinaciones de Odiseo para matar a Palamedes están bien atestiguadas en la tradición literaria<sup>595</sup> y el personaje aparece vinculado a Áyax con frecuencia: En la *Apología* de Sócrates ambos forman parte de los difuntos muertos por un juicio injusto (41 a-c); Pausanias los describe en el grupo de enemigos difuntos de Odiseo (X 31. 1-2); en las *Metamorfosis* de Ovidio, con motivo del juicio por las armas de Aquiles, Áyax menciona la muerte de Palamedes entre sus argumentos para denostar al itacense (XIII 1 ss.); pasaje que comenta Sánchez de Viana en su *Anotaciones* (225-226), posible fuente de Lope de Vega<sup>596</sup>; por último, en el *Heroico* de Filóstrato la aparición del fantasma de Áyax, que remarca su amistad con Palamedes, precede a la aparición del propio Palamedes, que afirma que Ulises recibirá castigo en el Hades por sus injurias (20-22). Esta vinculación entre ambos héroes ha podido propiciar la participación de Palamedes con el rol del Áyax homérico en *La Circe*.

Pero en el poema de Lope no se les aplica a Polifemo ni a Palamedes el motivo del silencio por lo que les es posible expresar a Ulises sus críticas, a diferencia del pasaje homérico relativo al encuentro con Áyax, que permanece callado. Esto permite también que el protagonista se defienda de las acusaciones. La respuesta que Ulises da a las airadas invectivas de estos dos personajes sirve como defensa de toda la corriente literaria contraria al rey de Ítaca, que se había ido desarrollando con el paso de los siglos y que ponía el foco en su carácter pérfido. Según las palabras de Ulises, en ningún caso se le puede acusar de traición, pues tanto Polifemo como Palamedes habían actuado antes en contra de él. No se trata por tanto de traición, sino de habilidoso resarcimiento.

Tiresias, el único difunto que el descenso de Ulises conserva de la *Nékyia*, mantiene su rol de adivino. Sin embargo, la profecía ha sido modificada mediante la fusión de otros hipotextos relacionados con el viaje al más allá de la *Odisea*. Comienza de manera similar a la profecía homérica, con la certificación de que las dificultades marítimas de Ulises tienen su origen en la ira de Neptuno:

"La mar" -le respondió-, "la mar quejosa,

---

594 Cf. Aubrun 1962, p. LXXIV: «L'epouse d'Agamemnon représente l'infidélité conjugale. Elle mourut des mains cruelles de son fils, vengeur de son époux. Mais, aux yeux d'Ulysse, ce sont l'image de Pénélope en danger et l'image de Télémaque, juste et impétueux, qui se dessinent en filigrane sous la vision de Clytemnestre et d'Oreste. Car ce mythe où l'archétype de l'adultère reçoit son châtement, réalise en sa fiction nos terreurs latentes. Il cimente la barrière que le moi oppose aux pulsions vitales. Il nous aide à repusser la tentation du mal, il purge l'âme d'Ulysse de son désir, de sa morbidity latente.»

595 Gorgias critica a Odiseo en su *Defensa de Palamedes* y el tema fue desarrollado en varias tragedias griegas. En *Aen.* II 70 ss. Sinón dice haber caído en desgracia por su parentesco con Palamedes, a quien Ulises había procurado la muerte. Por su parte, Dictis (II 15) da una versión según la cual Palamedes había sido apedreado en el interior de un pozo por Ulises y Diomedes. Cf. López Férez 1994b, p. 373; Clúa Serena 2006.

596 Muñoz Cortés 1962, p. xv.

a quien tus desventuras atribuyo,  
contraria al fin de tu esperanza temo,  
porque diste la muerte a Polifemo.

Mataste, griego, al hijo de Neptuno,  
sagrado emperador del Océano,  
¿cómo te puede dar favor alguno  
mientras habitas por su imperio cano?"

*La Circe* III oct. 142 y 143

νόστον δίζηται μελιηδέα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ·  
τὸν δέ τοι ἀργαλέον θήσει θεός. οὐ γὰρ οἴω  
λήσειν ἐννοσίγαιον, ὃ τοι κότον ἔνθετο θυμῶ,  
χώμενος ὅτι οἱ υἱὸν φίλον ἐξάλαωσας.

*Od.* XI 100-103

Buscas el meloso regreso, ilustre Odiseo:  
pero arduo te lo hará un dios. Pues no creo  
que pases inadvertido al sacudidor de la tierra, que te tiene odio en su ánimo,  
airado porque cegaste a su querido hijo.

En la *Nékyia* Tiresias continuaba con la advertencia de que, si no respetaban al ganado de Helios cuando llegaran a Trinacia, la tripulación moriría y Odiseo llegaría «tarde y mal» a Ítaca. Se había señalado tradicionalmente que la profecía de Tiresias adolecía de una serie de deficiencias, pues no cumplía las expectativas suscitadas por Circe de que le indicaría «el camino, la extensión de la ruta y el regreso» (*Od.* X 539-540), por lo que se hacía necesario que Circe completara la profecía en el canto siguiente explicando a Odiseo cómo pasar entre Escila y Caribdis y frente a las Sirenas. En *La Circe* se corrige<sup>597</sup> esta supuesta deficiencia al incluir las indicaciones de Circe en *Od.* XII dentro de la profecía del adivino<sup>598</sup>. Tiresias adelanta la navegación por las aguas de las Sirenas y entre Caribdis y Escila, de la que refiere su metamorfosis. Añade además la estancia con Calipso en la isla de Ogigia. La profecía finaliza, como en la *Nékyia*, con la llegada del héroe a Ítaca, aunque en *La Circe* no se menciona ni la matanza de los pretendientes ni la posterior peregrinación para apaciguar a Posidón.

Tras la profecía el adivino detalla a Ulises la situación de los miembros de su familia en ese momento: Penélope le es fiel y evita a los pretendientes con la estratagema del telar, Telémaco conserva el amor a su padre y desea vengarse de los pretendientes. El desarrollo del tópico de la familia está inspirado en el encuentro de Odiseo con Anticlea en la *Nékyia*, donde refiere a su hijo la situación de Penélope, Telémaco y Laertes, y de ella misma antes de su muerte.

Por último, Ulises es el héroe que lleva a cabo el viaje al más allá. Su caracterización es, evidentemente, paralela al Odiseo homérico, aunque en *La Circe* presenta diversas e importantes matizaciones. Puesto que el protagonista realiza una catábasis, no una evocación, algunas de sus actuaciones están inspiradas en el Eneas virgiliano, pero han sido adaptadas para acomodarlas a la personalidad del itacense. Tanto Eneas como Ulises consiguen superar dos obstáculos en su paso por el inframundo: atravesar el Aqueronte y subyugar a Cerbero. Eneas, que va acompañado de una experimentada guía, deja que sea la Sibila la que lidie con ellos. Ella consigue que Caronte les transporte a la otra orilla mostrándole el ramo dorado y duerme a

597 La corrección es un tipo de transformación pragmática del hipotexto, que consiste en su modificación según criterios estéticos, como es el caso, o morales (Genette 1989, p. 400).

598 Pallí Bonet 1953, p. 127.

Cerbero con una torta somnífera. Ulises, sin embargo, cuyo compañero no tiene experiencia en descensos y está inactivo durante la aventura, debe superar por sí mismo los obstáculos, valiéndose de sus cualidades y de la ayuda de Circe. De esta manera, en ausencia del ramo dorado de Eneas, consigue atravesar el Aqueronte gracias a su más afamada cualidad, la persuasión, pues logra eliminar las reticencias del barquero a llevarlos; a Cerbero lo duerme empleando uno de los conjuros que Circe le había dejado al partir hacia la isla de los cimerios.

Por otro lado, el viaje al más allá de *La Circe* resalta, además del coraje implícito, la templanza del protagonista. Como ya hemos comentado antes, tanto el encuentro con Clitemnestra como el diálogo con Tiresias ponen de relieve la fidelidad que caracteriza a la pareja formada por Ulises y Penélope. Los otros dos encuentros individuales, con Polifemo y Palamedes, tienen como objetivo permitir al protagonista rebatir la tradicional crítica que lo tachaba de traicionero. Surge por lo tanto un nuevo tipo de héroe que se caracteriza por manifestar dos virtudes, la templanza y la lealtad, que están más en consonancia con la cultura cristiana que con la clásica.

En *La Circe* Lope de Vega lleva a cabo una de las reelaboraciones del tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* más importantes de la historia de la literatura. Se trata de uno de los pocos casos hasta esta época en los que se mantiene a Ulises como protagonista y, aunque la transforma en una clara catábasis, conserva y adapta los elementos literarios de la evocación homérica. No se trata de una imitación servil, sino que acomoda el pasaje homérico a un nuevo contexto literario de menor extensión y con una base cristiana proveniente de la alegorización de la *Odisea*. Para ello elimina algunos componentes, como los catálogos de difuntos, y realiza variaciones en los personajes con los que el héroe se encuentra, de cuyos diálogos se extrae una nueva escala de valores en la que prima la templanza como la principal virtud de un héroe pagano que personifica la nueva heroicidad cristiana.





## IX. EL TEMA DEL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN EL *TÉLÉMAQUE*

### 0. Introducción

*Les aventures de Télémaque* (1699) de Fénelon, novela que evoca el universo épico de los poemas homéricos, constituye una prolongación paralíptica de la *Odisea*<sup>599</sup>. En este caso se recrean las aventuras que Telémaco habría vivido en el lapso temporal que se extiende entre su viaje por Grecia en busca de noticias de su padre de *Od.* I-IV y su regreso a Ítaca en *Od.* XV. El *Télémaque* es una novela pedagógica, destinada a la educación y deleite del joven duque de Borgoña, de quien el erudito francés era tutor. Esta orientación pedagógica impregna el conjunto de la obra. Por un lado, se introducen en el relato una gran variedad de conocimientos (sobre economía, urbanismo, política, etc.) que debía conocer un futuro rey. Por otro lado, se plasma el proceso de maduración de Telémaco; el joven, siempre guiado por los preceptos de su tutor Méntor, observa en su periplo a una serie de personajes que sirven de *exempla* morales y vive múltiples experiencias que forjarán su carácter como óptimo regente. Además del modelo homérico, se percibe en el *Télémaque* el influjo de la *Eneida*, la novela griega y otros géneros de la literatura clásica. Mediante esta ambientación grecolatina el pupilo de Fénelon aprendía además la historia y literatura de la Antigüedad. La novela pronto conoció una gran difusión en Europa, como lo demuestra, entre otros factores, las numerosas ediciones y traducciones publicadas en España<sup>600</sup>.

En el libro XIV<sup>601</sup> del *Télémaque* se desarrolla el episodio del descenso a los infiernos de Telémaco. Su argumento es el siguiente:

Durante la guerra contra los daunianos repetidos sueños hacen concebir a Telémaco la idea de que su padre ha muerto y su determinación de bajar a los infiernos para buscarle. Acompañado de dos cretenses abandona el campamento e introduciéndose, solo y de noche, por la caverna del Aqueronte, llega a la región de los muertos. Minerva ha intercedido por el joven para que Plutón permita su entrada y Hécate recibe favorablemente la plegaria de Telémaco. Tras hacer frente con su espada a las ligeras sombras que revolotean a su alrededor, es admitido por Caronte en su barca. Mientras, oye los lamentos de Nabofarzán, rey de Babilonia que, envenenado por su mujer, sufre ahora el maltrato de sus esclavos. Estos le reprochan su soberbio reinado. Telémaco llega al palacio de Plutón, donde conversa con el soberano de los muertos, que se encuentra sentado junto a su esposa y rodeado de malvadas abstracciones. Plutón se niega a desvelar el paradero de Odiseo, pero permite a Telémaco buscarlo en sus dominios. El protagonista es transportado al Tártaro, donde observa numerosos grupos de almas que sufren castigo, entre los que destaca un filósofo (¿Sócrates?) al que el juez Minos reprocha que, aun siendo virtuoso entre los hombres, se ha olvidado de los dioses. No pocos reyes pueblan ese lugar, castigados furiosamente por haber abusado de su poder. Uno de ellos, un monarca lidio, recrimina a su padre el pésimo ejemplo que le

---

599 Las prolongaciones paralípticas colman lagunas laterales del hipotexto. Acerca de la obra en general, cf. Highet 1954, vol. II, pp. 78-83; Cuche 1994; García Gual 1995, pp. 69-84; Le Brun 1997, pp. 1241-1281, con bibliografía.

600 Puede verse un amplio estudio en Vera Pérez 2002. Cabe destacar, como ejemplo de la gran acogida que tuvo la obra en España que en 1768 Antonio González de León estrenó una zarzuela titulada *El hijo de Ulises* que pone en escena los capítulos del *Télémaque* dedicados a la estancia de Telémaco en Ogigia.

601 En su edición Le Brun divide la obra en dieciocho libros, división que considera la auténtica (Le Brun 1997, p. 1262).

dio en vida. Un catálogo de malignas abstracciones (las sospechas, las desconfianzas, la falsa gloria, etc.) completan el desolador panorama del Tártaro. El joven príncipe, convencido de los peligros que la realeza esconde, llega a los campos Elisios, donde los reyes buenos disfrutaban de una absoluta felicidad. Allí se encuentra con su bisabuelo Arcesio que le anticipa el regreso de su padre, aún vivo, y le exhorta a la virtud. Tras varios intentos fallidos de abrazar la sombra de su bisabuelo, Arcesio muestra a Telémaco algunos de los reyes que allí habitan: héroes épicos como Teseo, Aquiles, Áyax, Héctor y Agamenón, que por su violencia conservan sus defectos naturales, o reyes míticos que favorecieron a su pueblo como Ínaco, Cécrope y Erectón. No faltan tampoco otras personalidades como Sesostris, prudente soberano al que Telémaco conoció en Egipto, Diocrides, un legislador innominado (¿Solón?), Eunésimo y Belo. Una vez terminada la conversación con su bisabuelo, Telémaco sale del imperio de Plutón por la puerta de marfil y regresa al campamento.

Las similitudes del presente episodio con sus paralelos homérico y virgiliano son constantes<sup>602</sup>, a la vez que muestra variaciones debidas al diferente contexto y finalidad de la obra y a la creatividad de su autor. El propio Fénelon cita el descenso de la *Eneida* como ejemplo de buen uso de los modelos literarios.

Les Anciens les plus sages ont pu espérer, comme les Modernes, de surpasser les modèles mis devant leurs yeux. Par exemple, pourquoi Virgile n'aurait-il pas espéré de surpasser par la descente d'Énée aux Enfers dans son sixième livre cette évocation des ombres qu'Homère nous représente dans le pays des Cimmériens?

*Lettre à L'Académie X*, p. 1190

Los antiguos más sabios, como los modernos, han podido tener la esperanza de superar los modelos puestos ante sus ojos. Por ejemplo, ¿Por qué Virgilio no habría tenido la esperanza de superar con su descenso de Eneas a los Infiernos de su sexto libro aquella evocación de las sombras que Homero nos presenta en el país de los Cimerios?

Él tratará de hacer lo mismo en el descenso de Telémaco. En este apartado llevaremos a cabo el estudio literario y comparatista del viaje al mundo de los muertos de Telémaco, con especial atención sus modelos, la *Nékyia* y el descenso de Eneas.

### 1. Posición del episodio y significado

En el *Télémaque*, al igual que en la *Eneida*, pueden diferenciarse libros (I-VII) de mayor naturaleza odiseica, centrados en los viajes, y otros relativos a la guerra (VIII-XVIII) más cercanos a la *Iliada*<sup>603</sup>. Pero, mientras que la catábasis de Eneas antecedía a la guerra contra Turno, Telémaco realiza su descenso en medio de la guerra con los daunianos, en la parte iliádica. A diferencia de sus modelos el episodio no ocupa una posición central, sino que se sitúa en el último tercio (libro XIV de 18). Este cambio en la posición debe tener alguna motivación relacionada con la función globalizadora del episodio.

Encontramos los tres niveles referenciales estudiados en otros viajes al mundo de los muertos, con un nivel de desarrollo desigual.

El primer nivel consta de las menciones a otros sucesos del poema. En el descenso de Telémaco son muy limitadas y no aparecen hasta el final del episodio. Telémaco observa a Sesostris en los campos Elisios (*Télémaque* XIV, p. 255-256), a

602 Cf. Genette 1989, pp. 225-226; Hepp 1968, pp. 595-628; Jouanno 2013, pp. 267-281.

603 Cf. Goré 1963, pp. 65-66.

cuyo reino el protagonista y Méntor arriban en el libro II. Arcesio (*Télémaque* XIV, p. 257) se limita a predecir a su bisnieto la gloria que adquirirá en la guerra y la sangre que será derramada en los sucesos del libro siguiente (*Télémaque* XV). La breve alusión del bisabuelo de Telémaco a la restauración de Odiseo en el trono de Ítaca (*Télémaque* XIV, p. 249-250) forma parte de la línea argumental de la novela, pero escapa a su marco temporal, pues la obra finaliza justo tras el encuentro entre padre e hijo en la cabaña de Eumeo.

El segundo nivel presenta una mayor elaboración. Aquiles, Áyax y Agamenón, con quienes Odiseo había mantenido encuentros individuales, son presentados a Telémaco por Arcesio en forma de catálogo (*Télémaque* XIX, pp. 251-252). El bisabuelo del protagonista recuerda la violencia de Aquiles en la guerra, la disputa por sus armas entre Áyax y Odiseo, y la muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra, siempre en un tono altamente moralizante. Estos tres personajes, cuya aparición en el descenso del *Télémaque* es un claro guiño a la *Nékyia*, se completan con la mención de un guerrero troyano, Héctor.

Pero es sin duda el tercer nivel el que mayor importancia adquiere en el episodio con numerosas menciones a reyes mitológicos de múltiples lugares y épocas (el babilonio Nabofarzán, el egipcio Sesostris, etc.), de los que se juzga su comportamiento como gobernantes. Estas referencias a los gobernantes que habitan el más allá se producen a lo largo de todo el episodio, pero tienen su máxima expresión en el catálogo de reyes que realiza Arcesio (*Télémaque* XIV, pp. 251-257): Ínaco, Cécrope, Ericción, Dioclide, etc., pasan ante la vista de Telémaco mientras su bisabuelo destaca y valora las claves de sus reinados.

En el descenso de Telémaco se reproducen de nuevo los tres niveles referenciales, con un claro predominio del tercero. El episodio queda conectado superficialmente con el resto de la novela (*Télémaque*), en mayor medida con el ciclo (ciclo troyano) y especialmente con la tradición (tradición de gobernantes y reyes legendarios). La menor elaboración del primer nivel, el que está en mayor relación con el argumento de la obra, y la importancia del tercero pueden relacionarse con la situación del episodio hacia el final de la obra. La mención de los grandes caudillos y reyes del universo épico no se realiza de manera neutral sino con una clara intención pedagógica. De cada uno de estos reyes se da una valoración, que los convierte en *exempla* sobre lo que un buen gobernante debe o no hacer. El objetivo del descenso de Telémaco es que el futuro rey de Ítaca adquiera a partir del conocimiento de la actuación de otros reyes un aprendizaje moral, que su visión opere en él (y en el joven duque de Borgoña, discípulo de Fénelon) un cambio interior por el que se convierta en un gobernante sabio y moderado. El descenso cumple su objetivo, pues Telémaco, que en los libros anteriores ya había mostrado cierta maduración, se convierte finalmente en el príncipe que debe ser y no en el joven irreflexivo e impetuoso de los primeros libros. En el propio descenso se destaca el intenso efecto que las palabras de Arcesio están ejerciendo sobre el joven:

Pendant qu'Arcésius parlait de la sorte, ces paroles entraient jusqu'au fond du cœur de Télémaque, elles s'y gravaient comme un habile ouvrier, avec son burin, grave sur l'airain les figures ineffaçables qu'il veut montrer aux yeux de la plus reculée postérité. Ces sages paroles étaient comme une flamme subtile qui pénétrait dans les entrailles du jeune Télémaque; il se sentait ému et embrasé. Je ne sais quoi de divin semblait fondre son cœur au-dedans de lui.

*Télémaque* XIV, p. 250 / XIX, p. 254

Mientras Arcesio hablaba, sus palabras penetraban hasta el fondo del corazón de Telémaco y se grababan en él, de la misma manera que un hábil obrero graba con

su buril, sobre el bronce, las imborrables figuras que quiere mostrar a los ojos de la más lejana posteridad. Estas prudentes palabras eran como una sutil llama que penetraba en las entrañas del joven Telémaco, se sentía emocionado y tímido y algo de divino parecía fundir su corazón en su interior.<sup>604</sup>

Precisamente esta función pedagógica, fondo de toda la obra, puede haber desplazado el descenso hacia el final. El episodio supone uno de los puntos culminantes en la evolución de Telémaco que deja de ser el joven impulsivo del principio de la novela y se convierte en el prudente príncipe del final. Este episodio, especie de iniciación, consolida firmemente los paulatinos cambios que Méntor ha suscitado en el príncipe<sup>605</sup>.

Como sucedía en la catábasis de la *Eneida*, el cambio en la significación global del episodio, que aquí va dirigido a destacar las cualidades del buen y el mal rey, conlleva una *transvaloración* de su significación heroica. Odiseo, al ponerse en contacto con grandes personajes míticos, quedaba ensalzado como héroe épico; Eneas adquiría una glorificación épica e histórica al presentarse como fundador del gran linaje romano, que el troyano contribuía a ensalzar. Telémaco, al igual que sus predecesores, queda vinculado a los grandes héroes que descendieron al inframundo, aunque impera de nuevo en esta conexión el tono y la finalidad moralizante de la obra. Si Eneas declaraba que merecía la realización del descenso porque su linaje, procedente de Zeus, en nada era inferior a otros protagonistas de una catábasis, Telémaco se considera digno de tal hazaña no por sus cualidades heroicas sino por la superioridad moral de su misión y de su propia persona:

Thésée y est bien descendu, Thésée, cet impie qui voulait outrager les divinités infernales, et moi, j'y vais conduit par la piété. Hercule y descendit. Je ne suis pas Hercule. Mais il est beau d'oser l'imiter. Orphée a bien touché, par le récit de ses malheurs, le cœur de ce dieu qu'on dépeint comme inexorable: il obtint de lui qu'Eurydice retournât parmi les vivants. Je suis plus digne de compassion qu'Orphée, car ma perte est plus grande. Qui pourrait comparer une jeune fille, semblable à cent autres, avec le sage Ulysse, admiré de toute la Grèce?

*Télémaque* XIV, p. 234 / XVIII, p. 238

Teseo ha descendido allí. Teseo, ese impío que quería ultrajar a las divinidades infernales, y yo voy conducido por la piedad. Hércules descendió; yo no soy Hércules, pero es bello osar imitarle. Orfeo tocó, por el relato de sus desgracias, el corazón de los dioses que describen como inexorables, y obtuvo de él que Eurídice volviera entre los vivos. Soy más digno de compasión que Orfeo, ya que mi pérdida es mayor. ¿Quién podrá comparar una jovencita igual a tantas otras, con el prudente Ulises admirado por toda Grecia?

La significación heroica de Telémaco no provendrá tanto de sus cualidades épicas como de sus virtudes morales y de su valor como gobernante. Su glorificación, en este caso como gran rey, no es tampoco directa, como sucedía con sus predecesores. A Telémaco se le presentan en el más allá tanto buenos reyes que gozan de una vida feliz como pésimos gobernantes que sufren castigo. La conexión con unos u otros, de lo que dependerá su glorificación o ignominia, no es un hecho ya consumado, sino una posibilidad que depende exclusivamente de la futura actuación de Telémaco, como muestran las palabras de Arcesio:

---

604 Todas las traducciones del *Télémaque* pertenecen a Pin de Latour 1958. En esta traducción se divide la obra en veinticuatro libros y el descenso de Telémaco se desarrolla en los libros XVIII y XIX.

605 Cf. Highet 1954, vol. II, p. 81; Le Brun 1997, p. 1254; Jouanno 2013, pp. 280-281.

Plaise aux dieux de te rendre assez bon pour mériter cette vie heureuse, que rien ne peut plus finir ni troubler!

*Télémaque* XIV, p. 257 / XIX, p. 260

¡Quieran los dioses hacerte bastante bueno para merecer esta vida feliz, que nada puede acabar ni turbar!

Su comportamiento ejemplar en los cantos sucesivos demostrará que el joven hijo de Odiseo, mediante la emulación de los buenos gobernantes, ha tomado el camino que conduce a la glorificación regia.

El componente pedagógico marca, en resumen, la función globalizadora y la significación heroica del episodio. Se reducen considerablemente las referencias a otros pasajes de la obra, en favor de una destacada conexión con la tradición legendaria de reyes y legisladores, destinada a generar un profundo cambio en el protagonista. Quizá por ello, el episodio no se sitúa en el centro sino hacia el final, como uno de los puntos culminantes de la maduración de Telémaco. La significación heroica, en consonancia, no versa tanto sobre la heroicidad épica como sobre la moral, sobre la capacidad del protagonista para ser un gobernante justo.

## 2. Estructura y contenido

El episodio sigue unos principios estructurales similares a la *Nékyia* y el descenso de la *Eneida*. El viaje al mundo de los muertos de Telémaco abarca el libro XIV y en él se relata la llegada a la entrada del inframundo, la realización del descenso y el regreso.

Viaje al mundo de los muertos		
[Apertura] (XIV, pp. 233-236)	Descenso (XIV, pp. 236-257)	[Cierre] (XIV, p. 257)

En la apertura se relata la marcha a pie de Telémaco a la caverna por donde se accede al inframundo. Tras una plegaria a Hécate, Telémaco inicia el descenso. El cierre del episodio se limita a la mención, en un par de líneas, del regreso del protagonista al campo de batalla.

El descenso está precedido de un pasaje de apertura, que presenta una extensión breve, similar a Travesía y Ritual 1 de *Odisea* XI. Fénelon se diferencia así de su referente latino, que concede a la apertura una gran importancia. Los rituales, muy presentes en el viaje a los infiernos de Eneas (sacrificios, consulta a la Sibila, obtención del ramo dorado y entierro de Miseno) no son desarrollados en el presente episodio. El cierre, de poca extensión en la *Odisea* y con apenas ocho versos en la *Eneida*, tan solo ocupa un par de líneas en el *Télémaque* y carece de la realización de un enterramiento, que en la *Odisea* y la *Eneida* sí había sido incluido (entierro de Elpénor y de Cayeta respectivamente). Fénelon es el autor que menos desarrolla en conjunto la apertura y el cierre del episodio, centrándose directamente en el descenso propiamente dicho. A diferencia de Odiseo y Eneas, Telémaco realiza el descenso durante la guerra contra los daunianos. De modo que el viaje de ida y regreso, así como los preparativos, no pueden ser dilatados, ya que se reclama su presencia en el campo de batalla. Por ello se eliminan los rituales y se sitúa la entrada al más allá en un lugar cercano, al que el protagonista puede acceder a pie.

La estructura del descenso se asemeja a la de su paralelo virgiliano tanto en su

complejidad como en la importancia del elemento geográfico, el paso de Telémaco por las diferentes regiones infernales:

<b>Descenso</b>			
Zona de los difuntos insepultos y recientes (xiv, pp. 236-238)	Palacio de Plutón y Proserpina (xiv, pp. 238-239)	Zona de los difuntos condenados (xiv, pp. 239-245)	Zona de los difuntos bienaventurados (xiv, pp. 245-257)

Telémaco llega al Aqueronte donde descubre un gran número de muertos insepultos a los que no les está permitido el paso. El barquero Caronte lleva al joven al palacio de Plutón, que le permite continuar su camino. Es transportado al Tártaro y ve las almas que sufren castigo y a los malos reyes. En los campos Elisios admira la bienaventuranza de los buenos reyes.

Las partes en las que se divide el descenso no presentan una extensión equilibrada, pues aquellos pasajes más aptos para la inclusión de *exempla* han sido desarrollados con mayor amplitud. De esta manera, el pasaje que versa sobre los difuntos condenados, que permite mostrar a los malos gobernantes sufriendo castigo, ocupa seis páginas. Si en la *Eneida* destacaba el catálogo de futuros dirigentes de Roma por su significación histórica, aquí tiene preeminencia (doce páginas) el pasaje dedicado a los gobernantes bienaventurados, en el que se incluye el catálogo de buenos reyes, que permite, mediante la muestra de ejemplos positivos, el máximo desarrollo de la función pedagógica del episodio<sup>606</sup>.

Los obstáculos que Telémaco debe superar, convencer a Caronte y a Plutón de que permitan su paso por las regiones infernales, son paralelos a los del descenso de Eneas, salvo por la ausencia de Cerbero. Sin embargo hay importantes diferencias en su desarrollo. No es necesaria la intercesión y conocimientos de la Sibila, puesto que Atenea ya ha asegurado un paso seguro para el protagonista. Telémaco comparece además personalmente en el palacio ante los soberanos del reino de los muertos, que le permiten el acceso al Tártaro y a los campos Elisios, mientras que Eneas se limita a dejar el ramo dorado en el umbral del palacio.

Uno de los principios estructurales de la *Nékyia* y del descenso de Eneas gira en torno al desarrollo de tres elementos: Multitud, Catálogo e Individuos. En la *Odisea* se forman a partir de ellos bloques claramente diferenciados, que constituyen el primer nivel estructural de la *Nékyia*. La *Eneida* se sirve de ellos pero con una mayor complejidad y libertad que el episodio homérico, tras subordinarlos en un segundo nivel estructural a las secciones dedicadas al paso de Eneas por las diversas regiones del inframundo. Estos elementos estructurales, que generan en la *Odisea* un número determinado de bloques bien definidos, se convierten en Fénelon, a través de Virgilio, en pasajes de diferente extensión y que con frecuencia aparecen combinados, también subordinados al primer nivel estructural, el geográfico:

En el pasaje dedicado al tránsito por la zona de los difuntos recientes, el Aqueronte, Telémaco observa en primer lugar unas sombras que revolotean a su alrededor (Multitud), a las que separa con la espada. Se trata de una nueva recreación de este motivo homérico, que también aparecía en la *Eneida*:

αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
ἤμην οὐδ' εἶων νεκύων ἀμενηνὰ κάθηνα  
αἵματος ἄσσον ἴμεν

606 Cf. Highet 1954, vol. II, p. 82; Goré 1963, p. 74.

*Od.* XI 48-50

Yo tras desenvainar la afilada espada de junto a mi muslo  
me sentaba y no permitía que las vanas cabezas de los muertos  
llegaran más cerca de la sangre...

*Corripit hic subita trepidus formidine ferrum  
Aeneas, strictamque aciem venientibus offert.*

*Aen.* VI 291-292

Entonces toma, turbado por súbito terror, la espada  
Eneas, y su desnuda punta dirige a los que se acercan.

Il remarque les ombres légères qui voltigent autour de lui, et il les écarte avec son épée.

*Télémaque* XIV, p. 236 / XVIII, p. 240

Observa las ligeras sombras que revolotean a su alrededor, y las separa con su espada.

Observa también una «cantidad innumerable» de difuntos insepultos (Multitud), tras lo cual se describe con brevedad a Caronte. Finaliza el pasaje con el encuentro y conversación de Telémaco con el rey Nabofarzán (Individuo).

En la segunda parte, cuando el protagonista llega al palacio de Plutón, las sombras acuden a su presencia (Multitud), pero rápidamente huyen atemorizadas. Es este otro motivo, la huida de las almas, que también encontramos en la *Odisea* (XI 605-606) y en la *Eneida* (VI 489-493). Telémaco dirige la palabra a Plutón (Individuo) y, antes de que el soberano conteste, se incluye una breve enumeración (Catálogo) de los seres que se arremolinan junto a su trono. Este catálogo de abstracciones puede estar inspirado en el que Virgilio desarrolla en el descenso de Eneas cuando el héroe traspasa el vestíbulo del infierno<sup>607</sup>:

Aux pieds du trône était la Mort, pâle et dévorante, avec sa faux tranchante qu'elle aiguisait sans cesse. Autour d'elle volaient les noirs Soucis, les cruelles Défiances, les Vengeances, toutes dégoûtantes de sang et couvertes de plaies, les Haines injustes, l'Avarice qui se ronge elle-même, le Désespoir, qui se déchire de ses propres mains, l'Ambition forcenée, qui renverse tout, la Trahison, qui veut se repaître de sang, et qui ne peut jouir des maux qu'elle a faits, l'Envie, qui verse son venin mortel autour d'elle...

*Télémaque* XIV p. 239 / XVIII, p. 243

A los pies del trono estaba la Muerte, pálida y devoradora, con su hoz cortante que afilaba sin cesar. A su alrededor volaban las negras Preocupaciones, las crueles Desconfianzas, las Venganzas goteando sangre y cubiertas de llagas, los Odios injustos, la Avaricia que se roe a sí misma, la Desesperación que se destroza con sus propias manos, la furiosa Ambición que todo lo derriba, la Traición que quiere saciarse de sangre y no puede disfrutar del mal que ha hecho, la Envidia que derrama su veneno mortal...

En el paso de Telémaco por el Tártaro se dedican los primeros párrafos a los grupos de hombres que allí reciben castigo (Multitud). A continuación el relato se centra en el filósofo castigado que se lamenta ante Minos de sus errores (Individuo), en los

---

607 *Aen.* VI 273-281: *Vestibulum ante ipsum, primisque in faucibus Orci / Luctus et ultrices posuere cubilia Curae; / pallentesque habitant Morbi, tristisque Senectus, / et Metus, et malesuada Fames, ac turpis Egestas, / terribiles visu formae: Letumque, Labosque; / tum consanguineus Leti Sopor, et mala mentis / Gaudia, mortiferumque adverso in limine Bellum, / ferreique Eumenidum thalami, et Discordia demens, / vipereum crinem vittis innexa cruentis.*

castigos que sufren diferentes conjuntos de reyes anónimos (Multitud) y un rey lidio en particular (Individuo). Finalmente se incluye una enumeración de abstracciones (Catálogo) y una nueva referencia a un grupo de reyes (Multitud).

La parte dedicada a los campos Elisios comienza con una extensa descripción del lugar, en la que se enumeran los males que allí no habitan (Catálogo). Telémaco observa a los reyes bienaventurados (Multitud) entre los que se encuentra su bisabuelo Arcesio (Individuo), que le muestra a algunos de los grandes gobernantes del pasado (Catálogo) que pueblan el lugar.

La estructura general del episodio presenta la siguiente configuración:

Viaje al mundo de los muertos					
[Apertura]	Descenso				[Cierre]
	Zona de los dif. insepultos y recientes	Palacio de Plutón y Proserpina	Zona de los dif. condenados	Zona de los dif. bienaventurados	
Combinación: Multitud+Catálogo+Personaje individual					

Fénelon, por tanto, se ha basado para la estructuración de su descenso en la estructura del episodio virgiliano, aunque también ha tenido presente la *Nékyia*. Reduce considerablemente la extensión dedicada a la apertura, en lo que se asemeja al episodio homérico. El cierre queda casi eliminado. Como Eneas, Telémaco realiza un descenso, con el tránsito de una región infernal a otra, lo que se refleja en la estructura del episodio. También adquiere especial importancia, a la manera virgiliana, el catálogo final puesto en boca de un personaje cercano al protagonista. Los elementos Multitud, Catálogo y Personajes Individuales, principios estructurales de la *Nékyia*, son tratados de forma similar a Virgilio, más libremente que en Homero; y en ocasiones son combinados con un orden aún menos fijo que en el poeta latino. Tan solo uno de los catálogos, la extensa enumeración de buenos gobernantes, hace referencia a seres humanos; el autor incluye varios catálogos sobre las diferentes abstracciones del mal, a imitación del catálogo virgiliano de seres que habitaban la entrada del inframundo. Desarrolla más que sus precedentes la mención a diferentes multitudes, a grupos anónimos, generalmente reyes, que le permiten mostrar de manera más clara los comportamientos que reciben premio o castigo en el más allá. Por lo general, presenta una extensa referencia a los grupos de almas que habitan cada zona antes del encuentro con algún personaje individual.

Como Odiseo y Eneas, Telémaco narra en los primeros libros sus aventuras anteriores, en este caso ante Calipso, que lo ha acogido en su isla. Pero Fénelon coincide con Virgilio en no situar el viaje al mundo de los muertos en este relato secundario, sino que lo desarrolla posteriormente, como uno de los momentos culminantes del proceso de maduración del protagonista. De esta manera, tanto en la *Eneida* como en el *Télémaque* el episodio forma parte del relato principal. La proporción y el uso que el autor hace de la mimesis y la diégesis, se aproxima más a su referente virgiliano que a Homero. En cualquier caso, prevalece la narración (54,6 %) sobre el diálogo (45,4 %). Casi la mitad del descenso de Telémaco es dialogada pero su distribución no es equilibrada. Al igual que en la *Eneida*, en la primera parte del descenso de Telémaco predomina la narración. Los diálogos que aquí se incluyen presentan una extensión menor que en el modelo homérico y virgiliano. En la segunda parte abunda la mimesis por influencia de la *Eneida*. Fénelon pone en boca de Arcesio un largo parlamento, con



catálogo incluido, inspirado en el de Anquises. Sin embargo el autor francés presenta la travesía y la preparación del viaje en forma puramente narrativa, como Homero: Odiseo, Eneas y Telémaco ruegan a los dioses antes de comenzar la aventura, pero solo en la *Eneida* esta plegaria se presenta en estilo directo.

En la *Nékyia* las conversaciones se producían entre Odiseo y un habitante del Hades y formaban parte del elemento estructural Personaje Individual. En la *Eneida*, al incluir un tercer interlocutor, los pasajes miméticos eran más variados. Los protagonistas de ambas obras tenían un peso importante en estos diálogos, que siempre se producían entre un vivo (Odiseo, Eneas y la Sibila) y un habitante del inframundo. En el *Télémaque* el protagonista, cuyas intervenciones son muy breves, observa en ocasiones a los habitantes del más allá conversando entre sí: el filósofo (posiblemente Sócrates) habla con el juez Minos; el rey lidio reprocha a su padre el mal ejemplo que le dio. Estos diálogos, que tienen su precedente en la *Deuteronékyia* y en la *Divina Comedia*, donde los difuntos departen entre ellos, dotan de variedad al episodio.

En cuanto al tipo de discurso, en la *Nékyia* destaca el narrativo y de exhortación. En el descenso de Telémaco también hay discursos narrativos: Nabofarzán cuenta su arrogante reinado y el envenenamiento a manos de una mujer, el filósofo y el rey lidio reconocen su mal comportamiento en vida, Arcesio predice el ansiado encuentro entre padre e hijo y relata el reinado de diversos gobernantes. Sin embargo, y a pesar de que la función del descenso es educar a Telémaco, tan solo se produce una exhortación. El inframundo es idóneo para mostrar diferentes ejemplos de buenos y malos reyes y, por tanto, el episodio se centra en otro tipo de aprendizaje, el que se produce a través de la observación de ejemplos contrarios. Son frecuentes, en consecuencia, los diálogos de reconocimiento del error y de recriminación. Aunque a diferencia de la *Eneida*, y en consonancia con la *Odisea*, Telémaco realiza la aventura en solitario, los diálogos no se producen solo entre un personaje y el protagonista, sino que se incluyen, como hemos comentado, otros personajes del inframundo. Esto permite que un tercer interlocutor, diferente de Telémaco o el difunto, realice una valoración moral. Los esclavos de Nabofarzán le recriminan su soberbia; Minos reprocha al filósofo que no haya honrado a los dioses. Otro tipo de discurso que no aparece en la *Nékyia* ni en el descenso de Eneas es el monólogo: Telémaco, tras ver los sufrimientos de los malos reyes, declara haber comprendido los peligros de la realeza. Solo una vez que Telémaco demuestra haber aprendido por sí solo, su bisabuelo Arcesio le exhortará a la virtud. Después le mostrará, en forma de catálogo, las bondades, y algunos defectos menores, de diferentes reyes. El catálogo de grandes personalidades romanas destinadas a mostrar a Eneas la gloria destinada a su linaje se ha transformado en una serie de *exempla* puestos en boca del bisabuelo de Telémaco. La función pedagógica domina, por tanto, prácticamente todos los diálogos<sup>608</sup>.

Esta función pedagógica influye también en los tópicos de los diálogos del episodio. Encontramos los tópicos de la muerte y el descenso, recurrentes en la *Odisea* y presentes en la *Eneida*. Nabofarzán relata su asesinato a manos de una mujer; Arcesio hace referencia al descenso de Telémaco y a las muertes de Aquiles, Áyax y Agamenón. En las palabras de Arcesio, que habla a su bisnieto sobre la situación de Odiseo y Laertes, también se verifica el tópico de la familia. Telémaco ha salido en busca de noticias de Odiseo y, como él, vaga desde hace tiempo lejos de su hogar. La motivación expresa del descenso es, de hecho, encontrar a su padre. No es por ello de extrañar que su antepasado le informe en el más allá sobre su familia. Pero, aunque la motivación expresa es la búsqueda de Odiseo, el verdadero objetivo de tal empresa es que el joven

---

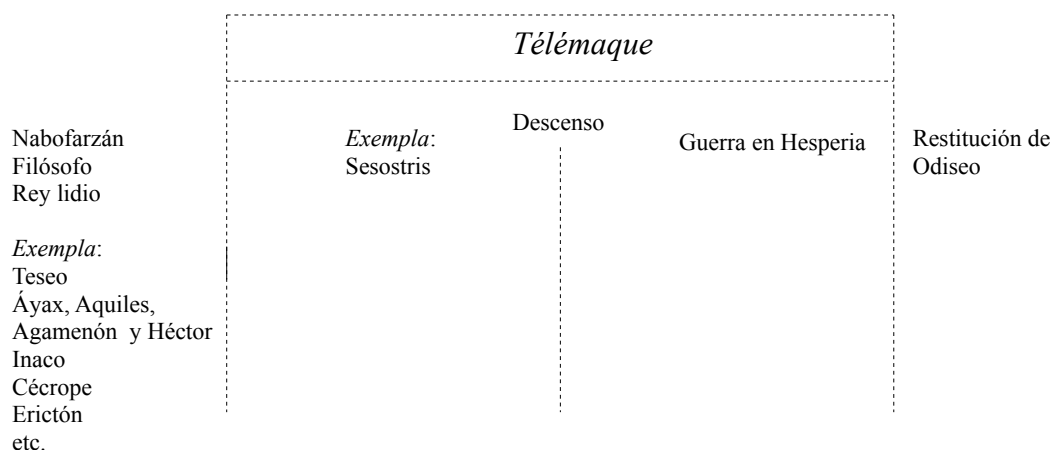
608 Las únicas excepciones son los diálogos de Caronte y Plutón, que permiten el paso de Telémaco (superación del obstáculo).

tome conciencia de los riesgos y responsabilidades del gobernante, que modere sus pasiones juveniles y actúe como un buen príncipe y futuro rey. Telémaco encontrará en el inframundo múltiples ejemplos de buen y mal gobierno, personificados en los reyes del pasado. Por tanto, el tópico más recurrente en los diálogos del descenso será el del reinado. De cada personaje se refiere cómo reinó, cuáles fueron sus virtudes y faltas, y se hace una valoración moral.

En estos diálogos se incluyen, como en sus precedentes, analepsis y prolepsis. Estas últimas, las anticipaciones, son escasas y muy breves: Arcesio predice la restitución de Odiseo en Ítaca (prolepsis externa homodiegética) y la continuación de la guerra en Hesperia (prolepsis interna homodiegética). Esta menor presencia y extensión de las anticipaciones es una de las variaciones fundamentales respecto a los modelos. Odiseo descendió al Hades para conocer su futuro personal, Eneas para observar el linaje que fundará. Telémaco, sin embargo, no desciende para conocer el futuro, si bien el aprendizaje a partir de los gobernantes pretéritos tiene como fin cambiar el posterior comportamiento del joven. Para ello, el episodio plasma el castigo o premio que han recibido diversos gobernantes, por lo que hay multitud de analepsis externas heterodiegéticas completivas acerca de su actuación como reyes antes de su muerte. Se trata de digresiones, integradas en discursos, de gran importancia para la maduración de Telémaco: Nabofarzán y el rey lidio recuerdan sus malos reinados; Arcesio pasa revista, en forma de catálogo, a la actuación de numerosos gobernantes. Tan solo una analepsis no está referida a un gobernante o legislador, la del filósofo al que se reprocha haber descuidado el culto a los dioses. Se introduce así un *exemplum* de tema religioso.

Personaje	Suceso	Tipo
Nabofarzán	Reinado y muerte	Analepsis ext. het. (pp. 236-237)
Filósofo	Comportamiento en vida	Analepsis ext. het. (pp. 241-242)
Rey lidio	Reinado	Analepsis ext. het. (p. 244)
Arcesio	Restitución de Odiseo	Prolepsis ext. hom. (p. 249)
	<i>Exempla</i> de reyes (Sesostris)	Analepsis ext. het. (pp. 251-257) Analepsis int. hom. (pp. 255-256)
	Guerra en Hesperia	Prolepsis int. hom. (p. 257)

En el siguiente esquema se recoge el espacio temporal en que se sitúa cada una de las anacronías analizadas:



Como en la *Odisea* y la *Eneida*, esta red de analepsis y prolepsis, aunque sencilla, contribuye a la significación global y moral del episodio, mediante la muestra de diversas formas, positivas y negativas, de ejercer el gobierno.

La extensión de las descripciones es una de las diferencias fundamentales entre el descenso de Telémaco y sus dos precedentes clásicos. Fénelon describe con gran detalle y belleza el entorno de cada uno de los lugares por los que transita Telémaco en su viaje por el más allá. El erudito francés pinta con palabras la caverna por la que se accede al infierno, las llamas del Tártaro o los bellos prados de los bienaventurados. Se consigue así una narración amena y más apta para su destinatario, un joven que disfrutará al aventurarse de la mano de Telémaco por las inaccesibles regiones de Plutón, a la vez que se refuerzan plásticamente los ejemplos morales. Estas descripciones están basadas en las del episodio virgiliano, pero con una mayor elaboración, añadiendo en ocasiones detalles del viaje al mundo de los muertos homérico, como sucede en la descripción de la cueva del Aqueronte:

*Spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu,  
scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris,  
quam super haud ullae poterant impune volantes  
tendere iter pennis—talis sese halitus atris  
faucibus effundens supera ad convexa ferebat:  
unde locum Grai dixerunt nomine Aornon.*

*Aen.* VI 237-242

Había una cueva profunda y monstruosa con una gran apertura, rocosa, defendida por un negro lago y las tinieblas de los bosques, sobre la que ave alguna podía impunemente hacer el camino con sus alas (tan fétido hálito esparciendo con sus negras fauces elevaba a la bóveda celeste); por lo que los griegos denominaban el lugar con el nombre de Aorno.

On l'appelait Achérontia, à cause qu'il y avait en ce lieu une caverne affreuse, de laquelle on descendait sur les rives de l'Achéron, par lequel les dieux mêmes craignent de jurer. La ville était sur un rocher, posée comme un nid sur le haut d'un arbre. Au pied de ce rocher, on trouvait la caverne (...). La vapeur soufrée du marais stygien, qui s'exhalait sans cesse par cette ouverture, empestait l'air. (...) La terre aride y languissait. On y voyait seulement quelques arbustes dépouillés et quelques cyprès funestes. (...) Les oiseaux ne chantaient jamais dans cette terre (...).

De cette caverne sortait, de temps en temps, une fumée noire e épaisse, qui faisait une espèce de nuit au milieu du jour.

*Télémaque* XIV, p. 235 / XVIII, p.239

Se llamaba Aquerontia, a causa de que en aquel lugar había una horrible caverna desde la cual se descendía a las riberas del Aqueronte, por el que los mismos dioses temían jurar. La ciudad estaba sobre una roca, colocada como un nido en lo alto de un árbol, y al pie de esta roca se hallaba la caverna (...). El vapor sulfuroso de la laguna estigiana, que exhalaba sin cesar por esta abertura, infectaba el aire. (...) La árida tierra languidecía, se veía en ella solamente algunos arbustos secos y algunos cipreses funestos. (...) Los pájaros nunca cantaban en esta tierra (...).

De aquella caverna salía, de vez en cuando, un humo negro y espeso que formaba una especie de noche en medio del día.

Fénelon toma del pasaje virgiliano la descripción de la caverna como un lugar repleto de vapores nocivos que impide el paso de las aves. Coincide con Homero en situar en las cercanías de la entrada al inframundo una región sumida en las sombras.

Frente a la detallada elaboración de las descripciones paisajísticas, en el descenso de Telémaco no hay ninguna descripción de objetos. Las descripciones físicas de personajes se limitan a unas breves referencias, en ocasiones tomadas de las descripciones algo más detalladas de Virgilio.

*Portitor has horrendus aquas et flumina servat  
terribili squalore Charon, cui plurima mento  
canities inculta iacet; stant lumina flamma,  
sordidus ex umeris nodo dependet amictus.  
Ipse ratem conto subigit, velisque ministrat,  
et ferruginea subvectat corpora cymba,  
iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.*

*Aen.* VI 298-304

Como guardián vigila estas horrendas aguas y ríos  
Caronte de terrible mugre, al que cae por el mentón una abundante  
barba canosa y desarreglada; fijos como llamas están sus ojos,  
de sus hombros con un nudo cuelga una sórdida capa.  
Él mismo maneja la barca con la pértiga, gobierna las velas,  
y transporta los cuerpos con su herrumbrosa embarcación,  
ya anciano, pero es una vejez de dios, vigorosa y lozana.

Ce dieu, dont la vieillesse éternelle est toujours triste et chagrine, mais pleine de  
vigueur...

*Télémaque* XIV, p. 236 / XVIII, p. 240

Este dios, cuya eterna vejez es siempre triste y melancólica, aunque llena de vigor...

A pesar de su brevedad, Fénelon consigue con muy pocas palabras unas descripciones muy intensas, como la de los soberanos del mundo de los muertos.

Pluton était sur un trône d'ébène. Son visage était pâle et sévère, ses yeux, creux et étincelants, son front ridé et menaçant. (...) À son côté paraissait Proserpine, qui attirait seule ses regards, et qui semblait un peu adoucir son cœur: elle jouissait d'une beauté toujours nouvelle. Mais elle paraissait avoir joint à ses grâces divines je ne sais quoi de dur et de cruel de son époux.

*Télémaque* XIV, p. 239 / XVIII, p.242

Plutón estaba sobre un trono de ébano, con su rostro pálido y severo, sus ojos hundidos y llameantes, y su frente arrugada y amenazadora. (...) A su lado aparecía Proserpina, que únicamente atraía sus miradas y parecía dulcificar un poco su corazón, gozando de una belleza siempre nueva, pero parecía tener junto a esas gracias divinas no sé qué de la dureza y crueldad de su esposo.

Mediante los símiles, referidos al mundo natural, se realiza, como en el episodio homérico y virgiliano, la comparación de los habitantes del inframundo con animales voladores: el andar ligero de Ínaco se asemeja al de un pájaro («sa démarche légère ressemble au vol d'un oiseau», *Télémaque* XIV, p. 253) y las malvadas abstracciones son equiparadas a búhos («comme des hiboux dans la nuit», *Télémaque* XIV, p. 244). También encontramos, igual que en la *Odisea* y la *Eneida*, una comparación con la noche («semblables aux ombres de la nuit que la moindre clarté du jour dissipe», *Télémaque* XIV, p. 238), esta vez no referida a personajes relevantes (Heracles y Dido respectivamente) sino a las almas que huyen de Telémaco. De nuevo, la comparación de las almas con un sueño se sitúa tras el motivo del intento infructuoso del protagonista por abrazar a su pariente («comme un songe trompeur se dérobe à l'homme qui croit en jouir», *Télémaque* XIV, p. 251). Encontramos también un símil

moralizante. Nabofarzán se asemeja a «un hombre cobarde que estuviese corrompido por las prosperidades y no estuviese acostumbrado a soportar constantemente una desgracia» (*Télémaque* XIV, p. 237). El rey babilonio responde precisamente a lo indicado en la comparación, que aquí sirve para incluir un juicio moral.

Podemos concluir que Fénelon, como Virgilio, hace un uso más libre de la mimesis y la diégesis, sin circunscribirlas en grandes bloques estructurales y cambiando de una a otra con mayor flexibilidad. Como en los dos episodios clásicos el protagonista establece con los habitantes del más allá diálogos que incluyen discursos de tipo narrativo y se desarrollan los tópicos del descenso, la muerte y la familia. Sin embargo, por la función moralizante del descenso de Telémaco también los pobladores infernales conversan entre sí, como en la *Deuteronékyia*, reprochándose las faltas cometidas en vida (discursos de tipo recriminatorio), y el tópico más frecuente es el del reinado. Fénelon se sirve de las analepsis y prolepsis para dotar al episodio de su característica naturaleza pedagógica. Escasean por ello las prolepsis, frecuentes en los episodios de la *Odisea* y la *Eneida*, y abundan las analepsis externas, digresiones que permiten incluir la valoración de reinados alejados espacial y temporalmente del marco de la obra. Las descripciones, basadas en las de Virgilio y con detalles homéricos, son extensas y proliferas, y los símiles, en particular aquellos referidos a animales voladores y a la noche, siguen la línea iniciada por Homero y seguida por Virgilio.

### 3. Personajes

Los personajes del descenso de Telémaco forman parte, al igual que sus precedentes, del ámbito heroico y aristocrático. Como en el descenso de la *Eneida*, las características de los pobladores del inframundo en el *Télémaque* dependen de la zona en la que habitan. Los personajes de los campos Elisios se caracterizan por la plenitud y la felicidad, los del resto de zonas por la tristeza y el arrepentimiento.

Sin embargo, puesto que la obra va destinada a la educación de un rey, el relato se focaliza especialmente en los habitantes del más allá que han ejercido el gobierno, los reyes y legisladores del pasado. Los grandes héroes y heroínas del Hades homérico han dado lugar a una multitud de reyes buenos y malos que se nos presentan individualmente o en grupo.

Los personajes que aparecen en el *Descenso* de Telémaco pueden estudiarse, al compararlos con la *Odisea* y la *Eneida*, a través de dos perspectivas. Por un lado, encontramos personajes que ya aparecían en la *Nékyia* o en el resto de episodios de la *Odisea*, lo que nos permite analizar qué características se mantienen, cuáles cambian y por qué. Por otro lado, nos centraremos en los prototipos, personajes que cumplen en la *Nékyia* y posteriormente en el descenso de Eneas un rol particular que Fénelon traslada a otros habitantes del inframundo, adaptándolos a sus intereses y al mundo mitológico que ha creado.

Perímedes y Euríloco acompañan a Odiseo en la evocación, pero cuando esta tiene lugar nada se dice de ellos, como si ya no estuvieran presentes. En el *Télémaque*, los acompañantes de Telémaco tienen aun una relevancia menor. Fénelon se limita a indicar que el joven fue a la entrada del inframundo con dos cretenses, que esperaban fuera la salida del héroe. Padre e hijo realizan en solitario la aventura de ultratumba, en contraste con Eneas, siempre acompañado por la experimentada Sibila.

Caronte, como hemos comentado, es el primer obstáculo con el que se encuentra el protagonista y es descrito según la imagen que de él nos ofrece Virgilio en la *Eneida*. Mientras que la Sibila hubo de interceder ante el barquero para que transportara a Eneas, la intercesión de Atenea en el *Télémaque* facilita que Caronte

reciba directamente y sin reticencias al joven Telémaco.

En las proximidades de la laguna Estigia, conversa Telémaco con Nabofarzán. El rey babilonio hace su aparición en el mismo punto del relato que Elpénor en la *Odisea* y Palinuro en la *Eneida*. A pesar de ello, el rol de Nabofarzán no se asemeja al de estos dos personajes, sino al del odiseico Agamenón y al del virgiliano Deífobo. Los tres personajes han muerto a manos de una mujer, pero la función moralizante del episodio transvaloriza el tratamiento que se hace del personaje. Homero y Virgilio recrean con detalle la trágica muerte de Agamenón y Deífobo, el patético relato de su muerte es conmovedor. Nabofarzán no da detalles de su asesinato sino de su fastuoso entierro. El objetivo de este encuentro no es conmover al lector, sino mostrar la inestabilidad de la fortuna. El rey babilonio hace explícita esta enseñanza:

Mais une femme que j'aimais et qui ne m'aimait pas m'a bien fait sentir que je n'étais pas dieu. Elle m'a empoisonné. Je ne suis plus rien.

*Télémaque* XIV, p. 237 / XVIII, p. 241

Pero una mujer a la que amaba, y que no me correspondía, me hizo sentir que no era un dios; me envenenó, ya no soy nada.

La honorabilidad épica del Atrida y de Deífobo difiere de las humillaciones del rey babilonio, ejemplo de mal gobernante, al que sus esclavos torturan como castigo por su soberbia.

Hades y Perséfone, soberanos del inframundo, son personajes característicos de las catábasis grecolatinas. Odiseo menciona a Perséfone en la *Nékyia*, Eneas deja ante las puertas del palacio el ramo dorado para congraciarse con ellos. Pero el descenso de Telémaco es el único episodio en el que el protagonista se encuentra directamente con los soberanos infernales y les dirige la palabra, como Orfeo en las *Metamorfosis* (X 11 ss.).

En el Tártaro Minos imparte justicia. En la *Odisea* formaba parte del catálogo de héroes y aún no ejercía como juez de pleno derecho de los difuntos, sino como árbitro de litigios. La *Eneida* lo cita en la parte dedicada al tránsito de Eneas por la zona de los muertos prematuros, donde ya ejerce como juez. Fénelon incluye en su descenso esta figura legendaria, y aprovecha su autoridad para que él mismo, en conversación con el filósofo, emita un juicio moral sobre el olvido de los dioses. Así el escritor francés otorga la palabra a uno de los personajes que imparte justicia en el más allá.

El filósofo o el rey lidio, personajes individuales de los que no se nos ofrece el nombre, se cuentan entre los muchos habitantes del inframundo que reciben castigo. En la tercera parte del episodio, la segunda en extensión (seis páginas) se nos presenta un gran número de grupos de condenados (fraudentos, impíos, asesinos, etc.). El motivo del asesinato del marido por parte de una mujer aparece también aquí con la mención de un grupo de mujeres que se encuentra en el Tártaro por este crimen. El filósofo cierra esta primera sección dedicada a los condenados que no pertenecen a la realeza. En la segunda sección el relato se centra en los reyes, con la horrible descripción de las torturas que sufren. En ningún momento Telémaco conversa con ellos, como si el contacto con estos hombres culpables pudiera mancillarle, sino que escucha las conversaciones que allí se producen, la de Minos con el filósofo y la del rey lidio con su padre. La figura de los condenados aparece ya en el Hades homérico (Titio, Tántalo y Sísifo). La *Eneida* desarrolla en gran medida estos castigos añadiendo nombres y grupos de pecadores. En la obra de Fénelon, dado su carácter ejemplar, se produce una amplificación del pasaje destinado a los castigos divinos.

En los campos Elisios Telémaco se encuentra con su bisabuelo. Arcesio no

aparece en la *Odisea*, pero en él convergen dos prototipos de la *Nékyia*, las figuras de Anticlea y de Tiresias. Esta fusión del rol del familiar que recibe al protagonista en el más allá y del adivino que revela el futuro ya había sido realizada por Virgilio en la figura de Anquises. El paralelismo de estos tres personajes (Anticlea, Anquises y Arcesio) se remarca con la repetición en los tres pasajes del motivo del intento de abrazo:

τρὶς μὲν ἐφωρμῆθην, ἔλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,  
τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἵκελον ἦ καὶ ὄνειρόω  
ἔπτατ'.

*Od.* XI 206-208

Tres veces me abalancé, y el ánimo me impulsaba a abrazarla,  
tres veces de mis manos semejante a una sombra o sueño  
voló.

*Ter conatus ibi collo dare brachia circum,  
ter frustra comprehensa manus effugit imago,  
par levibus ventis volucrique simillima somno.*

*Aen.* VI 700-702

Tres veces intentó rodear con los brazos su cuello,  
tres veces, asida en vano, su imagen escapó de las manos,  
igual a leves vientos, muy similar al alado sueño.

Il voulut embrasser une personne si chère. Plusieurs fois il l'essaya inutilement; cette ombre vaine échappa à ses embrassements, comme un songe trompeur se dérobe à l'homme qui croit en jouir.

*Télémaque* XIV, p. 251 / XIX, p. 254

Quiso abrazar a una persona tan querida, varias veces trató de hacerlo, pero inútilmente, pues esta sombra vana escapaba a sus abrazos como un sueño engañador que escapa del hombre que creía disfrutarlo.

Arcesio, en su rol de familiar, se asemeja en mayor medida a la madre de Odiseo. Como Anticlea, el bisabuelo de Telémaco menciona el descenso del protagonista y le da información sobre su familia. En su papel de revelador (en este caso del pasado), se acerca al prototipo virgiliano. Como ya hemos comentado, en el descenso de Telémaco, a diferencia de sus predecesores, el futuro queda en un segundo plano, lo importante son los aprendizajes que se pueden extraer del pasado. Por ello, mientras que Tiresias y Anquises se centraban en el futuro, bien del héroe, bien de su linaje, la única referencia que Arcesio hace al porvenir es la continuación de la guerra y la restitución de Odiseo. Fénelon se sirve del catálogo de dirigentes romanos que Anquises muestra a su hijo y lo adapta a sus propios fines. Arcesio también mostrará a su bisnieto, en forma de catálogo, a un amplio número de personajes, pero no del futuro, sino del pasado, los grandes reyes de la antigüedad. Se genera así un contexto mítico centrado en la realeza.

Odiseo había parlamentado en la *Nékyia* con sus compañeros de guerra Agamenón y Aquiles. Áyax, por el contrario, se negó a hablarle. Fénelon introduce en su descenso a estos personajes, pero mediante un procedimiento diferente. Ya no dialogan con el héroe sino que son incluidos en el catálogo de reyes y dirigentes que realiza Arcesio. Se menciona la prematura muerte de Aquiles, pero sazónada con la característica pedagogía de Fénelon: los dioses no quisieron servirse más de él porque su fogosidad y violencia no le hacían adecuado para el gobierno del pueblo de Peleo. Se cita el asesinato de Agamenón y las desgracias de la familia de Tántalo. El bisabuelo de

Telémaco también hace referencia al rencor de Áyax. El motivo del silencio del héroe, airado con el protagonista, que aparece en la *Nékyia* y en el encuentro de Eneas con Dido, se convierte en el *Télémaque* en la advertencia de Arcesio a su bisnieto de que no se acerque a Áyax.

En la *Odisea* están dedicados a Telémaco los cuatro primeros cantos, y constituyen el núcleo a partir del cual Fénelon compone su *Télémaque*. En la *Telemaquia* nos encontramos ante un joven príncipe que debe hacer frente, a pesar de su edad, a la defensa de su casa frente a unos soberbios pretendientes. Se destaca su deseo de encontrar a su padre y la necesidad de que madure prematuramente ante las dificultades que ha de sostener. La *Telemaquia* de la *Odisea* fue interpretada ya desde antiguo como una iniciación y aprendizaje del joven príncipe, guiado por Méntor-Atenea. Este aspecto es desarrollado por Fénelon, que lo convierte en el factor esencial de su relato. El erudito francés toma este personaje homérico y desarrolla una característica principal, el aprendizaje y el cambio. El Telémaco de Fénelon evoluciona mediante el aprendizaje y la experiencia, y uno de los hitos más importantes para abandonar sus vanas pasiones y adquirir la sensatez necesaria para gobernar es el descenso, que le enfrenta directamente con las consecuencias de ser un buen o mal rey. La *Nékyia* de Odiseo provoca en el héroe un cambio, si bien sutil y eminentemente práctico, el conocimiento necesario para continuar su viaje. En la *Eneida* su protagonista toma conciencia durante el descenso de la importancia de su destino y adquiere el valor necesario para la guerra que se avecina. En el *Télémaque* la experiencia de Telémaco en el inframundo marcará un hito fundamental en el proceso de maduración del joven, que ha ido progresando paulatinamente a lo largo de la novela. Al salir del inframundo, Telémaco se comportará como un gran príncipe y guerrero, consolidadas ya en su interior las prudentes recomendaciones de Méntor.



## X. EL TEMA DEL VIAJE AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

### 0. Introducción

En la Edad Contemporánea las circunstancias históricas, culturales y literarias propician la creación de numerosos textos inspirados en el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*. A la revitalización del interés por la literatura grecolatina iniciada en el Renacimiento se suma en el siglo XIX la llegada del romanticismo y el gusto por lo macabro, que genera una renovada predilección por el mundo de ultratumba<sup>609</sup>. En el siglo XX se produjo en Europa el auge del totalitarismo y estallaron las dos guerras mundiales que asolaron el continente y tuvieron un fuerte impacto en la literatura occidental. El tema de la *Nékyia* se convierte en el vehículo idóneo para reflejar la muerte, la destrucción y la sensación de vacío provocados por las contiendas bélicas y para realizar una profunda revisión de la tradición literaria. Los personajes de estas reelaboraciones tienden a reflejar, en detrimento de los estereotipos épicos, las concepciones de la sociedad moderna, con sus virtudes y sus defectos. Los cambios sociales de estos siglos, tales como el aumento del sentimiento antibelicista o la reivindicación de los derechos de la mujer, quedan reflejados en estos episodios. Se van consolidando también con fuerza las características de la novela moderna de fantasía y aventuras, en las que el viaje al mundo de los muertos de Odiseo, debido a su naturaleza maravillosa, entra pronto a formar parte y que dejará en el siglo XXI algunos de los tratamientos más importantes del tema. Por primera vez desde la época clásica, junto a las reelaboraciones de la *Nékyia* protagonizadas por otros héroes, abundan las transposiciones *homodieéticas* que mantienen a Odiseo como protagonista y a los principales participantes en el canto XI de la *Odisea*.

### 1. Compendios y adaptaciones

La presencia de un texto en compendios y adaptaciones, que lo insertan en las corrientes culturales y educativas de una civilización, contribuye obviamente a su pervivencia. Así, la reaparición de un resumen de la *Nékyia* en la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio marcó el inicio de la restauración del episodio en la cultura occidental. Con el inicio de la Edad Contemporánea se experimenta un importante florecimiento en el estudio de los clásicos grecolatinos en todas las etapas de la actividad educativa y esto se plasma en la sobrecogedora cantidad de compendios y adaptaciones de la *Odisea* y de su viaje al mundo de los muertos, que a su vez tienen su reflejo en el gran número de reelaboraciones que analizaremos en los apartados sucesivos. A modo de ejemplo, nos limitamos aquí a mencionar algunos de los muchos compendios y adaptaciones.

---

609 Por ejemplo, *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) de Samuel Taylor Coleridge nos presenta a un marino que cuenta a un desconocido las aventuras vividas en el mar. Como Odiseo ante los feacios, el marinero desarrolla un relato secundario sobre el sacrilegio que supuso que matara a un albatros y el subsiguiente castigo por parte de fuerzas sobrenaturales. La tripulación se ve forzada a vagar perdida por un océano cubierto de niebla y durante su extravío experimenta, como el itacense, un encuentro de ultratumba. El pasaje infernal consiste en la aparición en un navío de la Muerte y de la Vida-en-Muerte. Ante tal aparición el protagonista se muerde el brazo y sorbe su sangre («I bit my arm, I sucked the blood», III 4). Piero Boitani (2001, p. 100) llama la atención acerca de este detalle que, junto a las similitudes en el marco del relato secundario y su contenido con la *Odisea*, muestra que la *Nékyia* pudo haber sido un intertexto de esta visión sobrenatural. A este respecto, cabe destacar además que a partir del Romanticismo la figura del vampiro se asoció con la de los muertos bebedores de sangre de la *Nékyia* (Braccini 2013).

### ***The adventures of Ulysses de Lamb***

Cabe destacar *The adventures of Ulysses* (1808) de Charles Lamb, una adaptación infantil de la *Odisea*<sup>610</sup>, por la influencia que este texto escolar tuvo en el interés de James Joyce por el poema homérico<sup>611</sup>. Lamb realiza una simplificación del texto homérico e incluye indicaciones que facilitan su comprensión (p. ej. se especifica que Hades es la Muerte). La adaptación de la *Nékyia*, situada fuera del relato secundario y en tercera persona, reproduce la mayoría de sus elementos literarios, aunque hay algunas omisiones importantes como el encuentro con Elpénor o el miedo a la Gorgona, e introduce algunas transformaciones pragmáticas destinadas a mostrar a un Ulises más humano. Por ejemplo, el final de la profecía de Tiresias experimenta una corrección según criterios morales y queda configurada de la siguiente manera<sup>612</sup>:

For Ulysses, the gods had destined him from a king to become a beggar, and to perish by his own guests, unless he slew those who knew him not.

*The Adventures of Ulysses*, Capítulo II, p. 282

Para Ulises, los dioses habían destinado convertirse de rey en mendigo, y morir a manos de sus propios huéspedes, a no ser que él los degollara sin que lo reconocieran.

Uno de los sucesos más controvertidos del poema homérico, la llegada a Ítaca a escondidas, con la degradación sufrida al disfrazarse de mendigo y la taimada masacre de los pretendientes, es justificado al convertirlo en un mandato de los dioses profetizado por Tiresias en el más allá. Según el texto de Lamb, la muerte de los pretendientes mediante el engaño fue una orden de los dioses y era además indispensable para que Ulises conservara su vida, lo que exime al itacense de cualquier atisbo de culpa. No se trata de una cuestión de venganza sino de supervivencia. También la actitud de Ulises tras el silencio de Áyax ha sido modificada. El héroe, ante el rechazo de su antiguo aliado, no desiste por el deseo de ver a otros muertos, como en la *Nékyia*, sino porque sabe que «el resentimiento de los muertos es eterno» (Capítulo II, p. 289)<sup>613</sup>.

En las décadas sucesivas han seguido editándose este tipo de adaptaciones, hasta llegar a textos más actuales como algunos de los que están en circulación en su traducción al castellano en los institutos de educación secundaria, tales como *Las Aventuras de la Odisea* (1998) de A. Lee o *Los Viajes de Ulises* (1997) de Vivet-Rémy, dotados de ilustraciones y actividades.

Entre los múltiples manuales, cabe mencionar por ejemplo *Los Mitos Griegos* (*The Greek Myths*, 1955) de R. Graves<sup>614</sup>. En el capítulo 170, «Los Viajes de Odiseo», Graves resume la *Nékyia*, manteniendo gran parte de sus elementos constituyentes y con frecuentes citas. En ocasiones ofrece interpretaciones o realiza alguna modificación menor, por lo general destinadas a solventar las dificultades planteadas por algunos pasajes.

En España los manuales heredan la ya secular tendencia, procedente de los

---

610 Genette clasifica la obra como un *digest*. Se trata, por tanto, de una versión reducida, pero sustancial, del hipotexto, más extensa que el resumen, como *L'Odyssee de Homère* de Fénelon.

611 Stanford 1954, p. 213.

612 Recordemos que la corrección es un tipo de transformación pragmática del hipotexto que puede realizarse según criterios estéticos (literarios) o morales (Genette 1989, p. 400).

613 Se trata en este caso de un procedimiento de *transmotivación*, que consiste en suprimir el motivo dado por el hipotexto y ofrecer otro (Genette 1989, p. 410).

614 Graves es también el autor de *La hija de Homero*, donde aplica la teoría de Samuel Butler acerca de la autoría femenina de la *Odisea*.

compendios castellanos del Renacimiento, de omitir la *Nékyia*. Obras como *Compendio de la Mitología o Historia de los dioses y héroes* (1829), el *Manual de Mitología* (1845) de Patricio de la Escosura o *La Mitología contada a los niños de los grandes hombres de Grecia y Roma* (1873) de Fernán Caballero, hacen un repaso de las aventuras de Odiseo pero obvian la evocación de los muertos<sup>615</sup>.

## 2. Tratamientos filosóficos

### ***La Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer***

En 1944 Theodor Adorno y Max Horkheimer escriben un tratado de filosofía conocido como *La Dialéctica de la Ilustración*. El primer excursus está dedicado a la realización de un análisis crítico de la *Odisea*<sup>616</sup> y, dentro de ella, de la *Nékyia*<sup>617</sup>.

El siglo xx está marcado por dos fenómenos que van a tener un profundo impacto en la cultura de Europa, las Guerras Mundiales y el auge del totalitarismo. Las turbulencias históricas y sociales de esta época se reflejan en todos los aspectos de la cultura occidental. Tendremos, por ejemplo, ocasión de analizar su fuerte impacto en la poesía en el siguiente apartado. La filosofía no es una excepción. Los filósofos, ante la evidencia de que algo ha fallado en Europa y la ha llevado a desangrarse, empiezan a cuestionar algunos de los dogmas que sustentaban el pensamiento occidental. La cuestión fundamental que da lugar a la obra de Adorno y Horkheimer es por qué el desarrollo de la razón, que en Occidente parte de los poemas homéricos, está produciendo una sociedad más bárbara y no más humana y libre. Evidentemente, la destrucción de la guerra en Europa y el estallido de la violencia derivada del auge del totalitarismo en Europa impregnan esta concepción.

Adorno llega a la conclusión de que el fallo de la razón se encuentra en su origen, pues nace por el deseo del hombre de controlar la naturaleza, por lo que desde sus inicios la razón occidental es un instrumento de dominio. El primer paso de esta razón dominadora es la destrucción del mito y el empoderamiento de la ciencia, que no busca la verdad sino el sometimiento de una naturaleza desmitificada. Pero ya el mito, que va a ser destruido por la razón, es un producto de esta, un intento anterior de dominar la naturaleza, que queda reforzado en su forma escrita. El segundo capítulo de la obra, escrito por Adorno, está dedicado a la *Odisea* y tiene por objeto demostrar cómo la fuerza de dominación se desarrolló ya en la primera manifestación cultural de nuestra civilización. Si el mito fue un primer intento de dominar la naturaleza, la *Odisea* es un primer intento de dominar el mito, pues trata de organizar racionalmente, de unificar en un solo relato, los leyendas difusas de la tradición popular.

Adorno relaciona el argumento de la *Odisea* con la explicación alegórica que hace del héroe símbolo de la templanza; para el filósofo, que asocia al itacense con la sociedad burguesa, Odiseo preconfigura al burgués que ha de aceptar numerosas

---

615 Uno de los manuales que goza de mayor difusión en la actualidad, *Mitología Clásica* (1975) de A. Ruiz de Elvira, menciona la *Nékyia* entre las aventuras de Odiseo y ofrece de ella un parco resumen según el *Epítome* de Apolodoro (VII 4, pp. 438-439). La mayoría de los elementos literarios de la evocación homérica han sido obviados. Entre las pocas almas citadas se incluye a Meleagro, que, aunque era un personaje principal del descenso de Heracles, no formaba parte de la *Nékyia* homérica.

616 Cf. Pettenati 2002.

617 También Nietzsche realizó una interpretación, si bien breve, de la *Nékyia* en el apartado 562 de *Aurora*, titulado «Los sedentarios y los hombres libres». El filósofo alemán nos presenta al Ulises de la tradición dantesca, personificación de los hombres libres y aventureros que iluminan la humanidad. Pero esta luminosidad tiene una parte oscura, pues han de abandonar a los suyos en su afán de libertad, abandono encarnado por la sombra de Anticlea en el Hades, que simboliza a los sedentarios que se duelen de la ausencia de su ser más querido. Por ello los espíritus libres, como Ulises, se ven obligados a bajar a los infiernos para consolar a los suyos y calmar su conciencia.

renuncias en busca de la autoconservación. Mediante estas privaciones y con una astucia racional Odiseo se opone al mito y lo supera. El viaje al más allá en el canto XI sitúa a Odiseo en el epicentro del mito. Las personificaciones de este mito son las sombras, meras imágenes, que se agolpan alrededor del héroe. El motivo del rechazo de las almas con la espada significa para Adorno la dominación del relato mitológico:

Er wird ihrer ledig, nachdem er einmal als Tote sie erkannt und mit der herrischen Geste der Selbsterhaltung vom Opfer fortgewiesen hat, das er nur denen zukommen läßt, die ihm Wissen gewähren, dienstbar seinem Leben, darin die Gewalt des Mythos nur noch als Imagination, in Geist versetzt, sich behauptet. Das Totenreich, wo die depotenzierten Mythen sich versammeln, ist der Heimat am fernsten.

*Dialektik der Aufklärung*, pp. 83-84

Odiseo se libera de ellas una vez que las ha reconocido como muertas y las ha alejado, con el gesto glorioso de la autoconservación, del sacrificio que él concede sólo a aquellas que le procuran un saber útil para su vida, donde el poder del mito se afirma ya sólo como imaginación, transferida al espíritu. El reino de los muertos, donde se reúnen los mitos desautorizados, es lo más alejado de la patria.

Adorno, por tanto, considera que la capacidad globalizadora de la *Nékyia*, por la que en el episodio se ofrecía un panorama general de la tradición mitológica griega, tiene como resultado el sometimiento del relato mítico. Por su parte, la profecía de Tiresias que explica cómo apaciguar a Posidón, contiene, en palabras de Adorno, el «núcleo antimitológico». Gracias a Tiresias el héroe adquiere el conocimiento que precisa para pacificar la naturaleza, para dominarla.

Adorno se adhiere a la corriente de crítica de la *Nékyia* que parte de Platón y Cicerón. Platón proponía suprimir ciertos pasajes del episodio homérico y ofrecía su mito de Er como sustituto. Adorno no va tan lejos. Él no crea un nuevo viaje al mundo de los muertos que se oponga al «antitexto» homérico, como los filósofos clásicos, pues esta práctica resulta ya extravagante para la filosofía contemporánea, que precisamente se ha desvinculado del relato mítico. Sin embargo, como sus predecesores, vuelve al texto homérico con una mirada crítica: los errores del pensamiento ilustrado encuentran su origen en la evocación homérica.

### 3. Tratamientos poéticos

El tema del viaje al más allá muestra una gran fuerza en la poesía contemporánea con múltiples manifestaciones y una gran diversidad en su uso.

#### Segundo viaje: Pascoli

La profecía de Tiresias en el más allá, ordenando un nuevo viaje y anunciando la muerte de Odiseo ἐξ ἁλός, deja su impronta en la poesía contemporánea. Si durante la Edad Media el vaticinio se había focalizado en el asesinato del rey de Ítaca a manos de su hijo Telégono, en esta época se originan diversas secuelas acerca del nuevo viaje<sup>618</sup>, por lo que se idea, siguiendo la tradición dantesca, una partida del héroe hacia lo desconocido<sup>619</sup>.

618 Prolongaciones prolépticas según la terminología de Genette, es decir, textos que relatan lo que sucedió tras el final de una obra de otro autor.

619 En el *Ulysses* (1842) de Tennyson, cuyas fuentes principales son Homero y Dante (Boitani 2001, pp. 115 y 120), el héroe, ya anciano, se muestra dispuesto a dar cumplimiento a esta profecía y exhorta a sus compatriotas a partir de nuevo, imaginando sus futuras aventuras. Entre estas posibles empresas Ulises espera volver a encontrarse con Aquiles, realizar otra visita al mundo de los muertos, pero ya no en el triste inframundo de la *Nékyia* sino en las Islas Bienaventuradas («It may be we shall touch

Giovanni Pascoli en sus *Poemi Convivali* (1904) hace que Ulises emprenda una nueva navegación en busca de la gloria y magnificencia de sus aventuras pasadas<sup>620</sup>. En el primer poema de *L'ultimo viaggio* Odiseo carga con el remo para cumplir con la profecía de Tiresias y, cuando se encuentra con un hombre que confunde el remo con una pala, se acuerda de su encuentro en el Hades con el adivino<sup>621</sup>. Una vez cumplida la profecía, el héroe languidece en Ítaca durante nueve años. Finalmente, decide no esperar a que la muerte le llegue del mar y se embarca de nuevo. Vuelve a recorrer los parajes de la *Odisea*, pero nada queda ya. Tanto él como los fantásticos lugares visitados son ahora insustanciales y decadentes. No se puede recuperar el pasado. Entre estos lugares revisitados está también la isla de los muertos, basada en la evocación homérica.

E quindi giunse all'isola dei morti.  
 E giacean lungo il fiume uomini e donne,  
 sazi di vita, sotto i salci e i pioppi.  
 Volsero il capo; e videro quei vecchi;  
 e alcuno il figlio ravvisò fra loro,  
 più di lui vecchio, e per pietà di loro  
 gemean: — Venite a riposare: è tempo! —  
 Passò la nave, ed esile sul mare  
 il loro morto mormorio vanì.

*L'ultimo viaggio* XXII 15-23

Y luego llegan a la isla de los muertos.  
 Y estaban a lo largo del río hombres y mujeres,  
 saciados de la vida, bajo los sauces y los álamos.  
 Volvieron el rostro; y vieron a aquellos viejos;  
 Y alguno al hijo reconoció entre ellos;  
 más viejo que él, y por piedad de ellos  
 gemían: - Venid a descansar: ¡ya es hora! -  
 Pasó la nave, y exiguo en el mar  
 su muerto murmullo vano.

La isla de los muertos evoca el bosque de Perséfone, situados ambos en los confines de un río, poblado de álamos y sauces, y se produce el encuentro entre padres difuntos e hijos vivos. Pero los difuntos inanes, que en la *Nékyia* creaban un contraste con el vital Odiseo, se identifican ahora con el anciano y cansado Ulises y su tripulación. Son los muertos los que se apiadan del héroe y le invitan a descansar junto a ellos.

Pascoli, poeta de profundo bagaje clásico, dedica también dos poemas al héroe de la *Iliada*, Aquiles. En *Le Memnonidi* Eos, la diosa del amanecer y madre de Memnón, muerto por Aquiles, se aparece ante el Pelida para lamentar que haya acabado con la vida de su hijo y le vaticina su propia muerte. El pasaje toma como hipotextos la *Deuteronékyia* y la *Nékyia*. Primero la diosa se imagina llevando al héroe muerto junto a

the Happy Isles, / And see the great Achilles, whom we knew», vv. 63-64). Acerca de las recreaciones poéticas de esta «Segunda *Odisea*» en autores como Tennyson, Cavafis, Graf, Pascoli y Kazantzakis, léase Gibellini 2003; Jouanno 2013, pp. 391-409; Morales Ortiz 2013a.

620 Pascoli realizó una traducción de la profecía de Tiresias de *Od.* XI en la que traduce ἐξ ἁλὸς como «dal mare» y sobre ese punto elabora su poema, en el que se propone armonizar la profecía con el mito de Dante y Tennyson. Cf. Stanford 1954, p. 205-208; Sole 2003; Cerri 2007b; Vallebona 2015.

621 I 23-31: «Disse; ma il cuore tutto rise accorto / all'Eroe che pensava le parole / del morto, cieco, dallo scettro d'oro. / Ché cieco ei vede, e tutto sa pur morto: / tra gli alti pioppi e i salici infecondi, / nella caligo, egli, bevuto al botro / il sangue, disse: "Misero, avrai pace / quando il ben fatto remo della nave / ti sia chiamato un distruttur di paglie».

otras almas al Hades<sup>622</sup>:

dall'altra parte tornerò del cielo,  
a sera, e te con altri ignudi ignudo  
io parerò tenendo un aureo stelo;  
un aureo stelo con in cima un astro;  
e parerò le vostre esili vite,  
come un pastore, con quel mio vincastro:  
un gregge d'ombre, senza i folti velli  
color viola. E per le vie muffite  
v'udirò stridire come vipistrelli.  
La bianca Rupe tu vedrai, dov'ogni  
luce tramonta, tu vedrai le Porte  
del Sole e il muto popolo dei Sogni.  
E giunto alfine sosterrai nel Prato  
sparso dei gialli fiori della morte,  
immortalmente, Achille, affaticato.

*Le Memnonidi VI 4-18*

Volveré por la otra parte del cielo,  
por la noche, y a ti, desnudo, con otros desnudos,  
te guiaré portando una dorada vara;  
una dorada vara con un astro en su cima;  
y guiaré vuestras leves vidas,  
como un pastor, con mi cayado:  
Una grey de sombras, sin los fuertes vellones  
color violeta. Y por el camino mohoso  
os oiré gritar como murciélagos.  
La blanca Roca verás tú, donde toda  
luz se desvanece, verás tú la Puerta  
del Sol y el mudo pueblo de los Sueños.  
Y finalmente pararás en el Prado  
colmado de flores amarillas de la muerte,  
immortalmente, Aquiles, fatigado.

Eos adquiere el papel de Psicopompo de Hermes en *Od.* XXIV (vv. 1-14). Igual que el dios cilenio, la diosa dirige a la grey de los muertos al Hades, sirviéndose de una vara dorada («aureo stelo») similar a la de Hermes (ῥάβδον χρυσεῖην) y atraviesa la Roca de Leúcade («blanca Rupe» / Λευκάδα πέτρην), las Puertas del Sol («Porte del Sole» / Ἡελίοιο πύλας) y el País de los Sueños («popolo dei Sogni» / δῆμον Ὀνειρώων) de la *Deuteronékyia*. Los muertos de Pascoli van gritando, como los pretendientes de la *Odisea*. Se reproduce la comparación homérica de estas almas con los murciélagos y su conductor es comparado con un pastor como en *La travesía o el tirano* de Luciano. De esta manera, Eos denigra implícitamente a Aquiles, asimilando al héroe con los denostados pretendientes, animalizándolo. En el canto xxiv de la *Odisea* el primer difunto al que ven los pretendientes es precisamente Aquiles, que conversa con Agamenón. En *Le Memnonidi* Aquiles forma parte de las almas que han entrado en el Hades, pero es también el primer muerto en hablar. Sus palabras amplifican las dirigidas a Odiseo en la *Nékyia*:

622 Para estos pasajes de *Le Memnonidi* hemos tomado en consideración el análisis de Sensini 2007.

Dove dirai: Fossi lassù garzone,  
in terra altrui, di povero padrone;  
  
ma pur godessi, al sole ed alla luna,  
la dolce vita che ad ognuno è una;  
  
e i miei cavalli fossero giovenchi,  
che lustro il pelo, i passi hanno sbilenchi;

*Le Memnonidi VII 1-6*

Donde dirás: ojalá fuese allá arriba mozo,  
en tierra de otro, de pobre patrón;  
  
pero aún gozara, al sol y a la luna,  
de la dulce vida que para cada uno es única;  
  
y mis caballos fueran bueyes,  
que, brillante el pelo, los pasos tienen torcidos;

De esta manera el poema, compuesto a partir de las palabras que la triste Eos dirige al asesino de su hijo, se cierra con el vaticinio de la tradicional melancolía de Aquiles, que ahora reniega de su estatus de gran guerrero. La gloria que el héroe ha adquirido matando a muchos en la guerra, a cambio de una breve vida, de nada le valdrá tras su inminente muerte.

### ***Balder Dead de Arnold***

Dentro de la variedad de reelaboraciones antes mencionadas, encontramos incluso casos en los que ciertos detalles de la *Nékyia* homérica han sido adaptados a nuevas mitologías. En 1855 el autor inglés Matthew Arnold compuso *Balder Dead*, un poema narrativo sobre la mitología nórdica. Los personajes y el contenido del poema provienen del mito nórdico, pero como sucediera en los descendos cristianos el autor los embellece con detalles de la literatura clásica<sup>623</sup>. Puesto que la mitología nórdica, a diferencia de los descendos cristianos, es un referente cultural que ya no forma parte de las creencias religiosas, y por tanto no existe, como durante el cristianismo antiguo, la necesidad de competir con la mitología grecolatina, esta influencia es directa y explícita. El poema relata el descenso al infierno de Hermod para pedir a Hela la liberación de Balder, muerto por las intrigas de Lok<sup>624</sup>. El inframundo en el que penetra es oscuro y neblinoso («From here the cold white mist can be discern'd. / Not lit with sun», *Balder Dead* p. 156) y se relaciona con los confines del Océano («Ocean's northern strand», p. 157). Allí Hermod observa una multitud de almas.

So around Hermod swarm'd the twittering ghosts.  
Women, and infants, and young men who died  
Too soon for fame, with white ungraven shields;  
And old men, known to glory, but their star  
Betray'd them, and of wasting age they died,  
Not wounds; yet, dying, they their armour wore,  
And now have chief regard in Hela's realm.

*Balder Dead*, p. 158

---

623 Aquí nos centraremos en el uso como hipotexto de la *Nékyia*, pero también encontramos alusiones intertextuales al descenso de Eneas. Por ejemplo, el puente que conecta con el más allá se estrema bajo el peso de Hermod (p. 155) de manera similar a la barca con la que Eneas entra en el reino de Plutón.

624 El argumento es similar al descenso de Orfeo para liberar a Eurídice o el de Dioniso para rescatar a su madre.

Así alrededor de Hermod vagaban los ululantes fantasmas.  
 Mujeres, y niños, y hombres jóvenes que murieron  
 Demasiado pronto para la fama, con blancos escudos sin grabar;  
 Y hombres ancianos, conocidos por la gloria, pero su estrella  
 los traicionó, y murieron de debilitada edad,  
 sin heridas; aun así, al morir, sus armaduras vestían,  
 Y ahora tienen una principal consideración en el reino de Hela.

Este pasaje ha tomado como intertexto la *Nékyia* homérica (*Od.* XI 36-41). En ambos casos las sombras de los muertos se agrupan alrededor del héroe emitiendo un sonido estridente («twittering» / ἰαχῆ). La multitud está formada por mujeres («Women» / γυναῖκες), jóvenes («young men» / ἠῖθεοί) y ancianos («old men» / γέροντες), con referencia a las armas («armour» / τεύχε') que portan.

Hermod se dirige a Hela, guardiana del inframundo, para solicitar la liberación de Balder. Hela se sorprende al verlo allí:

'Unhappy, how hast thou endured to leave  
 The light, and journey to the cheerless land  
 Where idly flit about the feeble shades?  
 How didst thou cross the bridge o'er Giall's stream,  
 Being alive, and come to Ocean's shore?

*Balder Dead*, p. 158-159

'Infeliz, ¿cómo has soportado dejar  
 la luz, y viajar a la desgraciada tierra  
 donde vagamente revolotean las débiles sombras?  
 ¿Cómo cruzaste el puente sobre la corriente del Grial,  
 estando vivo, y llegaste a orillas del Océano?

Las primeras palabras de la divinidad son una reelaboración del tópico del descenso, creadas a partir de la fusión de dos desarrollos del mismo tópico en las alocuciones de Tiresias (*Od.* XI 93-94) y de Anticlea (*Od.* XI 155-159) en la *Nékyia*. Tanto Helas como Tiresias consideran desdichado («Unhappy» / δύστηνε) al héroe por haberse visto obligado a dejar la luz del sol («light» / φάος) y llegar a la región triste («cheerless land» / ἀτερεπέα χῶρον) donde habitan los espíritus de los muertos («shades» / νέκυας). Del desarrollo del tópico por Anticlea se toma el énfasis en la superación de los obstáculos geográficos, en particular las corrientes («stream» / ῥέεθρα) y el Océano («Ocean» / Ωκεανός), que el héroe ha tenido que superar, aun estando vivo («Being alive» / ζῶος ἐών).

Después el héroe conversa con Balder, cuyo lamento por su muerte rememora el de Aquiles ante Odiseo:

Hermod the nimble, gild me not my death!  
 Better to live a serf, a captured man,  
 Who scatters rushes in a master's hall,  
 Than be a crown'd king here, and rule the dead.

*Balder Dead*, p. 162

Hermond el ágil, ¡no me dores mi muerte!  
 Mejor vivir como siervo, un hombre capturado,  
 Que esparce juncos en el pabellón de un amo,  
 que ser coronado rey aquí, y regir a los muertos.

En *Balder Dead* se ha fusionado la tradición mítica de las naciones



escandinavas con el tratamiento literario del mito grecolatino, que representa la tradición occidental.

### ***Chassing Catulus de Balmer***

A pesar de esta variedad en la tradición contemporánea de la evocación homérica, se pueden aislar ciertas corrientes principales. La temática amorosa, el viaje a un más allá como medio de expresión del sentimiento amoroso, que tan frecuente había sido en la lírica latina y que se plasmaba en los infiernos de los enamorados renacentistas, no presenta durante estos siglos una elaboración significativa. En su lugar, marcada por los sucesos históricos de esta época, en especial los estragos que las Guerras Mundiales produjeron en la población y en el espíritu europeo, el viaje al más allá se convierte en la vía que permite al poeta expresar su dolor por la pérdida, generalmente la muerte y las privaciones producto de las contiendas bélicas. Se trata de una concreción del uso del tema del viaje al más allá como medio de expresar el sentimiento de dolor ante la muerte. En efecto, la *Nékyia*, en la que el héroe mantiene emotivos encuentros con los seres queridos a los que ha perdido para siempre, ha servido a lo largo de los siglos como símbolo de la pérdida. Por ejemplo<sup>625</sup>, en una obra reciente (*Chasing Catullus*, 2004) Josephine Balmer expresa su dolor por la muerte de su sobrina y en uno de los poemas («Letchworth crematorium») reelabora el sacrificio de la *Nékyia*:

I dug my own hole:  
sword-scraped the pit, an elbow's breadth,  
poured libations to the world below -  
milk first, mixed with honey, then fine wine,  
clear water; I sowed seeds, daily bread,  
got down on my knees and begged the dead,  
promised I would sacrifice it all,  
pile my worldly goods on pyres, scald shrines  
with entrails of my flocks, my best head-  
one black sheep, two barren cows, more ewes-  
whatever they wanted from my marble halls.  
And then, when I'd paid my Hades dues,  
I slit a throat, watched life blood flow out,  
dark clouds moving across dusk-dyed skies.  
Now they came from the pit on each side,  
souls of the dead, souls of the dying  
with heart-stop cry. And my fear was green  
like creeping mould, damp, knotted, gnawing:  
soldiers, battle-slain and the battle-stained,  
brides, bachelors, long-suffering old men  
and girls, seedling shoots, fresh for morning.<sup>626</sup>  
Yo cavé mi propio agujero:  
el hoyo cavado a espada, un codo de ancho,  
vertí libaciones al mundo de abajo -  
leche primero, mezclada con miel, después buen vino,

---

625 Entre otros ejemplos, en *Parleyings with Certain People of Importance in Their Day* (1887) de Robert Browning un sacrificio al estilo homérico («If hand have haply sprinkled o'er the dead / Three charitable dust-heaps, made mouth red / One moment by the sip of sacrifice») permite invocar al espíritu de Grecia como símbolo de la imposibilidad de recuperar el clasicismo en todo su esplendor. En *Large Red Man Reading* (1950) de Wallace Stevens la lectura convoca las almas de los muertos que añoran la vida.

626 Texto extraído de Balmer 2009, pp. 58-59.

clara agua; sembré semillas, pan del día,  
 me puse de rodillas y supliqué a los muertos,  
 prometí que lo sacrificaría todo,  
 apilaría mis bienes materiales en piras, herviría los santuarios  
 con las entrañas de mis rebaños, mi mejor res -  
 una oveja negra, dos vacas estériles, más corderos -  
 lo que quisieran de mis marmóreos pabellones.  
 Y entonces, cuando hube pagado mis deudas con Hades,  
 degollé una garganta, miré derramarse la sangre de vida,  
 oscuras nubes moviéndose a lo largo de cielos teñidos de crepúsculo.  
 Ahora ellos vinieron del hoyo por cada lado,  
 las almas de los muertos, almas de los que mueren  
 con un grito que para el corazón. Y mi miedo era verde  
 como serpenteante moho, húmedo, enredado, corrosivo:  
 soldados, muertos por la batalla y los mancillados por la batalla,  
 esposas, solteros, ancianos de largo sufrir  
 y chicas, sembrados brotes, frescos para la mañana.

La poesía ha ayudado a Balmer a expresar su dolorosa experiencia a lo largo de la enfermedad y muerte de su joven sobrina y para ello se ha valido de la literatura clásica, mediante un procedimiento que fusiona la traducción y la creación<sup>627</sup>. «Letchworth crematorium» sigue de cerca su hipotexto. El sacrificio reproduce los detalles homéricos (un hoyo de un codo de ancho; la libación de leche, miel, agua y vino; el ruego a los muertos; y el derramamiento de sangre) y se reelabora el motivo del temor. La poetisa amplifica el  $\chi\lambda\omega\rho\delta\acute{o}\nu$  δέος, el pálido terror, que también puede traducirse como terror verde, color que relaciona con el moho, sustancia tétrica e invasora que evoca cómo este sentimiento la va dominando. A continuación aparece la multitud de almas, con unas agrupaciones similares a las del texto homérico, que finaliza con una mención a las jóvenes chicas cuya vida empezaba a brotar, lo que unido al título del poema recuerda al lector el triste suceso que lo ha motivado.

### **Poemas sobre la guerra: Sikelianos, MacLeish, Seferis y Ritsos**

Pero, como hemos adelantado, los acontecimientos bélicos del tumultuoso siglo XX tuvieron como consecuencia que muchos poetas orientaran la manifestación de la pérdida, inherente a la evocación de los muertos, para expresar la desolación producida por la guerra. Curiosamente, la primera reelaboración del viaje al mundo de los muertos de Odiseo relacionada con las contiendas bélicas europeas no desarrolla este dolor, sino que al contrario anima a la guerra.

La sombra de Aquiles es evocada en el poema *Little Iliad* (1915) del poeta griego **Sikelianos** para animar al valor guerrero en los albores de la Primera Guerra Mundial, según comenta Ricks (1989, pp. 80-83), quien añade que el Pelida se presenta como un superhombre. Para ello se hace necesario eliminar las características homéricas que humanizaban al héroe. La melancolía de Aquiles en la *Nékyia* queda suprimida, el personaje recupera el ardor bélico de la *Iliada* y el poeta rechaza la visión que de él nos ofrece la evocación homérica:

---

627 Balmer 2009, p. 52: «Just as I began working on the Catullus translations, my sister's young daughter developed terminal stomach cancer at the age of six. During a long period of visits to a children's cancer ward and later in the black fog of bereavement, I found myself compelled to write about the experience, almost as a form of exorcism. Nevertheless, many of the poems I wrote were somehow connected with my work as a translator; versions -in some cases perversions- of classical texts or mythology, as if I could not write about such deeply-felt, such disturbing emotions, except through the prism of classical literature».

Héroe buscando sangre  
escapando de Hades sediento  
con el arco de Apolo detrás de ti,  
jadeando, ¡cacareando  
para que vuelvas entre las Sombras!  
Oh, ¿qué podría añadir a tu pura rabia y virginidad,  
la sangre derramada del colorido carnero  
en la trinchera  
cuando Odiseo bajó al Hades  
a hacer preguntas a los muertos?<sup>628</sup>

Si antes de las grandes contiendas Aquiles simboliza al soldado que se dispone a ganar gloria con sus hazañas militares, la muerte, igual que había cambiado a Aquiles en la *Nékyia*, va a cambiar la visión de Occidente sobre la guerra<sup>629</sup>. Una vez comenzada, la contienda se cobra su cruel tributo en la población de Europa, que sufre el exilio, la carestía y la muerte. El artista se sirve ahora de la evocación homérica para poetizar su dolor. La sensación de vacío, de muerte sin sentido de la posguerra, encuentra mejor acomodo en la *Nékyia* que en *Eneida* VI, que enfatizaba en cierta medida un patriotismo algo autocomplaciente. Por ello, durante estos años el descenso de la *Eneida* pierde la preeminencia que había ostentado durante los siglos anteriores en favor del carácter melancólico del pasaje homérico.

No será el gran Aquiles de Sikelianos, ni siquiera el de la *Nékyia*, el símbolo más extendido del europeo anónimo que sufre los resultados del derramamiento de sangre. Esta función recaerá sobre un personaje más desconocido, más «vulgar» y por ello adecuado, el remero Elpénor<sup>630</sup>.

El estadounidense **Archibald MacLeish** compuso el poema *Elpenor*, originalmente titulado *1933*, en el que se reelabora el viaje al más allá de Odiseo y su encuentro con el remero. Como explica A. Morales Ortiz (2013b, p. 140) el personaje de Elpénor experimenta en el poema notables modificaciones para su adaptación al nuevo contexto histórico:

En él nuestro desdichado personaje, dirigiéndose a Odiseo desde el infierno, simboliza a los miles de jóvenes inocentes muertos durante la Primera Guerra Mundial. En el poema, la muerte ha vuelto sabio al joven marino, que aconseja a Odiseo sobre el camino a seguir y le insta a buscar nuevos mundos (...). El Elpénor de Macleish adquiere los rasgos del Tiresias homérico.

El poema se abre con una cita de *Od.* XI 51-58, según la traducción de Lawrence. Son los versos con los que comienza el encuentro individual entre Odiseo y Elpénor, en los que el héroe se sorprende por la rápida llegada de su compañero muerto.

---

628 No he conseguido tener acceso al texto original. Traduzco al castellano del fragmento inglés citado por Ricks (1989, pp. 82-83).

629 Por ejemplo, *Strange Meeting* (1919) de Wilfred Owen relata el descenso al infierno de un soldado que trata de huir de la guerra. Allí se encuentra con un enemigo al que él había matado. M. Thurston (2009, p. 18) destaca la relación entre este pasaje y el encuentro homérico: como Odiseo a Aquiles, el soldado trata de consolar a su enemigo, pero el difunto lamenta la vida perdida («"Strange friend," I said, "here is no cause to mourn." / "None," said the other, "Save the undone years», p. 186). El Aquiles de la *Iliada*, que Sikelianos evoca como símbolo del ardor guerrero, se ha convertido tras el infierno de la guerra en el triste soldado muerto del poema de Owen, cuya melancolía recuerda al Aquiles de la *Nékyia*.

630 Sobre Elpénor y su tradición literaria véase Vaghenàs 1998; Morales Ortiz 2013b.

A continuación se recrea la respuesta de Elpénor, que responde a su caudillo con el tradicional tópico del descenso: no ha llegado al más allá ni por mar ni por tierra, sino por aire, y supo que estaba en el infierno por la gran cantidad de almas que allí se acumulaban. El pasaje homérico en el que las almas se agolpaban alrededor del héroe sirve al poeta para presentar un infierno que evoca la América de la Gran Depresión. Los muertos, paradigma de la sufrida población de EEUU, padecen una versión del castigo de Tántalo, modificada para adaptarse a un contexto de crisis económica y de injusticia social:

Millions starving for corn with  
Mountains of waste corn and  
Millions cold for a house with  
Cities of empty houses and  
Millions naked for cloth and the  
Looms choked with the cloth-weave:

1933, p. 188

Millones hambrientos de maíz con  
Montañas de maíz desperdiciado y  
Millones congelados por una casa con  
Ciudades de casas vacías y  
Millones desnudos de ropa y los  
Telares abarrotados de tela.

Como Tántalo, los muertos tienen ante ellos, totalmente abandonadas, las casas, la comida y la ropa que tanto necesitan, pero no pueden acceder a ellas. Algunas de las agrupaciones de estos difuntos plasman prototipos contemporáneos (p. ej. ricos que «esconden sus ojos», filósofos que predicen nuevos males como los oráculos, dictadores vociferando discursos desde balcones) y son presentados en posturas patéticas, incluso cómicas (p. ej. los líderes muestran sus nalgas al viento).

Elpénor adquiere el papel de Tiresias, es el encargado de mostrar al itacense la ruta de su viaje<sup>631</sup>. Sabe en busca de qué ha llegado Odiseo al Hades, busca el regreso:

Is it to these shores  
Odysseus contriver of horses  
You of all men born  
Come -and alive- demanding  
The way back to your land  
The way back to the sands and the  
Boat-grooved beaches of years  
Before the war and the spear-handling?

1933, p. 189

¿A estas playas,  
Odiseo, el inventor de caballos,  
Tú de todos los hombres nacidos  
Has venido -y vivo- demandando  
El camino de vuelta a tu tierra,  
El camino de vuelta a las arenas y a las  
Playas de estriados barcos de los años  
Anteriores a la guerra y al manejo de la lanza?

Con esta reproducción del tópico del descenso MacLeish muestra el deseo de

---

631 Vaghenàs 1998, p. 249; Morales Ortiz 2013b, p. 140.

Odiseo por completar su viaje de retorno a Ítaca, que se transforma en un viaje en el tiempo, en la vuelta a un pasado mejor antes de la guerra. El *nóstos* de Odiseo a Ítaca es ahora el deseo de la población de la posguerra de volver a la época anterior a la Primera Guerra Mundial y a la Gran Depresión, antes de que sus vidas quedaran vacías, tras el golpe de la muerte y de las privaciones.

Elpénor menciona con desdén en dos ocasiones la profecía de Tiresias que ha llevado a Odiseo a la realización de la *Nékyia*<sup>632</sup> y le aconseja pasar más allá de Tiresias y el resto de los muertos, rechazándolos con la espada<sup>633</sup>. El adivino parece simbolizar el camino erróneo que se basa en la recuperación de un pasado perdido para siempre. El remero, sin embargo, propone mirar hacia adelante, abandonar Ítaca y remar hacia mares inexplorados, como hiciera el Ulises de Dante. El autor explica en *Reflections* que con *Elpenor* quería transmitir que si EEUU deseaba regenerarse, salir de la crisis, necesitaba dejar atrás el pasado de antes de la guerra y la crisis, dejar de usar las fórmulas tradicionales y crear nuevos caminos, lo que ha sido visto como una muestra de apoyo a Roosevelt y su «New Deal»<sup>634</sup>. Tras ofrecer sus consejos en sustitución del adivino, el remero pide enterramiento, como en la *Nékyia*, aunque le es indiferente ser recordado, lo que supone un rechazo de los valores tradicionales.

As long as you bury me there on the beach  
With my own oar stuck in the sand  
So that ships standing along in  
May see the stick of it straighter (though grey) than the  
Olives: and ease all: and say-  
There is some man dead there that once pulled  
'Water as we do with these and the thing is his  
'Oarsweep': as long as you bury me there  
What will it matter to me if my name  
Lacks and the fat-leaved beach-plants cover my  
Mound and the wood of the oar goes silver as  
Drift sea wood goes silver-

1933, p. 194

Con tal de que me entierres ahí en la playa  
Con mi propio remo clavado en la arena  
Para que los barcos situados a lo largo  
Puedan ver el palo más recto (aunque gris) que  
Los olivos: y relajarse todos: y decir -

---

632 1933, p. 189 y 193: «Let tit-formed Tiresias tell you / Tasting the bloody helm / The way back»; «Or Tiresias: he that in Hell / Drunken with blood: foretelling the / Future day by the past: / ... / Teaches your living selves / That the dooms of the Fates are inevitable?».

633 Se trata del tradicional motivo del rechazo con la espada: «You have only to push on / To whatever it is that's beyond us / Showing the flat of your sword and they'll / Lick sand from before you!» (p. 193).

634 A. MacLeish, *Reflections*, B. A. Drabeck - H. E. Ellis, Massachusetts, 1986, pp. 87-88: «During the early years of the Depression, the efforts of the government (...) were directed to a return to the prosperity of the twenties and the orderly and more or less pleasant life in America that Americans had been living off and on, with recessions in between every four or five years, for half a century. The direction was all back toward what we've lost. But Roosevelt's great perception was that that "warn't" the way to turn; that it's the other way; that we had to move ahead -we had to move ahead into a wholly new conception of the operation between government and people. (...) This was a point in time in which you really did have to make a physical effort to turn around and look ahead. Nobody wanted to look ahead; that way lay disaster. Each day was worse than the last. Banks would drop 50 points one day and 180 the next and the more you looked ahead, the worse things got. And people went out windows because they couldn't face the thought of what the next morning was going to be like. So at least part of "Elpenor" involves the necessity of an acceptance of the disaster and move through it toward something out there, instead of hiding back there.»

Allí hay algún hombre muerto que una vez remó  
'El agua como hacemos nosotros con estos y esa cosa es su  
'Remo': con tal de que me entierres ahí  
Qué me importa si mi nombre  
Falta y las hojosas plantas de la playa cubren mi  
Túmulo y la madera del remo se vuelve plata como  
La madera a la deriva del mar se vuelve plata-

Elpénor representa, por tanto, al hombre medio, anónimo, que ha padecido los males de la guerra y sufre las privaciones de la crisis. Es también el sabio, el profeta, que asegura que la única manera de salir del infierno de la Gran Depresión es olvidar el pasado, empezar de cero.

MacLeish escribió otra evocación de los muertos, esta vez no directamente relacionada con el contexto histórico de posguerra, aunque la obra, *Conquistador*, es también una alabanza de aquellos que se lanzaron a mares desconocidos para conquistar nuevas tierras y una reivindicación del hombre común. En este caso, el tema de la obra es la conquista española del imperio azteca. En el prólogo el poeta actúa como un nuevo Odiseo, o incluso como el Homero del *Heroico* de Filóstrato, que evoca las almas para componer sus poemas. La evocación comienza, según el rito tradicional, con el derramamiento de sangre.

What are the dead to us in the world's wonder?  
Why (and again now) on their shadowy beaches  
Pouring before them the slow painful blood  
Do we return to force the truthful speech of them  
Shrieking like snipe along their gusty sand  
And stand: and as the dark ditch fills beseech them  
(Reaching across the surf their fragile hands) to  
Speak to us? as by that other ocean  
The elder shadows to the sea-borne man  
Guarding the ram's flesh and the bloody dole. . .  
Speak to me Conquerors!  
But not as they!  
Bring not those others with you whose new-closed  
(O Brothers! Bones now in the witless rain!)  
And weeping eyes remember living men:  
(Not Anticlea! Not Elpenor's face!)  
Bring not among you hither the new dead  
Lest they should wake and the unwilling lids  
Open and know me and the not-known end!

*Conquistador*, p. 198-199

¿Qué son los muertos para nosotros en la maravilla del mundo?  
¿Por qué (y ahora de nuevo) en sus sombrías playas,  
Derramando ante ellos la lenta sangre dolorosa,  
Volvemos a forzar de ellos el discurso verdadero,  
Gritando como agachadizas a lo largo de la arena racheada,  
Y nos alzamos: y según el oscuro hoyo se llena, les rogamos  
(Extendiendo a través de las olas sus frágiles manos) que  
Nos hablen? Como junto a ese otro océano  
La sombra anciana al hombre marino  
Vigilando la carne del carnero y la sangrienta dádiva...  
¡Habládme, Conquistadores!  
¡Pero no como ellos!

¡No me traigáis a esos otros cuyos recién cerrados  
(¡Oh, Hermanos! Huesos ahora en la insensible lluvia)  
Y llorosos ojos recuerdan los hombres vivos;  
(¡No Anticlea! ¡No el rostro de Elpénor!)  
No me traigáis aquí de entre vosotros a los nuevos muertos  
No sea que despierten y los reacios párpados  
Abran y me conozcan y el desconocido fin!

La sangre es capaz de arrancar de los muertos el «discurso verdadero», palabras que recuedan a las del adivino Tiresias (ὄν τινα μὲν κεν ἔαζ νεκύων κατατεθνηώτων / αἵματος ἄσσον ἴμεν, ὁ δὲ τοι νημερτὲς ἐνίψει, *Od.* XI 147-148 ). En consonancia con el símil de la *Nékyia* las almas aparecen gritando como aves, en particular como agachadizas. MacLeish muestra claramente qué muertos quiere evitar: no desea ver a los muertos recientes que pudieran reconocerle. Recordemos que en *Elpenor* instaba a dejar atrás el pasado reciente para encarar el futuro. Tampoco desea ver a los muertos del poema homérico, a Anticlea y Elpénor, lo que no deja de ser un claro guiño hipertextual, máxime cuando el remero ha sido el protagonista de su evocación anterior y un poco antes se han incluido unos versos que recuerdan el encuentro de Odiseo con Tiresias («as by that other ocean / The elder shadows to the sea-borne man / Guarding the ram's flesh and the bloody dole»). Es más, puesto que la mención de Elpénor y Anticlea se inserta entre los versos que tratan de los muertos recientes, quizá aquí el remero personifica a los soldados conocidos de la Primera Guerra Mundial, como en *Elpenor*, a quienes teme encontrar por el dolor que podrían causarle. MacLeish desea invocar a los conquistadores de América para conocer su historia. Siguiendo de nuevo el modelo homérico, se ofrece un catálogo de las grandes personalidades de la conquista de Nueva España. Ante los ojos del evocador desfilan Gonzalo Sandoval, Pedro de Alvarado, Cristóbal de Olid, Cristóbal de Olea y Hernán Cortés. Este último muestra una actitud que nos recuerda a otro caudillo, mucho más antiguo, Áyax Telamonio.

And still they come: and from the shadow fixes  
Eyes against me a mute armored man  
Staring as wakened sleeper into embers:  
This is Cortes that took the famous land:

*Conquistador*, p. 200

Y siguen viniendo: y desde las sombras clava  
La mirada contra mi un mudo hombre armado,  
como observa las brasas un durmiente despertado :  
Este es Cortés, el que tomó la famosa tierra:

Quizá Hernán Cortés está resentido con MacLeish porque, a pesar de ser él el principal dirigente y la máxima personalidad de la expedición, el autor ha decidido dejarlo en segundo plano, cediendo su protagonismo a Bernal Díaz. A diferencia de Áyax, que dominado por la ira se niega a hablar con el protagonista, Cortés está airado porque el protagonista le ha impedido hablar y dar su versión de la conquista. En cambio, ofrecerá la versión de Bernal Díaz, que no ejerció un cargo destacado en la expedición, pero fue conocido por su composición de la *Historia Verdadera de la conquista de Nueva España* en respuesta a la crónica de F. López de Gómara que en su opinión minimizaba los esfuerzos del soldado común en la expedición. Era, en consecuencia, la figura adecuada para que MacLeish diera voz a los soldados comunes. Y así sucede, Bernal Díaz se acerca al lugar de evocación y, a diferencia de los

componentes del catálogo, puede tomar la palabra, con lo que se inicia el relato en primera persona de la conquista de México.

Bernal Díaz es, por tanto, el representante en la obra de los verdaderos héroes de la conquista de México, los soldados corrientes cuyas vidas y esfuerzos consiguieron el éxito en la empresa, aunque la gloria fuera solo para los comandantes que integran el catálogo de la evocación. A este respecto, Bernal Díaz es para MacLeish un personaje paralelo a Elpénor. El escritor americano evoca a Díaz para dar a conocer la historia de la conquista de México desde la perspectiva de los soldados que participaron en ella; en la reelaboración de la *Nékyia* realizada en *Elpenor* MacLeish da voz al remero como personificación de los soldados muertos en otra contienda terriblemente más cercana para el autor, la Primera Guerra Mundial.

La valorización secundaria que experimenta Elpénor consiste en la atribución de un papel más importante que el que se le da en el hipotexto<sup>635</sup> y se refleja en otras obras de esta época. Va unida a una nueva escala de valores que rechaza el belicismo y elitismo de los poemas homéricos. En efecto, Elpénor y la *Nékyia* son también dos elementos destacados en la poesía de Seferis, que los evoca en varios poemas, ahora con motivo de la Segunda Guerra Mundial<sup>636</sup>. El exiliado Seferis se identifica con el sufrido vagar de Odiseo, que le sirve para plasmar el sufrimiento de la nación griega, ocupada por los nazis (en «Estratis el marino entre los Agapantos»: «Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους», 1944). La guerra ha obligado a Seferis a partir al exilio, ha perdido el rumbo de su vida. Por ello el poeta siente que, puesto que ya no encuentra respuesta en los vivos, ha de buscarlas, siguiendo a Odiseo, entre los muertos. El poema evoca alguno de los detalles del viaje al más allá homérico, como el pueblo de los sueños y los asfódelos o la sed de sangre, que en el pasaje homérico provoca la aparición de los muertos. De nuevo, Morales Ortiz ofrece interesantes apreciaciones sobre el pasaje en cuestión:

El poeta necesita, como el Odiseo homérico, consultar a los muertos. Sólo ellos, con su capacidad para "contar las verdades" y adivinar el futuro, pueden mostrar el camino. Entretanto los vivos, Elpénor y el resto de los compañeros, permanecen en el palacio de Circe, mientras la muerte y la destrucción asolan una Grecia sufriendo. (...) en sus poemas estos σύντροφοι / Elpénores representan, en antítesis con los héroes muertos del pasado, la mediocridad y la insensatez del hombre del presente, su debilidad de espíritu y falta de valores.

Pese a estos rasgos negativos, sin embargo, Seferis los trata con compasión, con cierta simpatía, al igual que hace el propio Homero con Elpénor.

Si Homero rechaza la mediocridad y falta de sensatez de Elpénor, pero a la vez se apiada de su muerte, Seferis critica la mezquindad del hombre contemporáneo, que le ha llevado a la guerra, pero lamenta las penurias a las que se ha visto abocado. Seferis trata de retomar el rumbo entre los escollos de la guerra, pero sus insensatos compañeros, sus Elpénores, se empeñan en abrir una y otra vez el odre de los vientos (vv. 16-19), en repetir una y otra vez el ciclo de la masacre, a la manera de los condenados homéricos, haciendo imposible el fin de sus sufrimientos. Por ello, igual que Odiseo tuvo que verter sangre a fin de que Tiresias predijera su regreso tardío al hogar, Seferis evoca también la sangre, la sed de sangre que ha provocado la guerra y su exilio, justo antes de un pasaje que, al recordar el regreso de Odiseo a la patria, significa

---

635 Genette 1989, p. 432.

636 Acerca del uso de la figura de Odiseo y Elpénor en Seferis y otros escritores griegos, como Takis Sinopoulos, léase Vaghenàs 1998; Rotolo 2003; Ricks 2007, pp. 238-242; Jouanno 2013, pp. 432-439.



el anhelo de su propio retorno.

El personaje de Elpénor junto al tema de la *Nékyia* volverá a hacer su aparición en el poema *Zorzal* (Κιχλη, 1947). Elpénor, aún en el palacio de Circe, desea volver al estado animal del que ha sido liberado por Odiseo hace poco. Como en el poema anterior, los rasgos homéricos del personaje, su falta de reflexión y moderación, son usados por Seferis para criticar al hombre moderno. Tras la muerte del remero, se produce una evocación, pero el alma que aparece es la de Sócrates, que constituye la antítesis de Elpénor, como personificación de la razón y la justicia<sup>637</sup>. Como preludeo de este encuentro, aparecen las sombras de los muertos a la manera de la evocación homérica:

Κι άλλες φωνές σιγά σιγά με τη σειρά τους  
ακολουθήσαν· ψίθυροι φτενοί και διψασμένοι  
που βγαίνουν από του ήλιου τ' άλλο μέρος, το σκοτεινό·  
θα 'λεγες γύρευαν να πιουν αίμα μια στάλα·  
ήτανε γνώριμες μα δεν μπορούσα να τις ξεχωρίσω  
Κιχλη, γ' 12-16

Y otras voces, poco a poco, en orden  
se siguieron; susurros débiles y sedientos  
que salían del otro lado del sol, el sombrío;  
dirías que buscaban beber una gota de sangre;  
eran familiares, pero no podía distinguirlas.

Seferis establece la figura de Elpénor como paradigma del hombre moderno.

Otro poeta griego, **Ritsos**, sigue la estela de Seferis pero su concepción del remero es más positiva. El personaje representa el esfuerzo colectivo de los hombres anónimos, desde una perspectiva antifascista<sup>638</sup>, frente a la heroicidad individual de la épica, asociada al totalitarismo. En «No-héroes» («Μη-ήρωας») de *Testimonios* (Μαρτυρίες) se reelabora el viaje al más allá, no de Odiseo sino de Elpénor, para ensalzar sus hazañas de héroe anónimo frente a las del itacense y recalcar el reconocimiento que merece. El pasaje clásico se convierte en un elogio del esfuerzo y padecimientos del ciudadano medio, desconocido, frente a las grandes personalidades que se llevan la gloria del esfuerzo de toda la sociedad.

Αυτός, που, ακούγοντας το βήμα των συντρόφων του  
να ξεμακραίνει πάνω στα χαλίκια, μες στη μέθη του,  
αντί να κατεβεί τη σκάλα που 'χε ανέβει, πήδησε ίσα  
τον τράχηλό του κόβοντας, έφτασε πρώτος  
μπροστά στο μαύρο στόμιο. Κι ούτε που χρειάστηκαν  
εκείνες οι μαντείες του Τειρεσία. Κι ούτε που άγγιξε  
το αίμα του μαύρου κριαριού. Το μόνο που ζήτησε  
ήταν μια πήχη τόπος σ' ακρογιάλι της Αιαίας  
κι εκεί να στήσουν το κουπί του — εκείνο που 'λαμνε  
πλάι στους συντρόφους του. Τιμή, λοιπόν, και δόξα  
σ' όμορφο παλικάρι. Αλαφρόμυαλο το 'παν. Ωστόσο  
μήπως δε βοήθησε κι εκείνο κατά δύναμη  
στο μεγάλο ταξίδι τους; Για τούτο, κιόλας, ο Ποιητής  
το μνημονεύει χώρια, αν και με κάποια περιφρόνηση,  
κι ίσως γι' αυτό ακριβώς με πιότερο έρωτα.

637 Cf. Morales Ortiz 2013b, p. 409.

638 Morales Ortiz 2013b, pp. 410-412.

Él, que, escuchando los pasos de sus compañeros  
alejarse sobre los guijarros, en medio de su embriaguez,  
en vez de bajar la escalera que había subido, saltó directamente  
cerceñándose el cuello, llegó primero  
ante el negro orificio. Y no necesitó  
aquellas profecías de Tiresias. Y no tocó  
la sangre del carnero negro. Todo lo que pedía  
era un codo de terreno en la orilla de Eea  
y que allí pusieran su remo - aquel con el que remaba  
junto a sus compañeros. Honra, por lo tanto, y honor  
para el muchacho apuesto. Un poco atolondrado. Sin embargo,  
¿acaso no ayudó también aquel según sus posibilidades  
en su largo viaje? Por eso, incluso, el Poeta  
lo menciona aparte, aunque con cierto desdén,  
y tal vez por eso precisamente con mayor amor.

### ***Nékyia* y tradición literaria: Seferis, Foscolo, Eliot y Pound**

Elpénor se ha convertido en el paradigma del hombre moderno, que resiste como puede a las convulsiones que azotan Occidente. Estos conflictos bélicos, sociales y políticos, producto de una época convulsa y de cambio, afectan también a la esfera cultural, lo que lleva a los poetas a realizar una revisión de la tradición literaria occidental y a reflexionar acerca de la actividad literaria. Una de las características diferenciadoras de la *Nékyia* era precisamente que la capacidad globalizadora del episodio resultaba en una exploración de la tradición cultural en la que se insertaba el poema épico. A partir de la *Nékyia*, en todas las épocas el viaje al mundo de los muertos fue utilizado para tratar temas literarios y permitía a poetas como Horacio, Dante o Petrarca posicionarse dentro de la tradición literaria occidental de la que eran herederos.

**Seferis**, que había identificado al hombre moderno con Elpénor, también se sirve de la evocación homérica «como símbolo del diálogo necesario y fecundo que el artista debe mantener con la tradición literaria y las voces del pasado»<sup>639</sup>. Su poemario *Μυθιστόρημα* se cierra con un poema en el que se evoca la *Nékyia*: Seferis expresa su deseo de que los que surjan cuando su generación muera no les olviden y vuelvan «hacia el Erebo las cabezas de las víctimas» para que ellos, «las débiles almas entre los asfódelos», puedan enseñarles. En «Γιάνω σ'εναν ξενο στιχο» la sombra de Ulises se aparece al exiliado Seferis y remarca la importancia del diálogo con los muertos. De esta manera, el poeta griego expresa tanto la necesidad de entrar en contacto con la tradición literaria del pasado como su deseo de ser recordado por las generaciones venideras.

Seferis se sitúa dentro de una corriente de relecturas metaliterarias de la *Nékyia* en la que le habían precedido otras figuras destacadas de la poesía de la Edad Contemporánea.

En 1807 el poeta italiano **Ugo Foscolo** publica *Dei Sepolcri*, un poema que versa sobre la importancia de los monumentos funerarios y de la poesía para la perdurabilidad de la tradición histórica y cultural occidental. Foscolo, situando el cementerio de Florencia como paisaje de fondo, hace un repaso de algunas personalidades de la cultura: Giuseppe Parini, Maquiavelo, Michelangelo Buonarroti, Galileo Galilei, Isaac Newton, Dante, Petrarca y Vittorio Alfieri. Foscolo relaciona la

---

639 Jouanno 2013, p. 446, que hace un breve repaso del uso de la *Nékyia* como medio de reflexión literaria en algunos autores de época contemporánea. Acerca de esta cuestión en la poética de Seferis, cf. Ricks 1989, pp. 135-146.

poesía con los sepulcros, pues la poesía es el monumento que eterniza las grandes hazañas. El ejemplo más claro es Homero, cuyo monumento literario ha hecho vivir a Troya, a pesar de haber sido destruida hace siglos. Por ello, la composición, en la que se ha hecho un repaso de algunos de los hitos de la cultura occidental, finaliza con el origen de todos ellos, el poeta ciego. Foscolo, de nuevo a la manera de Filóstrato, imagina que el aedo honra los sepulcros de los muertos de Troya y realiza una evocación. Los muertos le hablan y relatan las hazañas de Ilión, hazañas que el poeta eternizará en sus poemas.

Un dì vedrete  
mendico un cieco errar sotto le vostre  
antichissime ombre, e brancolando  
penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,  
e interrogarle. Gemeranno gli antri  
secreti, e tutta narrerà la tomba  
Ilio raso due volte e due risorto  
splendidamente su le mute vie  
per far più bello l'ultimo trofeo  
ai fatati Pelídi. Il sacro vate,  
placando quelle afflitte alme col canto,  
i Prenci Argivi eternerà per quante  
abbraccia terre il gran padre Oceàno.

*Dei Sepolcri 279-291*

Un día veréis  
A un mendigo ciego errar bajo vuestras  
Antiquísmas sombras, y a tientas  
Penetrar en los sepulcros, y abrazar las urnas,  
E interrogarlas. Gemirán los antros  
Secretos, y todo lo narrará la tumba:  
Ilión dos veces arrasada y dos resucitada  
Maravillosamente sobre las calles silenciosas  
Para hacer más bello el último trofeo  
Del fatal Pelida. El sagrado vate,  
Aplacando a esas almas afligidas con su canto,  
A los príncipes argivos eternizará por cuanta  
Tierra abraza el gran padre Océano.

Al final del poema, mediante Homero y su *nékyia* se vinculan los dos asuntos tratados, la poesía y los sepulcros, instrumentos de inmortalización y de pervivencia de la tradición cultural de Occidente.

En manos de los poetas contemporáneos de la guerra y la posguerra la evocación homérica se convierte en el principal símbolo de la literatura de Occidente. **T. S. Eliot** en *La Tierra Baldía* (*The Waste Land*, 1922) pone en escena al adivino Tiresias. En sus notas Eliot afirma que Tiresias es el personaje que unifica todo el poema, lo que sumado al hecho de que su aparición, al igual que la evocación homérica, se sitúa en la parte central del poema (en el centro de «El sermón del fuego», la tercera de cinco partes) y que algunos detalles parecen relacionados con el mundo de los muertos (la mención de huesos y de una «Ciudad irreal. Bajo la oscura niebla») llevan a Thurston (2009, p. 35) a afirmar que «se trata de una alusión a la *nékyia* de la *Odisea* a través de la cual Eliot, como Pound, establece y justifica un nuevo proyecto poético construido sobre una interdependencia explícita con la tradición literaria».

En efecto, en los *Cantos* de **Ezra Pound** el episodio de la *Nékyia* plasma el posicionamiento del poeta en la tradición literaria: Pound se pregunta cómo puede rivalizar con tan rica tradición y hacer una contribución a la cultura contemporánea. El canto XI de la *Odisea*, en la que el acervo cultural queda simbolizado por los fantasmas que abruman al héroe, sirve a Pound para reflejar esta cuestión primordial<sup>640</sup>. En los *Cantos* el poeta va a evocar a las grandes almas de la tradición literaria, tal como hiciera Odiseo en la *Nékyia* respecto a las almas pertenecientes al contexto mítico. Además, Pound consideraba que el canto XI era el texto más antiguo de los poemas homéricos<sup>641</sup>. Según este planteamiento la capacidad globalizadora de la *Nékyia* no solo favorece la revisión de la tradición literaria occidental, sino que el propio episodio es el punto de partida de esta tradición. Por todo ello, el poeta sitúa su reelaboración del episodio homérico al inicio de los *Cantos*, como apertura programática de la obra. Pound comienza su poema con una imitación de este pasaje, una versión al inglés de la traducción latina de Andreas Divus. El texto, al principio, sigue bastante fielmente el original griego salvo algunas modificaciones debidas a su naturaleza de traducción en segundo grado.

La versión de la *Nékyia* de Pound comienza, por tanto, con la travesía al lugar de evocación: «And then went down to the ship»<sup>642</sup>. Se reproduce a continuación la llegada al país de los cimerios, que mantiene características homéricas como la imposibilidad de los rayos del sol de alcanzar ese territorio<sup>643</sup>, y la realización de los sacrificios prescritos por Circe<sup>644</sup>. Después, se transpone la aparición de los difuntos, así como los motivos del temor y del rechazo con la espada. Pound sigue de cerca la traducción de Divus, aunque presenta una mayor tendencia a la elipsis verbal y a la aliteración:

Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides  
Of youths and of the old who had borne much,  
Souls stained with recent tears, girls tender,  
Men many, mauled with bronze lance heads,  
Battle spoil, bearing yet dreary arms,  
These many crowded about me, with shouting,  
Pallor upon me, (...)  
Unsheathed the narrow sword,  
I sat to keep off the impetuous impotent dead

*The Cantos*, pp. 3-4

Las almas fuera del Erebo, muertos cadavéricos, de esposas

640 El poeta inglés se identifica con Odiseo, pues se adentra en la tradición literaria en su búsqueda de una nueva forma de expresión. La *Odisea* en general es un eje fundamental de los planteamientos literarios de Pound. Cf. Thurston 2009, pp. 28-29; Flack 2015, pp. 25-58.

641 Pound escribió una carta en la que dice: «the Nekuia shouts aloud that is older than the rest». Este era el pensamiento predominante en esta época, lejos de la teoría que tachaba la *Nékyia* de interpolación. Cf. Thurston 2009, p. 27; Flack 2015, p. 35.

642 El hecho de que la primera palabra empleada sea la conjunción copulativa «And», en oposición a las conjunciones adversativas «At» y Αὐτὰρ de la traducción latina y del original griego, y de que el canto I se cierre con «So that» se ha interpretado como una manifestación de la continuidad de la tradición literaria que representa su obra, de la que la evocación es su manifestación más antigua.

643 *The Cantos*, p. 3: «To the Kimmerian lands, and peopled cities / Covered with close-webbed mist, unpierced ever / With glitter of sun-rays / Nor with stars stretched, nor looking back from heaven / Swartest night stretched over wretched men there».

644 *The Cantos*, p. 3: «Here did they rites, Perimedes and Eurylochus, / And drawing sword from my hip / I dug the ell-square pitkin, / Poured we libations unto each the dead, / First mead and then sweet wine, water mixed with white flour / Then prayed I many a prayer to the sickly death's-heads, / As set in Ithaca, sterile bulls of the best / For sacrifice, heaping the pyre with goods, / A sheep to Tyresias only, black and a bell-sheep / Dark blood flowed in the fosse».

De jóvenes y de los ancianos que han sufrido mucho,  
 Almas teñidas de recientes lágrimas, tiernas chicas,  
 Hombres muchos, mutiladas cabezas con lanza de bronce,  
 Despojo de la batalla, portando aún las sangrientas armas,  
 Todos estos se aglomeraron a mi alrededor, con griterío,  
 La palidez sobre mí (...)  
 Desenvainé la estrecha espada,  
 Y me senté para mantener lejos a los impetuosos muertos impotentes.

Después resume el encuentro individual con Elpénor<sup>645</sup>, simplificando u omitiendo algunos versos, como los relativos al ruego por la familia del itacense o sobre la respuesta de éste al remero. La actitud ante el difunto, al que Odiseo califica de «amigo», es más positiva que en el original (en consonancia con la valorización del personaje en esta época<sup>646</sup>).

El siguiente encuentro individual que se reelabora es el de Tiresias, que se presenta con su vara de oro y reproduce el tópico del descenso. El pasaje es mucho más breve que su modelo homérico<sup>647</sup>. El Canto I continúa de la siguiente manera:

And then Anticlea came.  
 Lie quiet Divus. I mean, that is Andreas Divus,  
 In officina Wecheli, 1538, out of Homer  
 And he sailed, by Sirens and thence outward and away  
 And unto Circe.

*The Cantos*, p. 5

Y después vino Anticlea.  
 Quédate callado Divus, quiero decir, que es Andreas Divus,  
 En officina Wecheli, 1538, a partir de Homero  
 Y él navegó, junto a las Sirenas y de ahí fuera y lejos  
 y hasta Circe.

Justo cuanto va a comenzar el encuentro individual con Anticlea, Pound interrumpe el relato con la mención de la traducción de la que se ha servido y finalmente despacha rápidamente el resto del viaje al más allá de Odiseo.

Pound ha comenzado la adaptación de la evocación homérica de manera muy fiel, verso a verso, pero, como un escritor novel al que tras un inicio concienzudo le va ganando el desánimo o quizá como un escritor original que va superando los moldes de

645 *The Cantos*, p. 4: «But first Elpenor came, our friend Elpenor, / Unburied, cast on the wide earth, / Limbs that we left in the house of Circe, / Unwept, unwrapped in sepulchre, since toils urged other / Pitiful spirit And I cried in hurried speech / "Elpenor, how art thou come to this dark coast? / Cam'st thou afoot, outstripping seamen?". / And he in heavy speech / "Ill fate and abundant wine I slept in Circe's ingle / Going down the long ladder unguarded, / I fell against the buttress, / Shattered the nape-nerve, the soul sought Avernus / But thou, o King, I bid remember me, unwept, unburied, / Heap up mine arms, be tomb by sea-board, and inscribed / A man of no fortune, and with a name to come / And set my oar up, that I swung mid fellows"»

646 También Elpénor, más concretamente su remo, es uno de los objetos en los que Derek Mahon se imagina reencarnado en *Lives*, poema en el que se hace un repaso de la memoria cultural a través de una serie de reencarnaciones. Se reelabora aquí el pasaje sobre el entierro del remero: «Once I was an oar / But stuck in the shore / To mark the place of a grave / When the lost ship / Sailed away. I thought / Of Ithaca, but soon decayed.»

647 *The Cantos* p. 4-5: «And Anticlea came, whom I beat off, and then Tiresias Theban, / Holding his golden wand, knew me, and spoke first / "A second time? why? man of ill star, / Facing the sunless dead and this joyless region? / Stand from the fosse, leave me my bloody bever / For soothsay" / And I stepped back, / And he strong with the blood, said then "Odysseus / Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas, / Lose all compamions"»

la tradición, va suprimiendo gradualmente cada vez más partes del hipotexto hasta que termina por abandonarlo abruptamente. Si el traductor renacentista Divus había realizado una versión al latín de la *Odisea* de Homero<sup>648</sup>, Pound realiza una versión al inglés de la traducción de Divus. De esta manera, el poeta reconoce su deuda literaria. Pero el abandono del modelo remarca también su deseo de innovación. El poeta, muy preocupado por la relación entre el acervo cultural y la originalidad, ha configurado su *Nékyia* como una metáfora de la tensión existente entre la tradición cultural en la que se sitúa todo escritor y la necesaria creatividad<sup>649</sup>. Además, al mencionar explícitamente a Divus, Pound pone de manifiesto la importancia de los textos intermediarios para la pervivencia de la tradición, fenómeno que precisamente en el presente estudio ha quedado ampliamente constatado<sup>650</sup>.

#### 4. Tratamientos épicos

En el mundo contemporáneo la épica pierde la preeminencia que había tenido en el panorama literario de los siglos anteriores en favor de la novela, que va adquiriendo cuotas de difusión mayores hasta alcanzar su hegemonía actual. La epopeya va cayendo en desuso y se convierte en un género minoritario, limitado a círculos eruditos y alejado de las masas de lectores cada vez más amplias. Con todo, aún se escriben algunas obras que se han considerado épicas y que han gozado de prestigio<sup>651</sup>.

648 En opinión de Pound, Divus había conseguido transmitir el texto de Homero con una versión al latín que reflejaba los logros y características del Renacimiento (Flack 2015, p. 36).

649 En otros pasajes de los *Cantos* se vuelve a retomar la temática de la evocación homérica. En el canto XXXIX se recrean los sucesos anteriores al viaje al más allá: la muerte de Elpénor y el mandato de Circe, que reaparece de nuevo en XLVII; en LXXIV se menciona la *Nékyia* y dos heroínas del catálogo homérico («NEIKUIA where are Alcmene and Tyro»); en LXXXIII se menciona a Tiresias en el inframundo.

650 Uno de estos textos intermediarios, la *Divina Comedia*, fue también el origen de *Station Island* (1984) de Seamus Heaney, que, como Dante, se sirve del viaje al más allá para realizar una revisión del pasado histórico, en el contexto de las luchas sectarias que desangraban Irlanda del Norte, como la violencia de güelfos y gibelinos había assolado Italia, y analiza la función del poeta en este contexto. Junto a los difuntos que representan esta historia de violencia fratricida, Heaney se encuentra también con los escritores que le han influenciado, lo que le permite hacer un repaso de la tradición literaria. El último encuentro, en el canto XII, es con James Joyce, que hace de guía al poeta a la manera del Virgilio dantesco y al que se presenta ciego, como el adivino Tiresias (y como Homero), aunque lleva un bastón en lugar del cetro dorado.

651 Una de ellas es *Omeros* (1990) de Walcott, escritor centroamericano y Premio Nobel de literatura. Hay al menos tres pasajes en los que se desarrolla el tema del viaje al mundo de los muertos. Además de la aparición al narrador de su difunto padre en el libro I o el viaje fantástico de Aquiles a África en el libro III, en el libro VII se relata el descenso del narrador a un volcán, guiado por Homero, donde observan el infierno y a sus condenados. El influjo de la *Odisea* y de la *Nékyia* en *Omeros*, aunque reconocido, es más bien simbólico y temático, y precisamente por ello muy difuso. Se deja ver solo en algún detalle sutil, como la participación de Homero, que ratifica los intertextos (*Iliada* y *Odisea*) declarados en el título. En consecuencia apenas se encuentran referencias intertextuales explícitas (de personajes, estructura o elementos literarios) de la evocación homérica en los tres pasajes citados, más allá de la propia reelaboración del tema en la obra. Esto no significa que Walcott no fuera consciente de la importancia del episodio homérico en la literatura occidental, sino simplemente que su forma de abordar la *Nékyia* en *Omeros* es diferente. No olvidemos que, a pesar de todo, se trata de un viaje al mundo de los muertos guiado por Homero que forma parte de una obra titulada precisamente *Omeros*. El propio autor explica su forma de relacionarse con los poemas homéricos (Walcott 1998, p. 48):

«I want to make a point, though. It is not that the New World pays a debt to the Old World by renaming the visions or the images that it sees. The biggest credit is obviously to Homer (...). So that it is not that when one is in the Caribbean and one thinks of a sail travelling as something that is the equivalent of Ulysses - it is not that the Old World has possessed the New World. It is only to be seen as evocation, not as heritage. And in the poem that I have written, a long poem [*i.e.* *Omeros*], what does happen that people neglect to mention is that eventually one frees oneself of a kind of a trap of the insistence that the only hierarchical direction that is true of poetry is to go in terms of the

Una de las más importantes, *La Odisea: Una secuela moderna* (Οδύσεια, 1938) de Nikos Kazantzakis, tiene a Odiseo como protagonista.

### ***La Odisea de Kazantzakis***

En la *Odisea* de Kazantzakis Odiseo se embarca en un nuevo viaje para encontrar el sentido de la existencia. El protagonista encarna el esfuerzo del hombre contemporáneo en su búsqueda de la libertad y su evolución ideológica refleja las diversas etapas del pensamiento de Kazantzakis. Se trata de una obra extensa y compleja que sintetiza una gran cantidad de referentes culturales e influencias filosóficas (p. ej. Buda, Nietzsche o Bergson)<sup>652</sup>.

Tanto el título como la división en veinticuatro cantos de la obra manifiestan una voluntad de referencia al hipotexto homérico; y el episodio de la *Nékyia* se deja sentir en varios pasajes del poema, que sigue la estela de Tennyson y Pascoli: en lugar de reelaborar las aventuras ya conocidas del itacense, Kazantzakis concibe su obra como una prolongación del poema homérico, a partir de la matanza de los pretendientes, e inventa nuevos sucesos que constituyen el cumplimiento del nuevo viaje del héroe anunciado por Tiresias en el Hades. El encuentro con el adivino en la evocación homérica se convierte así en el principal nexo de unión entre la *Odisea* clásica y la moderna.

Puesto que la secuela de Kazantzakis se inicia justo tras la muerte de los pretendientes de *Od.* XXII, se solapa con los cantos XXIII y XXIV de la *Odisea*, algunos de cuyos sucesos son reelaborados. Kazantzakis, por ejemplo, no relata el viaje al Hades de los pretendientes muertos como en la *Deuteronékyia*. En su lugar, opta por hacer que las sombras de los muertos vuelvan a Ítaca. Sus seres queridos sienten su presencia y tratan en vano de abrazarlos:

Renacen las viejas llagas ocultas en la entraña;  
entúrbianse los ojos y se oscurece la luz clara del sol;  
y arriban desde amargas playas desesperanzadas,  
sobre flotantes nubes negras, sombras de difuntos desterrados.  
Como entre telarañas, en el triste atardecer vagaban;  
y por los muros se deslizaban presurosos, de puerta en puerta entrando.  
Uno a su padre tocaba levemente, y estremecíase el anciano;  
otro proyecta su sombra sobre las piedras dispersas del hogar;  
otro, sobre el seno de su mujer, seco como-manzano-marchito.  
Las espaldas acariciadas se estremecen y las rodillas se doblan;  
sombras de muertos enturbian el aire y, sofocadas, las viudas  
aprietan sus brazos vacíos y gimen quedamente.

Kazantzakis, *Odisea* I 155-166<sup>653</sup>

Kazantzakis aplica el motivo del abrazo a las viudas de los itacenses muertos. El cambio de dirección del viaje al más allá (los muertos no van de Ítaca al Hades, sino del Hades a Ítaca) provoca también un cambio de focalización, pues ahora conocemos el

---

inheritance that is there in the *Iliad* or the *Odyssey* or in Greek culture or whatever. So that there is mainly a basis of evocation and not an attempt to possess, because we cannot and have no wish to repossess the classics.»

Este autor compuso, de hecho, una obra teatral *La Odisea*, en la que la *Nékyia* pervive ya de manera clara y directa. Analizaremos esta obra en el siguiente apartado dedicado a los tratamientos teatrales.

652 Cf. Stanford 1954, pp. 222-240; Castillo Didier 1975, pp. 9-68; Omatos 1993; González Vaquerizo 2013, pp. 97 ss; Castillo Didier, 2006-2007, pp. 24 ss.; Jouanno 2013, pp. 401-410.

653 No me ha sido posible conseguir el texto original griego. Reproduzco la versión castellana de Castillo Didier 1975.

sufrimiento de las familias que han perdido a sus seres queridos. Esta variación se explica por el deseo de mostrar una Ítaca sufriente que, a diferencia de la *Odisea* homérica, no desea la restauración de Odiseo en el trono, incitando así al héroe a que parta de nuevo<sup>654</sup>. En efecto, la rabia de las viudas y de los soldados mutilados en la guerra provoca una rebelión en la isla contra Odiseo, al que se culpa de haber sido el único guerrero indemne de una expedición que él comandó. A diferencia del poema homérico, ni los muertos evocados son solo los pretendientes ni se sublevaron solo sus parientes, sino que se trata de todos los afectados por la guerra. Llama la atención la aparición en el poema de soldados mutilados, lo que supone un importante cambio respecto al original homérico, en el que ningún guerrero consigue regresar de Troya. La inclusión de estas viudas y hombres mutilados, de los que no se explica la causa de que se encuentren en su patria, está relacionada quizá con el contexto histórico en el que se escribió el poema, entre 1924 y 1938, periodo de entreguerras muy convulso en Grecia, que sufrió durante la Primera Guerra Mundial un mínimo de 5000 soldados muertos y 21000 heridos, sin contar la población civil, lo que sin duda se deja sentir en el poema de Kazantzakis que da voz a los grandes perjudicados de la contienda. Al confrontar a Odiseo, el miedo disuelve el motín, pero queda claro el resentimiento de la población con su gobernante.

Poco después, tras revisar el estado de sus posesiones, Odiseo siente la llamada de sus antepasados y se dispone a evocarlos según el rito de la sangre:

Y cuando el oído aguzara para gozar los sonos de la primavera,  
 como tierra removida, con nueva yerba su mente descubrióse:  
 se ablanda el corazón del-de-los-largos-viajes y ascienden voces dulces  
 desde el suelo, tratando de seducirlo: «¡Ven, nieto, ven;  
 ven, el bisnieto, con la crátera rebosante!»  
 Se estremeció el matador, husmeando a los antepasados  
 y sus narices velludas se llenaron con el olor del camomilo funerario.  
 Se levanta de un salto, mira en torno y elige una vasija  
 grande de cobre en que vino llevarán para los celebrantes,  
 e inclinándose a la cárcava, con crátera de dos asas  
 fue llenando el ánfora de sangre para los ascendientes.  
 La colmó, la cubrió bien con tomillo perfumado,  
 y tomó el viejo sendero-de-recodos de las enmohecidas tumbas.  
 En su pecho cual cangrejos brincan todos los muertos  
 y extienden sus tenazas desfallecidas y sus vientres cetrinos.  
 «¡Ay de mí, se multiplicaron los difuntos y me arrojarán por tierra!»  
 Mas cuando lo golpeó la brisa de la montaña verde, volvió a reanimarse.

Kazantzakis, *Odisea* I 671-687

En los preparativos de la evocación se invierten algunos detalles de la *Nékyia*. Ahora son los muertos los que invocan al héroe y este toma la sangre de un hoyo. El ritual no se va a realizar en el lejano país de los cimerios sino en el familiar cementerio de Ítaca. Se desarrolla el motivo de la acumulación de muertos que causan temor en el protagonista, que en esta ocasión se aferran al héroe y son comparados con cangrejos.

Después Odiseo entra en el campo santo, que está rodeado de almas, a las que no solo se les aplica el tradicional símil de las aves, como en la *Nékyia*, sino que se comportan como ellas.

---

654 Kazantzakis compuso además una tragedia, *Odiseo*, basada en el último bloque de la *Odisea*, que sigue la corriente moderna de mostrar una restauración frustrante: Penélope desea a otro hombre y Telémaco trata de librarse del peso que supone para él la figura de su padre.



Pero he aquí que ya aparece la terrible balastrada,  
construida con sillares de bien cortados ángulos, ensamblados cual huesos de cráneos.  
Negras almas, en forma de cornejas, se posaban alineadas sobre el muro  
y en cuanto divisaron a Odiseo, que subía con las ánforas colmadas,  
abrieron los hondos y gruesos picos y mudas se apercharon,  
las unas en la higuera que, insaciable, devoraba el gineceo-de-las-muertas,  
las otras en la encina que sorbía la vida de los varones enterrados.  
En el umbral sin-salida se detuvo en silencio el rodador-de-mundos;  
la roca aparta que obstruía la pasada, y entra al recinto.

Kazantzakis, *Odisea* I 701-709

A pesar del cambio de escenario, ahora un cementerio, se han mantenido, si bien de manera algo difusa, ciertas cualidades de la evocación homérica. Los muertos siguen teniendo sed de sangre. El catálogo de héroes y de heroínas se ha transformado en grupos de cornejas que se posan en una higuera, símbolo de las mujeres, y en un roble, símbolo masculino. Finalmente el héroe liba la sangre a los muertos en un hoyo:

Y cual un cazador de aves que deja caer cebada y la esparce en el suelo,  
así sobre las lápidas gruesas gotas de sangre derramaba  
y con cloqueo gutural a las almas llamaba, que vengan a comer.  
En medio de la tumba se arrodilla y descubrió la negra cárcava  
y se mezcla el tibio aliento del que vive con las quijadas de los muertos  
y hacia la tierra vierte la vasija, como un cuello segado.  
Y formaba la sangre hilillos gorgoteantes que descendían al Hades.

Kazantzakis, *Odisea* I 729-735

El símil de las aves ha sido profundamente amplificado en la evocación de Kazantzakis y se constituye en *leitmotiv* de todo el pasaje, hasta el punto de que las almas son aves y se compara al protagonista con un cazador de pájaros. Los versos evocan el hipotexto homérico: el héroe liba la sangre en un hoyo, los gritos agudos de los muertos son producidos por Odiseo y, aunque no se sacrifican reses, se recuerda el detalle homérico mediante el símil del «cuello segado».

Las almas aparecen, pero el héroe no habla con ellas sino que baila con los muertos la «danza de las grullas», un tipo de baile de resonancias infernales e iniciáticas<sup>655</sup>. De nuevo el catálogo de héroes y heroínas se deja sentir en la especificación de los preparativos de la danza, pues Odiseo convoca primero a los hombres y después se dirige al «gineceo» para bailar con las mujeres, es decir, se establecen dos grupos separados. El héroe, por tanto, en su nueva experiencia de ultratumba vuelve a entrar en contacto de manera aislada con un grupo de hombres y un grupo de mujeres difuntos, si bien esta toma de contacto no se produce mediante el lenguaje verbal sino a través del baile. La danza se prolonga por horas en un éxtasis cada vez mayor, hasta que el héroe, exhausto, se despide de sus antepasados y abandona el cementerio. Desde la cima de una montaña, en una calma que contrasta con el delirio anterior, observa su triste pero querida isla y más allá de ella el ansiado e infinito mar, lo que indica sus florecientes ansias de partir de nuevo. Odiseo ama su isla, pero sus habitantes le han decepcionado, se siente asfixiado. El llanto del héroe ante la visión de su patria refleja la angustia que siente por abandonarla. Finalmente, se impone el impulso por volver al mar y marcha de la isla, pero la llevará siempre en su corazón,

---

655 Cf. González Vaquerizo 2013, pp. 254-259, que afirma que la danza que ejecuta Odiseo con los muertos fusiona elementos de los bailes griegos de la actualidad con los de la Antigüedad y es una muestra del folclore neohelénico.

como seña de identidad, durante el resto de su vida<sup>656</sup>.

El primer canto invierte la restauración en el poder de Odiseo a su llegada a Ítaca, con la que culminaba el poema homérico, para hacer verosímil el deseo del héroe de irse otra vez. En este canto un texto sustitutivo de la *Deuteronékyia* marca el inicio de la hostilidad de su pueblo, y una adaptación de la *Nékyia*, en la que el héroe conecta con sus antepasados, actúa como prólogo iniciático de su despedida de la isla. La profecía de Tiresias, que el héroe conoció en el mundo de los muertos, se activa en la obra de Kazantzakis mediante dos reelaboraciones del tema.

En el canto catorce se desarrolla otra versión del tema del viaje al mundo de los muertos inspirada en la *Nékyia*<sup>657</sup>, que de nuevo sirve como medio de conexión con los antepasados, vinculación que ahora se hace extensible a toda la humanidad. Odiseo, que partió de Ítaca hace mucho tiempo, ha llegado a la fuente del Nilo en África y sube a una montaña a fin de realizar un retiro espiritual de siete días, que tiene resonancias necrománticas, y en el que, como Moisés, obtiene las normas y el proyecto de la ciudad ideal que se ha propuesto fundar. El primer día llega a una cueva y allí el murciélago del sueño extiende su alas sobre él antes de que se produzca una aparición de fantasmas (recuérdese la cueva y los murciélagos del símil de la *Deuteronékyia*). Al amanecer del segundo día el héroe inspecciona la cueva y observa un mural en el que está pintado un arquero que caza bestias salvajes, con el que el itacense se siente identificado. La pintura del arquero podría estar relacionada con la representación de Heracles en el Hades, también descrito como un cazador y cuyo tahalí contiene asimismo una representación de bestias salvajes. Este mural serviría de prólogo para la posterior evocación de los muertos en la que el encuentro de Odiseo con Heracles va a ser la escena culminante. El tercer día el héroe huele una flor que le transporta a su pasado (su niñez, juventud, esponsales, nacimiento de Telémaco y partida a la guerra). Entre estos recuerdos, rodeados de un profundo misticismo, hay un pasaje en el que Odiseo siente que se convierte en lo que come y bebe: agua, pan (> harina), miel y vino, los cuatro elementos del ritual de evocación. Esa noche, mientras el héroe duerme, discuten su corazón y su mente. La mente aconseja paciencia y soportar el yugo, pero el corazón se rebela, quiere traspasar los límites, y liba su propia sangre. Antes se han rememorado las ofrendas de agua, harina, miel y vino; ahora se derrama sangre. El resultado es el esperado. Como en la *Nékyia*, los muertos, deseosos de sangre, se aglomeran alrededor del héroe emitiendo chillidos:

Y mientras así gritaba en los hondos sótanos del arquero (*i. e.* Odiseo),  
las entrañas comenzaron a temblar y las tumbas se abrieron;  
¡ah, cómo se arrojan los muertos a beber la tibieza del hombre!  
Agachado, el matador se estremece viendo a los antepasados,  
a los viejos amigos que desaparecieron, a las sombras que amaba,  
abalanzarse apiñados para beber sus venas y poder revivir.  
Se precipitan en oleadas a su entraña y gimen los difuntos;  
abrazan sus pies y los besan, se cuelgan de sus costados,

656 Véase Castillo Didier 2010: «En todas las apariciones de la cada vez más lejana Itaca, en los sueños, en la duermevela o en la meditación de Odiseo, parece percibirse la nostalgia por la isla amada. El abandono definitivo de la tierra natal, decidido voluntariamente, no significó dejar de amarla. La isla amada es, pues, elemento fundamental para poner de relieve la identidad de Odiseo: en el amor a la tierra de su nacimiento y del nacimiento de sus ancestros, el héroe antiguo es uno con el peregrino moderno» (p. 206).

657 Cf. Jouanno 2013, p. 404. En las pp. 401-410 se analiza la *Odisea* de Kazantzakis y algunas de sus reminiscencias homéricas..

y los más temerarios chillan sobre sus cráneo igual como halcones:  
«¡Quiero tomar tu sangre - gimen - para poder erguirme sobre el suelo;  
para volver a comer un trozo de pan dulce, beber una gota de agua,  
para rozar otra vez en la noche un suave cuerpo de mujer!»  
Mas él, implacablemente, escoge en el sumidero de su corazón;  
tenía en la mano un palo largo y rechaza a aquellas sombras:

Kazantzakis, *Odisea* XIV 320-333

Y, como en el hipotexto homérico, el héroe los rechaza y no les permite beber la sangre. Aparecen personajes que representan prototipos tradicionales, el familiar y el compañero muerto recientemente. Pero mientras que en el poema antiguo Odiseo había permitido beber a Anticlea y a Elpénor, el héroe de Kazantzakis rechaza a Laertes («Su padre apareció y extendióle sus trémulos labios, / pero con el talón aparta el hijo de sí a su progenitor», XIV 336-337) y a sus dos amigos, Stridás y Karterós. Aun con dolor, debe conservar la sangre para sus ancestros míticos, aquellos que presidieron su nacimiento: Tántalo (símbolo de la insaciabilidad), Prometeo<sup>658</sup> (de la rebeldía) y Heracles (de la capacidad de soportar trabajos). Primero se aparece Tántalo, cuya condena ha sido adaptada. La sangre, no el agua y la fruta, evitan ahora al condenado.

Pero mientras pateaba apartando sin piedad a las desfallecientes sombras,  
retrocedió de repente con terror y se sumió como un sapo en el cieno.  
Saltó de pronto el hombre-de-muchas-ramas al ver que con impulso  
los tres terribles antepasados, los gigantes, caen sobre la fosa,  
se desborda en seguida el corazón y echando vaho entrega toda la sangre.  
Beben los tres a lengüetadas y golpean, se hinchan las gargantas;  
se vacía el arquero y muy lívido, se descuelga a la fosa;  
más de súbito agitóse con labios secos y sedientos  
su entraña que nunca se sació y jamás fue consolada (*i. e.* Tántalo):  
«¿Quién tendió el lazo de ese corazón y voceó mi nombre?  
¡Tengo sed! Antes de tocarlo se agotó, antes que me tocara desapareció;  
bien por la gota que tú has derramado a fin de sanarme;  
veo en tus ojos la traición, ¡pretendes levantar tienda en una ciudadela!»  
Se enfureció el arquero y abrió la boca para contestar;  
pero el magno ascendiente mueve la cabeza con desprecio,  
golpea su talón y la tierra se abrió -un sismo- y lo tragó.

Kazantzakis, *Odisea* XIV 378-393

Tántalo, que reproduce el rol de Áyax en la *Nékyia*, se siente traicionado por el héroe. Critica que Odiseo se proponga fundar una ciudad en la que echar raíces, lo que considera una traición a la cualidad de la insaciabilidad que él representa, y cree que el protagonista le ha tendido una trampa con la sangre. Se produce, sin embargo, una inversión del rol, pues Tántalo en lugar de no contestar a Odiseo, movido por la ira como Áyax, impide a este que hable y le conteste a él.

Mejor recibimiento tiene por parte de otro antepasado mítico, Heracles. Odiseo se sorprende al ver su aspecto corrompido y lleno de gusanos, pues esperaba una imagen gloriosa. Esta antítesis se daba ya en la *Nékyia*, en la que la sombra del gran héroe estaba entre los muertos, mientras que su verdadero ser gozaba entre los dioses. En cualquier caso, Heracles bebe la sangre, recupera su gloria original e insta al itacense a superar sus hazañas y a ir más allá de los límites que él mismo, en la forma de dos

---

658 A pesar de que se menciona su presencia en la evocación, el titán no hace acto de presencia hasta el amanecer, una vez finalizada la *nékyia*. A la mañana del día siguiente Odiseo ve a Prometeo encadenado, que aún tiene en sus labios la sangre del héroe.

pilares, puso a sus viajes. Se trata de una referencia al Ulises de la *Divina Comedia*, que después de traspasar las columnas de Hércules había sido destruido en las cercanías del monte Purgatorio. Como colofón del encuentro y de la evocación se reelabora el motivo del abrazo con un desenlace muy diferente:

Dijo (Heracles), y se deslizó con ansia a los brazos del nieto;  
y éste, en silencio, abrazaba a la sombra, acariciaba la bruma,  
y sentía en su interior gemir sus entrañas y afirmarse.  
Pesado subió a su cabeza el cráneo del león,  
úlceras azules lanzaron sus tentáculos a través de su cuerpo;  
lanza voces, salta, se unieron los dos cuerpos y se hicieron uno.  
Sacudió su sueño Odiseo.

Kazantzakis, *Odisea* XIV 438-444

En la *Nékyia* el encuentro de Odiseo y Heracles, al final del episodio, tenía como objetivo enfatizar la heroicidad del itacense mediante la unión literaria de los dos personajes. Kazantzakis va un paso más allá y finaliza su evocación mediante una nueva recreación de este encuentro en el que no solo ambos héroes son comparados sino que se produce su fusión espiritual. Heracles y Odiseo se han convertido en un único ser.

Cuando despierta, una vez finalizada la evocación de los muertos, Odiseo siente que alberga en su interior los fantasmas de todos sus antepasados que ahora viven a través de él, vínculo que termina extendiéndose a todos los seres humanos. La *Nékyia* de Kazantzakis simboliza el presente, pasado y futuro de la humanidad. A través de la evocación Odiseo es consciente de este vínculo, lo que le permite trascender el «Yo» individual y fusionarse con la totalidad del universo. El poeta griego ha tomado los elementos tradicionales del episodio homérico y los ha adaptado a su propia sensibilidad artística, convirtiéndolo en una evocación mística y de complejo simbolismo en la que confluye la ecléctica filosofía del autor.

## 5. Tratamientos teatrales

En el teatro griego la *Iliada* fue usada como fuente para la composición de tragedias, mientras que la *Odisea* tuvo un impacto menor. Durante la época moderna aumenta la presencia de la *Odisea* en la dramaturgia y los episodios preferidos son el de Polifemo, Circe y las Sirenas<sup>659</sup>. En la época contemporánea diversos factores históricos y culturales propician adaptaciones teatrales del poema homérico, que en muchos casos se centran en la restauración del héroe en Ítaca<sup>660</sup>.

La evocación de los muertos, que transcurría antes del regreso de Odiseo a su patria, no fue incluida directamente en estas obras, aunque es recordada en ocasiones por el itacense con mayor o menor extensión<sup>661</sup> y en algunas obras es un pasaje

659 Galindo Esparza 2015, p. 311.

660 Véase Hall 2008a, que hace un repaso de las representaciones teatrales sobre temas de la *Odisea* desde la Antigüedad hasta la actualidad.

661 Además de las obras que vamos a comentar a continuación, en *The Return of Ulysses* (1890) de Robert Bridges Odiseo manifiesta ante Atenea en las costas de Ítaca su determinación de mantenerse oculto para evitar el mismo destino que Agamenón y añade: «No can a woman, when her lord, tho' loved, / Is long away, be trusted, that she should not / In weariness at last forsake her faith» (I 163-165). Estas líneas están tomadas precisamente de las palabras que Agamenón dirigió a Odiseo en el Hades («No can a woman ... be trusted» = ἐπεὶ οὐκέτι πιστὰ γυναιξίν, *Od.* XI 456). El itacense declara la fuente de la información acerca de los pretendientes y el asesinato de Agamenón que han motivado su actual prevención: la evocación de los muertos: «Ul. This fear, goddess, I learnt / Of blind Tiresias, when at Circe's bidding / I sailed far south beyond the coasts of men, / To dark Cimmerian cloud-land, and I saw / The hapless king himself, who with thin voice / Poured forth his wrongs; and many more I saw, / Who suffered pain: the tearful shadows penned / In mansions of

importante para su significado global.

### **Odiseo en Ítaca: Hauptmann, Gala, Miras y Savater**

**Gerhart Hauptmann** en *Der Bogen des Odysseus* (1914) presenta al héroe en su llegada a Ítaca y concibe un Odiseo muy diferente al de Homero, que ha quedado convertido en un despojo extravagante y maníaco por las largas fatigas y sufrimientos que ha padecido. La acción tiene lugar en la cabaña del porquerizo Eumeo. En el Acto I Odiseo llega a la cabaña y en su delirio confunde a Leucone, hija de Eumeo, con Nausícaa antes de caer exhausto. Leucone le ofrece vino para intentar reanimarlo. Odiseo acepta la bebida y por asociación de ideas es embargado por el recuerdo de la evocación de los muertos:

Wem soll ich opfern? — Aïdes und dir,  
Persephoneia, opfr' ich, gieß ich meine Spende aus!!  
*Er gießt Wein aus dem Becher, ihn mit beiden Händen haltend,  
dann trinkt er mit Gier. Nachdem er getrunken hat, gibt er  
das leere Gefäß au Leukone zurück.*

Hab Dank, Ehrwürdige, daß du die Seele  
Mir labst mit diesem Trunk! So goß ich Blut  
Den Toten in die Grube, schwarz und süß  
Aufduftend, gleich dem Wein, und rauchend! — und  
Die Schatten tranken gierig, wie ich hier!  
O meine Mutter! mit dem blanken Schwert  
Mußt ich es dir verwehren, von dem Blut  
Zu schlürfen! Qual im Herzen tat ich's! doch  
Ich tat's! ich wehrte dir! dann endlich trankest  
Auch du! — und deine Lippen regten sich.  
Und Worte, selbst wie Schatten, flüsterte  
Des Schattens Mund! — O Mutter! dreimal sprang ich  
Hinzu, dich zu umarmen! dreimal löste  
Dein Bild in nichts, gleich wie ein Traum, sich auf! —  
O Mutter! — Traum ist alles um mich! — Traum! —

*Der Bogen des Odysseus I pp. 22-23*

¿A quién debería libar? - ¡¡Al Orco y a ti  
Perséfone os haré la libación, os daré mi ofrenda!!  
*Vierte el vino de la copa, sujetándolo con ambas manos,  
luego bebe con avidez. Tras beber, da el vaso vacío a Leucone.*  
¡Te doy las gracias, veneranda, que mi alma  
Refrescaste con esta bebida! ¡Así derramé yo la sangre  
Para los muertos en la fosa, negra y dulce,  
Refrescante, como el vino, y humeante! - ¡y  
La sombras bebieron con avidez, como yo aquí!  
¡Oh, mi madre! ¡Con la espada desnuda  
Tuve que impedirte que la sangre  
Sorbieras! ¡Qué angustia me produjo hacerlo en mi corazón! ¡Pero  
Lo hice! ¡Te rechacé! ¡Finalmente bebiste  
También tú! - Y tus labios temblaron.  
¡Y palabras, como sombras, fueron susurradas,  
Por tu sombría boca! - ¡Oh Madre! tres veces salté  
Además a abrazarte! ¡tres veces se disolvió  
Tu imagen en nada, igual que en un sueño! -

---

austere Persephonè. / From that old prophet's tongue of warning weird / Still for myself in the end I gathered hope, / And treasured it, but from thy tongue fear ill» (*The Return of Ulysses I 172-182*).

¡Oh Madre! - ¡Todo acerca de mí es un sueño! - ¡Sueño! -

Odiseo recuerda la libación de la sangre, el encuentro con su madre y el intento de abrazo. El estilo es muy diferente al del texto homérico. En la *Odisea* el héroe, aunque también presa de la emoción, relata la *Nékyia* como una avezado aedo, de manera organizada y coherente. El Odiseo de Hauptmann es un héroe roto y delirante, arrebatado por uno de los principales padecimientos de los muchos que le han sumido en tan lamentable estado. Su alocución está descontextualizada y es profundamente pasional, plagada de exclamaciones de dolor. A diferencia del astuto protagonista homérico, no tiene en cuenta a su auditorio, habla para sí mismo, y por ello Eumeo es incapaz de comprender la transcendencia de sus palabras, que interpreta como los delirios de un mendigo loco.

**Antonio Gala** en *¿Por qué corres, Ulises?* (1974) sitúa el comienzo de la acción durante la estancia de Odiseo entre los feacios. Los personajes, que reflejan muchas de las actitudes de la sociedad actual, han perdido sus cualidades modélicas, su heroicidad ha sufrido una desmitificación<sup>662</sup>. Se muestra la barrera generacional: Ulises se empeña en recordar sus hazañas y valores tradicionales, el tiempo pretérito en el que él significaba algo para los dioses; simboliza a aquel que se queda anclado en el pasado, sin adaptarse a los nuevos tiempos. Nausícaa nada sabe de Ulises ni de la guerra de Troya y se mofa de las contradicciones de los ideales del héroe. La joven princesa feacia y el viejo itacense se han hecho amantes, por lo que este está demorando su regreso a Ítaca. De noche Ulises sueña que se le aparece Penélope para conminarle a que vuelva. Al principio piensa que esta aparición significa que su esposa está muerta, pero la Penélope onírica (una imagen idealizada, aunque con cierta ironía, muy diferente a la esposa verdadera que encontrará en Ítaca) le recuerda su viaje al más allá como prueba de que sigue viva.

PENÉLOPE: (...) Tú, mejor que nadie, sabes que vivo... a mi manera. ¿No estuviste en el sombrío Hades, el país de la muerte? ¿No te rodeó allí la vaga procesión de las princesas muertas, que anhelaban beber la sangre del carnero sacrificado? ¿Me viste a mí entre ellas? Mírame bien, Ulises.

*¿Por qué corres, Ulises?*, p. 119

Esta aparición onírica actúa como Anticlea en el Hades: ofrece al héroe noticias sobre la propia Penélope, Anticlea, Telémaco y Laertes (tópico de la familia)<sup>663</sup>. Aunque con matizaciones y anacronismos, la actitud de la esposa, la madre, el padre y el hijo son las mismas que las que siglos atrás anunciara Anticlea en la *Nékyia*. Penélope se mantiene fiel, Anticlea ha muerto por la añoranza de su hijo y Telémaco adora a su padre. La información sobre Laertes resume fielmente el intertexto homérico<sup>664</sup>:

---

662 La desvalorización o desmitificación es un procedimiento de transformación semántica del hipotexto por el que se disminuye la calidad o el valor simbólico del personaje. Acerca de la degradación de las figuras heroicas en la dramaturgia española contemporánea y en la presente obra, véase Ragué Arias 1992; García Romero 1999a y 1999b; López Férez 2009; Calderón Dorda 2014; López López 2014; Procopio 2015.

663 Ulises no pregunta acerca de su madre a la que sabe muerta, pues la vio en el más allá («Ulises: ... En la morada de los muertos me encontré a mi madre...», p. 121)

664 Sin embargo, en la comedia se añade un dato que desvirtúa lo que en la *Odisea* es una actitud de noble desconuelo por la ausencia de un hijo: el aislamiento de Laertes, que los habitantes de Ítaca consideran extravagante, les ha hecho llegar a la conclusión de que el padre de Odiseo «está como un cabra» (p. 122).

PENÉLOPE: (...) Vive en el campo, jamás baja a palacio. En el invierno duerme junto a la chimenea, en el suelo, entre cenizas. En verano, se acuesta entre los viñedos.

*¿Por qué corres, Ulises?, p. 122*

πατήρ δὲ σὸς αὐτόθι μίμνει  
ἀγρῶ οὐδὲ πόλινδε κατέρχεται οὐδέ οἱ εὐναί  
δέμνια καὶ χλαῖναι καὶ ῥήγεα σιγαλόεντα,  
ἀλλ' ὅ γε χειῖμα μὲν εὕδει ὅθι δμῶες ἐνὶ οἴκῳ,  
ἐν κόνι ἄγχι πυρός, κακὰ δὲ χροῖ εἴματα εἶται·  
αὐτὰρ ἐπὶν ἔλθησι θέρος τεθαλυῖά τ' ὀπώρη,  
πάντη οἱ κατὰ γουνὸν ἀλωῆς οἰνοπέδοιο  
φύλλων κεκλιμένων χθαμαλαὶ βεβλήαται εὐναί.

*Od. XI 187-194*

Tu padre permanece allí  
en el campo y no baja a la ciudad; ni tiene como lecho  
cama ni manta ni espléndidos cobertores,  
sino que en invierno duerme donde los esclavos en la casa,  
en la ceniza cerca del fuego, vistiendo sobre la piel malas ropas;  
y cuando llega el verano y el fructífero otoño,  
por todas partes a lo largo del promontorio de cultivadas viñas  
dejan preparados lechos bajos de hojas extendidas.

Esta bella (y falsa) información acerca de su familia y el posterior desprecio de Nausícaa, que opta por un amante más joven, da al héroe el impulso final para abandonar Esqueria y dirigirse a Ítaca. Allí se reúne de nuevo con su familia, pero la acogida que recibe, siguiendo la visión desmitificadora propia de esta época, es fría. Penélope le ha sido infiel y Telémaco desea ocupar su lugar como rey de Ítaca.

Por lo general en las obras contemporáneas lo épico, y por tanto elitista, que ya no tiene cabida en la nueva sociedad caracterizada por el auge de la clase media, es desvirtuado. El viaje al más allá de Odiseo, el episodio del poema homérico en el que se focalizaba la tradición épica y el ensalzamiento del héroe noble (en oposición al resto de la población que es olvidada en el relato de la evocación homérica o sufre una burla condescendiente bajo la figura de Elpénor), es uno de los pasajes más susceptible de sufrir este proceso de subversión. Si en *Der Bogen des Odysseus* la degradación de la *Nékyia* se produce por parte del emisor del relato, en *¿Por qué corres, Ulises?* es generada por la indiferencia del receptor, Penélope en este caso. Como hiciera el Odiseo homérico, tras regresar a Ítaca el Ulises de Gala intenta contar a su esposa su mayor aventura, el viaje al mundo de los muertos y la profecía de Tiresias, que adelanta una nueva aventura heroica. Pero a la Penélope moderna, alejada ya de los valores tradicionales de la épica arcaica, poco le interesan estas batallitas añejas. Lo cotidiano ha vencido a lo épico:

ULISES: A tus órdenes... Cuando bajé hasta el Hades... ¿Me oyes, Penélope?

PENÉLOPE: (*Dentro.*) Sí. Es que estoy preparando la cama...

ULISES: Me encontré con Tiresias de Tebas, el antiguo vidente. «Escucha, hijo de Laertes, vástago de los dioses» me dijo. «Después de resolver los problemas de Itaca, has de partir de nuevo llevando un remo al hombro y caminarás hasta la tierra de unos hombres que desconocen el mar, no utilizan la sal en sus comidas e ignoran la existencia de las naves. Entonces clavarás en la tierra tu remo y sacrificarás al dios del mar. Sólo si cumples esto el mar te enviará la ancianidad feliz». Eso me dijo Tiresias. Y su sombra, entre las demás sombras del Erebo...

PENÉLOPE: (*Dentro*) ¿Vienes o no?

ULISES: Sí, querida. Perdona. Estaba distraído. Es curioso: feliz lejos del mar... qué difíciles de comprender son estos dioses...

*¿Por qué corres, Ulises?*, p. 172

Hay otra temática, muy frecuente durante estos siglos, que subyace en la obra teatral: la crítica de la guerra, bajo supuestos ideales nobles, y las pérdidas que ocasiona. Odiseo (como Elpénor en otras muestras) representa aquí al hombre moderno que vuelve de la guerra para darse de cara con una realidad que nada tiene de idealismo épico<sup>665</sup>.

El otro viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, el de los pretendientes en la *Deuteronékyia*, que formaba parte del bloque narrativo de Odiseo en Ítaca, es omitido en estas composiciones teatrales. Destaca por ello *Penélope* (1971) de **Domingo Miras**, que no solo recrea la *Deuteronékyia*, sino que además consigue convertirla en una forma de expresar la angustia que el retorno del héroe produce en su esposa, también característica de las reelaboraciones de la *Odisea* de esta época. Como muchos de los autores contemporáneos, Miras se vuelve al mito para reflexionar sobre los retos del presente, en este caso sobre la emancipación de la mujer. Odiseo es en esta tragedia un personaje negativo, machista y violento cuyo regreso a Ítaca cercena las incipientes posibilidades de Penélope de ser por fin dueña de su destino. En efecto, Penélope desea restaurar una especie de matriarcado e intenta que los pretendientes se conviertan en sus aliados. Pero Ulises llega a escondidas y acaba con todos. La reelaboración de la *Deuteronékyia* como remate de la obra pone en escena la violencia y muerte que el itacense ha traído a su vuelta y la destrucción de la esperanza de Penélope en una sociedad más justa.

La oscuridad es casi total, no se ve en absoluto la parte posterior del escenario. Transcurren unos instantes. Acompañada de una luz rojiza, comienza a cruzar lentamente al fondo de la estancia, de derecha a izquierda, una gran barca negra y silenciosa. Está abarrotada por los PRETENDIENTES y las ESCLAVAS, que yacen amontonados y dolientes, apenas cubiertos por exiguos harapos sus cuerpos sangrientos. A medida que la barca va surgiendo del invisible lateral derecho, se van dejando oír gemidos y lamentos tenues, apagados por la lejanía. De pie sobre la popa, CARONTE rema lenta y vigorosamente. Es un viejo cuya barba y cabello, larguísimos, son enteramente blancos, pero cuyo torso casi desnudo es atlético. PENÉLOPE, estremecida, aparta la mano con que oculta su rostro y mira fascinada la fúnebre singladura. Hace un gesto involuntario inclinándose adelante como si fuese a levantarse para alcanzar la nave, pero lo paraliza apenas iniciado. Aunque casi todos los que ocupan la barca van sumidos en su propio dolor, algunos miran a PENÉLOPE con expresión doliente y sombría. El bajel de los muertos sale despacio por el lateral izquierdo y, al mismo tiempo, va desapareciendo la luz roja. Vuelven la oscuridad y el silencio, ahora más densos.

*Penélope*, pp. 83-84

---

665 A. Gala en el epílogo escribe lo siguiente (pp. 175-176): «Cualquier odisea es el relato de un retorno —a la larga da igual retornar vencedor o vencido— y de una desanimada espera. La despedida de un mar donde se estuvo "desmemoriado y disponible". La recuperación de la memoria, que una posguerra naufraga logró desvanecer y diluir. Todos somos Ulises o Nausica o Penélope. Todos hemos sufrido las consecuencias de una lejana guerra, cuyas causas se nos han olvidado. Todos esperábamos llegar alguna vez donde nunca llegamos. Todos hemos perdido demasiado tiempo y culpado de nuestras tonterías al destino y los dioses. Todos vagamos de una en otra isla, desterrados de donde fuimos reyes ignorantes: y es terrible volver. Todos tenemos un alma dividida: y es terrible elegir.»



Antes de que baje el telón la reina observa a los pretendientes y a las sirvientas que han sido asesinados por su marido. Se dirigen al mundo de los muertos, no guiados por Hermes, sino en la barca de Caronte. Penélope amaga con unirse a ellos.

*Último desembarco* (1987) de **Fernando Savater** también recrea la llegada de Odiseo a su patria; en este caso la acción de la obra abarca solamente lo sucedido mientras Odiseo está en las playas de Ítaca (canto XIII) y omite la parte más importante de este bloque en la *Odisea*: la llegada del héroe a palacio, la matanza de los pretendientes y su final restauración en el poder. Savater dota a esta «comedia homérica» de una ambientación moderna (un chiringuito playero) y sigue la corriente de desmitificación característica de la literatura contemporánea. Plasma dramáticamente sus planteamientos filosóficos sobre la libertad humana, que consiste en la elección entre diferentes caminos. Odiseo se enfrenta aquí ante la máxima disyuntiva: completar su *nóstos*, con todo lo que ello implica, o huir. También reproduce esta obra una actitud de la familia de Odiseo muy diferente a la del poema homérico, de la que tantos ejemplos han quedado patentes en este capítulo, y que hace presagiar que no acogerán al retornado favorablemente. Penélope no es ya la esposa abnegada de la *Odisea* y Telémaco, como la Nausícaa de Gala, desdeña los ideales épicos. Esta ruptura del idealismo es precisamente lo que hace de Odiseo un héroe contemporáneo. Mientras que la heroicidad épica se basa en la persecución de unos ideales inamovibles, el héroe actual se enfrenta al hecho de que aquello que ha perseguido durante toda su vida puede no ser como él se lo imaginaba.

La *Nékyia* es recordada en varias ocasiones y está relacionada con el núcleo filosófico de la obra, la capacidad de elección del héroe. Para Savater el verdadero heroísmo de su Ulises es que, a pesar de las dudas y las dificultades, finalmente decide cumplir su sueño, el retorno a Ítaca, aun a sabiendas de que no va ser ni mucho menos tan idílico como él se había imaginado y consciente de que la finalización de su viaje va unida a la de su gloria. En relación a este nuevo heroísmo, el encuentro con Áyax en el Hades sale a colación en un par de pasajes. Primero, Ulises saca de su bolsa el puñal de Áyax, lo que le lleva a recordar su intento de aproximación durante la evocación:

¡Pero si es el puñal de Áyax! La espada no quise ni tocarla y dejé que la enterraran con él, pero por lo visto su alma no me agradeció la deferencia: cuando visité el infierno me volvió la espalda, con aquella feroz arrogancia suya que en el fondo no era más que la inseguridad del que se sabe demasiado torpe para todo lo que no sea repartir mandobles. ¡Qué odio despedía aquella sombra fúnebre! Seguro que hubiera aceptado con gusto los peores tormentos eternos con tal de recibir por un instante un poco de carne otra vez, para saltarme al cuello. ¡El odio!

*Último Desembarco*, p. 9

En este pasaje Áyax parece representar la heroicidad bélica de la *Iliada*, que es duramente criticada, en oposición al héroe astuto de la *Odisea*, como «la inseguridad del que se sabe demasiado torpe para todo lo que no sea repartir mandobles». Áyax representa el contrapunto del Odiseo homérico, que sobrevive a los otros caudillos de la guerra de Troya por haber sido capaz de personificar un nuevo tipo de heroicidad en la que al valor bélico se le une la astucia y la inteligencia práctica. Pero el Ulises de Savater trasciende también al Odiseo homérico en su capacidad para asumir las consecuencias de haber idealizado su objetivo épico, el regreso, cuya mediocre realidad se ha hecho patente una vez que ha pisado la arena de Ítaca. Es un nuevo tipo de héroe, una heroicidad moderna, que también es contrastada con la actitud de Áyax en el Hades. Cuando Ulises se propone regalar a Telémaco, cuya identidad desconoce, el puñal de

Áyax, vuelve a recordar el encuentro de ultratumba:

ULISES.—Yo también quiero hacerte un obsequio. (*Busca en la bolsa y saca el puñal*) Aquí tienes. Me lo dejó en herencia un amigo al que engañé diciendo la verdad. Era uno de esos locos orgullosos que nunca renuncian a lo que creen suyo. Le hablé, ¿sabes?, le hablé, pero él no estaba dispuesto a entender mis palabras razonables. Se mató por no soportar unas cuantas palabras que le despojaban de lo que estaba seguro de haberse ganado.

*Último Desembarco*, pp. 36-37

Áyax se había encontrado ante una encrucijada similar a la del itacense. Su derrota en el juicio por las armas supone para el hijo de Telamón un golpe de realidad, la constatación de que el objetivo idealizado que había perseguido durante toda la vida, convertirse en un belicoso héroe épico, no estaba exento de problemas y decepciones. A diferencia de Ulises, Áyax opta por la retirada, por el abandono de una vida que no ha resultado como él esperaba. Su resentimiento será eterno. Ulises, por el contrario, aunque igual que Áyax es ahora consciente de que su restitución en Ítaca, su objetivo, va a estar también plagado de decepciones, rechazará finalmente la retirada y optará por seguir adelante. El *Último Desembarco* pone en escena esta disyuntiva, las dudas de Ulises acerca de qué camino tomar y las tentaciones que siente de volver atrás.

La evocación homérica vuelve a recordarse al final de la obra en relación a esta disyuntiva de Ulises, producto de su libertad, y es uno de los puntos culminantes de la comedia. Atenea, que aparece modernizada como un muchacho que atiende en el chiringuito, actúa como personificación de la fuerte tentación del héroe de rechazar su restauración y todo lo que conlleva. El episodio de la evocación es el último intento de la diosa de convencer al héroe de que abandone Ítaca.

ATENEA.—(...) Debes volver al mar.

ULISES.—¿Al mar? ¡Nunca más!

ATENEA.—¡Recuerda la profecía de Tiresias!

ULISES.—Vertimos sangre en el suelo, allá en la Isla de los Muertos. Los vimos acercarse, temblorosos y vanos, con una sed sin esperanza en los ojos borrosos. Mi pobre madre estaba entre ellos y yo aún no sabía que había muerto. También Aquiles y Ayax, que me volvió la espalda, y el adivino Tiresias. Me repugnaban sus voces quebradizas, como de niños jugando a lo lejos. Sentíamos frío y humedad: uno de mis compañeros se desmayó.

ATENEA.—¿Has olvidado las palabras de Tiresias?

ULISES.—No he olvidado nada de aquella noche atroz. Tiresias profetizó que yo volvería a mi patria y recuperaría mi reino.

ATENEA.—Y luego...

ULISES.—Luego dijo que yo me apartaría de todas las orillas y que moriría lejos del mar, en una tierra cuyos habitantes ignorasen lo que era un remo o una vela.

ATENEA.—¿Comprendes ahora? ¡Morirás lejos del mar! ¡Volverás a ser dueño, esposo y aun rey, pero morirás! En ese mar que crees odiar está tu juventud eterna, la peripecia que nunca se marchita. Serás Nadie, no poseerás ya nada, ni siquiera el acuciante propósito de regresar, pero mantendrás a raya la trama de la muerte. ¡Vuelve al mar, Ulises! ¡Vuelve al mar y sálvate!

*Último Desembarco*, pp. 43-44

La profecía de Tiresias, que Odiseo morirá anciano lejos del mar, no es en la comedia el destino ineludible del poema homérico, sino la consecuencia que tendrá la elección del héroe por completar su regreso. Atenea, para convencer a Ulises de que cese en su empeño del *nóstos*, tienta al héroe con manipular la profecía de Tiresias.

Puesto que el adivino había profetizado que la muerte le vendría lejos del mar, si Ulises abandona Ítaca y vive siempre sobre las aguas se haría inmortal. Ulises no se deja convencer y decide heroicamente volver al palacio y reencontrarse con su familia. Vencida la tentación, la obra se cierra con la vuelta de la diosa al rol tradicional, que ahora aconseja al protagonista la mejor manera de conseguir su restitución.

### **Odiseo en Eea: *Circe y los cerdos* de O'Neill**

Acabamos de ver cómo en la escena teatral contemporánea surgió una serie de obras acerca de los acontecimientos que rodean la estancia de Odiseo en Ítaca y que en algunas de ellas, aunque el episodio no formaba parte de esta sección del poema, ha sido recreado el viaje al mundo de los muertos, a veces con una importante carga simbólica. Otro de los episodios que atrajo a los dramaturgos modernos fue el de Circe. La maga resultó un personaje cautivador para los escritores teatrales por lo que desde el siglo XVII hasta la actualidad el episodio fue recreado en multitud de piezas<sup>666</sup>. En la *Odisea* la *Nékyia* había sido relacionada con los sucesos en la isla de Eea, pues es Circe quien ordena el viaje y quien recibe de nuevo al héroe en Eea tras la aventura en el Hades. En algunas obras teatrales sobre Circe la *Nékyia* está presente de una manera u otra<sup>667</sup> y encontramos incluso una dramatización extensa de la evocación homérica en *Circe y los cerdos* (1974) de Carlota O'Neill<sup>668</sup>.

O'Neill pone en escena una Circe que, como la Penélope de Domingo Miras, anima a una reflexión sobre la mujer. Es esta obra un ejemplo más de la nueva corriente literaria que mediante el mito realiza una mirada crítica acerca del tratamiento que tradicionalmente ha recibido la mujer en la literatura y refleja los cambios sociales del último siglo. En la obra de Carlota O'Neil la actitud moderna e independiente, aunque también sibilina, de Circe contrasta con los dejes rancios de Ulises, que finalmente se decide a volver con su fiel y tradicional Penélope, que solo cocina para él. Circe se ve obligada a vivir en una contradicción. A pesar de su naturaleza emancipada, ama a Ulises. Pero Ulises elige a Penélope, símbolo de la mujer tradicional, frente a la libertad «sospechosa» que encarna la maga<sup>669</sup>. Una vez que el itacense ha decidido marcharse, Circe fluctúa entre su rol homérico como benefactora del héroe al que va a ayudar en su regreso y el papel de amante que intenta impedirlo. Esto se refleja en las dos adaptaciones de la evocación de los muertos que hay en la obra y que por lo demás resumen con fidelidad textual el hipotexto homérico. La primera se produce en la isla de Eea y la ejecuta la maga. En el contexto de una conversación sobre la fidelidad, en la que Ulises encarna la opinión machista de que la infidelidad del hombre es aceptable pero la de la mujer no, Circe intenta aprovechar esta reflexión para hacerle dudar de la castidad de su esposa y para ello evoca el alma de Agamenón. Carlota O'Neill ha extraído el encuentro entre Odiseo y Agamenón de la *Nékyia* y le ha dado una nueva función, pues sirve como arma a Circe para retener a su amado:

666 Galindo Esparza 2015, pp. 311 ss. y 383.

667 En *La Circe* (1902) de Chapí y Carrión, la sombra de Aquiles se aparece en la gruta de Circe ante Ulises, que ha quedado hechizado por los encantos de la maga, para conminarle a que continúe el viaje. Una escena similar se daba en *El Mayor encanto, amor* de Calderón donde el fantasma de Aquiles en su sepulcro insta al héroe a seguir el viaje y ser digno de las armas de Aquiles (Jornada III 690-833). En *Circe: A dramatic fantasy* (1915) de Flagg, Circe, antes de que Ulises parta, adelanta los peligros que le quedan por afrontar, entre los que está la *Nékyia*.

668 Nosotros nos vamos a centrar en el tema del viaje al mundo de los muertos. Puede leerse un análisis de la obra dentro de la tradición literaria del tema de Circe en Galindo Esparza 2015, pp 383-388.

669 Hermes y Odiseo dejan clara su postura ante la maga. Toda mujer que no cumple con su rol de esposa resulta sospechosa: «HERMES.- Con esta 'clase' de mujeres, no se sabe a qué atenerse... ¡Se les atribuyen tan diversas versiones!... ¡Se murmura tanto!... / ULISES.- ¡Se dicen tantas cosas y ninguna buena... por muy Diosa que sea» (*Circe y los cerdos* I 2ª, p. 321).

CIRCE.- ¿Crees que Penélope te sigue aguardando a pesar de ignorar de ti, hace trece años?

ULISES.- (*Soberbio*) ¡Creo en Penélope!

CIRCE.- Todos los combatientes, cuando regresan, no encuentran su hogar como lo dejaron. ¡Más de uno de los reyes que vinieron de Troya, al reintegrarse a su palacio, fueron asesinados por su adúltera esposa!

ULISES.- (*Indignado*) ¡Mientes!... ¡Impostora!... ¡Dame un solo nombre!

CIRCE.- (*Segura*) El Atreida Agamenón, Príncipe de hombres, fue asesinado por su esposa y Egisto su amante.

ULISES.- ¡No puedo creerlo!... Agamenón, vencedor de Troya, ¿no fue recibido en su palacio, con todos los honores por su fiel esposa?

CIRCE.- (*Irónica*) «¡Fiel esposa!»... En cambio yo, soy la «pérfida Circe»... ¡Todo es cuestión de nombre! Los hombres son muy aficionados a acatar los mitos... aunque, como en este caso, sean falsos.

ULISES.- (*Preocupado*) ¡¡No puede ser!!... ¡Agamenón, vencedor de Troya!... ¡No puede ser!

CIRCE.- (*Sonriendo misteriosa*) ¿Quieres hablar con su alma?

ULISES.- (*Sobresaltado*) ¿Qué dices, Circe?... ¿Acaso puedes evocar el espíritu de los muertos?

(*Se hace oscuro el lugar donde se encuentra Circe: música misteriosa. Queda levemente iluminado Ulises y al momento se proyecta una luz espectral sobre el espíritu de Agamenón, que aparece en lo alto de la cima.*)

ESPECTRO.- (*Voz pausada, lúgubre*) ¡Prudente Ulises, el más querido de mis capitanes!... ¿Por qué me sacas de las espesas tinieblas donde mi Destino fatal me ha conducido?

ULISES.- (*Con sorpresa*) ¡Atreida Agamenón!... ¡Príncipe de hombres!... ¿Cómo la Ker de la muerte ha conseguido dominarte? (...)

ESPECTRO.- Divino Laértida, ingenioso Ulises (...) ¡Egisto me ha infligido la Ker de la muerte, con la ayuda de mi pérfida esposa! (...)

Mientras me ofrecía un banquete en mi palacio, me mató como a un buey en el establo, y así sufrí una muerte lamentable. Y en torno a mí, fueron degollados como cerdos de blancos dientes que se sacrifican en los banquetes sagrados o comidas de fiesta, mis ayudantes y compañeros. (...)

¡Y cuando estaba tendido y moribundo, alcé mis manos en busca de mi espada, pero la mujer de ojos de can, se alejó, y no quiso cerrar mis ojos ni mi boca, en el momento en que yo descendía a las moradas de Edes! (...)

ULISES.- ¡Clitemnestra, llena de horribles pensamientos, cubrirá con su infamia a todas las mujeres futuras, aun aquellas que tuvieron la virtud por patrimonio! (...)

(*Ansioso*) ¿Podrías decirme qué hace Penélope?... ¿si me espera?

ESPECTRO.- ¡No te vendrá tu perdición por tu esposa, Penélope, la hija de Icaro... (*Pausa: el espectro y la voz se alejan*)... ¡Pero no puedo continuar!

ULISES.- (*Ansioso: da unos pasos*) ¡Prosigue, Agamenón, por los Dioses!... ¡Dime más de Penélope, de mi hijo, de mi casa!... ¿Qué ha sido de ellos?... ¿Me aguardan?... ¿Se ha vuelto a casar mi esposa?... (*Desesperado*)... ¿Por qué te alejas apresuradamente, Agamenón?... ¿Qué hacer te llama con tanta urgencia?

ESPECTRO.- (*Fuera de escena*) ¡Circe, la maga!, acaba de colocar en mi fosa grata libación de dulce vino, leche melada, agua, y la ha espolvoreado de blanca harina y ha degollado hermosas cabras blancas!... (*Con voracidad*) ¡Ya mana la negra sangre de las bestias con las que voy a saciarme!... (*Más lejos*)... ¡Adiós, Ulises!... (*Termina la música. Se hace la luz. Circe sonríe a Ulises.*)

*Circe y los cerdos I 3ª, pp. 331-335*

El cambio de contexto del encuentro entre Agamenón y Odiseo, que resulta una cita prácticamente literal del hipotexto, cumple dos objetivos: sirve a O'Neill para

mostrar sin intermediarios la visión peyorativa de los héroes antiguos (y de otras personas actuales) sobre la mujer, a la vez que permite a Circe extender este prejuicio sobre Penélope. Solo el final se ha cambiado, para ajustarlo mejor a los planes de la maga. En la *Nékyia* el encuentro con Agamenón termina con la alabanza de Penélope y el recuerdo de Telémaco: «sensata, la dejamos como una joven recién casada al partir a la guerra y a un niño pequeño junto a su pecho. Su querido padre lo verá cuando regrese (...) y él abrazará a su padre, como es correcto.» (*Od.* XI 446-451). En *Circe y los cerdos* la maga advierte que Agamenón va a elogiar a Penélope, lo que va en contra de su propósito de hacer que el héroe desconfíe de su esposa. Ha de hacer callar a la sombra. Para ello se vale de las libaciones y ofrendas de la *Nékyia*. Lo que en Homero se usaba para comenzar la evocación de los muertos, sirve ahora para ponerle fin.

Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, Circe no consigue retener a Ulises a su lado. Como en el canto x de la *Odisea*, una vez que Ulises ha decidido marcharse, ella ordena la evocación de los muertos. Esta vez sí tendrá que viajar a la entrada del Hades. El mandato de Circe es muy similar al del hipotexto, pero O'Neill incluye una breve intervención de la maga que se desvía del texto homérico, pues esta trata de aprovechar el miedo de Ulises para retenerlo a su lado.

CIRCE.- Es fuerza que consultes el alma del tebano Tiresias, el adivino ciego, cuyo espíritu es inmortal. Persefónia otorgó, ¡sólo a él!, el don de que la muerte no le arrebatase la inteligencia y el saber... ¡Los demás, no serán sino sombras que vagarán junto a ti!

ULISES.- (*Desesperado*) ¡Mi alma no quiere vivir más, ni contemplar la luz del sol, si es ese mi próximo viaje!... ¡Horror!... ¡Bajar a los infiernos!...

CIRCE.- (*Sonriendo misteriosamente*) ¡Quédate a mi lado!

*Circe y los cerdos* II 6ª, pp. 365-366

Las siguientes instrucciones de Circe son una traducción del original griego en la que se intercalan las preguntas de Ulises, y que contiene una ligera corrección estética respecto a la información que le dará Tiresias. En vez del μέτρα κελεύθου νόστον θ' (*Od.* X 539-540) del original, O'Neill escribe «te dirá cómo has de verificar tu retorno». Así se salva la supuesta incongruencia entre las expectativas que Circe generaba en la *Odisea* acerca de la información que le iba ofrecer el adivino y los datos que Tiresias ofrecía realmente al héroe en el Hades; pues, mientras que ciertamente nada decía de «la extensión de la ruta y el regreso», el aviso de que no debía tocar el ganado de Helios y de que en Ítaca le aguardaban los pretendientes sí se puede considerar importante para que Ulises sea capaz de verificar su retorno.

A continuación, en el poema homérico Odiseo despertaba a sus compañeros y les comunicaba la necesidad de viajar al mundo de los muertos, noticia que estos recibían entre lamentos. En *Circe y los cerdos* se produce otra innovación, pues es la maga la que convoca a la tripulación, cuya reacción es de sospecha. Aconsejan a Ulises que no se fie de Circe y afirman que el viaje al más allá que ha decretado es una trampa. A lo largo de toda la obra se pone varias veces de manifiesto la inseguridad que las mujeres poderosas generan en los hombres, que las consideran sospechosas.

Por otro lado, la muerte de Elpénor y el abandono de su cadáver, que en la *Odisea* es recordada brevemente por el narrador de manera retrospectiva (*Od.* XI 52-54), aquí se lleva a escena:

(*Se escucha fuera un grito desgarrador emitido por Marinero 5 seguido de un tremendo golpe*)

ULISES.- ¿Qué ha sucedido?... ¿Quién gritó como en el último día de su vida?

(...)

MARINERO 1.- (*Solloza fuera de escena*). ¡Infeliz Elpénor!

MARINERO 2.- (*También fuera*) ¡Desgraciado Elpénor!

(*Entran los cuatro marineros desconsolados*)

ULISES.- ¿Qué ha ocurrido?

MARINERO 3.- Elpénor, el más joven y menos cuerdo de nuestro grupo, se había tendido en las altas estancias de este palacio para dormir al fresco su embriaguez, y al escuchar nuestra alegría por la partida, ha sido tanta su prisa por bajar a reunirse con todos, que se descuidó de descender por la escalera y se ha arrojado por la terraza matándose.

*Circe y los cerdos* II 7ª, pp. 368-369

En *Circe y los cerdos* queda de manifiesto que dejar insepulto al remero no es un descuido sino una elección motivada por la premura de realizar la evocación<sup>670</sup>. Circe les avisa de que tendrán que volver a Eea a enterrarlo.

CIRCE.- Aquí ha quedado el cadáver de vuestro compañero Elpénor; su alma reclama tornéis a hacerle honras fúnebres.

MARINERO 3.- ¡Oh, Ulises!... ¡Me temo que Circe trama algo terrible contra ti y contra nosotros!

*Circe y los cerdos* II 7ª, pp. 370-371

O'Neill adelanta así el ruego de Elpénor a Ulises en el Hades que motivará el regreso a la isla de Circe. De nuevo los marineros consideran que todo es una estratagema de la maga. Con igual desconfianza reciben el ofrecimiento de Circe para llevar al barco las reses que han de ser sacrificadas durante la evocación. Finalmente la tripulación parte y lo que en la *Odisea* era una mención de que la maga les envió un viento favorable se amplifica y transfocaliza en la obra teatral en una escena en la que ella, ya sola, realiza un ritual mágico para convocar al Bóreas y al Céfito.

Vemos, por tanto, que al reelaborar los preparativos para el viaje O'Neill ha seguido muy de cerca los versos de *Odisea* X al respecto, pero ha introducido cambios en su adaptación al formato teatral<sup>671</sup>. Ha puesto como centro de la acción a Circe en lugar de Odiseo, y ha mostrado tanto el deseo de la maga de que su amante permanezca con ella como las suspicacias que levanta entre el resto de la tripulación.

Todo esto ha sucedido en las rapsodias sexta y séptima del Acto II. La Rapsodia octava está dedicada en su totalidad a la evocación de los muertos y constituye una reproducción resumida pero fiel del texto de los bloques Travesía y Ritual 1 y de Personajes 1 del canto XI de la *Odisea*. Al tratarse de una obra teatral, carente de narrador, la descripción del lugar de evocación<sup>672</sup>, la realización de los sacrificios, la

---

670 En la *Odisea* la afirmación de Odiseo de que dejaron el cadáver de Elpénor sin enterrar por la urgencia en llevar a cabo otros trabajos (σῶμα γὰρ ἐν Κίρκης μεγάρῳ κατελείπομεν ἡμεῖς / ἄκλαυτον καὶ ἄθαπτον, ἐπεὶ πόνος ἄλλος ἐπειγε., *Od.* XI 53-54) permite una doble interpretación: la prisa por partir pudo ser la causa de que abandonaran deliberadamente el cuerpo del remero o de que les pasase desapercibida su muerte. Cf. Clark 1979, pp. 152-162; Page 1955, pp. 44-46. En nuestra opinión, tanto la sorpresa de Odiseo al ver a su compañero como el hecho de que Elpénor refiera su muerte al itacense, son detalles a favor de la segunda interpretación.

671 La *dramatización* de un hipotexto narrativo conlleva diversas limitaciones, como la necesidad de ajustar la acción al tiempo de representación o las dificultades para representar sucesos resumidos en la narración (Genette 1989, pp. 357-359).

672 En el teatro no es necesario realizar pausas descriptivas, ya que la ambientación es mostrada mediante elementos extraliterarios (p. ej. el decorado). La inclusión de la descripción en la alocución de Odiseo es una marca más de la minuciosidad con la que O'Neill realiza la *transmodalización* de la *Odisea*.

aglomeración de almas y el motivo del temor han sido puestas en boca de los personajes.

ULISES.- Sí... ¡Allí confluyen los malditos ríos Priflegeton y Cocito!... (*Irrumpe el borbollar ominoso de las aguas que surcan los caminos del infierno.*) ¡Ya hemos llegado!... ¡Descendamos rápidamente! (*Pausa: se supone que los hombres han abandonado la embarcación. Se acentúan los sonidos, acompañados de cantos tristes y lamentos.*) ¡Aquí hay que cavar una fosa!

MARINERO 4.- ¡Muy honda?

ULISES.- Como de un codo de radio. (*Golpes secos. Aumenta el estruendo.*)

MARINERO 1.- (*Aterrado*) ¡No!... ¡Yo no sigo aquí!... ¡No me asustan los hombres con la espada en la mano! ¡Pero sí, las almas de los muertos!...

ULISES.- (*A los marineros*) ¡Tranquilizad el corazón marineros!... ¡Disponéos a dormir!... ¡Un dulce sueño ya les está invadiendo!... (*Los marineros se recuestan en la tierra y quedan transpuestos. Invitando a las almas que se le van acercando*) ¡Aquí está la leche, la miel, el agua!... ¡Es para vosotras!... ¡He aquí la blanca harina con la que espolvoreo esta fosa!... ¡Legiones de muertos!... ¡venid aquí!... (*Golpes secos al matar Ulises a los animales.*) ¡Ya están degolladas las cabras!... ¡La sangre negra empapa la tierra!... (*Junto a Ulises se aglomeran sombras blancas. En el clímax del magismo*) ¡Oh, dioses! ¡Se acercan en tropel las almas de los muertos! ¡Recién casadas, hombres jóvenes, ancianos que han sufrido muchos males; guerreros de armas ensangrentadas heridos por las broncíneas picas!... ¡Todos aquí!... ¡A mi lado!... ¡Un terror pálido me sobrecoge! (*Inmenso clamor en sonidos y cantos.*) ¡Se están saciando!... ¡Ya calman sus ansias!...

*Circe y los cerdos II 8ª, pp. 372-373*

A diferencia de la *Odisea*, en la que acompañaban al héroe Euríloco y Perímedes, en *Circe o los cerdos* marchan cuatro marineros innominados. En la *Nékyia* no quedaba claro si los dos compañeros permanecían durante la evocación o se habían retirado, pues no se comenta que hubieran vuelto a las naves ni tampoco que participaran en la acción. O'Neill corrige esta ambigüedad, a la vez que respeta el hipotexto, mediante una interpretación hábil: en *Circe o los cerdos* están presentes, pero hace que se queden dormidos, como por encantamiento, de manera que mantiene también su exclusión de la evocación. El motivo del temor se les aplica a ellos, además de al protagonista. Sin embargo, se omite el motivo del rechazo de las almas con la espada. Ulises permite que todas ellas se sacien de la sangre.

A continuación se reproducen los tres primeros encuentros individuales de la *Nékyia*. Primero se aparece el alma de Elpénor. A pesar de que Ulises, a diferencia del Odiseo homérico, sabe que el remero ha muerto, mantiene la sorpresa por ver al difunto tan pronto en el Hades:

ULISES.- ¡Cómo llegaste a estas espesas nieblas, más aprisa que yo, en mi negra nave?

MARINERO 5.- ¡La abundancia de vino me perdió!... No pensé en bajar por la larga escalera, y caí desde lo alto rompiéndome el cuello y descendiendo hasta aquí!... ¡Ahora te suplico, por tus deudos lejanos, por tu esposa, por tu padre, por Telémaco tu hijo, que no te marches a tu tierra sin llorarme y enterrarme en la isla de Eea donde yace mi cuerpo, para que no concite sobre ti la cólera de los dioses, y yo me convierta en larva!... ¡Me quemarás a la orilla del mar, con todas mis armas, y alzarás allí mi túmulo!...

ULISES.- ¡Cumpliré, infeliz, todas esas cosas!...

*Circe y los cerdos II 8ª, pp. 372-373*

El pasaje constituye una reducción del hipotexto, con variaciones menores (p. ej. Elpénor atribuye su muerte solo al vino, no a la divinidad, y teme convertirse en larva). El próximo encuentro individual se produce con Anticlea, no con Tiresias como en la *Nékyia*. El Ulises de O'Neill no retrasa su encuentro con Anticlea hasta haber contactado con el adivino. El pasaje sigue por lo general el texto homérico (tópicos del descenso y de la familia, motivo del abrazo y naturaleza de los muertos), pero la situación en Ítaca que describe Anticlea es diferente. En el canto XI Anticlea, que había muerto antes de la llegada de los pretendientes, recordaba la tristeza de la familia por la ausencia de su hijo, pero aún no se habían cernido sobre ellos los graves peligros derivados de tan larga ausencia. La Anticlea de la pieza teatral sí es consciente del peligro que los pretendientes suponen para la vida de Telémaco, único obstáculo entre ellos y el trono.

MADRE.- Tu esposa continúa en el palacio, afligido su corazón, y consumiendo sus días y sus noches en el dolor. Ningún otro posee tu excelente dominio, pero tu hijo está en peligro, pues los pretendientes de su madre urden matarlo para casarse uno de ellos con tu esposa y apoderarse de tus bienes. En cuanto a mí, he muerto cumpliendo mi destino; fue la nostalgia, el dolor de tu ausencia, ilustre hijo, y el recuerdo de tus virtudes, los que me arrebataron la dulce vida. (*Se va alejando*)

ULISES.- (*Con angustioso dolor*) ¡Madre!... ¿Por qué desapareces cuando quiero abrazarte?... ¡Si nos estrechásemos brazo con brazo, nos consolaríamos!... ¿O acaso eres un fantasma, un engaño?

MADRE.- Es la ley de los mortales que ya no viven, lo que nos separa, hijo querido. Los nervios no sostienen ya la carne ni los huesos, y la fuerza del ardiente fuego lo consume tan pronto como la vida desampara la blanca armazón y el alma vuela como un sueño.

*Circe y los cerdos* II 8ª, pp. 374-375

Para salvar las dificultades que suponía representar en escena un alma que se desvaneciera entre los brazos de su hijo, el motivo del abrazo se convierte en la expresión de la frustración de Ulises por no poder abrazarla, pero el intento no llega a ejecutarse. La reacción de la madre es la misma que en el original: explica a su hijo que la naturaleza de los muertos impide el contacto físico.

Por último, el alma de Tiresias da su profecía, que aquí ha sido simplificada. Ya no es un vaticinio condicional, sino que anticipa directamente la muerte de los compañeros, el retorno a Ítaca y la matanza de los pretendientes. Al final de la Rapsodia octava se añade un último pasaje que no se encontraba en el texto de la *Odisea*:

ULISES.- ¿Penélope me espera, me ama?

TIRESIAS.- Ella y tu hijo te esperan: te aman... y ahora, disponte a abandonar estas tinieblas y a sufrir los desventurados años que te aguardan.

*Circe y los cerdos* II 8ª, p. 376

Si en la primera evocación de los muertos Circe consigue ocultar la fidelidad de Penélope, la segunda consulta de ultratumba supone un duro golpe a las tentativas de la maga de retener a Ulises, pues confirma que Penélope y Telémaco aún lo aman. Tras el viaje al mundo de los muertos Ulises regresa a Eea para enterrar a Elpénor. La hechicera hace un último intento de convencer a Ulises, una vez que este ha experimentado qué significa la muerte durante el viaje al Hades que ella había prescrito. Como Calipso en la *Odisea*, Circe ofrece a su amante la inmortalidad, privilegio que considera muy superior al amor de Penélope. Ulises la rechaza y marcha rumbo a Ítaca bajo los presagios ominosos de la maga.





Confín del océano: allí oímos  
El estruendo de los dos ríos que aullando caen  
Dentro del Aqueronte. La noche allí es eterna:  
Suba por el cielo o baje el sol por la tierra,  
Allí no toca nunca: todo sombras allí.

(Pausa y gran silencio.)

De ellas surgieron pronto alrededor de nosotros  
Pálidas figuraciones y vanos espectros  
De los que fueron un tiempo formas humanas,  
Jovencitos muertos antes del tiempo de sus bodas,  
Madres noveles con el hijo tierno  
Aún en el brazo, muchos hombres maduros y mujeres  
Con el gesto del sufrir impreso en el rostro,  
Guerreros con el arma en la herida abierta,  
Viejos decaídos y viejas de corazón dormido...  
Entre ellas reconocí allí a la madre.

(Pausa y gran silencio.)

NAUS. (*Afanosa.*) ¿Y qué más? ¿Y qué más?

ULISES.

Yo que estaba

Allí sentado, pero con la espada desnuda  
Sobre la fresca sangre del sacrificio  
Que había ofrecido a los dioses del oscuro imperio,  
No dejaba acercarse a los pálidos espectros  
Que sólo catándola adquirirían el semblante de la vida.  
Aquello les amedrentaba: me imprecaban  
Con el gesto, retorciéndose, y yéndose,  
Y volviendo a venir; pero incommovible,  
Yo tenía que esperar a que Tiresias, el oráculo,  
Me hablara el primero ... (*Pausa.*)

NAUS. (*Temblando.*)

¿Qué más Ulises?

(*Ulises tarda en retomar la palabra, y así que la retoma, cae el telón rápido, perdiéndose las palabras detrás de él.*)

ULIS. De repente, del fondo de la negrura,  
Salió un gran espectro de barba blanca  
Que se acercó...

Ulises describe el lugar de la evocación, la aglomeración de los difuntos y su rechazo con la espada según el hipotexto homérico, pero justo cuando se va a producir el primer encuentro baja el telón. Este abrupto corte impide que la unidad de la obra se vea comprometida por un largo excursus, a la vez que deja al espectador deseoso de conocer más de la aventura de ultratumba. En la *Odisea* el héroe conseguía el efecto encantador de un aedo con su narración y su éxito quedaba patente en el *intermezzo* que partía en dos la *Nékyia*. Aquí Maragall escenifica la impresión que la evocación está causando en sus oyentes mediante las interpelaciones de Nausícaa pidiendo más información. Al bajar el telón e interrumpirse la evocación, Maragall hace que los espectadores, asimilándose a la princesa, queden ansiosos por escuchar más pormenores de la aventura. Este deseo va a ser colmado en el siguiente acto, en el que Nausícaa refiere a Daimó el restante relato del itacense sobre la *Nékyia*.

NAUS. Ha estat dintre l'infern, ell, l'únic,  
I ha vist les ombres de les gents que foren,  
La de la seva mare. Ell la volia  
Abraçar i ho provà per tres vegades,

I diu que cada volta se'n tornava  
Els braços buits al pi, i no estrenyia  
Res més que l'aire fosc.

DAIMÓ. Horrible! horrible!...

NAUS. Les ombres grans d'Agamemnon i Aquilles  
Li han parlat, i ell an ells; i li contaven  
Les grans tragèdies llurs; i ell els hi deia  
Lo que resta en el món.

DAIMÓ. Sublim col·loqui!

NAUS. Sols d'Àiax diu que l'ombra encara irada  
No li volgué dir res: a ses preguntes  
Girà l'espatlla desdenyós, i anà-se'n.

DAIMÓ. I les divinitats?

NAUS. Vegé-les, creu-ho.  
Mes jo no ho sé pas dir: sols me'n restava  
Una terror sagrada...

*Nausica III 213-229*

NAUS. Ha estado dentro del infierno, él, el único,  
Y ha visto las sombras de las gentes que fueron,  
La de su madre. Él la quería  
Abrazar y lo intentó tres veces,  
Y dice que cada vez volvían  
Sus brazos vacíos en el pecho y no apretaba  
Nada más que el aire oscuro.

DAIMÓ. ¡Horrible! ¡Horrible! ...

NAUS. Las grandes sombras de Agamenón y Aquiles  
Le han hablado, y él a ellos; y le contaron  
Sus grandes tragedias, y él les decía  
Lo que queda en el mundo.

DAIMÓ. ¡Sublime coloquio!

NAUS. Sólo de Áyax dice que la sombra todavía airada  
No le quiso decir nada: ante sus preguntas  
Giró el hombro, desdenoso, y se alejó de él.

DAIMÓ. ¿Y las divinidades?

NAUS. Las vio, créelo.  
Mas yo no lo sé decir: sólo me quedaba  
Un terror sagrado...

Nausícaa resume, ante un asombrado Daimó, los encuentros individuales con Anticlea, Aquiles, Agamenón y Áyax. Dos de los motivos más conocidos del episodio, el intento de abrazo y el silencio, son reelaborados. En este pasaje el público ve colmados sus deseos de información. Además, gracias a la *transvocalización* del relato (de Odiseo a la princesa) se muestra el asombro de Nausícaa y Daimó, que refleja el profundo impacto del viaje al más allá entre los feacios. A pesar de los sentimientos que Ulises ha despertado en Nausícaa, esta comprende que un héroe que ha estado dispuesto a acometer la mayor hazaña de todas, el viaje al mundo de los muertos, para volver a su patria, merece efectivamente el retorno. Las últimas líneas de la obra son el canto del poeta Daimó, que reproducen los primeros versos de la *Odisea*, símbolo de la gran fama que alcanzarán las hazañas de Odiseo que los feacios han tenido el honor de conocer de primera mano.

### **Adaptaciones teatrales globales: Dallapiccola y Walcott**

Hasta ahora hemos analizado piezas en las que se dramatizaba un episodio

concreto de la *Odisea*, lo que en las épocas precedentes había constituido la forma habitual de adaptación teatral del poema homérico. Pero en el siglo XX fueron surgiendo otras obras en las que se intentaba escenificar una visión más global de la *Odisea* y en las que la evocación de los muertos formaba una parte importante de la trama. Repasemos a continuación algunas de ellas.

La ópera *Ulisse* (1968) de **Luigi Dallapiccola** recrea el argumento homérico<sup>674</sup>. La obra se abre con el lamento de Calipso por la marcha de Ulises. Este llega al país de los feacios, a quienes relata sus aventuras pasadas, y culmina después su retorno y restauración en Ítaca. Al igual que en la *Odisea*, se rememora la evocación de los muertos en el relato secundario ante Arete y Alcínoo. En la versión de Dallapiccola es el séptimo episodio recreado, ocupa la cuarta escena del primer acto y sintetiza el ritual y los encuentros con Anticlea y Tiresias. El propio Dallapiccola explica la estructura de *Ulisse* en una conferencia acerca de su ópera (1987, pp. 232-262). Los episodios se distribuyen simétricamente a partir de un eje central y se relacionan mediante paralelismos<sup>675</sup>. El único episodio sin paralelo, el que actúa como eje, es el viaje al mundo de los muertos, al que de nuevo se le ha otorgado una posición central<sup>676</sup>.

La escena, titulada «Il regno dei cimmeri», tiene lugar en el territorio de los cimerios, identificado con el Hades. El escenario, según la acotación, está sumido en la oscuridad, iluminado solo por el reflejo de la luna. Antes de la llegada del héroe se escucha el canto de los difuntos, que plasma a la perfección la naturaleza de los muertos homéricos:

LE OMBRE  
(voci interne)  
Lacrime...  
Pianto, rimorso, eterno soffrire...  
Pianto, lacrime...  
Sempre il buio; mai la luce...  
sempre soffrire; mai sperare...  
Oppressi dal passato  
siamo genti senza futuro.

*Ulisse*, Acto I, Escena 4ª, p. 6<sup>677</sup>

LAS SOMBRAS  
(voces internas)  
Lágrimas...  
Llanto, remordimiento, eterno sufrir...  
Llanto, lágrimas...  
Siempre la oscuridad; nunca la luz...  
siempre sufrir; nunca tener esperanza...  
Oprimidos por el pasado  
somos gente sin futuro.

---

674 Acerca del mito de Ulises en la ópera, véase Petrobelli 1998.

675 Por ejemplo, los episodios primero y último se relacionan por la aparición de un único personaje y del mar.

676 Dallapiccola 1987, p. 257: «At the summit of the vault is the most extensive scene of the opera, 'The Realm of the Cimmerians'. This scene is parallel only to itself.»

677 Reproduzco el texto del libreto original italiano disponible en <http://www.operamanager.com/libretti/610.rtf> (recuperado el 9 de agosto de 2016). He cotejado el texto con una publicación oficial de Dallapiccola (1987) en la que se encuentra la versión inglesa del libreto. Este libro contiene, además, información del autor acerca de *Ulisse*, que me ha sido de especial utilidad.

El planto queda interrumpido por la irrupción de Ulises con algunos compañeros, que siguiendo el ritual homérico cavan con las espadas un hoyo. Los espíritus se agitan al darse cuenta de que son hombres vivos y ante la presencia de la sangre ritual. Cuestionado por los difuntos, el protagonista expone el motivo de la evocación, consultar a Tiresias. Pero antes aparece Anticlea. A diferencia del hipotexto homérico, en esta ocasión Ulises no pospone el encuentro con su madre en favor de Tiresias. Como en la *Nékyia*, Anticlea declara haber muerto por la añoranza de su hijo. Se adapta de nuevo a la escena teatral el motivo del infructuoso intento de abrazo.

ULISSE

(...) o Madre,  
ti vo' abbracciare!

*(muove qualche passo verso la Madre. L'Ombra si allontana)*

*Ulisse, Acto I, Escena 4ª, p. 7*

ULISES

(...) ¡oh, Madre,  
te quiero abrazar!

*(se mueve unos pasos hacia la Madre. La Sombra se aleja)*

Ante las dificultades de representación, en obras teatrales como el *Ulisses* de Dallapiccola o el *Ulysses* de Phillips, según veremos más adelante, el motivo se adapta y se convierte en la retirada de la madre cuando el hijo trata de abrazarla. Anticlea justifica después este rechazo reproduciendo las palabras pronunciadas en la evocación homérica: la naturaleza de los muertos impide el contacto entre el vivo y el muerto<sup>678</sup>. La incapacidad de abrazar a su madre produce en el protagonista una profunda sensación de soledad<sup>679</sup>.

Anticlea se marcha y aparece Tiresias, portando el cetro de oro («*Appare Tiresia: ha in mano lo scettro d'oro*», *Ulisse*, Acto I, Escena 4ª, p. 8). La profecía de Tiresias es breve y ambigua:

sul tuo legno la folgore s'abbatte!

*(dolce)*

D'Itaca baci il suolo, ed il figlio e la consorte

*(con ribrezzo)*

Ma quanto sangue intorno...

Infine solo,

ancor ti vedo ramingo sul mare:

canuto sei, canuto come il mare.

*Ulisse, Acto I, Escena 4ª, p. 8*

sobre tu leño se abate un rayo

*(dulce)*

de Ítaca besas el suelo, y al hijo y a la esposa

*(con repugnancia)*

Pero cuánta sangre alrededor.

Finalmente solo,

te veo incluso vagando por el mar:

estás canoso, canoso como el mar.

Tiresias vaticina los mismos sucesos (muerte de los compañeros, matanza de

678 *Ulisse*, Acto I, Escena 4ª, p. 8: «LA MADRE: Ombre noi siamo: vaghiamo per l'etere simili a / sogno (...) / Così son sfuggita all'abbraccio, quale ombra, qual sogno ...»

679 Dallapiccola 1987, p. 241: «In the scene of Hades, when Ulysses tries to embrace his mother's Shade and she dissolves 'as a shadow, as a dream', he realizes that he is alone.»

los pretendientes y segundo viaje) que su homólogo homérico, pero con un lenguaje tan difuso que dificulta su interpretación. Dallapiccola ha hecho que la profecía del segundo viaje sea indefinida para que exprese la soledad del héroe, aspecto que el autor deseaba enfatizar<sup>680</sup>. Este procedimiento, como veremos, es el mismo del que se sirve Stephen Phillips en *Ulysses* para convertir la profecía en un mensaje angustiador.

El *Ulisse* de Dallapiccola, según reconoce su autor (1987, pp. 246-260), se ha inspirado, además de en Homero, en otros escritores cuyas obras analizamos en el presente estudio, como Dante, Pascoli, Joyce o Hauptmann. Su Ulises representa, en consonancia con la tradición literaria de esta época, al hombre moderno que busca su lugar en un mundo conmocionado<sup>681</sup>.

**Derek Walcott** es célebre por su poema épico *Omeros*, en el que se reelaboraba el tema del viaje al mundo de los muertos<sup>682</sup>. Pero el texto que aquí nos interesa es la recreación teatral de la evocación de los muertos en su obra dramática *The Odyssey: A Stage Version* (1993). Al igual que en su epopeya, el autor fusiona los elementos clásicos con una ambientación caribeña y africana que reflejan las disposiciones de la época poscolonial<sup>683</sup>. Tanto *Omeros* como *The Odyssey* son dos acercamientos a la *Odisea* que operan una translación espacial (del Mediterráneo al Caribe). Ambas obras se sirven de ella como texto fundacional, pero el tratamiento transtextual es muy diferente. Mediante el título de *Omeros* Walcott invita al lector a introducirse en el juego intertextual. Sin embargo, la obra se separa conscientemente del modelo: no solo es un tratamiento heterodiegético, con una ambientación y unos personajes ajenos al relato homérico, sino que es un caso límite de emancipación extrema en relación a su referente<sup>684</sup>. Walcott parece haber hecho explícito el modelo precisamente para destacar las diferencias entre ambas epopeyas. Por el contrario, *The Odyssey* es una reelaboración de la *Odisea* más cercana a la mayoría de muestras que hemos analizado en este estudio<sup>685</sup>, realizada a partir de un procedimiento mixto de transformación *heterodiegética* (cambio espacial) y *homodiegética* (mantenimiento de los personajes homéricos). Abundan los paralelismos, los motivos compartidos, cuyo origen el lector puede identificar en su nuevo contexto. En consecuencia, es posible realizar un análisis literario y comparativo detallado de la recreación del viaje al mundo de los muertos del poema homérico en la pieza teatral. La transformación pragmática<sup>686</sup>

---

680 Dallapiccola 1987, p. 246: «I have modified the prophecy of Tiresias, in the sense that he does not speak explicitly of another voyage but sees Ulysses alone, once again roving the ocean.»

681 Dallapiccola 1987, p. 266: «I don't presume to teach, yet one has only to glance at the daily papers to realize that in our shocked and deranged world, large segments of the population of many countries are searching for an *ubi consistam* - they sometimes clamour for it. No one could have imagined this, say, fifty years ago. I did not pursue a subject susceptible to being interpreted in terms of 'current events'. I wrote this opera because I had carried it inside me for long years. And now that it is finished, I have the impression that its theme is also contemporary.»

682 Cf. *supra* X.4. nota.

683 Véase *Heart of Darkness* (*infra* X.6. nota). Acerca del tema de la catábasis en la poesía caribeña puede consultarse Davis 2007.

684 Es esta la expresión con la que Genette (1989, p. 393) define la relación entre la *Odisea* y el *Ulysses* de Joyce, que analizaremos más adelante,

685 Martyniuk 2005, p. 190: «Walcott's *Odyssey* represents a different textual approach for the West Indian writer. In contrast to his earlier *Omeros*, this later work closely follows Homer's original structure and story; the plot and characters are straightforward retelling, and seemingly do not challenge Homer's original poem.»

686 La transformación pragmática es, según Genette (1989, p. 396), «la modificación del curso de la acción», «consecuencia inevitable de la transposición diegética: casi no se puede transferir una acción antigua a la época moderna sin modificar algunas acciones» (p. ej. el ritual de Circe se convierte en un ritual de vudú).

de las acciones y prototipos homéricos al ambiente caribeño, el sincretismo entre la religión olímpica y el vudú, generan una reelaboración sumamente original. El viaje al mundo de los muertos en *The Odyssey: A Stage Version* se desarrolla de la siguiente manera:

Escena XII. En Eea Circe ha fracasado en su intento de embrujar a Odiseo. La maga entra en trance, tiene una visión de los ríos infernales y ordena al protagonista que descienda al infierno. A través de la lectura de las cartas y de las líneas de las manos de Odiseo, Circe da las instrucciones para la aventura de ultratumba (se ha de sacrificar un gallo a Shango y Perséfone y cavar un hoyo de un brazo, espolvorear cebada y leche) y adelanta que el protagonista se encontrará con un hombre ciego.

Escena XIII. La escena está dedicada a un ritual de hoodoo para obtener acceso al infierno. Circe comienza el encantamiento con un listado que intercala divinidades olímpicas y africanas. La maga, junto a otras sacerdotisas de Shango, ofrecen al héroe más instrucciones y adelantos del viaje al otro mundo: ha de cavar un hoyo y entrar al más allá por una grieta. En el infierno verá a su madre. Odiseo cava una L en el suelo, la tierra se abre y el protagonista se sumerge en el más allá.

Escena XIV. La acción tiene lugar en una parada subterránea de metro. Allí está Anticlea, esperando que pase su coche. Tras reconocer a su hijo, hablan sobre el parecido entre ambos. Billy Blue, un mendigo ciego, ofrece a Odiseo una profecía a cambio de unas monedas. Mientras Odiseo le paga, pasa el metro y aparece Tiresias, a quien Odiseo pregunta acerca de los compañeros a los que ha visto tras los cristales del metro. Tiresias le explica que cada uno ha de bajarse en la parada asignada a su pecado. En el andén de enfrente ven a Elpénor, con uniforme de guardia marina y la cabeza vendada. Este habla brevemente con Odiseo, lamentando su muerte, y se marcha en el metro. Por otra moneda Tiresias está dispuesto a mostrar el destino de otros difuntos. Odiseo paga y entran en la estación diversos participantes de la guerra de Troya: Tersites; Áyax, a quien Odiseo intenta hablar en vano; Agamenón, sangrando y atrapado en una red; y Aquiles. Después, Tiresias y Anticlea muestran a Odiseo una grieta desde la que puede ver a Penélope llorando la ausencia de su esposo. Tiresias vaticina que aún quedan pruebas hasta volver a Ítaca, pero tanto él como Anticlea aseguran que Penélope es un fuerte pilar. El protagonista les pregunta también sobre Telémaco y Euriclea. La madre y el adivino le animan a continuar su viaje y le adelantan su restauración en Ítaca donde le llegará la vejez. El viaje se cierra con el recuerdo de Elpénor antes de su muerte.

El viaje al más allá de Odiseo se desarrolla en las tres últimas escenas del Acto I, antes de que de comienzo el Acto II que gira en torno a las acciones de Odiseo en Ítaca. La isla de Circe, donde tiene lugar el ritual, y el más allá, la parada de metro, simbolizan los dos focos geográficos del mundo colonial en el que Walcott ha ambientado la obra. El hogar de Circe, morada de una sacerdotisa de vudú, evoca las raíces religiosas de las colonias del Caribe, mientras que el infierno ha quedado configurado como las entrañas de la metrópolis europea. En su viaje al mundo de los muertos Walcott funde la cultura griega europea y la cultura indígena caribeña a fin de armonizar dos civilizaciones que habían entrado en conflicto, pero que a la vez habían experimentado un proceso de hibridación<sup>687</sup>.

La catábasis propiamente dicha tiene lugar en la escena XIV, mientras que en la XIII se realiza el ritual. Puesto que el acceso al mundo de los muertos se obtiene mediante el rito que Circe lleva a cabo, no es necesaria una travesía como en el poema

---

687 Por ejemplo, Circe ordena sacrificios tanto para Shango, un Orisha de la religión Yoruba, como para Perséfone, divinidad del panteón griego.

homérico. La Circe de Walcott tiene un rol semejante a la homérica, pues es la prescriptora e instructora del viaje al más allá. Pero su papel clásico ha sido dotado de una caracterización colonial, ya que Circe es ahora una sacerdotisa de hoodoo. El encantamiento con el que inicia el ritual, un listado de divinidades griegas y africanas, podría ser una rememoración de los catálogos clásicos.

La escena XIV se estructura a partir de la aparición de diversos personajes. Los más importantes, además de Odiseo, son Billy Blue/Tiresias y Anticlea, que tenían un papel muy destacado en la *Nékyia*. Ambos difuntos están con el héroe durante toda la experiencia de ultratumba y realizan comentarios acerca de las almas que van sucediéndose en la escena.

Billy Blue es un cantor afro-caribeño que aparece con frecuencia en *The Odyssey* en sustitución de los aedos griegos, incluido Homero. En el metro del más allá su caracterización como mendigo que da profecías a cambio de limosnas supone la desmitificación de Tiresias, con el que comparte papel e incluso esencia. En efecto, una vez conseguida la moneda, Billy Blue da paso al adivino tebano, que ofrecerá al protagonista una profecía con detalles del hipotexto homérico («Grey age will creep through your body like the grey sea», *The Odyssey*, Acto I, Escena 14ª, p. 49). En las entrañas del mundo colonial, Billy Blue/Tiresias ejemplifica el efecto de hibridación de la cultura caribeña.

La Anticlea de Walcott carece del dramatismo de su original homérico. Al principio, preocupada por no perder el metro, no reconoce a su propio hijo y la conversación que ambos mantienen, sobre las semejanzas entre madre e hijo, aunque emotiva, tiene unos toques humorísticos que la alejan del triste diálogo de la *Nékyia*. La visión que tiene de la muerte ya no es tan pesimista, lo mismo es estar muerto que vivo («Well, one's no worse than the other», Acto II, Escena 14ª, p. 46). Con todo, la madre se muestra durante toda la escena preocupada por su hijo y, junto a Tiresias, es la encargada de proporcionarle la información que necesita: si en la evocación Anticlea corroboraba la castidad de Penélope, en el descenso es ella quien, tras mostrarle la grieta por la que puede observar a su esposa llorando su ausencia, confirma a su hijo la sólida fidelidad de la consorte. Al final del descenso, cuando la madre desaparece, se adapta el motivo del infructuoso intento de abrazo.

(ANTICLEA fading.)

(...)

ODYSSEUS. I want to die, to hold you again, my mother!

*The Odyssey*, Acto II, Escena 14ª, p. 49<sup>688</sup>

(ANTICLEA desapareciendo.)

(...)

ODISEO. ¡Quiero morir, para abrazarte de nuevo, madre mía!

Además de Anticlea y Billy Blue/Tiresias, Elpénor es el único difunto con el que Odiseo tiene una conversación. Elpénor mantiene algunos rasgos homéricos. Como en la evocación, atribuye su muerte al exceso de vino (Acto I, Escena 14ª, p. 48) y es asociado con el remo («Then his body swirled away from us like an oar», Acto I, Escena 14ª, p. 48). La aparición de Elpénor en la *Nékyia*, adelantándose al encuentro con Tiresias, es cómicamente aludida en la pieza teatral, pues el adivino advierte que «aún no es su turno» («Wait, he's on the other platform, it's not your turn», Acto I, Escena 14ª, p. 48). Sin embargo, en *The Odyssey* su fallecimiento tiene lugar durante el episodio del odre de Eolo; al desatarse la tormenta el remero cae por la borda, detalle

---

688 Cito el texto de la edición digital, por lo que el número de página puede variar respecto a la copia física del libro.



que lo acerca a su paralelo virgiliano, Palinuro. También se verifica aquí la rehabilitación del personaje característica de esta época. La relación entre el protagonista y Elpénor es muy positiva, y Odiseo lo califica en varias ocasiones como a un hijo, asociándolo con Telémaco (p. ej. Acto I, Escena 5ª, p. 25; Escena 7ª, p. 31 y Escena 14ª, p. 48). En el inframundo le muestra un gran cariño y sus últimos pensamientos antes de finalizar la catábasis son para él.

Tras estos tres encuentros individuales, cuyos componentes son los mismos que los del bloque Personajes 1 de la *Nékyia*, Tiresias se ofrece a mostrar a Odiseo los destinos de otros héroes difuntos. Mediante este recurso se crea una adaptación del catálogo de héroes: aparecerán personajes que no hablan con Odiseo, cuya suerte es comentada por Tiresias y Anticlea. Se trata de los caudillos de Personajes 2 (Agamenón, Aquiles y Áyax), a quienes se les ha sumado un nuevo personaje, Tersites.

Áyax continúa con su rol tradicional: se niega a hablar con Odiseo por el rencor que alberga por haber perdido las armas de Aquiles.

(AJAX strides past, visored. THERSITES exits.)  
ODYSSEUS. (*Shouts*) AJAX!  
TIRESIAS. He will not turn or unvisor his eyes.  
ODYSSEUS. He will, for me.  
TIRESIAS. His gaze scorches on what it falls.  
ODYSSEUS. Great heart, are you still sullen that you lost that prize?  
(*AJAX stops, turns, lifts his visor.*)  
TIRESIAS. There.  
ODYSSEUS. Achilles' shield! It's drowned!  
(*AJAX turns, continues.*)  
If that's how he feels.  
(*AJAX exits.*)

*The Odyssey*, Acto I, Escena 14ª, p. 48

(*ÁYAX pasa a zancadas, bajada la visera. TERSITES sale.*)  
ODISEO. (*Grita*) ¡ÁYAX!  
TIRESIAS. No se girará ni se destapará los ojos.  
ODISEO. Lo hará, por mí.  
TIRESIAS. Su mirada arde allá donde cae.  
ODISEO. Gran corazón, ¿aún estás resentido por haber perdido ese trofeo?  
(*ÁYAX para, se gira, sube su visera.*)  
ODISEO. ¡El escudo de Aquiles! ¡Está hundido!  
(*ÁYAX se gira, continúa*)  
Si así es como se siente.  
(*ÁYAX sale*)

Aparece después Agamenón que, aunque no habla, representa su papel tradicional, el marido traicionado por su esposa. El símbolo de esta traición es la red en la que el caudillo está enredado: Anticlea asocia la red con Clitemnestra (Acto I, Escena 14ª, p. 49) y Menelao se vale de una imagen similar en una escena anterior («The net of his red veins fraying from the knife», Acto I, Escena 4ª, p. 22).

El tercer héroe de Personajes 2 también aparece en escena. Los comentarios de Tiresias y Anticlea acerca de Aquiles rememoran versos de la *Nékyia*:

TIRESIAS. Achilles, lightly leaping through asphodel fields.  
ANTICLEA. He's happy that his son survived war's victories.  
*The Odyssey*, Acto I, Escena 14ª, p. 49  
TIRESIAS. Aquiles, marchando ágil por los campos de asfódelo.  
ANTICLEA. Está feliz de que su hijo haya sobrevivido a las victorias de la guerra

ψυχὴ δὲ ποδώκεος Αἰακίδαο  
φοίτα μακρὰ βιβᾶσα κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,  
γηθοσύνη, ὃ οἱ υἱὸν ἔφην ἀριδείκετον εἶναι.

*Od. XI 538-540*

El alma de Aquiles de ágil pie  
marchaba dando grandes pasos por la pradera de asfódelos  
regocijada porque le decía que su hijo era glorioso.

En el viaje al más allá de *The Odyssey* Walcott plasma su propio universo cultural. El Caribe y el Mediterráneo quedan fusionados, producto de las múltiples influencias culturales que enriquecieron las antiguas colonias británicas. La obra fue estrenada el 2 de Julio de 1992 en Other Theatre en Southern Lane, en Reino Unido, la antigua potencia colonial que había gobernado la isla de Santa Lucia, patria de Walcott, hasta hacía una década, cuando se le concedió la independencia. Mediante el viaje de Odiseo al otro mundo el dramaturgo presenta ante los espectadores británicos el núcleo del imperio colonial, el metro londinense, como muestra de las influencias culturales aún existentes entre la metrópoli y sus antiguos dominios insulares.

También en Reino Unido, casi un siglo antes, se había estrenado la obra teatral acerca del poema homérico en la que el canto XI ocupa un lugar más destacado y ha experimentado una elaboración más extensa, *Ulysses* de Stephen Phillips, que analizaremos en el siguiente apartado.

### **5.1. *Ulysses* de Stephen Phillips**

#### **Introducción**

En 1902 Stephen Phillips estrenó *Ulysses* en el Her Majesty's Theatre de Londres, a cuya primera representación acudieron las principales personalidades de la época, incluida la Casa Real, prueba de la expectación que había causado la obra. Se trataba de una *dramatización* en tres actos y un prólogo de las aventuras de la *Odisea*. De esos tres actos el segundo estaba dedicado por entero a la evocación de los muertos, que se desarrolla de la siguiente manera:

Acto II. Primera escena. Tras su liberación de Calipso por decreto de la asamblea de los dioses, Ulises ha llegado a un territorio desconocido. Se encuentra en la entrada de una misteriosa cueva y, al darse cuenta de que ha dejado atrás a sus compañeros, llama a gritos a Elpénor y a Foción sin obtener respuesta. En su lugar aparece la diosa Atenea que informa al héroe de que la cueva es la entrada al Hades, al que Ulises debe descender, pues el Destino ha decretado que solo se le concederá el retorno si tiene éxito en la mayor prueba de heroísmo. El protagonista, aterrorizado, duda y se siente tentado a abandonar, pero la diosa le conforta y le da instrucciones: si al entrar en la cueva, guiado por Hermes, consigue atravesar las abstracciones del mal que moran en la entrada, podrá obtener información acerca de la situación de su casa y de su esposa y se hará merecedor del *nóstos*. Desaparecida Atenea, llegan sus compañeros. Además de Foción, Elpénor, una vez informado de la aventura de ultratumba, se ofrece a acompañar a Ulises, pues el remero es, según él mismo dice, un anciano que ya no tiene nada que perder. Pero Ulises tiene que afrontar solo esta aterradora experiencia. Los compañeros se retiran y el héroe entra en la cueva, donde es recibido por Hermes.

Segunda escena. Ulises y Hermes se encuentran en la entrada del inframundo, desde donde ven una barca sobre una masa de agua en el oscuro fondo. Ulises cree

vislumbrar un bosque y un océano. Comienzan el descenso y llegan a la zona de los muertos prematuros, donde las almas de los niños revolotean alrededor del héroe. Como ninguna información podrían obtener aquí de Ítaca y Penélope, bajan a la siguiente zona. Allí están las violentas Furias, a las que el protagonista, desenvainada la espada, acomete en vano a pesar de las advertencias de su guía Hermes. En la región inferior penan los suicidas, Fedra entre ellos. Ninguno puede ofrecerle noticias de Ítaca por lo que continúan el descenso. Ulises, cada vez más angustiado, reconoce que el terror se ha apoderado de él. En la zona de los amantes le hablan los fantasmas de Eurídice, Protesilao y Filide, pero de nuevo nadie tiene la información solicitada. Han llegado a la base del infierno y el viaje ha de continuarse sobre las aguas de la Estigia, en la barca de Caronte. Aunque el barquero se opone a transportar a alguien vivo, Hermes consigue convencerlo. Mientras la barca avanza por el agua, se van intercalando las apariciones de condenados (Tántalo, Sísifo y Prometeo) y conocidos, que por fin pueden arrojar algo de luz sobre la situación de Penélope. Tiresias profetiza la muerte de los compañeros y que Penélope sigue viva, pero adelanta peligros en su patria y no confirma la fidelidad de su esposa. Después Agamenón, que aconseja al héroe desconfiar de Penélope y refiere su asesinato, lejos de calmar a Ulises, aumenta su angustia. Solo al final, la aparición de Anticlea, a la que intenta abrazar en vano, apacigua algo su desazón. Confirma que, antes de que muriera por la añoranza de su hijo, Penélope le era fiel, pero no puede saber qué ha ocurrido después, si bien es consciente de que el peligro se cierne sobre la isla, por lo que insta al hijo a apresurar su retorno. Las almas comienzan a aglomerarse alrededor del protagonista y este, feliz por la fidelidad de su esposa pero preocupado por los peligros vaticinados, marcha aún más resuelto a volver a su isla.

La evocación de los muertos, como en otras muchas reelaboraciones, se ha convertido en una catábasis, para lo que se han tomado detalles del otro gran viaje al mundo de los muertos, el libro sexto de la *Eneida*. A diferencia de la mayoría de muestras de épocas anteriores, aquí se trata de una transposición *homodiegética*, que mantiene el protagonismo de Ulises y a los principales personajes de la *Nékyia*. Se han incluido, sin embargo, muchas modificaciones destinadas a enriquecer el pasaje, a adaptarlo a la escena teatral y a dar al episodio una función específica en el conjunto de la obra.

### **Posición del episodio y significado**

Stephen Phillips era consciente de la importancia que la *Nékyia* tenía en el poema homérico y ello se refleja en la extensión que ocupa en su *Ulysses* (uno de los tres actos), en su emplazamiento en el acto central y en las modificaciones que ha introducido para llevar a escena el episodio. La necesidad de acomodar la acción al tiempo de la representación obliga a prescindir de muchas de las aventuras de la *Odisea*, que quedan limitadas a la mención por parte de los personajes. Phillips ha respetado la estructura del poema homérico y la técnica del comienzo *in medias res*. La obra teatral, como la *Odisea*, se abre con la asamblea de los dioses del Prólogo (*Odisea* I) y en el Acto I continúa con la llegada de Atenea a Ítaca para hablar a Telémaco (Escena 1ª de *Ulysses*; *Od.* I) y de Hermes a la isla de Calipso para llevar las órdenes de la partida de Ulises (Escena 2ª de *Ulysses*; *Od.* V). El Acto III gira en torno al tercer bloque narrativo de la *Odisea*, Ulises en Ítaca, y escenifica la matanza de los pretendientes y su restauración en el trono de la isla. Si Phillips hubiera seguido el relato homérico, en el Acto II se habría representado la estancia del héroe entre los feacios. Sin embargo, el Acto II está dedicado al viaje de Ulises al mundo de los muertos. Es esta la única

variación de la obra respecto a la cronología del poema homérico, pues Phillips sitúa el viaje al más allá tras la estancia con Calipso, en lugar de Circe<sup>689</sup>. Al sacar el episodio homérico de su contexto, los cantos relativos a Circe, el texto experimentará una serie de adaptaciones. También la asamblea de los dioses presenta una importante innovación para fijar el descenso de Ulises de manera convincente en la obra teatral. Zeus no solo ordena a Hermes que vaya a la isla de Calipso para liberar al héroe, sino que les informa de que el Destino, que está por encima de los propios dioses, ha decretado que Ulises debe descender al mundo de los muertos. Zeus jura por la Éstige que si el héroe tiene éxito en la aventura de ultratumba su regreso estará asegurado. El episodio se convierte así, desde que sube el telón, en el principal hito del *nóstos*.

Todo esto da cuenta del cuidado con el que el dramaturgo ha situado su viaje al mundo de los muertos para que constituya el nudo de la obra y quede bien anclado en ella a pesar de su cambio de contexto.

La significación global del Acto II difiere de la del canto xi de la *Odisea*. En los encuentros con otros personajes difuntos que aparecían en la *Nékyia* se repiten algunas de las vinculaciones con la *Odisea*, el ciclo troyano y la tradición mitológica, que analizamos en el episodio homérico. Pero el descenso no está focalizado tanto en ofrecer una visión global (p. ej. los catálogos de héroes y heroínas han sido omitidos) como en mostrar la creciente angustia del protagonista por ser incapaz de obtener información sobre Penélope en la primera parte y por las noticias ambiguas y preocupantes que escucha después. Las principales aventuras de Ulises, las que no han sido llevadas a escena, ya han sido recordadas en la asamblea de los dioses al principio de la obra (Prólogo, p. 13). En la primera escena del Acto II Ulises vuelve a recordar algunas hazañas anteriores, cuando Atenea le ordena el descenso a los infiernos.

ULYS. Why unto me, to me alone, is heaven  
For ever cruel? Have I not borne enough,  
Cyclops and Sirens and Charybdis' whirl,  
Ogre and witch and dreadful swoop of winds,  
That hell now stands between me and my home?

*Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 80

ULIS. ¿Por qué a mí, solo a mí, es el cielo  
siempre cruel? ¿No he soportado bastante,  
cíclopes y sirenas y el torbellino de Caribdis,  
ogro y bruja y la temible arremetida de los vientos,  
que ahora el infierno se alza entre mi casa y yo?

Pero este breve recordatorio pretende en primera instancia mostrar que el descenso a los infiernos, la única que va a ser representada, es la hazaña más importante de todas.

Por el contrario, la significación heroica adquiere una importancia mayor que en la *Odisea*, mediante la *transmotivación*<sup>690</sup> del viaje al mundo de los muertos. En el poema homérico la *Nékyia* era fundamental para el regreso del héroe por la información que allí obtenía, y la heroicidad del protagonista se ponía de manifiesto por su comparación con otros héroes difuntos. Lo mismo sucede en el viaje al mundo de los

689 En la «Nota del autor» a la obra el propio Phillips remarca este punto (1906, p. 176-177): «For the rest, the scholar will have found in the foregoing scenes some things strictly according to Homer, and some loosely so: but other not according to him at all, as for instance the stay with Calypso made to precede the descent among the dead instead of following it; Calypso herself endowed with some of the attributes of Circe.»

690 La *transmotivación* es el cambio de una motivación original del hipotexto por un nuevo motivo (Genette 1989, p. 410).

muertos de Phillips. Esta necesidad de información ha sido enfatizada, pues toda la catábasis queda constituida como una angustiada búsqueda de información: mientras que el Odiseo homérico sabía a quién debía preguntar, al adivino Tiresias, el Ulises dramático recorre a ciegas las regiones infernales. Pero, a diferencia de la *Nékyia*, aquí el descenso no solo es necesario para el regreso de manera práctica, por la información recibida, sino que se remarca en varias ocasiones que se trata del momento culminante del viaje, la aventura máxima, la mayor prueba de heroicidad decretada por el destino para obtener el *nóstos*. Simplemente, sin catábasis no hay retorno. Tres dioses declaran esto con diferentes matices: Primero Zeus en la asamblea de los dioses dice que el descenso es un decreto del Destino (Prólogo, p. 20). No se trata, por tanto, de la orden de Circe, una divinidad aislada, sino de un poder superior al de los dioses. En la cueva que sirve de entrada al Hades, Atenea añade que se trata de una «prueba del espíritu» («trial of spirit», Acto II, Escena 1ª, p. 81). Y ante la Éstige Hermes afirma que nada puede ayudar al héroe salvo su voluntad (Acto II, Escena 2ª, p. 96). En síntesis, en el *Ulysses* de Phillips el viaje al mundo de los muertos es la prueba máxima decretada por el Destino para que el protagonista pruebe su heroicidad, consistente en demostrar una voluntad de regresar a Ítaca mayor que el temor que producen las regiones infernales. El final del episodio, en el que se verifica que la voluntad de retorno del héroe, aún rodeado de espectros, es incluso mayor que antes, marca su éxito en la aventura de ultratumba y le hace merecedor del retorno.

ULYS. She lives, and she is true to me.  
 But she hath need of me! Up to the earth!  
*[GHOSTS wheel about him with cries.*  
*whirling dead! And a great swirl of souls.*  
 Wife! wife! I come.

*[Cries.*

Ithaca! Ithaca!

*[Fiercer cries.*

I gasp and fight toward thee! Still endure!  
 Think me not dead! O hear me out of hell!  
*[Fiercer and louder cries of the whirling dead.*  
 Ah! shall I reach that  
 glimmer? Upward, up!  
 Faint not, Penelope: faint not, endure!

*Ulysses, Acto II, Escena 2ª, p. 107*

ULIS. Ella vive, y me es fiel.  
 ¡Pero me necesita! ¡Arriba, a la tierra!  
*[FANTASMAS giran a su alrededor con gritos.*  
*¡Muertos arremolinados! y un gran torbellino de almas*  
 ¡Esposa! ¡Esposa! Ya voy.

*[Gritos.*

¡Ítaca! ¡Ítaca!

*[Gritos más feroces*

¡Respiro y lucho por ti! ¡Aún aguanto!  
 ¡No me creas muerto! ¡Oh, óyeme desde el infierno!  
*[Gritos más fuertes y feroces de los muertos arremolinados.*  
 ¡Ah! ¿Alcanzaré ese  
 resplandor? ¡Arriba, vamos!  
 ¡No desfallezcas, Penélope: no desfallezcas, aguanta!

Esta significación heroica, que dota a la escena de su gran carga dramática, explica la posición central del episodio y su extensión.

### **Estructura y contenido**

La estructura del viaje al más allá propiamente dicho toma elementos tanto de la *Nékyia* como del descenso de Eneas. Dante también podría haber dejado su impronta. En cualquier caso, el resultado es original, diferente a sus predecesores.

El viaje al mundo de los muertos de *Ulysses* está dividido en dos escenas. La primera está dedicada a enmarcar la aventura de ultratumba. Puesto que el episodio ha sido sacado de su marco original en el poema homérico, es preciso realizar una introducción. Ulises ha llegado a una tierra desconocida y no sabe dónde se encuentra. En el canto x de la *Odisea*, antes de realizar la travesía y el ritual de evocación, la maga Circe instruí a al héroe sobre la evocación de los muertos y disponía los sacrificios. En la obra de teatro es la diosa Atenea la encargada de dar las instrucciones y estas se producen ya frente a la cueva por la que se accede al Hades. En la *Nékyia* no había una cueva, pero es esta la entrada tradicional al mundo de los muertos: forma parte de múltiples viajes al más allá, desde el descenso de Eneas a las novelas de caballerías y la épica renacentista. En *Ulysses* no se escenifica la travesía y, dado que Ulises acomete el descenso de improviso y por tanto no ha podido proveerse de sacrificios, tampoco se realiza el ritual. En su lugar la primera escena reproduce dos encuentros, los de Ulises con Atenea y con Foción y Elpénor. Ya hemos dicho que el encuentro con la diosa adapta las instrucciones de la maga Circe y sirve para ofrecer, tanto al protagonista como al espectador, los antecedentes del viaje al inframundo que está a punto de acometerse. El diálogo con Foción y Elpénor está inspirado tanto en la actuación de Perímedes y Euríloco durante el ritual de evocación como en el encuentro con el remero en la *Nékyia*. En el episodio homérico Odiseo llegaba al lugar de evocación con dos compañeros, Perímedes y Euríloco, que transportaban las víctimas. Una vez que los muertos comenzaban a agolparse alrededor del hoyo (justo antes de la aparición del alma de Elpénor), Perímedes y Euríloco dejaban de ser nombrados, sin especificación alguna acerca de si se habían marchado o se habían quedado. En *Ulysses*, Foción y Elpénor son una actualización literaria de estos dos personajes. Ambos llegan también a la entrada del inframundo y se ofrecen para acompañar al héroe. Pero aquí no se produce la ambigüedad homérica, pues el protagonista, que debe descender solo, rechaza el ofrecimiento. Al igual que en la *Odisea*, la primera persona con la que se encuentra el héroe en las puertas del Hades es el remero, aunque en la obra teatral aún sigue vivo y su caracterización es una contestación al tratamiento peyorativo que recibe por parte de Homero, como veremos más detalladamente en la sección dedicada a los personajes.

En la segunda escena se desarrolla la catábasis propiamente dicha. Puede dividirse a su vez en dos partes. La primera parte consiste en el paso de Ulises, guiado por Hermes, de una zona a otra del inframundo, algunas de las cuales coinciden con el descenso de Eneas<sup>691</sup>. Por lo general se reproduce el mismo patrón: el protagonista y su guía llegan a una región infernal, destinada a una clase de difuntos, con los que el héroe entra en contacto y acerca de los cuales el guía ofrece las explicaciones pertinentes. El paso de una zona infernal a otra, marcado siempre por acotaciones en las que se especifica que el héroe desciende a un nivel inferior (como en la *Divina Comedia* de Dante), está motivado por la incapacidad de los muertos que las pueblan para dar a Ulises la información que precisa acerca de Ítaca y Penélope. Este patrón general se desarrolla de la siguiente manera:

---

691 Phillips (1906, p. 177) cita entre las discordancias respecto a Homero: «Hermes, the chartered escort of the dead, given as a guide to Ulysses through Hades; Hades itself conceived on lines which are Virgilian rather than Homeric.»

Desde la entrada del inframundo descienden a la zona de los muertos prematuros, poblada por niños que nada saben sobre la patria de Ulises. Bajan a la siguiente zona, en la que se encuentran las Furias. Se reelabora aquí el motivo del rechazo con la espada. Ulises ataca a estos monstruos infernales a pesar de que Hermes, como la Sibila en *Eneida* VI, le advierte de la inutilidad de tal gesto.

*[SHAPES of FURIES appear circling in the air.*

Hermes, I am pursued,

But O by whom? As sharks to him that drowns,

They make toward me, sidelong swimming shapes!

I'll draw my sword.

*[He draws his sword and thrusts vainly at the SHAPES.*

HERM. What use to strike at phantoms?

The Furies these, who hurrying to the earth

To scourge the wicked, scent thee in mid-flight.

*Ulysses, Acto II, Escena 2ª, pp. 89-90*

*[FORMAS de FURIAS aparecen haciendo círculos en el aire.*

Hermes, soy perseguido,

Pero, ¡oh! ¿Por quién? ¡Como tiburones al que se ahoga,  
se dirigen hacia mí, formas que nadan de soslayo!

Sacaré mi espada.

*[Saca su espada y acomete en vano a las FORMAS.*

HERM. ¿De qué sirve golpear a los fantasmas?

Estas son las Furias, que apresurándose a tierra

para azotar a los malvados, los huelen en mitad del vuelo.

Descienden después a la zona de los suicidas. Tampoco aquí tienen la información solicitada. Siguen bajando, y cuanto más profundo es el camino mayor es la angustia que atenaza al itacense, que reconoce su miedo mediante una reelaboración del motivo del temor («terror hath ta'en hold on me», *Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 94) muy cercana al hipotexto (ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει, *Od.* XI 43). La última zona es la de los amantes, que tampoco son capaces de ayudar al héroe. Ya no pueden descender más, pues han alcanzado la base del infierno.

En la segunda parte cambia la trayectoria del viaje. Como no es posible seguir descendiendo, continúan la exploración a través de la laguna Estigia, en la barca de Caronte. Sentados en la barca, rodeados de oscuridad, apenas hay sensación de desplazamiento por lo que los fantasmas que se van sucediendo parecen surgidos de la nada, evocados como en la *Nékyia*. Ya no predomina el elemento geográfico en la estructura (no hay mención alguna de que se cambie de lugar), sino el encuentro individual con un difunto. Y es precisamente en esta parte, la más semejante al canto XI de la *Odisea*, en la que hacen su aparición los personajes infernales de la evocación homérica. Se van intercalando condenados míticos y personajes conocidos por Ulises.

Tras convencer a Caronte y montar en la barca, observan sucesivamente a Tántalo (catálogo de héroes-condenado), al adivino Tiresias (Encuentros individuales 1), a Sísifo (catálogo de héroes-condenado), a Agamenón (Encuentros individuales 2), a Prometeo (sufre el mismo castigo que Titio: catálogo de héroes-condenado) y finalmente a su madre Anticlea (Encuentros individuales 1).

Por fin, tras marchar en la primera parte por muchas zonas sin conseguir su objetivo, el héroe obtiene noticias sobre los suyos de los personajes que en la *Nékyia* formaban parte de los encuentros individuales (Tiresias, Agamenón y Anticlea). Pero esta información acentúa los temores de Ulises. Solo al final, en el último encuentro,

Anticlea confirma la fidelidad de Penélope y llena al héroe de esperanza<sup>692</sup>. Pero es una esperanza frágil, pues Anticlea no sabe qué ha pasado después y es consciente de que hay problemas en palacio.

La estructura del viaje al mundo de los muertos de *Ulysses* queda configurada de la siguiente manera:

Viaje al mundo de los muertos		
Escena 1: Presentación	Ulises - Atenea	
	Ulises - Foción y Elpénor	
Escena 2: Descenso	1ª Parte: virgiliana	Entrada
		Zona de los muertos prematuros
		Zona de las Furias
		Zona de los suicidas
		Zona de los amantes
	2ª Parte: homérica	Tántalo
		Tiresias
		Sísifo
		Agamenón
		Prometeo
		Anticlea

Phillips ha desarrollado el tema del viaje al mundo de los muertos en dos escenas. La primera escena sirve de presentación de la aventura. Atenea, al prescribir la catábasis como requisito del regreso, evoca el canto x de la *Odisea* a la vez que ancla el episodio al conjunto de la obra. Foción y Elpénor sustituyen a Perímedes y Euríloco, que aparecían en los primeros versos del *Odisea* XI. Los versos de la *Nékyia* relativos a los preparativos de la evocación son transformados por el dramaturgo para crear una escena que actúa de prólogo a la catábasis.

En la segunda escena se desarrolla el descenso al mundo de los muertos. Phillips ha optado por convertir la evocación en una catábasis a los infiernos, como la mayoría de escritores. Para ello adapta elementos del descenso de Virgilio y de Dante en la primera parte. El elemento geográfico es el principal eje organizativo: la acción se estructura a partir del descenso de un lugar a otro del inframundo, con la ayuda de un guía. Pero en la segunda parte del viaje, el cambio de trayectoria espacial (ya no se desciende más) marca también una vuelta al modelo homérico. Aunque se sigue tratando de una catábasis, la ambientación y estructura de la *Nékyia*, con la preeminencia de los encuentros individuales, se superponen sobre el descenso. El artificio del viaje en barca, que en la escenificación teatral puede dar la impresión de ausencia de movimiento, logra la sensación de que se está realizando una evocación de los muertos al estilo homérico sin romper la unidad de la catábasis de corte virgiliano.

Por las propias características del género teatral, a excepción de las

692 *Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 105: «ULYS. At last, at last the word that lighteth hell! / One word! and thou alone, mother, couldst speak it!»



acotaciones, todo el texto, pensado para su representación, es mimético. Una buena parte de las transformaciones que hemos analizado en los apartados dedicados a las reelaboraciones teatrales del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* se debían precisamente a la necesidad de acondicionar el hipotexto a un género con una forma diferente a la épica. A pesar de esto, se puede apreciar en la segunda parte de la segunda escena, la más homérica, una adaptación a las características formales del teatro de la acotación en bloques de diálogo y narración presente en la evocación homérica. En la *Nékyia* el catálogo de héroes, en el que se integraban los condenados, era diegético, mientras que los encuentros individuales tenían naturaleza mimética. En *Ulysses* no se podía reproducir directamente esta diferenciación, por la naturaleza del género dramático, pero sí podía ser adaptada. Durante la travesía sobre la barca de Caronte aparecen ante Ulises tres condenados: Tántalo, Sísifo y Prometeo. Los dos primeros formaban parte de los condenados homéricos de la *Nékyia*. El tercero era Titio, al que un buitre desgarraba el hígado, el mismo castigo que sufre Prometeo, motivo por el cual Phillips ha sustituido al primero por el segundo. Los pasajes referentes a estos condenados en la *Nékyia* eran de naturaleza narrativa. En la pieza teatral esto se plasma en el hecho de que, aunque los condenados son vistos por el protagonista, no se produce diálogo alguno entre ellos. Ni Tántalo, ni Sísifo ni Prometeo hablan en ningún momento. El encuentro con los condenados se limita a las palabras del guía, Hermes, describiendo en qué consiste la condena: como el género dramático carece de narrador, en *Ulysses* el encargado de reproducir el relato homérico es el guía. Por el contrario, Tiresias, Agamenón y Anticlea, los difuntos de la obra teatral que han sido tomados de los encuentros individuales miméticos de la *Nékyia*, mantienen con el protagonista trascendentales diálogos. Son, de hecho, los diálogos más importantes de la escena, pues mediante ellos por fin el itacense empieza a vislumbrar cuál es la situación de su patria.

Las características de los diálogos en la obra teatral suponen una armonización de los de la *Nékyia* y los del descenso de Eneas. En la *Eneida* por la introducción de la Sibila como guía abundaban los diálogos de tipo explicativo en los que la sabia daba información sobre las diferentes zonas infernales. Al sumarse un nuevo interlocutor, en algunos de los encuentros con los difuntos había tres participantes: el fantasma, Eneas y la Sibila. En ciertas ocasiones, cuando el habitante del inframundo constituía un obstáculo, era la Sibila la encargada de hablar con él. En la evocación de la *Odisea*, por el contrario, la carencia de guía permitía solo el desarrollo de diálogos bilaterales, siempre entre el protagonista y el muerto, sin la participación de nadie más. En *Ulysses* se ha incluido un guía, Hermes, a imitación de la Sibila. E igual que su predecesora, a lo largo de la aventura son muchos los diálogos en los que explica las zonas por las que transitan. También cuando llegan ante Caronte, reticente a dejar que Ulises viaje en la barca, Hermes se encarga de salvar el obstáculo y convencer al barquero. Sin embargo, a pesar de la presencia del guía, se ha respetado la naturaleza bilateral de los diálogos con difuntos de la *Nékyia*, pues en ellos solo conversan Ulises y el fantasma en cuestión, sin que el guía participe nunca en ellos.

Entre los tópicos de los diálogos encontramos alguno que proviene directamente del hipotexto homérico, como el de la muerte. Pero el tópico que más se desarrolla es el de la familia, en consonancia con la repercusión que tiene la angustia de Ulises por saber de sus seres queridos. Esta preocupación constituye una prueba de su deseo de regresar junto a los suyos. El protagonista pregunta por Ítaca a todos los difuntos con los que se encuentra, y este parece ser el único privilegio que pretende obtener del obligado descenso.

También las analepsis y las prolepsis siguen este eje argumental. Algunos difuntos, como Fedra o Eurídice, recuerdan brevemente sucesos del pasado, pero las

anacronías principales, tomadas de la *Nékyia*, están relacionadas con la postura de Penélope ante el regreso de Ulises. Agamenón, como en la *Nékyia*, desarrolla una analepsis acerca de su muerte, que aquí está configurada como advertencia a Ulises para que desconfíe de Penélope. Las primeras palabras del caudillo aqueo, que actúan de prólogo al relato de su asesinato, dejan claro que se trata de un *exemplum* («Ulysses, fear thy wife! Fear to return», *Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 101). Asimismo, la prolepsis de Tiresias, que al vaticinar el retorno confirma que Penélope vive, pero no su fidelidad; y la analepsis de Anticlea, que garantiza la fidelidad de la esposa, pero advierte de tumultos en Ítaca, giran sobre esta cuestión.

El Acto II incluye algunos componentes aislados de los catálogos homéricos de héroes y heroínas: los condenados Tántalo y Sísifo, y Fedra. Ninguno es presentado en forma catalogada. Catálogos como el de las heroínas, que en la epopeya generan dramatismo, son difíciles de recrear en las producciones teatrales. Por ello, generalmente son omitidos en las reelaboraciones teatrales. De hecho, el único catálogo que se desarrolla en *Ulysses*, muy breve y puesto en boca de Atenea, no es homérico sino virgiliano: el catálogo de abstracciones infernales.

Right in the threshold Hunger stands, and Hate,  
And gliding Murder with his lighted face,  
And Madness howling, Fear, and neighing Lust,  
And Melancholy with her moony smile,  
And Beauty with blood dripping from her lips.

*Ulysses*, Acto II, Escena 1ª, p. 81

Justo en el vestíbulo se alza Hambre, y Odio,  
Y el reptador Asesinato con su rostro encendido,  
Y la Locura ululante, Temor, y Lujuria relinchante,  
Y Melancolía con su sonrisa distraída,  
Y Belleza con la sangre cayendo de sus labios.

La brevedad de este catálogo y la esencia de sus componentes, abstracciones de sentimientos y estados por todos conocidos, facilita su uso teatral como ambientación del inframundo. Según dice Atenea, Ulises debe atravesar estas abstracciones para obtener el regreso. Sin embargo, en la segunda escena no vuelven a ser nombradas ni en las acotaciones se menciona su aparición. Se trata, quizá, de un adelanto programático de los sentimientos que el héroe deberá superar (por ejemplo, el Odio de Agamenón por su muerte produce en Ulises el Temor de que la Lujuria y la Belleza vuelvan infiel a Penélope y decida tramar su Asesinato).

Las descripciones de *Ulysses* forman parte de las acotaciones para la puesta en escena y de las alocuciones de los personajes. La acotación con la que se abre la segunda escena describe cómo ha de estar dispuesto el escenario y mantiene la ambientación homérica de un Hades oscuro y vacío, a la que se ha añadido la barca de Caronte sobre la Éstige.

*The descent into Hades. (...) Scene II discloses a world of darkness with all things impalpable, save for a precipitous descent dimly seen, and at its foot a livid river floating, a black barge floating on it. There is a continual movement as of wings and flying things.*

*Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 86

*El descenso al Hades. (...) La Escena II revela un mundo de oscuridad, intangibles todas las cosas, excepto por un abrupto descenso apenas visto, y en su base un lívido río flotando, una barcaza flotando en él. Hay un movimiento continuo como de alas y de objetos voladores.*

Alrededor del héroe, en la oscuridad, se escuchan los lamentos de los muertos, que gritan como los difuntos homéricos en torno al hoyo sangriento. Las referencias sonoras al sonido de alas provienen de la asimilación de las almas con aves, según el símil de la *Nékyia* (οἰωνῶν ὥς, *Od.* XI 605) o la comparación con los murciélagos de la *Deuteronékyia* (*Od.* XXIV 5-9). El espectador apenas puede ver nada entre la oscuridad, pero Ulises cree percibir algo:

Is that a forest yonder, that sways and sighs  
With a vast whisper? yet no trees I see.  
And there, what seems an ocean: yet no wave!

*Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 87

¿Es eso de allí un bosque, que se mece y murmura  
Con un vasto susurro. Sin embargo, no veo árboles.  
Y ahí, lo que parece un océano: ¡y aun así, ni una ola!

En la *Nékyia* Odiseo realiza la evocación en el bosque de Perséfone, en los confines del Océano. Ya desde la Antigüedad el bosque de Perséfone había terminado situándose en el interior del Hades<sup>693</sup>, como aquí. Se evoca el bosque y el Océano del hipotexto pero con una innovación: el bosque no tiene hojas y el mar carece de olas, un símbolo de la fútil existencia del inframundo al que acaban de acceder.

Stephen Phillips adapta a la escena teatral la mayoría de los elementos formales de la evocación de Odiseo, que adereza con detalles del descenso virgiliano. Ha conseguido incluso plasmar, sin que esto fuera en detrimento de la obra, los bloques narrativos y dialogados del original. Al igual que en la estructura, en los diálogos quedan armonizadas características de ascendencia homérica (diálogos bilaterales) y virgiliana (alocuciones explicativas e intervención del guía para salvar los obstáculos). Puesto que el descenso es una prueba para verificar el deseo de retorno, los tópicos y las anacronías desarrollados están al servicio del núcleo argumental y versan sobre la familia y el regreso. Mediante ellos la acción va «in crescendo», desde la ausencia de información al principio, pasando por detalles angustiosos sobre la fidelidad de Penélope, hasta la confirmación de su castidad, que produce en el héroe un afianzamiento de sus propias ansias de volver a Ítaca, con lo que la prueba de ultratumba queda superada. La ambientación escénica es mayoritariamente homérica (un Hades vacío, con el sonido del revolotear de las sombras, un bosque tenebroso y el Océano) con algún detalle del Orco de Virgilio (Caronte y su barca).

### Personajes

Los personajes del descenso de *Ulysses* son fieles al espíritu homérico, difuntos nobles llenos de melancolía. Muchos de ellos formaban parte de la *Nékyia* y reproducen con matices su rol tradicional. Junto a la repetición de su papel, Phillips se sirve de otros medios de actualización como la asignación de un rol a otro personaje o la valorización de las características de uno de ellos. Analizaremos a continuación los más importantes.

Atenea ejecuta el rol de Circe. Es la que prescribe e instruye el descenso al inframundo. Hay, sin embargo, diversas variaciones. A diferencia de la maga que lo ordenaba *sua sponte*, Atenea se limita a comunicar lo ordenado por Zeus, el dios supremo, que a su vez transmite un precepto del Destino. Debido al cambio de contexto,

---

693 Recuérdese la pintura de Polignoto descrita por Pausanias (*supra* II.6).

Atenea da las instrucciones frente a la entrada del inframundo y no prescribe unos rituales que Ulises, desconocedor de la aventura, no podía haber dispuesto.

El personaje de Elpénor está tomado del modelo homérico, pero experimenta un cambio radical en la obra de teatro. Como en la *Nékyia*, el remero aparece ante el protagonista en la entrada del Hades. Pero este paralelismo está destinado a poner de relieve las profundas diferencias entre el Elpénor de Homero y el de Phillips. Aunque su participación es breve, el personaje adquiere una caracterización más positiva que en la *Odisea*<sup>694</sup>. En el poema homérico este había muerto al caer desde el tejado de Circe y Odiseo hablaba con su espíritu en la entrada del más allá; en *Ulysses* Elpénor está vivo cuando Ulises conversa con él junto a la cueva de acceso al Hades, pues el descenso ya no está inserto en la estancia en la isla de Eea. Mientras que en la evocación homérica se tachaba al joven remero de cobarde y pedía unos honores que no le correspondían, en la obra de teatro no solo no hace una petición sino que se ofrece a acompañar a Ulises en el inframundo, un acto que prueba su valor:

ELP. I am an old, old man! am long forgotten  
Even by my dearest. Let me go with thee!

*Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 85

ELP. ¡Soy un hombre viejo, viejo! Hace mucho tiempo olvidado  
Incluso por mis seres más queridos. ¡Déjame ir contigo!

El Elpénor de la *Nékyia* es un difunto joven y cobarde, el de *Ulysses* todo lo contrario, un anciano valeroso que no teme a la muerte.

Hermes, como ya hemos comentado, toma el papel virgiliano de la Sibila, aunque esta asignación ha de estar vinculada a su función de Psicopompo en la *Deuteronékyia*, donde era el dios encargado de llevar al Hades las almas de los pretendientes. Igual que la sacerdotisa latina, es el guía en el Hades, cuyas zonas va explicando al protagonista a la vez que le ayuda a superar los obstáculos infernales. Uno de estos obstáculos es Caronte, al que Hermes convence de que permita montar en la barca a Ulises, pasaje inspirado en la ayuda de la Sibila para que el barquero transporte a Eneas en *Eneida* VI.

Los condenados homéricos sufren en el más allá sus condenas tradicionales, aunque ya no forman parte de un catálogo, sino que se intercalan entre los principales encuentros individuales (con Tiresias, Agamenón y Anticlea) de la segunda parte. Hermes describe el castigo de Tántalo.

Lo! Tantalus in his eternal thirst  
Still reaching at the fruit he may not grasp.  
See how the wind carries the branches from him.

*Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 97

¡Mira! Tántalo en su sed eterna  
Aún intentando alcanzar la fruta que no puede agarrar.  
Observa cómo el viento aparta las ramas de él.

Este texto acerca de la condena de Tántalo es más breve que su hipotexto, pero comparte con él, entre otros detalles, la especificación de que es el viento el que aleja la fruta del condenado.

También la condena de Sísifo es explicada por el guía cuando lo ven desde la

---

694 La valorarización, que provoca un cambio en el significado del hipertexto respecto al hipotexto, se produce mediante la atribución al personaje de un papel más importante, como en los casos anteriores, o más simpático (Genette 1989, p. 432), como aquí.

barca:

HERM. See Sisyphus that in his anguish rolls  
Upward, ever, the stone which still rebounds.  
Mark how the sweat falls, and what whirl of dust!

*Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 100

HERM. Mira a Sísifo que en su agonía hace rodar  
arriba, siempre, la piedra que de nuevo rebota.  
¡Fíjate cómo cae el sudor, y qué torbellino de polvo!

De nuevo, la descripción de la condena, aunque más breve, incluye detalles de origen homérico, tales como el sudor y el polvo que se acumula en el condenado.

El tercer y último reo es Prometeo, que no forma parte de los condenados de la *Nékyia*.

HERM. Behold Prometheus, who stole fire from heaven;  
Now at his heart the eternal vulture eats.

*Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 103

HERM. Mira a Prometeo, que robó el fuego del cielo;  
Ahora en su corazón el buitre eterno come.

Prometeo ha tomado el lugar del tercer condenado homérico, Titio, cuya condena era similar a la del Titán.

Intercalados entre estos condenados, se encuentran Tiresias, Agamenón y Anticlea. Tanto los personajes como los papeles que ejecutan han sido modelados a partir de la *Nékyia* y se han modificado sus diálogos con el protagonista para intensificar la angustia del héroe.

Tiresias mantiene su rol de adivino, pero su consulta ya no es el objetivo del viaje al más allá. Ofrece la siguiente profecía:

TEIR. Thou shalt return. (...)  
Yet with sheer loss  
Of all thy comrades under tempest crash. (...)  
And to a home of strife and storm;  
To deadlier peril even than here in hell;  
To danger and to darkness shalt return.  
ULYS. And she, Penelope doth she still live?  
TEIR. She lives.  
ULYS. O thou kind heaven! and holds she true?  
TEIR. She lives.  
ULYS. O if thou hast a heart, though dead,  
Thou wilt not leave me thus.  
TEIR. She lives: farewell.

*Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, pp. 98-99

TIR. Tú regresarás. (...)  
Pero con la absoluta pérdida  
De todos tus compañeros bajo el choque de la tempestad. (...)  
Y a una casa de disensión y tormenta;  
A una amenaza más mortífera incluso que aquí en el infierno;  
Al peligro y a la oscuridad regresarás.  
ULIS. ¿Y ella, Penélope vive aún?  
TIR. Está viva.

ULIS. ¡Oh, bondadoso cielo! ¿Y se mantiene fiel?  
TIR. Está viva.  
ULIS. ¡Oh! Si tienes corazón, aun muerto,  
No me dejarás así.  
TIR. Está viva. Adiós.

El vaticinio del adivino homérico era también preocupante, pero dejaba hueco a la esperanza. Sus compañeros estaban destinados a morir, pero había un medio para salvarlos; Ítaca estaba infestada de pretendientes, pero Odiseo se vengaría tras su retorno y recuperaría su trono y a su amante esposa. La profecía del Tiresias de Phillips omite los detalles esperanzadores: su ambigüedad respecto a los peligros que esperan en Ítaca deja al héroe incapaz de prevenirse, y el silencio respecto a Penélope arroja dudas sobre su fidelidad. Estas modificaciones están destinadas a adaptar el hipotexto a su nueva funcionalidad dentro de la obra teatral, la prueba de la voluntad. La profecía no es el objetivo del viaje al mundo de los muertos ni una ayuda para su regreso, sino que está destinada a aumentar la presión en Ulises para comprobar si está dispuesto a continuar afrontando los peligros del infierno para obtener el retorno aun cuando los primeros detalles que obtiene de Ítaca indican que su regreso no va a ser fácil ni feliz. Aunque en *Ulysses* el protagonista conseguirá una feliz restitución en su isla, el augurio se hace eco quizá de la corriente literaria de los siglos XIX y XX en la que la llegada de Ulises a Ítaca resultaba profundamente amarga.

Agamenón mantiene su prototipo tradicional de héroe muerto por la traición de su esposa.

AGAM. Ulysses, fear thy wife! Fear to return. (...)  
Thy wife awaits thee now  
Coiled like a snake to strike thee with her fangs. (...)  
She weaveth death for thee! (...)  
Look on me, me whom my wife  
False Clytemnaestra lured unto the bath  
And struck me here where now thou see'st the wound. (...)  
I that first night did bathe in my own blood,  
The first night, the sweet night of my return. (...)  
She while I did fight  
About Troy city for Aegisthus burned,  
She snared, she slew me, then with him she slept.  
ULYS. Penelope! I'll kiss thee and fear not.  
AGAM. Never so sweet was Clytemnaestra's kiss  
As on that night, her voice, never so soft.

*Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, pp. 101-102

AGAM. ¡Ulises, teme a tu esposa! Teme regresar. (...)  
Tu mujer te espera ahora  
Enroscada como una serpiente para atacarte con sus colmillos. (...)  
¡Ella entreteje la muerte para ti! (...)  
Mírame a mí, a mí a quien mi mujer,  
La falsa Clitemnestra atrajo a la bañera  
Y me golpeó aquí donde ahora ves la herida. (...)  
Yo esa primera noche me bañé en mi propia sangre,  
La primera noche, la dulce noche de mi retorno. (...)  
Ella, mientras yo luchaba  
Por la ciudad de Troya, ardió por Egisto,  
Me atrapó, me degolló, entonces se acostó con él.  
ULIS. ¡Penélope! Te besaré y no temeré.

AGAM. Nunca fue tan dulce el beso de Clitemnestra  
Como esa noche, ni su voz tan suave.

La primera oración marca la transformación del prototipo de Agamenón. Ciertamente, ya el caudillo de la *Nékyia* planteaba el potencial peligro de la infidelidad femenina. Pero en la *Odisea* Agamenón también elogiaba a Penélope. En *Ulysses*, por el contrario, no alberga ninguna duda acerca de que la reina de Ítaca es infiel y planea la muerte de su marido. El detalle de que ella «teje» su muerte es una irónica subversión del telar de Penélope, símbolo de su castidad. No duda en aconsejar al protagonista que olvide su regreso y huya de su esposa, lo que supone un duro golpe para Ulises que, aun así, continúa su viaje infernal para obtener el *nóstos*. Este cambio en la actitud de Agamenón respecto a Penélope está relacionado con el énfasis de la pieza teatral en poner a prueba las ansias de retorno del héroe durante el descenso.

Anticlea también actualiza su papel en la *Nékyia*. Declara que ha muerto por añoranza de su hijo y se mantiene el infructuoso intento de abrazo, marca del amor materno-filial y de la separación entre vivos y muertos.

*[He makes to clasp her but the PHANTOM eludes him. Again he seeks to embrace her but in vain.*

*Ulysses*, Acto II, Escena 2ª, p. 104

*[Él intenta estrecharla pero el FANTASMA le elude. De nuevo trata de abrazarla pero en vano.*

El motivo ha sido adaptado a las limitaciones de la representación escénica. No era posible que el alma se desvaneciera, por lo que en su lugar Anticlea se retira y explica la naturaleza incorpórea de los muertos, como en la evocación homérica.

Los encuentros individuales anteriores han dejado al héroe obsesionado con Penélope, por lo que solo pregunta por ella y solo de ella obtiene respuesta, no de Laertes o Telémaco. Por fin, tras tanta angustia, Ulises descubre que Penélope le sigue siendo fiel. Su tranquilidad dura poco, pues acto seguido la madre le dice que no sabe qué ha podido pasar desde que murió, pero que en Ítaca hay «tumulto y rugir de voces hambrientas ... alrededor de Penélope» («Confusion and a roar of hungry voices ... round Penelope», Acto II, Escena 2ª, p. 106), una velada alusión a los pretendientes. Pero la fidelidad de Penélope ha devuelto la confianza al héroe y ha afirmado su deseo de regresar cuanto antes, a lo que su madre le anima. Ulises ha superado la prueba.

Por último, Ulises es el protagonista del viaje al mundo de los muertos. Su caracterización es similar a la de Odiseo, aunque quizá algo más humana, pues deja ver sus vacilaciones. Ante la prueba del descenso que le propone Atenea, el temor le hace incluso plantearse el abandono del regreso, si bien solo momentáneamente. Desciende al inframundo y sale con éxito, ganándose el derecho al *nóstos*. El viaje al mundo de los muertos de *Ulysses* pone de relieve la heroicidad de Ulises, no mediante su comparación con otros héroes difuntos, sino por su fuerte resolución de volver a Ítaca. Esto le permite afrontar los peligros infernales, que no solo tienen una dimensión física sino especialmente psicológica. En efecto, la información que le ofrecen los difuntos está destinada a sembrar dudas acerca de su mayor deseo, el retorno: se muestran los peligros que podrían acechar al héroe en Ítaca con la intención de borrar la imagen ideal que Ulises tiene de su patria. A pesar de esto, Ulises tiene éxito y sale del más allá aún más resuelto a volver. El Ulises de Phillips es el héroe del *nóstos*.

## 6. Tratamientos novelescos, cómicos y lúdicos

La novela es el gran género literario de esta época y su hegemonía en el

mercado editorial es de sobra patente en la actualidad. La gran cantidad de novelas escritas en los siglos XIX, XX y XXI hace que el tema del viaje al mundo de los muertos sea reelaborado en muchas ocasiones y en consecuencia, como en la poesía, hay una gran variedad de usos<sup>695</sup>, entre los que se encuentran los que hemos visto en los apartados precedentes: la creación de un nuevo viaje del héroe en cumplimiento de la profecía de Tiresias o la expresión de la pérdida y de los estragos de la guerra<sup>696</sup>. Junto a estos tratamientos serios, continúa también la tradición humorística y satírica. Por otro lado, es especialmente significativa la adaptación del episodio homérico en las dos grandes obras que renovaron la novela moderna (*En busca del tiempo perdido* de Proust y *Ulysses* de Joyce) y su consolidación en un subgénero en auge, la novela fantástica, que va a ser el principal vehículo de pervivencia de la *Nékyia* en el s. XXI.

### Un cuento lúdico: Lemaître

Antes de centrarnos en la novela, analizaremos el breve tratamiento lúdico de Jules Lemaître en *En marge des vieux livres* (1905-1907). La obra está formada por relatos compuestos a partir de la continuación de pasajes clásicos. Uno de los cuatro cuentos basados en la *Odisea*, que conforman la sección *En marge de l'Odysée*, se inspira en la *Nékyia*, lo que sirve de ejemplo del renovado interés por este episodio, que en épocas anteriores no se contaba entre los más destacados (como los de Polifemo, Circe o las Sirenas).

El procedimiento empleado por Lemaître en *Reveil d'Ombres* es el mismo que ya había sido puesto en práctica por Luciano en sus *Diálogos de los muertos*, mostrarnos la situación en el Hades tras la evocación de Odiseo. Se trata, por tanto, de una prolongación paralíptica, que completa lagunas laterales del hipotexto. Las primeras líneas introducen al lector en el inframundo de *Odisea* XI. La ambientación de este más

---

695 Por ejemplo, en *El corazón de las tinieblas* (1899) Joseph Conrad adapta el tema al viaje de Marlow al interior de África. Algunas características apuntan a los modelos clásicos: La aventura es relatada por el protagonista; los preparativos del viaje se denominan «ceremonies» (p. 15), como si se tratara de un ritual; el anterior piloto del vapor no ha podido ser enterrado (como Elpénor y Miseno); los esclavos negros son descritos como «negras sombras» que emiten chillidos y vagan errantes; y algunos colonos recuerdan a los condenados infernales (p. ej. un hombre intenta apagar un incendio con un cubo agujereado).

También R. Roussel reelabora el tema en el cuarto capítulo de *Solus Locus* (1914): un científico muestra a sus invitados a varios difuntos resucitados que repiten incesantemente los momentos clave de su vida, a la manera de las almas homéricas. Véase Martínez Sariago 2014.

El *Prometeo* (1916) de R. Pérez de Ayala es una transposición de la *Odisea* a la España de la época. En esta obra el viaje al más allá es un viaje a una ciudad «centenariamente muerta» y «poblada por las cabezas vacías de los que dejaron de existir», donde el protagonista consulta al sabio Tiresias (Unamuno) y se marcha presa del «pálido terror». El pasaje refleja el pesimismo del autor ante España. Cf. Calvo Martínez 1994, pp. 352-358.

En *Son de Mar* (1999) de Manuel Vicent el descenso a los infiernos se convierte en la bajada a la gruta en la que Ulises y Martina van a mantener relaciones sexuales por primera vez. Detalles del paraje, como el «barranco del infierno», donde las aves vuelan entre graznidos, o que Ulises vaya con Martina, alter-ego de Circe, apuntan al modelo homérico. Más tarde, el protagonista cita los versos de *Od.* XI 6-8. Cf. Valverde Sánchez 2013.

696 Primo Levi, por ejemplo, revive su experiencia personal en un campo de concentración en *Se questo è un uomo* (1945-1947). En el capítulo 11 (igual que la *Nékyia* en *Od.* XI), titulado «El canto de Ulises», Levi trata de enseñar italiano a Pikolo mediante la recitación y traducción de los versos de la *Divina Comedia* sobre el viaje al más allá que Ulises cuenta a Dante en el Infierno (en nuestra opinión, una transformación libre de la *Nékyia*). De esta manera, Levi se identifica con Ulises: ambos están atrapados en el infierno. Cf. Lucrezi 2007; Prosenc Šegula 2013.

En la *Nékyia* (1947) de Hans Erich Nossack, el protagonista ha de empezar de cero tras la Segunda Guerra Mundial y vaga por una ciudad desolada, plagada de referencias al Hades, en un ambiente triste y vacío que recuerda el del más allá homérico. También algunos personajes, como un ciego o la madre del protagonista, evocan ligeramente algunos prototipos de la *Nékyia*. Cf. Ziolkowski 1962.



allá es claramente homérica en todos sus detalles y abundan las citas directas:

Par delà l'Océan, dans l'île des Cimmériens, éternellement enveloppée de brume. Des eaux mortes, des prairies d'asphodèles, des collines pâles. Là demeurent «têtes sans force», les âmes, les ombres, les formes des morts. Les morts vivent là, vaguement, faiblement, dolemment. (Car ni l'on ne peut concevoir la vie sans le corps, ni l'on ne veut que tout finisse au bûcher et à la tombe.) «Les nerfs ne soutiennent plus les chairs ni les os... La flamme du bûcher ayant dompté nerfs, chairs et os, l'âme, qui s'en est échappée et qui garde la forme du corps, voltige comme un songe.» Les morts, «images de ceux qui ne sont plus», continuent de faire par habitude ce qu'ils faisaient auparavant. Achille continue de brandir ses armes, Agamemnon de porter le sceptre, Minos de rendre des sentences, Phèdre ou Lédà d'appeler l'amour, la foule de servir. Mais ce ne sont presque plus que des gestes, accompagnés seulement du souvenir endormi et peu à peu défaillant des sensations et des pensées de jadis.

*En marge des vieux livres*, pp. 49-50

Más allá del Océano, en la isla de los cimerios, eternamente envuelta en niebla. Las aguas muertas, las praderas de asfódelos, las colinas pálidas. Allí moran «vanas cabezas», las almas, las sombras, las formas de los muertos. Los muertos viven allí, vagamente, débilmente, tristemente. (Pues ni se puede concebir la vida sin el cuerpo, ni se quiere que todo termine en la pira y en la tumba.) «Los nervios no sostienen ya la carne ni los huesos... La llama de la pira ha consumido nervios, carnes y huesos, el alma, que se ha escapado y que conserva la forma del cuerpo, revolotea como un sueño.» Los muertos «imágenes de aquellos que ya no existen», continúan haciendo por costumbre lo que hacían antes. Aquiles continúa blandiendo sus armas, Agamenón portando su cetro, Minos administrando justicia, Fedra o Leda apelando al amor, la multitud sirviendo. Pero ya no son más que ademanes, acompañados solamente del recuerdo adormecido y las sensaciones y pensamientos del pasado que se desvanecen poco a poco.

Una vez que el autor, reproduciendo el hipotexto con un estilo entrecortado para plasmar la naturaleza del inframundo melancólico de la *Nékyia*, nos ha mostrado el lugar en el que va a transcurrir la acción, sitúa cronológicamente los hechos justo después de la evocación de Odiseo, de la que se ofrece un resumen.

Lorsque Ulysse vint dans l'île des Cimmériens consulter l'ombre du devin Tirésias, et qu'ayant creusé une fosse il y eut versé le sang d'une génisse, les âmes des morts, bruissantes comme les feuilles mortes balayées par le vent d'automne, se pressèrent autour de la fosse pour boire du sang et retrouver par là un peu de vie et de force. Mais le héros les écarta de son épée, et ne laissa boire que les ombres avec qui il lui plaisait de s'entretenir: sa mère Antyclée, Achille, Agamemnon, Phèdre, Ariane, Lédà et le bel Antiloque.

Or, après le départ du prudent Ulysse, les morts qui avaient bu le sang noir conservèrent pensant quelques jours, dans leur forme moins transparente et soutenue par un semblant de nerfs, de chair et d'os, le pouvoir de sentir, d'être émus, de désirer et de faire entendre des paroles. C'était comme una demivie, fragile et lentement décroissante, qui leur était rendue.

*En marge des vieux livres*, pp. 50-51

Cuando Ulises vino a la isla de los cimerios a consultar a la sombra del adivino Tiresias, y habiendo cavado un hoyo vertió la sangre de una ternera, las almas de los muertos, susurrando como las hojas muertas barridas por el viento de otoño, se aglomeraron alrededor del hoyo para beber la sangre y recuperar así un poco de vida y de fuerza. Pero el héroe las apartó con su espada, y no dejó beber más que a las sombras con las que le complació hablar: su madre Anticlea, Aquiles,

Agamenón, Fedra, Ariadna, Leda y el bello Antíloco.

Pero, después de la partida del prudente Ulises, los muertos que habían bebido la sangre negra conservaron conscientes unos días, bajo una forma menos transparente y sujeta por una especie de nervios, carne y huesos, el poder de sentir, de conmoverse, de desear y de expresarse con palabras. Era como una semivida, frágil y lentamente declinante, que les fue posible.

Se mencionan algunos de los principales elementos literarios de la *Nékyia*: la navegación al país de los cimerios, el sacrificio de invocación, la aglomeración de difuntos, el rechazo con la espada, y algunos de los personajes de los encuentros individuales (Anticlea, Aquiles y Agamenón) y del catálogo de heroínas (Fedra, Ariadna y Leda). Resulta llamativo que nombre también a Antíloco, de quien en *Odisea* XI solo se dice que estaba junto a Aquiles (ἤλαθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / καὶ Πατροκλῆος καὶ ἀμύμονος Ἀντιλόχοιο, *Od.* XI 467-468), pero que no participa en el relato posterior. Entre todos los personajes de la *Nékyia* Lemaître hace una selección y presenta en su resumen a aquellos que van a ser más importantes en su reelaboración, como Antíloco, que será pretendido por las heroínas Ariadna y Procris. Así intensifica el vínculo entre el hipotexto y su prolongación.

Lemaître lleva a cabo una operación que Genette (1989, pp. 366-367) denomina *desfocalización*, dentro de los cambios de modo-perspectiva. Al inicio del relato el foco de la narración está puesto en Ulises, que ha realizado el ritual de evocación, pero se produce la desfocalización: Ulises se marcha y el narrador, en vez de seguirlo, se queda en el inframundo observando a las almas que allí habitan. Precisamente el sacrificio de sangre de *Od.* XI, con la que el héroe devuelve cierta vitalidad a los difuntos, es la raíz del relato. Odiseo ya no está, pero los efectos de su evocación siguen aún activos, pues el poder de la sangre, la vitalidad recuperada de los difuntos, aún tardará en desvanecerse. Los difuntos que han bebido la sangre conversan entre ellos y mantienen la melancolía homérica, cuya mejor expresión son las famosas palabras que el Pelida había dirigido a Odiseo:

Au milieu des autres âmes demeurées muettes, ils goûterent le plaisir oublié de la conversation. Et malgré eux, quoique leur mémoire leur rappelât plus de douleurs que de plaisirs, ils regrettèrent amèrement la vie et souhaitèrent de la recommencer. Et tous approuvèrent ce qu'avait dit Achille à Ulysse: «Ne me parle pas de la mort. J'aimerais mieux être le mercenaire d'un pauvre homme que le roi de ceux qui ne sont plus.»

*En marge des vieux livres*, pp. 51-52

Entre las otras almas que permanecían mudas, ellos gustaban el placer olvidado de la conversación. Y, a su pesar, aunque su memoria les recordaba más dolores que placeres, anhelaban amargamente la vida y deseaban comenzarla de nuevo. Y todos aprobaban lo que le había dicho Aquiles a Ulises: «No me hables de la muerte. Preferiría ser el mercenario de un hombre pobre que el rey de estos que ya no existen.»

Esto recuerda la situación de la *Deuteronékyia*, en la que Agamenón y Aquiles aún son capaces de conversar entre ellos mucho tiempo después de la marcha del itacense, aunque no se alude al sacrificio como causa. Sin embargo, frente a la cordialidad entre ambos caudillos en el canto XXIV de la *Odisea*, Aquiles y Agamenón pronto recuperan su antiguo odio en *Reveil d'Ombres* («l'ombre d'Achille et l'ombre d'Agamemnon cessèrent d'être amies. Chacun d'eux prétendait régner sur le blême troupeau des formes vides», pp. 52-53), lo que deriva en un nuevo conflicto armado, que resulta en cierta medida tragicómico por la imposibilidad de las sombras guerreras

de dañarse unas a otras.

Fedra, uno de los componentes del catálogo de heroínas, sigue enamorada de Hipólito. El hijo de Teseo no fue uno de los participantes en la *Nékyia* y por tanto, al no haber bebido la sangre, repite inconscientemente las acciones que hacía en vida. Fedra se lo encuentra cazando con su arco, como Heracles en la evocación homérica, y se lanza a sus brazos:

Elle l'assaillit de paroles brûlantes; et, comme il ne pouvait parler et qu'il ne faisait que des gestes hésitants, elle cru l'avoir persuadé, se jeta sur lui et voulut l'étreindre. Mais ses bras se refermèrent sur son sein, n'ayant enveloppé qu'une image. Elle s'y reprit avec plus de précaution et de manière que cette image restât du moins enclose dans le cercle de ses bras. Mais cela ne lui faisait aucun plaisir; et, aussitôt qu'elle resserrait un peu son étreinte, l'image se dérobait. Et Phèdre recommençait encore, en poussant de petites plaintes.

*En marge des vieuz livres*, p. 54

Ella le atacó con palabras ardientes; y, como él no podía hablar y no hacía sino gestos vacilantes, ella creyó haberle persuadido, se echó sobre él y quería abrazarlo. Pero sus brazos se cerraron sobre su pecho, no habiendo envuelto más que una imagen. Ella lo intentó de nuevo con más cuidado y de manera que esta imagen quedara al menos encerrada dentro del círculo de sus brazos. Pero esto no le proporcionaba placer alguno; y tan pronto como ella estrechaba un poco su abrazo, la imagen se escabullía. Y Fedra lo intentaba de nuevo, emitiendo pequeñas quejas.

Es una de las más bellas reelaboraciones del intento de abrazo. Fedra, loca de amor, intenta estrechar entre sus brazos a Hipólito, que escapa del abrazo, como Anticlea en la *Nékyia*. Pero mientras el prudente Odiseo comprende y lamenta la dolorosa barrera infranqueable que impone la muerte, la impulsiva Fedra es incapaz de admitir la imposibilidad de unirse en amor con Hipólito, por lo que trata al menos de simular el abrazo. Este gesto, precisamente por su patetismo, resulta profundamente emotivo. Pero Fedra no puede contentarse con esta apariencia de amor, estrecha sus brazos y su amado se desvanece. Ejecuta la operación una y otra vez. Fedra se ha convertido en una condenada homérica, que como Tántalo, aunque lo intenta continuamente, es incapaz de alcanzar el objeto de sus anhelos. Su mal es un símbolo de su culpa: también en vida estuvo dispuesta a romper toda barrera para obtener el amor de Hipólito y lo perdió irremediabilmente.

Cerca de Fedra, Leda, otra de las heroínas, trata de seducir a Orión, pero este la ignora, fiel a su representación homérica como cazador en el Hades:

De son côté Léda, encline jadis aux amours excentriques, profitait des forces retrouvées pour s'éprendre du géant Orion. L'ombre énorme du chasseur arpentait interminablement les champs d'asphodèle, à la poursuite de fauves imaginaires. Léda le guettait au coin des halliers, et, lorsqu'il passait à grandes enjambées, elle s'efforçait d'attirer son attention par des soupirs et des mots caressants. Mais Orion ne l'entendait pas...

*En marge des vieuz livres*, pp. 54-55

A su lado Leda, inclinada desde antaño a los amores excéntricos, aprovechaba las fuerzas recuperadas para seducir al gigante Orión. La enorme sombra del cazador recorría interminablemente los campos de asfódelos, en persecución de bestias imaginarias. Leda le observaba en un recodo de matorrales, y, cuando pasaba a grandes zancadas, se esforzaba por llamar su atención con suspiros y palabras acariciantes. Pero Orión no la escuchaba...

Mientras, Ariadna muestra sus afectos a Antíloco. Puesto que este ha bebido la sangre (aunque en la *Nékyia* nada se dice al respecto) es capaz de corresponderle, aun a despecho de Procris.

Muchos siglos después, siguiendo la estela del catálogo homérico, las heroínas siguen siendo reducidas a su vinculación con el varón. Mientras los hombres difuntos guerrear en vano, ellas tratan de enamorarlos inútilmente. Pero la gloria que en la sociedad homérica se conseguía a través de estas acciones cede su lugar tras la muerte a un vacío existencial. En efecto, al tercer día el poder de la sangre se disipa: las ansias guerreras de los héroes y los esfuerzos amorosos de las heroínas no han servido de nada. Todos vuelven a ser sombras sin conciencia.

Mientras todo esto sucede, Anticlea, ajena a la guerra y al amor, intenta retener en su memoria el encuentro con su hijo, pero también ella vuelve a ser una vana sombra.

Or, tandis que se passaient ces choses vaines, Antyclée, la vénérable mère d'Ulysse, était demeurée assise, la tête dans ses mains. Elle repassait les paroles de son fils et s'appliquait intérieurement à retenir et à préciser les visions qu'il avait ranimées dans son esprit: la maison d'Ithaque, le grand verger, les collines pierreuses, le port et la mer bleue, l'allure et les vêtements de son vieux mari Laërte, le départ d'Ulysse pour Troie, et le noble visage de son cher enfant. Mais, à mesure que la sang, par cet effort même, s'usait dans ses veines fragiles, tous ces souvenirs, qu'elle voulait fixer, lui échappaient. Et la vénérable Antyclée ne fut plus qu'une ombre qui, vaguement, rêve à des ombres...

Tout était rentré dans l'ordre

*En marge des vieuz livres*, pp. 58-59

Pero, mientras estas cosas vanas pasaban, Anticlea, la venerable madre de Ulises, había permanecido sentada, con la cabeza en sus manos. Meditaba sobre las palabras de su hijo y se esforzaba interiormente en retener y precisar las visiones que él había reanimado en su espíritu: la casa de Ítaca, el gran huerto, las colinas pedregosas, el puerto y la mar azul, el aspecto y las ropas de su viejo marido Laertes, la partida de Ulises a Troya, y la noble visión de su querido hijo. Pero, a medida que la sangre, por este mismo esfuerzo, se gastaba en sus venas frágiles, todos estos recuerdos, que ella quería afianzar, se le escapaban. Y la venerable Anticlea no fue mas que una sombra que, vagamente, soñaba con sombras...

Todo había vuelto a la normalidad.

*Reveil d'Ombres* es un breve cuentecillo, una continuación lúdica de la *Nékyia*, que combina la amenidad del texto francés con la melancolía que impregnaba el modelo griego. El resultado es uno de los relatos que con mayor belleza plasma el inframundo de la *Odisea*.

### **Relatos y novelas satíricas: Gebhart y Giraudoux**

Lemaître ha realizado una continuación del episodio de la *Nékyia*, como ya había hecho Luciano, que se había servido del tema del viaje al mundo de los muertos en obras como *Diálogos de los muertos* y *Relatos Verídicos*. En general los relatos cómicos y satíricos supusieron un buen caldo de cultivo de este tema y encontramos otras reelaboraciones en diversas épocas, como las *Sátiras* de Horacio en el periodo clásico o el *Pantagruel* de Rabelais durante el Renacimiento. En la época contemporánea tampoco faltan nuevas adaptaciones cómicas y satíricas.

**Émile Gebhart** en *Les derniers Aventures du divin Ulysse* (de *D'Ulysse à Panurge: contes héroï-comiques*, 1902) narra un segundo viaje del héroe con el objetivo de encontrar a Helena. Según Standford (1954, p. 255), la obra es muy parecida en su concepción a *L'ultimo viaggio* de Pascoli, que desarrolla igualmente un segundo viaje

del héroe, aunque el tono es totalmente diferente. El lirismo melancólico de Pascoli da lugar al sarcasmo de Gebhart<sup>697</sup>. Como en obras anteriores, el prelude del segundo viaje describe una situación opresiva en Ítaca, que provoca las ansias del protagonista por marcharse. Penélope se muestra recelosa y hace que Ulises le cuente una y otra vez sus aventuras en busca de incoherencias. Entre estos relatos está la *Nékyia*:

Ulysse venait de conter son entrevue avec les âmes des morts, dans le brouillard funèbre de la terre Cimmérienne, entre la grève sauvage, retentissante, de l'Océan, et le bois sacré de peupliers stériles et de saules, près des noirs fleuves infernaux. Il avait évoqué la mémoire de ces larves lamentables qui, pareilles à des chauves-souris, tourbillonnaient et criaient autour de la fosse ruisselante de libations, avides de boire le sang des victimes. Il avait revu quelques instants encore le visage pâle de sa mère Antyclée, il avait entendu la plainte douloureuse des grands héros frappés par la verge des dieux méchants, Agamemnon, Achille, Ajax, et la mère incestueuse d'Oedipe. Maintenant il méditait les paroles décourageantes d'Achille sur la vanité de la gloire et l'excellence de la misère humaine. Une étrange figure noire, l'ombre même de Pénélope, agrandie par l'éloignement, se mouvait sur la muraille blanche. Le profil aigu se penchait vers le rouet au monotone murmure; l'un des bras, rehaussé et rigide, brandissait le fuseau. Ulysse vit les ciseaux s'ouvrir sur le fil fragile, et, quand celui-ci fut tranché, l'ombre tragique parut tressaillir d'une allégresse lugubre. Le roi d'Ithaque cacha son front entre ses mains, comme pour se dérober à la vision de sa propre destinée.

*Les derniers Aventures* pp. 4-5

Ulises tuvo que contar su encuentro con las almas de los muertos, en la bruma fúnebre de la tierra cimeria, entre la orilla salvaje, resonante, del Océano, y la arboleda sagrada de álamos estériles y de sauces, cerca de los negros ríos infernales. Él había evocado la memoria de estas larvas lamentables que, parecidas a murciélagos, se arremolinaban y chillaban alrededor de la fosa repleta de libaciones, ávidos de beber la sangre de las víctimas. Él había visto ya durante unos instantes la pálida visión de su madre Anticlea, había oído el lamento doloroso de los grandes héroes golpeados por la vara de los malvados dioses, Agamenón, Aquiles, Áyax, y la madre incestuosa de Edipo. Ahora meditaba sobre las palabras desalentadoras de Aquiles acerca de la vanidad de la gloria y la excelencia de la miseria humana. Una extraña figura negra, la propia sombra de Penélope, agrandada por la distancia, se movía sobre el muro blanco. El perfil alargado se inclinaba sobre la rueca con un monótono murmullo; uno de los brazos, elevado y rígido, blandía el huso. Ulises vio las tijeras abrirse sobre el hilo frágil, y, cuando este fue cortado, la sombra trágica pareció estremecerse con una alegría lúgubre. El rey de Ítaca se tapó la cara con las manos, como para evitar la visión de su propio destino.

Este resumen de la *Nékyia*, que conserva sus principales elementos literarios, antecede a la aparición de una sombra que simboliza la inevitabilidad del destino y de la muerte. A este recordatorio de la evocación de los muertos se le suma posteriormente una nueva reelaboración del tema: en su búsqueda de Helena, Ulises y Menelao llegan a Nonacris, donde, tras beber agua de la laguna Éstige, Menelao observa a Paris desgarrado por Cerbero y Ulises ve el cadáver de un niño. La aventura de ultratumba podría haber continuado, ya que Menelao deseaba ver más las regiones infernales, pero Ulises se niega porque ya tuvo ocasión de observarlas demasiado de cerca durante la *Nékyia* («je les ai vus de trop près, les fleuves et les gouffres du Tartare, peuplés de

---

697 Prueba de los profundos conocimientos de Gebhart sobre la *Odisea* es su tesis *De varia Ulyssis apud veteres poetas persona*, en la que estudia la tradición de Ulises en la literatura clásica y comenta la *Nékyia*.

visions farouches et de souvenirs sanglants», p. 43).

Unos años después surge otra elaboración del tema en la que se juega cómicamente con el protagonismo del rey de Ítaca mediante un nuevo procedimiento en el cambio de modo-perspectiva. Si Lemaître había llevado a cabo una *desfocalización* del hipotexto, **Jean Giraudoux** realiza en *Elpénor* (1926) una *transfocalización*, que consiste en cambiar la focalización del relato de un personaje a otro<sup>698</sup>. Aunque al principio Odiseo es también el protagonista y en torno a él gira la narración, pronto la supremacía le será arrebatada por un personaje secundario que hasta el siglo XX no ha supuesto amenaza alguna para el itacense, Elpénor.

Hemos podido comprobar, en el análisis de los tratamientos líricos sobre el tema del viaje al Hades de la *Odisea*, la centralidad que en los poemas de la guerra y la posguerra del siglo XX adquiere Elpénor, cuya aparición en la *Odisea* es marginal. MacLeish, Seferis y Ritsos hacen del remero el paradigma del hombre medio contemporáneo, con sus virtudes y defectos, pero sobre todo con sus sufrimientos. Se trata, por tanto, de tratamientos serios y, aunque en ocasiones críticos, respetuosos. Pero la primera gran reelaboración del tema tras la Primera Guerra Mundial que otorga a Elpénor un papel fundamental fue un travestimiento<sup>699</sup>, el *Elpénor* de Jean Giraudoux. Este escritor francés es conocido especialmente por obras de teatro como *No habrá guerra en Troya (La guerre de Troie n'aura pas lieu)*<sup>700</sup> o *Electra (Électre)*, en las que se refleja su profundo bagaje clásico.

*Elpénor* es una obra de juventud, una transposición homodiegética de las aventuras de la *Odisea* con la particularidad de que Ulises comparte protagonismo con Elpénor. La caracterización de este último toma como base la descripción homérica. En la *Odisea*, justo cuando el héroe iba a comenzar la aventura de ultratumba, se decía del remero que no era ni muy valiente ni muy inteligente (οὔτε τι λίην / ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἦσιν ἀρηρώς, *Od.* X 552-553). En Giraudoux este verso deriva en una conversación, también justo antes de partir a la evocación de los muertos, de Ulises con Perímedes y Euríloco, los dos compañeros encargados de cargar con los sacrificios al bosque de Perséfone.

- La franchise selule me plaît, dit Ulysse, je déteste Elpénor. Parlez moi sans contrainte.

- Nous le détestons! repartit le vif Euryloque. La flèche qui meurtrit Philoctète au genou pénètre dans sa gorge même, que dire de son haleine! Ses jambes sont cagneuses et il semble rouler entre elle, quand il marche, le globe d'Atlas. Et je ne parlerai point des paillettes qui le matin, comme un verglas, sont tombées de sa tête chauve sur ses épaules nues. Mais toi, Périmède, dont le corps est moins soyeux que l'âme, quel est ton avis?

- Je ne sais, répondit avec lenteur Périmède, ce que tu penses de lui, divin Ulysse, ni ce que pense Euryloque... pour moi, je déteste Elpénor! Ce n'est pas seulement qu'il soit lâche. il serait hypocrite d'être courageux pour qui est escroc et menteur. Mais, après dix-huit années, il confond bâbord et tribord; et quand je commande aux rameurs: nagez! chaque fois il se jette à l'eau. (...)

---

698 Genette 1989, pp. 366-367, de hecho analiza el *Elpénor* de Giraudoux como ejemplo de transfocalización. Acerca de las prácticas intertextuales y la imitación del estilo homérico en la obra de Giraudoux puede consultarse Hernández Álvarez 1989, pp. 113-122, 243-246; Saïd 2002, pp. 381-391.

699 Según la definición de Genette (1989, p. 37), en el travestimiento se mantienen los personajes y los aspectos esenciales de la fábula, pero se degrada el estilo elocutivo.

700 La obra trata de la embajada griega enviada a Troya para exigir la devolución de Helena. Sobre la caracterización positiva de Ulises en esta obra, véase Jouanno 2013, pp. 349-355.

Mais Ulysse l'interrompit.

- (...) il m'apparaît qu'Elpénor y joua le rôle décisif, et non la Destinée. Il est à la source de chacun de nos malheurs. (...) Car enfin qui versa dans vos oreilles la cire bouillante et vous fit hurler à ce point que vous couvrîtes pour moi les chants des sirènes? (...) qui fut, dans cette île même, changé le premier en porc, et ne voulut revenir à son état humain qu'après avoir essayé les formes qu'il prétendait intermédiaires, du brochet et du chimpanze? (...) Mais qui donc, je vous demande, nous força d'aborder l'île des Ciconiens sous le prétexte de nausées? - ¡Le mal de mer à un compagnon d'Ulysse! - Qui nous offrit un rivage qu'il nous dépeignait peuplé de ses parentes, les accortes filles de Mélados, et qui se trouva comble d'affreux Lestrigons? Qui surprîmes-nous, dans la caverne de Cyclope, enfilant une aiguille pour coudre les paupières du géant?

*Elpénor*, pp. 87-91

- Solo me agrada la franqueza, dijo Ulises, yo odio a Elpénor. Habladme sin tapujos.

- ¡Nosotros lo odiamos! replicó el ilustre Euríloco. La flecha que hirió a Filoctetes en la rodilla entró en su propia garganta, ¡qué decir de su aliento! Sus piernas están torcidas y parece que lleva entre ellas, cuando anda, el globo de Atlas. Por no hablar de la caspa que por la mañana, como rocío, cae de su cabeza a sus hombros desnudos. Pero tú, Perímedes, cuyo cuerpo es menos sedoso que el alma, ¿cuál es tu opinión?

- No sé, respondió lentamente Perímedes, qué es lo que piensas tú de él, divino Ulises, ni qué piensa Euríloco... en cuanto a mí, ¡yo odio a Elpénor! No es solo que sea cobarde. Sería hipócrita ser valiente para aquel que es ladrón y mentiroso. Pero, después de dieciocho años, confunde babor y estribor; y cuando ordeno batir remos: ¡a remar! Siempre se lanza al agua. (...)

Pero Ulises le interrumpió.

- Me parece que Elpénor ha jugado el papel decisivo, y no el Destino. Él está en el origen de cada uno de nuestros males. (...) Pues, a fin de cuentas, ¿quién vertió en vuestros oídos la cera hirviendo y os hizo gritar de tal modo que silenciasteis para mí el canto de las sirenas? (...) ¿Quién fue, en esta misma isla, convertido el primero en cerdo, y no quiso volver a su estado humano hasta haber probado las formas que creía intermediarias, las de lucio y chimpancé? (...) Pero ¿quién, os pregunto, nos forzó a abordar la isla de los cícones bajo el pretexto de las náuseas?

- ¡El mal del mar a un compañero de Ulises! - ¿Quién nos ofreció las riberas, que describió como el pueblo de sus parientes, las vivaces hijas de Mélados, y que resultaron estar plagadas de terribles lestrígones? ¿Quién nos sorprendió, en la caverna del Cíclope, enhebrando una aguja para coser el ojo del gigante?

La amplificación de la caracterización negativa de Elpénor se realiza mediante *extensión temática*, aumentando los defectos del remero. Para ello se ha asignado a cada interlocutor un campo descriptivo. Euríloco describe su desagradable aspecto físico con la mención de su halitosis, su piernas curvadas y su caspa, a la manera de Tersites en la *Iliada* (II 212 ss.), que adereza con detalles mitológicos. Perímedes desarrolla los calificativos homéricos, la cobardía y estupidez, de los que ofrece ejemplos concretos. Precisamente se destaca su renuencia a remar, guiño hipertextual a la petición que el remero hace en la *Nékyia* de que se clave en su túmulo «el remo con el que, estando vivo, bogaba con mis compañeros» (ἐρετμόν, / τῷ καὶ ζῶδς ἔρεσσον ἐὼν μετ' ἐμοῖσ' ἐτάροισιν, *Od.* XI 77-78). Ulises, por su parte, puntualiza todas las aventuras de la *Odisea* en las que la actuación del remero ha resultado perjudicial para el éxito del regreso a Ítaca, poniéndolo por delante del Hado como causa de sus sinsabores<sup>701</sup>.

701 La afirmación que Giraudoux pone en boca de Ulises de que Elpénor es la fuente de cada uno de sus males («Il est à la source de chacun de nos malheurs»), situada en el contexto histórico de la obra,

Giraudoux magnifica los defectos de Elpénor y la compasión algo despectiva del itacense en el texto homérico se transforma aquí en una manifiesta declaración de odio. A su vez, esta ampliación de los defectos de Elpénor es paralela a su valorización<sup>702</sup> en las aventuras de Ulises. Si en la *Odisea* era un personaje secundario que solo aparecía en el viaje al más allá, ahora Elpénor ha sido la clave del fracaso en todas las peripecias del poema homérico. Hasta tal punto teme el itacense la torpeza de Elpénor que, cuando se propone realizar la mayor empresa de todas, el viaje al Hades, consulta con Perímedes y Euríloco el modo de deshacerse del remero por miedo a que cometa un error fatal.

Giraudoux ha incluido otras modificaciones respecto al hipotexto, pues Circe, que en la *Odisea* experimentaba un cambio de enemiga a benefactora y ayudaba al héroe en su viaje al más allá, en *Elpénor* es siempre una divinidad opositora. En ningún momento se menciona que haya sido Circe quien ha ordenado el viaje al más allá, sino que Ulises lo comunica directamente a sus compañeros<sup>703</sup>. Pero la maga pretende impedirlo y ha dispuesto una serie de pócimas que hacen que aquellos que las beben se crean dioses, lo que les haría olvidarse del regreso. Precisamente, justo cuando Ulises y sus dos compañeros se disponen a tramar la manera de deshacerse de Elpénor, se descubre que alguien ha bebido dos de las copas encantadas de Circe. El ladrón es, efectivamente, Elpénor. Ulises ordena que se lleven al remero, que se ha transformado en Diaco (mitad Diana, mitad Baco), a la azotea del palacio de Circe y lo emborrachen para que caiga desfallecido. Volvemos así a la secuencia del relato homérico.

Cuando Ulises entiende que los sacrificios están preparados<sup>704</sup> y es el momento de partir, ordena a sus hombres embarcar. Elpénor cae desde la terraza y muere. La embarcación del héroe llega al país de los cimerios:

Déjà le pays des Cimmériens, ceinture des Enfers, dont les habitants ont une ombre pour corps et un corps pour ombre (Ulysse eut mille difficultés pour serrer la vraie main de leur roi), avait été franchi.

*Elpénor*, p. 100

Ya el país de los cimerios, cinturón de los Infiernos, cuyos habitantes tienen una sombra por cuerpo y un cuerpo por sombra (Ulises tuvo mil dificultades para estrechar la verdadera mano de su rey), había sido atravesado.

Giraudoux hace que Ulises entre en contacto con los cimerios y conozca a su rey, a diferencia de Homero. Describe a sus habitantes, no el territorio, e incluye una adaptación cómica del intento de abrazo. Lo que en la *Nékyia* constituía un pasaje tétrico, tiene aquí tintes cómicos al mostrar los vanos intentos del itacense de estrechar la mano del rey. Esta comicidad va a estar presente a lo largo de todo el episodio, generada por la oposición entre las tentativas del héroe de completar su viaje al más allá según los parámetros épicos y el estorbo constante del difunto Elpénor.

---

después de la Primera Guerra Mundial, podría constituir una vinculación del remero con el hombre moderno (cf. Vaghenàs 1998, p. 248; Saïd 2003, pp. 389-391), tal y como hemos visto en autores posteriores (cf. *supra* X.3).

702 Genette 1989, p. 432: «La valorización de un personaje consiste en atribuirle, por vía de transformación pragmática o psicológica, un papel más importante y/o más «simpático», en el sistema de valores del hipertexto, del que se le concedía en el hipotexto».

703 El Ulises de Giraudoux tiene más información que el homérico: sabe que la profecía que va a recibir gira en torno a la isla de Trinacia. Los personajes de la obra parecen haber leído la *Odisea*, pues conocen de antemano ciertos sucesos del poema homérico. Cf. Saïd 2003, pp. 381-382.

704 Llega a esta conclusión a partir de unas palabras inconexas de una Ecclissé en trance: «Alors, entre mille sanglots, elle balbutia un langage incertain dont on perçut seulement la phrase «semblable à la terre» et les mots «chevaux blancs» de quoi l'astucieux Ulysse conclut qu'elle parlait de la mer, et que les béliers noirs destinés au repas des ombres étaient embarqués» (p. 98).



Llegados al lugar idóneo, comienza el rito de evocación. Las ofrendas a los muertos (sangre, miel y vino) siguen el hipotexto homérico, pero el pasaje ha sido enriquecido con otros detalles y variaciones: de las heridas de los carneros sacrificados surgen suspiros y se escuchan los ladridos de Cerbero y la roca de Sísifo. Los muertos, cuyas imágenes muestran su mayor vicio o virtud, comienzan a aglomerarse chillando («hurlements épouvantables», p. 102; θεσπεσίη ἰαχῆ, *Od.* XI 43), pero Ulises las espanta con la espada. El motivo del rechazo de las almas con la espada ha sido amplificado por *extensión temática*, pues se nombran algunas almas a las que Ulises, aunque apenado, debe alejar hasta haber consultado a Tiresias.

Ulysse á coup d'épée les écartait. Parfois il en atteignait une, qui aussitôt frissonnait, seule souffrance des ombres. Parfois il apercevait, grises et vides, comme l'oeil qui se détourne d'objets brillants en voit sur les murs blancs le souvenir ou l'ombre, les reflets des cousins, des parents qu'il avait le plus longuement contemplés, étincelants de vie et d'amitié, et qu'il croyait encore sur la terre dorée; et Agamemnon; et la vénérable Anticlée, sa mère, fille d'Autolycus... Mais Tiresias le premier devait boire á la fosse, et il ne laissait approcher aucun autre...

*Elpénor*, pp. 102-103

Ulises las alejaba a golpe de espada. A veces veía una, que al punto temblaba, único sufrimiento de las sombras. A veces percibía, grises y vacíos, como el ojo que retira la vista de objetos brillantes y ve sobre muros blancos sus vestigios o su sombra, los reflejos de sus primos, de parientes que había contemplado largo tiempo, relucientes de vida y amistad, y a los que creía aún sobre la tierra dorada; y a Agamenón; y a la venerable Anticlea, hija de Autólico... Pero Tiresias debía ser el primero en beber de la fosa, y él no dejaba que se acercara ningún otro...

El pasaje muestra el dolor y la tristeza de Ulises por verse obligado a rechazar a seres muy queridos por él a fin de cumplir su misión (a la vez que sirve de recordatorio de algunos encuentros de *Odisea* XI que no van a ser desarrollados por Giraudoux). Toda esta noble tristeza queda rota acto seguido por la cómica aparición de Elpénor, que se adelanta a Tiresias y posee a Ulises<sup>705</sup>, dando al traste con los planes del itacense.

El remero se presenta cariñosamente como su «hijo», haciendo creer a Ulises que se trata de Telémaco. Pero el torpe compañero da pronto su nombre. En su boca aparece el detalle de haber llegado al Hades antes que Ulises en su nave y la mención de su muerte:

- (...) O Ulysse, je suis Elpénor! Sans voile et sans avirou j'ai devancé ton navire. Impatient de te suivre je me jetai de la terrasse, mais certes je comptais arriver ici le second, non le premier!

*Elpénor*, p. 104

- (...) ¡Oh, Ulises, soy Elpénor! Sin vela y sin remo he adelantado a tu nave. ¡Impaciente por seguirte me arrojé de la terraza, pero sin duda tenía intención de llegar aquí el segundo, no el primero!

Ulises, sin embargo, no desea este encuentro individual, solo piensa en que

---

705 *Elpénor*, p. 103: «Une ombre s'acharnait cependant, évitant et trompant le glaive comme au duel. Parfois Ulysse la touchait; son frisson terminé, elle chargeait á nouveau, sans rancune, objet de mépris pour ses compagnes. Elle rampait, elle planait, elle ne laissait au roi d'Itaque aucun repos, et soudain, tombant sur lui comme un brouillard, elle recouvrit tout son corps, le pénétra, s'agita par ses bras mêmes, parla par sa bouche»

Elpénor se marcha, temeroso de que obstaculice la misión, lo que le lleva a prometer el solemne entierro que el muerto le ha solicitado, como en la *Nékyia*.

- O Elpénor, demanda Ulysse irrité, ô toi là-haut assombrissais chaque jour mon visage, et maintenant assombris tout mon corps! Va-t'en! Ou que veux-tu?

- Ce que je veux, Ulysse? je veux mon dû. Oublies-tu que tu laissas mon corps sans sépulture. Ce que je veux? Je veux des funérailles solennelles. Jure à Pluton de revenir pour moi à l'île de Circé ou je ne lâche point.

Il disait, et déjà Ulysse apercevait les ombres pour lesquelles il avait franchi les portes infranchissables.

- Je le jure, dit-il à regret, mais disparais. Va-t'en! Je vois venir l'ombre de Tirésias!

*Elpénor*, pp. 104-105

- Oh, Elpénor, pregunta Ulises irritado, arriba ensombrecías cada día mi vista, ¡y ahora ensombreces todo mi cuerpo! ¡Vete! ¿O qué quieres?

- ¿Que qué quiero, Ulises? Yo quiero lo que se me debe. ¿Olvidas que dejaste mi cuerpo sin sepultura? ¿Qué quiero? Quiero unos funerales solemnes. Jura por Plutón que volverás por mí a la isla de Circe o no te dejaré en paz.

Dijo, y ya Ulises percibía las sombras por las que había franqueado las puertas infranqueables.

- Te lo juro, dijo a regañadientes, pero desaparece. ¡Vete! ¡Veo venir la sombra de Tiresias!

Esta promesa de regresar a Eea para enterrar al remero no es producto de la piedad, como en la *Odisea*, sino del deseo de que el alma despreciada desaparezca. En el *Elpénor* de Giraudoux Ulises, a diferencia de Odiseo, no muestra ambigüedad respecto al difunto: lo odia, lo desprecia y desea librarse de él. Pero no lo va a conseguir. El nombre de Tiresias, el adivino que conoce el sexo masculino y el femenino, emociona profundamente al remero. El foco del relato cambia, y el resto de la evocación consiste en la pesada insistencia de Elpénor para que Ulises le permita conocer a Tiresias y a otros héroes y heroínas como Helena. Elpénor, como se temía el héroe, ha conseguido malograr la aventura más importante de Ulises, robándole el protagonismo.

De vuelta en Eea, Circe, que ha descubierto el cadáver de Elpénor y teme que la isla termine tomando su nombre, pide a Zeus que lo resucite. A esto se añaden las exequias fúnebres que Ulises tributa al difunto en cumplimiento de su promesa. El héroe dirige un elogio al muerto ante su tumba, un discurso fúnebre prefabricado que recitaba de memoria cada vez que moría uno de los compañeros. Se trata, por tanto, de una alabanza falsa y exagerada, en la que se ensalzan las inexistentes virtudes de Elpénor. Pero Zeus lo escucha y lo cree todo. Emocionado, el dios decide devolver la vida al ya famoso remero. De esta manera, Elpénor, el compañero cobarde y estúpido, el plebeyo al que se trataba con condescendencia en Homero, un personaje marginal de los poemas homéricos, ha conseguido arrebatarse el protagonismo literario al gran héroe de la *Odisea*.

### **Renovación de la novela: Proust y Joyce**

El tratamiento cómico de la *Nékyia* consigue invertir la natural tristeza del episodio, provocando la comicidad a partir de un pasaje que es intrínsecamente melancólico. Otros autores optaron, sin embargo, por servirse de esta melancolía para expresar sus propios sentimientos de tristeza por diversas cuestiones, normalmente relacionadas con la pérdida de algo. En el apartado dedicado a la poesía tuvimos ocasión de comprobar cómo la *Nékyia* era un óptimo vehículo literario de expresión del sentimiento de pérdida, que iba desde la más bien abstracta pérdida del espíritu griego de Browning a la dolorosa pérdida física de un ser querido de Balmer, y que en el siglo

xx se asociaba mayoritariamente con los estragos de la guerra. En las novelas de esta época encontramos estos mismos usos, en particular en una de las obras que marca la revolución novelística del s. xx, *En busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*) de **Marcel Proust**.

A partir de los diversos recuerdos de *En busca del tiempo perdido* Proust reflexiona acerca de la huida del tiempo y la transformación que causa en el individuo. Al final de *El tiempo recobrado* (*Le temps retrouvé*, 1927), la última parte de la novela, el narrador relata su asistencia a la fiesta del príncipe de Guermanes, donde observa a antiguos amigos y conocidos, ahora envejecidos. Esto le hace pensar de nuevo en la imposibilidad de recuperar el pasado y la juventud, si no es mediante su fijación a través de la expresión artística<sup>706</sup>.

Las cuestiones tratadas en este episodio, la literatura y el pasado, son características del tema del viaje al mundo de los muertos. Por ello, la fiesta ha sido compuesta como si de una evocación de los muertos se tratase y sus participantes, como explica el protagonista, parecen difuntos («On s'étonnait de le voir si pâle, abattu, ne prononçant que de rares paroles qui avaient l'insignifiance de celles que disent les morts qu'on évoque», p. 305). Verlos decadentes y envejecidos le hace ser consciente del inevitable paso del tiempo y la pérdida de la juventud, que también le ha pasado factura a él. Para Proust los participantes en esa fiesta, incluido él, se asemejan a las almas de la *Nékyia*, imágenes vanas de un pasado perdido, sombras tristes de la marchita vitalidad de la juventud. Es más, en un par de ocasiones el hipotexto se menciona expresamente a fin de que quede clara la vinculación de los nobles invitados al palacio de Guermanes con las sombras del Hades de *Odisea XI*. Ante la imposibilidad de reconocer a un amigo por los cambios del paso del tiempo, Proust cita el intento de abrazo entre Odiseo y Anticlea:

Le rire cessa; j'aurais bien voulu reconnaître mon ami, mais, comme dans l'*Odysée* Ulysse s'élançant sur sa mère morte, comme un spirite essayant en vain d'obtenir d'une apparition une réponse qui l'identifie, comme le visiteur d'une exposition d'électricité qui ne peut croire que la voix que le phonographe restitue inaltérée soit tout de même spontanément émise par une personne, je cessai de reconnaître mon ami.

*Le temps retrouvé*, p. 314

La risa cesa; habría querido reconocer a mi amigo, pero como en la *Odisea* Ulises se lanza sobre su madre muerta, como un espiritista intentando en vano obtener de una aparición una respuesta que la identifique, como el visitante de una exposición de electricidad que no puede creer que la voz que el fonógrafo restituye inalterada sea espontáneamente emitida por una persona, yo cesé de reconocer a mi amigo.

Más adelante, al observar a Odette, madame de Forcheville, dice:

Cette voix était restée la même, inutilement chaude, prenante, avec un rien d'accent anglais. Et pourtant, de même que ses yeux avaient l'air de me regarder d'un rivage lointain, sa voix était triste, presque suppliante, comme celle des morts dans l'*Odysée*.

*Le temps retrouvé*, p. 324

Esta voz se había mantenido igual, inútilmente cálida, cautivadora, con una pizca de acento inglés. Y, sin embargo, así como sus ojos tenían cierto aire de mirarme desde una orilla distante, su voz era triste, casi suplicante, como la de los muertos en la *Odisea*.

---

706 Acerca de la temática y el plan de la novela puede consultarse, por ejemplo, Maurois 1958, pp. 150-164.

Los antiguos conocidos se han convertido para Proust en los muertos evocados de la *Nékyia*, que solo son las sombras de lo que habían sido antes. Al encontrarse con ellos se da cuenta de que él también se ha convertido en un espectro.

Al final de su obra Proust adapta el tema del viaje al mundo de los muertos<sup>707</sup>, sirviéndose de la capacidad globalizadora del episodio y de la ruptura de los límites temporales, para reflexionar sobre la literatura, la muerte y el paso del tiempo. La fiesta es una transposición heterodiegética de la *Nékyia*: los comensales desfilan ante el protagonista como fantasmas vacíos, perdida la lozanía de su anterior juventud, centrados en el pasado. De la conciencia del tiempo perdido que emana de esta especie de evocación surge el origen de la novela. En este «viaje al más allá», aventura fundamental de todo héroe y colofón de *En busca del tiempo perdido*, concibe Proust el germen de su obra. Para Proust la composición literaria cumple una función semejante al ritual de evocación de Odiseo, devolver a la vida, ahora como personajes, a las sombras de su pasado<sup>708</sup>.

La edición de 1927 de *El tiempo recobrado* fue una edición póstuma, pues el autor había muerto en 1922. A su entierro acudió Joyce, que ese año publicó *Ulysses*. Aunque el estilo de ambos escritores es muy diferente (en Proust predominan las oraciones largas y la subordinación; en Joyce las oraciones breves y la parataxis), ambos marcan un hito por su innovadora manera de escribir, lo que los ha convertido en referentes de la novela moderna. Coinciden también en la fascinación que sentían por el canto XI de la *Odisea*, hipotexto de pasajes de sus principales obras<sup>709</sup>.

El *Ulysses* de **James Joyce** (1922), que relata las actividades que realizan Stephen Dedalus y Leopoldo Bloom en Dublín durante un día, es una transposición de la *Odisea*. Joyce reduce la acción del poema homérico a un único día de 1904 y la transfiere a las calles y edificios de una ciudad irlandesa, lo que contrasta con los fantásticos parajes del poema homérico. También el protagonista difiere de su referente épico: Bloom no es un rey mítico sino un hombre corriente, un judío irlandés de treinta y ocho años que trabaja como agente de publicidad. Mediante esta translación la heroicidad de la epopeya queda reducida a la escala de la cotidianidad: todos, en el devenir de nuestra corriente existencia, tenemos algo de héroes. Aunque la *Odisea* es el principal hipotexto de la obra, las operaciones transtextuales realizadas son complejas, por lo que si no fuera por las notas que dejó Joyce sería sumamente arriesgado aventurar los paralelismos con el poema clásico<sup>710</sup>. Gracias a estas referencias, sabemos que cada uno de los dieciocho episodios de *Ulysses* tiene su paralelo en la *Odisea*

---

707 Proust alude también al episodio homérico en la segunda parte de su novela, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*: unos árboles evocan en el artista la imagen de las sombras fantasmales de los amigos del pasado que le piden que los devuelva a la vida.

708 Sobre tal cuestión, véase Jouanno 2013, pp. 446-449, que reproduce el extracto de una carta en la que Proust equipara la inspiración literaria con el ritual de la *Nékyia*: «Cent personnages de romans, mille idées me demandent leur donner un corps comme ces ombres qui demandent dans l'*Odysée* à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour les mener à la vie et que le héros écarte de son épée». De manera similar Jean Giono reconoce en *Noé* que, cuando ordena las innumerables imágenes y personajes que le trae su inspiración, se siente como Ulises al organizar con su espada a la muchedumbre de almas (Jouanno 2013, p. 448). Ambos escritores, al servirse de la *Nékyia* para reflexionar acerca de la vocación literaria, siguen la corriente de pervivencia que hemos analizado en los poemas de Foscolo, Eliot, Pound y Seferis.

709 Lewis 2007, pp. 161-163.

710 Acerca de los paralelismos de la *Odisea* y del *Ulysses*, cf. Gilbert 1942 y 1955; Ferrer 2009; Gefter Wondrich 2013; Jouanno 2013, pp. 483-519; y sobre la prácticas de transtextualidad en la obra, Álvarez Amorós 1991.

mediante diferentes procedimientos y con distinta intensidad.

En el capítulo sexto Leopold Bloom se dirige en un carruaje al cementerio Glasvenin para asistir al entierro de Paddy Dignam. El episodio tiene una estrecha conexión con el tema del viaje al mundo de los muertos, ya que en él se abordan cuestiones como la muerte y la pérdida de los seres queridos a partir del viaje del protagonista a un lugar fúnebre para despedir a un difunto. En este sentido, el capítulo es la transposición del canto XI de la *Odisea*, en el que el itacense viaja a la entrada del Hades para encontrarse con el alma de Tiresias. Sin embargo, pocos son los detalles de la *Nékyia* que se dejan entrever sin dificultades en este capítulo<sup>711</sup>, de no ser por el esquema que Joyce facilitó a su amigo Carlo Linati para que comprendiera la estructura fundamental de *Ulysses*. En él se dan las siguientes indicaciones respecto al capítulo sexto:

Originalmente, el capítulo llevaría como título «Hades», los colores predominantes serían el blanco (la niebla de los cimerios) y el negro (la oscuridad del inframundo homérico) y las técnicas usadas son la narración y el diálogo (diégesis y mimesis en la *Nékyia*). Entre los personajes mencionados por el autor se encuentran Ulises, Elpénor, Áyax, Agamenón, Hércules, Erifile, Sísifo, Orión, Laertes, Tiresias, Proserpina o Telémaco. El significado del episodio es el descenso a la nada, lo que cuadra muy bien con la naturaleza de los muertos de la *Nékyia*. Ofrece también algunos paralelismos: los ríos Dodder, Liffey, Grand Canal y Royal Canal serían los paralelos irlandeses de la Estigia, Aqueronte, Flegetonte y Leteo citados en las instrucciones de Circe; Martin Cunnigham es Sísifo; el Reverendo Coffey, Cerbero; el administrador del cementerio, Hades; Daniel O'Connell, Heracles; Paddy Dignam, Elpénor; Parnell, Agamenón; y Menton, Áyax.

Gracias a estas indicaciones y a investigaciones posteriores se han podido establecer una serie de detalles hipertextuales que habrían pasado desapercibidos, pues algunos son ciertamente sutiles<sup>712</sup>.

La acción comienza a las 11 a.m., cuando Mr. Bloom, Mr. Dedalus, Martin Cunningham y Mr. Power montan en un carruaje fúnebre. Durante el trayecto al cementerio Mr. Dedalus critica las malas compañías de su hijo Stephen, al que han visto pasar. Esto hace que Mr. Bloom se acuerde de su hijo Rudy, muerto en la infancia. El recuerdo de Rudy le lleva a pensar en su esposa, en el momento en que lo concibieron, y también en su hija Milly.

Tanto las once horas, número que coincide con el canto de la *Nékyia*, como el capítulo seis, que remite al libro VI del descenso de la *Eneida*, son una referencia a los modelos usados<sup>713</sup>. Bloom emula a Odiseo y Eneas como protagonista de un viaje al más allá, que se transforma en la visita a un cementerio para asistir a un funeral. En la *Nékyia* se desarrollaba el tópico de la familia a través de la comparación entre la familia de Odiseo y las de los difuntos Agamenón y Aquiles; por su parte, en el Hades Anticlea habla a Odiseo acerca de Telémaco en términos elogiosos. El tópico se mantiene en la reelaboración moderna mediante la confrontación de las familias de Mr. Bloom y Mr. Dedalus. Este último critica las malas compañías de su hijo Stephen y Bloom recuerda apenado a su hijo perdido. Se da la particularidad de que, puesto que Stephen representa una figura paralela a Telémaco, tanto él como Rudy comparten la cualidad de ser hijos

---

711 Genette 1989, p. 391: «Un lector no prevenido, que hubiera comprado inocentemente esta novela en su presentación actual y definitiva, por muy familiar que le fuera el hipotexto, correría el riesgo de no sospechar nada de estas sutiles correspondencias, cuya significación escapa incluso muy a menudo a los lectores prevenidos».

712 Para este análisis nos servimos fundamentalmente de Prescott 1942 y 1952; Gilbert 1955, pp. 159-176; y Gifford- Seidman 2008.

713 Acerca de las referencias que Joyce hace de Virgilio en el *Ulysses*, cf. Ramón Sales 1984.

de Bloom: el primero lo es biológicamente, el segundo hipertextualmente<sup>714</sup>.

El relato del viaje al cementerio continúa con la lectura por parte de Bloom de un listado de muertos en la sección de las necrológicas de un periódico. Después, los pasajeros hablan sobre el muerto y comentan que «murió sin dolor, durante el sueño». Bloom piensa en él:

Blazing face: redhot. Too much John Barleycorn. Cure for a red nose. Drink like the devil till it turns adelite.

*Ulysses* VI 307-309<sup>715</sup>

Cara reluciente: encendida. Demasiado güisqui. Cura para las narices rojas. Beber como un demonio hasta que se pone grisamarilla.

El alcohol no solo ha causado estragos en el difunto. Bloom reflexiona sobre la difícil vida que se ve obligado a llevar Martin Cunningham por culpa del alcoholismo de su mujer.

And that awful drunkard of a wife of his. Setting up house for her time after time and then pawning the furniture on him every Saturday almost. Leading him the life of the damned. Wear the heart out of a stone, that. Monday morning. Start afresh. Shoulder to the wheel.

*Ulysses* VI 349-353

Y aquella horrorosa borracha de su mujer. Poniéndole casa una y otra vez y luego vendiendo los muebles todos los sábados casi. Haciéndole la vida imposible. Le rompería el corazón a una piedra, eso. Lunes por la mañana. A empezar de nuevo. Arrimar el hombro.

A continuación, siguiendo con la temática mortuoria que la visita al cementerio estimula, Bloom revive en sus pensamientos el suicidio de su padre.

El listado de muertos que lee Bloom ha sido considerado un remedo del catálogo de héroes en el Hades. El elemento literario del catálogo épico ha caído en el prosaísmo periodístico. Por otro lado, Joyce reconoce la vinculación de Paddy Dignam y Elpénor en el *Schema Linati*. Dignam, al que van a enterrar, tenía una excesiva afición al alcohol y murió dormido. Elpénor, a quien inhumaron Odiseo y sus compañeros, reconocía que el alcohol (y la divinidad) fue la causa de su muerte, pues se cayó adormilado desde el tejado de la mansión de Circe. Pero, mientras que Odiseo viajó al Hades para encontrarse con Tiresias y solo de manera secundaria conversa con el remero, en *Ulysses* el objetivo único del viaje de Bloom al cementerio es asistir al entierro de Paddy Dignam, el Elpénor de Joyce. Esto está en consonancia con la importancia creciente que ha experimentado el compañero de Odiseo en esta época.

En el *Schema* también se identifica a Cunningham con Sísifo, aunque el castigo evocado con «shoulder to the wheel» recuerda más bien a Ixión. En cualquier caso, Cunningham ha quedado convertido en un condenado homérico (en el original es patente esta conexión: «Leading him the life of the damned»). Como estos, Cunningham sufre un tormento, el alcoholismo de su mujer, que le obliga a realizar eterna y cíclicamente una operación inútil: trata de salvar un bienestar familiar que su mujer destroza una y otra vez. La mujer borracha es la piedra de Sísifo, que Cunningham se ve forzado a cargar sin descanso.

Bloom recuerda el suicidio de su padre. Odiseo y Bloom comparten la figura

---

714 A lo largo de la obra Stephen sigue los pasos de Telémaco hasta su encuentro con Bloom, paralelo al de Odiseo y su hijo en Ítaca.

715 Edición de Gabler y traducción de García Tortosa.

del progenitor que ha muerto a causa de la pena generada por la ausencia de un ser querido. Anticlea murió por la añoranza de su hijo, como ella misma reconoce en el Hades (*Od.* XI 197-203). Leopold piensa que su padre murió por amor («Poor papa too. The love that kills», VI 997), incapaz de soportar la ausencia de su esposa, que había fallecido poco tiempo atrás. En el cementerio Bloom lamentará también la muerte de su madre («Mamma, poor mamma», VI 862-863).

Mientras los pasajeros conversaban y el protagonista cavilaba sobre estas cuestiones, el carruaje llega a las inmediaciones del cementerio, cuyos alrededores son descritos.

Last lap. Crowded on the spit of land silent shapes appeared, white, sorrowful, holding out calm hands, knelt in grief, pointing. Fragments of shapes, hewn. In white silence: appealing. The best obtainable. Thos. H. Dennany, monumental builder and sculptor.

*Ulysses* VI 359-462

Última etapa. Apiñadas en el trozo de tierra aparecieron figuras silenciosas, blancas, apesadumbradas, con manos inmóviles extendidas, arrodilladas en dolor, señalando. Fragmentos de formas, talladas. En blanco silencio: implorantes. Lo mejor en el mercado. Thos. H. Dennany, constructor de monumentos funerarios y escultor.

Se trata simplemente de esculturas fúnebres. Pero Joyce, a través de Bloom, hace que sean percibidas como verdaderos espíritus que se aglomeran suplicantes ante el protagonista, por lo que han sido relacionadas con las almas del principio de la *Nékyia*, que suplican al héroe que les deje beber la sangre. Poco después se desarrolla una nueva descripción de estatuas en la que se añade un detalle sonoro, el ruido chirriante que produce la llanta del carruaje al entrar en el cementerio.

Dark poplars, rare white forms. Forms more frequent, white shapes thronged amid the trees, white forms and fragments streaming by mutely, sustaining vain gestures on the air.

The felly harshed against the curbstone: stopped.

*Ulysses* VI 486-490

Oscuros chopos, raras figuras blancas. Figuras más frecuentes, blancas formas arracimadas entre los árboles, blancas figuras y fragmentos fluyendo mudamente, manteniendo gestos efímeros en el aire.

La llanta rechinó contra el bordillo: se paró.

Esta descripción marca el final de la travesía y el inicio del entierro de Dignam, igual que la *Nékyia* propiamente dicha comenzaba con el grito estridente de las almas llamadas por los sacrificios. A pesar de la ambientación realista y contemporánea de la novela de Joyce, el episodio se halla imbuido de la tétrica naturaleza del Hades homérico. Lo épico y fantástico se adapta de nuevo a la experiencia corriente del ciudadano medio.

Ya en el cementerio Bloom observa que el féretro que alberga los restos mortales de Paddy Dignam ha llegado antes que ellos. Joyce reproduce la forma en que se encadenan entrecortadamente los pensamientos de Bloom, normalmente por asociación de ideas, por lo que la visión del féretro hace que el protagonista piense en la viuda del difunto y a través de esta le vienen a la mente los versos de la canción «Three Women to Every Man». Comienza la ceremonia y Bloom continúa con sus divagaciones fúnebres. Mientras el sacerdote esparce el agua bendita sobre el ataúd, piensa en la cantidad de difuntos de los que se encargará el párroco a lo largo de los días:

Every mortal day a fresh batch: middleaged men, old women, children, women dead in childbirth, men with beards, baldheaded businessmen, consumptive girls with little sparrows' breasts.

*Ulysses* VI 623-626

Cada día de su puñetera vida un nuevo lote: hombres de mediana edad, viejas, niños, mujeres muertas de parto, hombres barbudos, comerciantes calvos, chicas tísicas con pechitos de gorrión.

Tras el rito se disponen a realizar la inhumación del cadáver. El nombre del gerente del cementerio John O'Donnell, lleva a Bloom a pensar por asociación en Daniell O'Donnell, político activista por la emancipación de Irlanda. Entretanto, los sepultureros erigen el túmulo de Dignam: «Un montículo de húmedos tormos creció y creció, y los sepultureros dejaron sus palas.» («A mound of damp clods rose more, rose, and the gravediggers rested their spades», VI 907-908).

Varios detalles ayudan a identificar al difunto irlandés con Elpénor. Uno de ellos es la observación de Bloom acerca de que el féretro ha llegado antes que ellos. Cuando Odiseo se encuentra con el remero en el Hades también se sorprende de que el difunto haya llegado antes (‘Ελπῆνορ, πῶς ἦλθερς ὑπὸ ζόφορ ἡερόεντα; / ἔφθηρς πεζὸρ ἰῶν ἢ ἐγὼ σὺν νηϊ μελαίνη.’, *Od.* XI 57-58). Por otro lado, la imagen del montículo mortuorio de Dignam, rodeado por las palas de los sepultureros en el suelo, podría ser un eco del túmulo de Elpénor con el remo clavado.

El resto del pasaje contiene diversas alusiones a la *Nékyia*. Se ha querido ver en la canción «Three Women to Every Man»<sup>716</sup>, que trata sobre las relaciones matrimoniales, una referencia, ciertamente velada, al catálogo de heroínas de la *Odisea*. El recuerdo de esta canción hace que Bloom reflexione acerca de la situación de las viudas. Tanto en la *Nékyia* como en el capítulo 6 de *Ulysses* se plantean las relaciones matrimoniales de las mujeres. Por otro lado, la reflexión que hace Bloom de que la sangre que se hunde en la tierra da vida («It's the blood sinking in the earth gives new life», VI 771) podría ser una alusión a la libación de sangre de la *Nékyia*; y la enumeración de los difuntos de los que se encarga el párroco recuerda la mención de los grupos de almas que se agrupan alrededor del héroe al inicio de la *Nékyia* (*Od.* XI 36-41). Además, la descripción de Daniell O'Donnell como «un descomunal gigante en la oscuridad» («a big giant in the dark», VI 752), unida a su asociación con Heracles en el *Schema Linati*, puede interpretarse como una encubierta referencia a la aparición de Heracles en la *Nékyia*.

Bloom aún permanece un tiempo en la región fúnebre después de cumplir el objetivo de su visita al cementerio, el funeral de Dignam, como hiciera Odiseo tras su consulta a Tiresias. Junto a Hynes y Power visita la tumba de Parnell. Finalmente, antes de marcharse del cementerio de Glasnevin, Bloom se encuentra con un último personaje, Menton. El protagonista trata de amigarse con él, advirtiéndole que tiene el sombrero abollado. Menton no le contesta («John Henry Menton stared at him for an instant without moving», VI 1019) hasta que interviene Cunningham. Entonces se arregla el sombrero y se limita a ofrecer un escueto «Gracias».

---

716 La letra de la canción, según recogemos de Gifford- Seidman (2008, p. 116) es la siguiente: «Women are angels without any wings, / Still they are very peculiar things; / Men who have studied the ladies a lot, / Know what peculiar notions they've got. / Soon as a maiden gets married, you know, / She wants at once to be 'boss' of the show; / I think, though perhaps my opinion is small, / She ought to feel lucky she's married at all, [Chorus:] Wise men say there are more women than men in the world, / That's how some girls are single all their lives, / Three women to every man / Oh, girls, say if you can, / Why can't every man have three wives?»



Parnell es identificado con Agamenón en el esquema Linati. Coinciden en haber sido grandes líderes: Agamenón fue el caudillo supremo de los aqueos durante la guerra de Troya y Charles Stewart Parnell el líder político del nacionalismo irlandés. Ambos también se vieron perjudicados por esposas infieles. Agamenón fue asesinado por Clitemnestra; la relación de Parnell con la esposa de William O'Shea provocó un fuerte cisma en su partido y le costó el liderazgo, por lo que se vio obligado a ejercer una fuerte actividad electoral que su frágil salud no pudo soportar.

Menton reproduce el prototipo del personaje airado, al que el protagonista se encuentra en el mundo de los muertos, rol inaugurado por el Áyax homérico. Sin embargo, la causa del odio en el irlandés es mucho más prosaica que la de su paralelo griego.

Got his rag out that evening on the bowlinggreen because I sailed inside him. Pure fluke of mine: the bias. Why he took such a rooted dislike to me. Hate at first sight.

*Ulysses* VI 1010-1012

Se puso hecho una fiera aquella tarde en la bolera porque metí bola en el centro. Pura chamba: al sesgo. Por eso me cogió tanta inquina. Odio a primera vista.

James Joyce adapta la máxima aventura del héroe a un nuevo contexto histórico, geográfico y cultural. En la sociedad moderna el foco está puesto en el hombre medio, la persona normal, lo que genera una nueva heroicidad, consistente en resistir las frustraciones<sup>717</sup>. Al héroe moderno ya no le corresponden viajes maravillosos sino experiencias cotidianas, como la asistencia a un entierro, pero de las que se extraen significados tan valiosos como la profecía de Tiresias. Si Odiseo constata en el Hades su vinculación con la amplísima tradición de la heroicidad griega, Bloom experimenta una intensa sensación de hostilidad y aislamiento durante su contacto con el resto de miembros de la comitiva fúnebre. Mientras que la épica homérica se sirve del episodio para vincular al protagonista con la totalidad de la tradición mítica, la novela irlandesa lo utiliza, según las propias indicaciones del autor (descenso a la nada), para vincular al héroe con la nada, dentro de la corriente nihilista que se propagó en Europa tras la Primera Guerra Mundial. En ambos casos el desarrollo del tema del viaje al mundo de los muertos nos muestra las concepciones más profundas de la sociedad en la que la obra ha sido creada. El episodio también plasma en un nivel más concreto y personal la tristeza causada por la pérdida de los seres queridos. Paddy Dignam, el difunto alrededor del cual gira el relato, ha dejado desvalidos a su viuda e hijos. El dolor por la muerte embarga también a Bloom, cuyo agnosticismo le impide mitigar la desazón por la falta de sus padres y su hijo, pérdidas que le han afectado hondamente.

### ***Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal**

El *Ulysses* de Joyce tuvo una importante influencia en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Como en la obra irlandesa, esta novela satírica traslada la acción de la *Odisea* a una ciudad moderna, Buenos Aires. El protagonista es un antihéroe contemporáneo que actúa como émulo cómico de Odiseo, Eneas y Dante.

El autor reconoce en «Claves de Adán Buenosayres» la importancia de la *Odisea* y del canto XI en su obra:

A esas marcas de filiación homérica (simples analogías episódicas) hay que añadir otras dos cuyo significado metafísico es de la mayor importancia: a) el tema de las 'cuatro Edades del hombre'; y b) 'el descenso a los infiernos', realizado en el viaje de Schultze y Adán a la Ciudad de Cacodelphia, correspondiente al de la *Odisea*

717 Cf. la concepción de Adorno sobre la burguesía en X.2.

(Rapsodia XI) y al de la *Eneida* (libro VI)<sup>718</sup>.

En efecto, la novela abunda en referencias homéricas y el último libro, titulado «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia», es una extensa reelaboración del viaje al mundo de los muertos. En el propio texto Marechal hace que Adán Buenosayres haga mención explícita de sus precedentes clásicos:

—En el supuesto caso de que las dos ciudades mitológicas existieran —bromeaba yo—, y admitiendo que nos dé la loca por seguir el rastro de Ulises, Eneas, Alighieri y otros turistas infernales, ¿qué mérito hay en nosotros que nos haga dignos de semejante aventura?

*Adán Buenosayres* VII 1, p. 343

Este fragmento, en el que se rememoran los tres principales textos del tema del viaje al mundo de los muertos en la tradición occidental, está modelado sobre la *Divina Comedia*<sup>719</sup>. Aunque el propio autor ha reconocido abiertamente la influencia temática de la *Nékyia* en el origen del «Viaje a Cacodelphia», en la estructura, detalles y motivos del episodio argentino predomina la sátira de la *Divina Comedia*.

No es esta la única reelaboración del tema en la obra. En el libro III Buenosayres realiza junto a otros compañeros una excursión nocturna a la región de Saavedra, que ha sido configurada como un viaje al mundo de los muertos, cuyos elementos se han adaptado al nuevo contexto literario (novela cómica) e histórico (Buenos Aires en el siglo XX).

En primer lugar se ofrece un panorama de las características nigrománticas del barrio bonaerense. Al caer la noche aparecen allí las almas de los difuntos, que emiten sonidos estridentes<sup>720</sup>. Las almas belicosas se arremolinan sobre un mendigo, que no tiene tiempo de repelerlas con su arma.

Y no ha tenido tiempo de sacar su cuchillo y de ponerlo en cruz sobre la vaina, cuando el malón invisible pasa volando sobre su techo con el ímpetu del huracán.

*Adán Buenosayres* III 1, p. 134

En este caso el motivo del rechazo de las almas con un arma no consiste en acometerlas con el cuchillo sino en servirse de él para formar el signo de la cruz cristiana.

Este ambiente pavoroso que los rodea queda subvertido, una vez iniciada la acción, por la cómica actitud del grupo expedicionario, que grita y pelea continuamente, y por la degradación de los motivos épicos. Por ejemplo, las libaciones con las que héroes como Odiseo comenzaban la aventura son adaptadas satíricamente por sus paralelos argentinos, que antes de comenzar la expedición y bajo la apariencia de cumplir con los ritos clásicos se dan a la bebida:

aquellos héroes magnánimos cuya religiosidad no habría consentido nunca emprender negocio aventurero alguno sin hacerse antes propicios a los dioses que

718 Extracto reproducido en Teobaldi 2015, p. 191.

719 *Divina Comedia*, Infierno II 9-33: «Io cominciai: "Poeta che mi guidi, / guarda la mia virtù s'ell'è possente, / prima ch'a l'alto passo tu mi fidi. / (...) Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enëa, io non Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede."»

720 *Adán Buenosayres* III 1, p. 133: «Entonces, a flor de tierra, se oye la palpitación de una vida oscura: cortan el aire silbidos estridentes y voces que se llaman desde la lejanía; (...) son almas de difuntos, atadas aún a la tierra por algún lazo maldito, que oscilan descabelladamente como si un viento implacable las agitara, y que se extinguen en el aire no bien se les reza una corta oración.»

habitan las alturas mediante una libación entusiasta de aguardiente catamarqueño, guindado montevideño, caña del Paraguay, zingani de Bolivia, grappa de Cuyo, pisco chileno y otros licores favorables a tan piadosa liturgia. Ya no les quedaba sino partir, y lo harían al instante, cierto es que con las piernas no del todo firmes y las lenguas un tanto estropajosas, mas con un valor sereno que nada ni nadie podría detener.

*Adán Buenosayres* III 1, p. 135

Como en la evocación homérica, la aventura está estructurada a partir de los encuentros individuales con diversos espíritus (un gliptodonte que encarna al Espíritu de la tierra, el cacique Palocurá, el payador Santos Vega y Juan sin Ropa), realizadas en las inmediaciones de un río (el de la Plata). La ambientación infernal es una polifonía de múltiples intertextos de los que se toman diversos detalles como el sonido del croar de las ranas de la comedia de Aristófanes («¡Brekekekex, coax, coax! ¡Brekekekex, coax, coax!»), p. 161), los ladridos de un perro que remiten al descenso virgiliano (p. 140) o la actitud amenazante de Paleocurá, que recuerda a Heracles. La aventura infernal continua con múltiples peripecias hasta que la cómica expedición opta por huir llena de pavor.

### ***Odisseu* de Agustí Bartra**

Durante su exilio tras la Guerra Civil Española, el escritor catalán Agustí Bartra publicó en México *Odisseu* (1953), una versión libre de las aventuras de Odiseo; dos años después se editó la versión al castellano. En el Prefacio Bartra explica el motivo que le llevo a componer esta obra:

El héroe de Homero, tan fértil en tretas, me ganó, me impuso su inmortal vigencia, cuando comprendí que mi vida, como a él su destino, me había convertido en un esclavo del regreso.

*Odisseo*, p. 7

Como hemos visto en otros autores contemporáneos, las circunstancias históricas en Europa favorecen que Bartra se identifique con Odiseo, pues ambos sufren el exilio de su patria a causa de una contienda bélica.

La obra es de difícil adscripción genérica, pues combina narraciones, poemas y escenas teatrales en los que se versionan con gran libertad episodios y pasajes de la *Odissea*<sup>721</sup>. El capítulo titulado «Tiresias» es un texto narrativo en el que se reelabora la primera serie de encuentros de la *Nékyia*, con Tiresias, Elpénor y Anticlea. El autor introduce una gran cantidad de innovaciones: amplifica unos pasajes, reduce otros, cambia el orden de sus elementos literarios y dota el conjunto de ciertos rasgos líricos.

La evocación no tiene lugar frente a la entrada al Hades, sino en la oscura morada de Tiresias, donde el héroe se ha introducido con el objetivo de «librarse del todo a sus recuerdos innumerables y hallar en ellos la paz» (p. 64). El encuentro con las sombras del pasado representa el deseo del exiliado de reconciliarse con sus recuerdos, de apaciguar la nostalgia de su tierra. Para ello, como en el episodio homérico, es necesaria la realización de un ritual que posibilite la comunicación con los difuntos. Pero en este caso, Odiseo no lo ejecuta, sino que lo recibe. El encargado del rito es Tiresias, como ya hiciera en el *Edipo* de Séneca o en la *Tebaida* de Estacio; el adivino realiza un ritual ecléctico, con referencias homéricas y virgilianas:

Y ahora yo trazo a tu alrededor el círculo de la ceniza, doy tres vueltas con las alas

---

721 Sobre estas cuestiones, véase García Gual 2006; Murià 2012, pp. 220-226.

de un murciélago y azoto tu aliento con la raíz podrida de la mandrágora. Yo, Tiresias, un viejo de piel arrugada que hiede a macho cabrío, yo, loco y vidente, ciego y profeta, te toco, te toco... Te toco tres veces, y tres veces arranco de ti un silencio diferente. ¡Que todo calle en ti menos la sangre! Te toco con mi cetro de paja y te ordeno que des un paso atrás; te toco con una hoja seca de laurel y ordeno a tu espíritu que se me someta; te toco con una quijada de perro y la luz que todavía quedaba en ti huye amedrentada, cubriéndose el rostro con sus manos de oro. Te he puesto una torta de miel en cada mano para que los verdes agujijones no te alcancen...

*Odiseo*, p. 64

Se combinan con libertad ciertos detalles de la *Nékyia*, la *Deuterónékyia* y el descenso de Eneas: los murciélagos del símil en el canto xxiv de la *Odisea* o la torta con la que la Sibila dormía a Cerbero en *Eneida* VI forman ahora parte de la ceremonia nigromántica. También se integra en este pasaje el motivo del triple intento de abrazo, que se transforma en las tres veces que el adivino toca ritualmente a Odiseo con elementos de la naturaleza: un cetro de paja (en sustitución del báculo de oro homérico), una hoja de laurel y la quijada de un perro. La sangre sigue siendo un elemento fundamental, aunque no procede de las víctimas sacrificiales, sino que es la del propio Odiseo, como en la epopeya de Kazantzakis. Esta variación enfatiza la función del ritual como medio de contacto del héroe con sus raíces; la sangre del itacense contiene los recuerdos de su patria. La ceremonia tiene éxito. Las sombras se acercan:

Ulises vio la sombra de unos brazos que se tendían hacia él, como si quisieran abrazarlo, pero el gesto fue vano, porque se interpuso la sombra arrodillada del alma de Elpénor, suplicando:

- ¡El remo, Ulises! ¡Hinca un remo en mi tumba!

*Odiseo*, p. 65

Aparece una sombra innominada, cuya identidad desvelaremos más adelante, que intenta estrechar al héroe entre sus brazos, pero Elpénor se interpone entre ellos. El diálogo de Odiseo y Elpénor en la *Nékyia* se transforma con Bartra en una breve y apremiante exhortación que conserva el detalle del remo clavado en el túmulo. A continuación, se congrega alrededor del héroe una multitud de almas:

Ulises vio pasar en turba las almas de conocidos y desconocidos, de doncellas de sueltas cabelleras y de ancianos curvados por los años, de mozos y de novias, de adolescentes...

Vio las almas de muchos guerreros, armados como cuando vivieron, semejantes a fantasmas de cetáceos; la alta sombra del Atrida mostrando el gran velo ensangrentado y, aferrada aún a sus rodillas, la sombra de la virgen loca que compartió con él su roja yacija; y, tras ellos, el alma esbelta de una muchacha abrazada a un ciervo; vio las sombras verdes de todos sus compañeros tragados por el salobre, la del mártir de la sed y la de la mujer que se enamoró de un río. Y lo mismo por encima de las almas que pasaban en silencio como por encima de las que se detenían unos momentos para hablarle de sus vidas o de sus muertes, Ulises veía siempre la sombra de unos brazos cada vez más largos, de unos brazos que ora se alzaban implorando al cielo, ora se tendían, trémulos, hacia él...

*Odiseo*, p. 66

La enumeración de diversas clases de difuntos marcaba el inicio de la evocación homérica (*Od.* XI 36-41). Bartra ha pospuesto este pasaje, que sitúa tras el encuentro con Elpénor. Los primeros grupos de difuntos coinciden con el hipotexto

homérico (novias / doncellas, νύμφαι / παρθενικάί; ancianos, γέροντες; mozos / adolescentes, ἠϊθεοί; guerreros armados, ἄνδρες ... τεύχε' ἔχοντες). En *Odisseu* el pasaje ha sido amplificado a fin de incluir una serie de difuntos concretos, entre quienes se encuentran almas de la *Nékyia*: Agamenón, Tántalo (el «mártir de la sed») y Tiro («la mujer que se enamoró de un río»)<sup>722</sup>. Se especifica además que algunas de estas almas hablaron con Odiseo, lo que hace referencia precisamente a los diálogos que mantuvo con estos difuntos en el canto XI de la *Odisea*.

Tras la enumeración, una sombra intenta tocar a Odiseo de nuevo. Es su madre Anticlea. Hemos visto que antes, previamente al encuentro con Elpénor, un espíritu innominado había tratado de abrazar al héroe, pero el remero se había interpuesto. Aunque Bartra no confirma explícitamente que esta sombra anónima sea también la de Anticlea, el hipotexto homérico nos da la respuesta, pues de manera similar en la *Nékyia* el héroe tuvo que aplazar el encuentro con su madre hasta haber consultado a Tiresias:

ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ μητρὸς κατατεθνηυίης,  
 Αὐτολύκου θυγάτηρ μεγάλητορος Ἀντίκλεια,  
 (...)   
 ἀλλ' οὐδ' ὧς εἶων προτέρην, πυκινόν περ ἀχεύων,  
 αἵματος ἄσσον ἴμεν πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι.

*Od.* XI 84-89

Se acercó el alma de mi difunta madre,  
 Anticlea, hija del magnánimo Autólico,  
 (...)   
 pero no le permitía ir junto a la sangre,  
 aun afligiéndome mucho, antes de consultar a Tiresias.

Anticlea en la *Nékyia* y la sombra innominada en *Odisseu* coinciden en la posposición de su encuentro con el protagonista por la llegada de otro difunto y en el frustrado intento de abrazo. En consecuencia, es lógico concluir que el alma anónima es en realidad la madre de Odiseo.

Por fin, madre e hijo se reúnen, y ambos sienten otra vez el impulso de abrazarse, pero Anticlea advierte que no es posible, debido a su naturaleza espectral («No te muevas, hijo mío; tus brazos son inútiles para la que te habla desde el otro lado del umbral», p. 66). El reconocimiento de Anticlea acerca de la imposibilidad de abrazarse, con el que concluía el encuentro con su hijo en la *Nékyia*, funciona aquí como apertura del diálogo entre ambos. Esta escena ha sido amplificada y dotada de elementos simbólicos. Anticlea refleja la ausencia de Odiseo en los siguientes términos:

Veinte años ha permanecido el arado en medio del campo, en el mismo sitio donde lo dejaste el día en que Palamedes vino a buscarte. Dejaste el arado por la espada. Es justo que arados y mujeres esperen, cuando llega el caso. ¡Oh, tu arado y mi tristeza! Siempre allí, en el campo, y dentro de mí... En invierno y en verano, en primavera y en otoño, brillase el sol o soprase el viento, de día y de noche, el arado inmóvil pesaba siempre en la tierra y en mi corazón. He visto la araña tejer en él su tela y al cuervo posarse en su esteva.

*Odiseo*, pp. 66-67

El arado por el que Palamedes desenmascaró a Odiseo, que ha quedado

<sup>722</sup> La virgen loca ha de ser Casandra y la joven abrazada a un ciervo es quizá Ifigenia, la hija de Agamenón.

abandonado en el campo ante la vista de la madre, es el símbolo permanente de la ausencia del héroe, que tanto dolor le ha causado a ella, a Penélope y a Laertes. Como hiciera el personaje en la *Nékyia*, Anticlea expone a su hijo la situación en Ítaca durante los años posteriores a su marcha. Sin embargo, a diferencia del pasaje homérico, Anticlea parece conocer la llegada de los pretendientes, pues se refiere a ellos, si bien con cierta ambigüedad («Después vinieron otros cuervos, que entraron en tu hogar...», p. 67). También establece una nítida distinción entre la diferente clase de añoranza que sintió ella, como madre, y Penélope, como esposa.

No, ella no esperaba como yo. Una madre espera de una manera y una esposa, de otra. Son dos esperas, dos padeceres diferentes. Una esposa espera con la boca, las manos, los ojos, la cabellera y el deseo del cuerpo y el anhelo del alma; su espera es una mezcla de dolor y nostalgia. Pero una madre sólo espera con los brazos y con un dolor indiviso.

*Odiseo*, p. 67

Esta diferenciación queda también reflejada figurativamente: mientras que Penélope aguardaba todas las noches a su esposo en los campos arados, Anticlea observaba el mar desde la azotea. Allí le vino la muerte, exhausta por la añoranza.

Finalmente, la evocación finaliza con la salida del héroe de la morada de Tiresias. El exiliado Odiseo, y Bartra a través de él, ha revivido los recuerdos de su patria.

### **Novela fantástica: Haggard, Lang y Riordan**

Hemos anticipado al inicio del presente apartado la importancia de la novela fantástica contemporánea para la pervivencia de la *Nékyia*. Los relatos fantásticos modernos, cuyas características literarias se consolidan a finales del siglo XIX, incorporan las aventuras del itacense a este subgénero en expansión.

*The World's Desire* (1890), novela fantástica clásica escrita por **H. Rider Haggard y Andrew Lang**, es una secuela de la *Odisea*. Parece ser una continuación del argumento del poema homérico, que a su vez lo toma como hipotexto en múltiples referencias y lo presupone; como el *Télémaque* es una continuación de la *Telemaquia* que a su vez presupone y reelabora materia de la *Odisea*. La acción de *The World's Desire* se sitúa tras el segundo viaje de Odiseo para cumplir el apaciguamiento de Posidón ordenado por Tiresias. A su regreso a Ítaca, se encuentra la isla solada y una visión le insta a partir de nuevo en busca de Helena. Tras varias peripecias, el héroe encontrará a la reina griega en el templo de Hathor, cuyos guardianes han sido modelados según algunos personajes de la *Nékyia*, dotando así al pasaje de resonancias nigrománticas. Estos guardianes son Teseo, Pirítoo y Áyax. En primer lugar Odiseo, llamado «the Wanderer», se dirige a Teseo:

Now the song died, and the Wanderer looked up, and before him stood three shadows of mighty men clad in armour. He gazed upon them, and he knew the blazons painted on their shields; he knew them for heroes long dead—Pirithous, Theseus, and Aias.

They looked upon him, and then cried with one voice:

"Hail to thee, Odysseus of Ithaca, son of Laertes!"

"Hail to thee," cried the Wanderer, "Theseus, Ægeus' son! Once before didst thou go down into the House of Hades, and alive thou camest forth again. Hast thou crossed yet again the stream of Ocean, and dost thou live in the sunlight? For of old I sought thee and found thee not in the House of Hades?"

The semblance of Theseus answered: "In the House of Hades I abide this day, and

in the fields of asphodel. But that thou seest is a shadow, sent forth by Queen Persephone, to be the guard of the beauty of Helen."

*The World's Desire*, pp. 144-145

En ese momento el canto murió, y el Trotamundos miró arriba, y ante él se erguían tres sombras de poderosos hombres revestidos de armaduras. Los miró, y conoció los blasones pintados en sus escudos; los conocía pertenecientes a héroes muertos tiempo atrás - Pirítoo, Teseo y Áyax.

Lo miraron, y entonces gritaron con una sola voz:

"¡Te saludo, Odiseo de Ítaca, hijo de Laertes!"

"¡Saludos!", gritó el Trotamundos, "¡Teseo, hijo de Egeo! Ya una vez descendiste a la Casa de Hades, y vivo saliste de nuevo. ¿Has cruzado otra vez la corriente del Océano y vives bajo la luz del sol? Pues hace tiempo te busqué y no te encontré en la Casa de Hades.

La apariencia de Teseo contestó: "Habito ahora en la Casa de Hades, y en los campos de asfódelo. Pero lo que tú ves es una sombra, enviada por la Reina Perséfone, para guardar la belleza de Helena.

Múltiples detalles del texto evocan la *Nékyia*. Odiseo piensa que Teseo ha salido del mundo de los muertos (que como en el pasaje homérico se sitúa en los confines de «la corriente del Océano») y, vivo de nuevo, guarda el templo de Hathor. Recuerda que en una ocasión le buscó, pero no le encontró en la casa de Hades. Esta ocasión es, sin duda, el viaje al mundo de los muertos de *Odisea* XI, en el que, efectivamente, el itacense muestra su frustración por no haber podido ver a Teseo:

καί νύ κ' ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας, οὓς ἔθελόν περ,  
Θησέα Πειρίθοόν τε, θεῶν ἐρικυδέα τέκνα·  
ἀλλὰ πρὶν ἐπὶ ἔθνε' ἀγείρετο μυρία νεκρῶν  
ἤχῃ θεσπεσίῃ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει,  
μή μοι Γοργεῖην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου  
ἐξ Ἄϊδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνηα.

*Od.* XI 630-635

Y aún habría visto a los varones antiguos, precisamente a los que quería, a Teseo y Pirítoo, hijos magníficos de los dioses; pero antes se reunieron los innumerables pueblos de los muertos con sobrehumano griterío; de mí el pálido terror se apoderó, por si la gorgónica cabeza del temible monstruo desde el Hades me enviaba la noble Perséfone.

Teseo responde que no ha escapado del mundo de los muertos y que el ente que Odiseo tiene ante él es realmente una sombra enviada por Perséfone. El origen de esta afirmación es la doble naturaleza de Heracles en el Hades (τὸν δὲ μέτ' εἰσενόησα βίην Ἡρακλεΐην, / εἶδωλον· αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι / τέρπεται ἐν θαλίῃς, *Od.* XI 601-603). Pero mientras que el verdadero ser de Heracles se encuentra junto a los dioses y su sombra en el Hades, Teseo sigue en el inframundo y solo a su imagen se le ha permitido salir. En *The World's Desire* Perséfone ha enviado como guardián la sombra de Teseo, el héroe al que Odiseo no pudo ver en la *Nékyia* por miedo a que precisamente la reina del Hades le enviara la cabeza de la Gorgona. Igual que Medusa guarda el inframundo homérico por orden de la reina de los muertos, la sombra de Teseo ha sido enviada por Perséfone como guardián del templo de Hathor. El siguiente encuentro, con Pirítoo, versa también sobre estas cuestiones<sup>723</sup>.

723 *The World's Desire*, p. 145: «"Hail to thee, Pirithous, Ixion's son," cried the Wanderer again. "Hast thou yet won the dread Persephone to be thy love? And why doth Hades give his rival holiday to

El tercer guardián es Áyax. Las primeras palabras que Odiseo le dirige son un recordatorio del silencio del hijo de Telamón durante la primera visita de ultratumba.

"Hail to thee, Aias, Telamon's son," cried the Wanderer. "Hast thou not forgotten thy wrath against me, for the sake of those accursed arms that I won from thee, the arms of Achilles, son of Peleus? For of old in the House of Hades I spoke to thee, but thou wouldst not answer one word, so heavy was thine anger."

Then the semblance of Aias made answer: "With iron upon iron, and the stroke of bronze on bronze, would I answer thee, if I were yet a living man and looked upon the sunlight. But I smite with a shadowy spear and slay none but men foredoomed, and I am the shade of Aias who dwells in Hades. Yet the Queen Persephone sent me forth to be the guard of the beauty of Helen."

*The World's Desire*, p. 145

"Te saludo, Áyax, hijo de Telamón," gritó el Trotamundos. "¿No has olvidado tu rencor contra mí, a causa de esas malditas armas que te gané, las armas de Aquiles, hijo de Peleo? Pues hace tiempo en la Casa de Hades te hablé, pero no me respondiste ni una palabra, tan profunda era tu ira."

Entonces la apariencia de Áyax dio una respuesta: "Con hierro sobre hierro, y el golpe del bronce sobre el bronce, te contestaría, si fuera aún un hombre vivo y mirara la luz del sol. Pero yo hiego con una lanza de sombra y no mato a nadie salvo a los hombres malditos, y soy la sombra de Áyax que habita en el Hades. Aun así, la Reina Perséfone me envió para que fuera guardián de la belleza de Helena.

La sombra de Áyax contesta esta vez a Odiseo, pues, aunque aún le guarda el antiguo odio, debe cumplir su misión de protector de la belleza de Helena.

La importancia de *The World's Desire* reside en que en ella se introduce el tema del viaje al mundo de los muertos de Odiseo en un momento fundamental para la configuración de la novela fantástica moderna. Sin duda, las características de este subgénero, con seres y lugares fabulosos, propiciaron que el mito grecolatino encontrara en él un fácil acomodo.

En el otro extremo cronológico de la novela fantástica moderna se encuentra *Percy Jackson*, perteneciente a una saga actual de literatura juvenil de aventuras y fantasía<sup>724</sup>.

*Percy Jackson y los dioses del Olimpo* de **Rick Riordan** gira en torno a Percy Jackson, un joven estadounidense que descubre que es un mestizo (hijo de un dios y un mortal) y que los antiguos mitos grecolatinos que había aprendido en clase son reales<sup>725</sup>. En la novela *La batalla del laberinto* (*The Battle of the Labyrinth*, 2008) Nico, hijo de Hades, ha huido tras atacar a Percy al final del libro anterior. Se desconoce su paradero, pero en el capítulo 5, titulado «Nico sirve a los muertos un menú infantil», el protagonista es capaz de espiar a Nico a través de una fuente mágica mientras este lleva a cabo un extraño ritual:

---

wander in the sunlight, for of old I sought thee, and found thee not in the House of Hades." / Then the semblance of Pirithous answered: "In the House of Hades I dwell this day, and that thou seest is but a shadow which goes with the shadow of the hero Theseus. For where he is am I, and where he goes I go, and our very shadows are not sundered; but we guard the beauty of Helen."»

724 Reproduzco con las pertinentes modificaciones mi artículo sobre esta cuestión (Linares Sánchez 2015).

725 Ante el acoso de los monstruos que tratan de acabar con su vida, el chico es enviado a un lugar secreto, el Campamento Mestizo, donde aprenderá a ser un héroe bajo la tutela de su director, el centauro Quirón. Allí descubre que su padre es Posidón y que, según un antiguo oráculo, en su manos puede estar la decisión de destruir o salvar el Olimpo.



He was watching some gravediggers at work. I heard shovels and saw dirt flying out of a hole. Nico was dressed in a black cloak. The night was foggy. It was warm and humid and frogs were croaking. A large Wal-Mart bag sat next to Nico's feet.

(...) Nico snapped his fingers, and the digging stopped. Two figures climbed out of the hole. They weren't people. They were skeletons in ragged clothes.

'You are dismissed,' Nico said. 'Thank you.'

The skeletons collapsed into piles of bones.

(...) He reached into his Wal-Mart bag and pulled out a twelve-pack of Coke. He popped open a can. Instead of drinking it, he poured it into the grave.

'Let the dead taste again,' he murmured. 'Let them rise and take this offering. Let them remember.'

He dropped the rest of the Cokes into the grave and pulled out a white paper bag decorated with cartoons. I hadn't seen one in years, but I recognized it – a McDonald's Happy Meal.

He turned it upside down and shook the fries and hamburger into the grave.

'In my day, we used animal blood,' the ghost mumbled. 'It's perfectly good enough. They can't taste the difference.'

(...) He emptied another twelve-pack of soda and three more Happy Meals into the grave, then began chanting in Ancient Greek. I only caught some of the words – a lot about the dead and memories and returning from the grave. Real happy stuff.

The grave started to bubble. Frothy brown liquid rose to the top like the whole thing was filling with soda. The fog thickened. The frogs stopped croaking. Dozens of figures began to appear among the gravestones: bluish, vaguely human shapes. Nico had summoned the dead with Coke and cheeseburgers.

*The Battle of the Labyrinth*, pp. 82-83

Nico miraba trabajar a unos sepultureros. Oí el ruido de las palas y vi la tierra que salía despedida de una fosa. Él iba con una capa negra. La noche era brumosa, húmeda y cálida; las ranas croaban sin parar. A los pies de Nico reposaba una bolsa enorme de Wal-Mart.

(...) Nico chasqueó los dedos y el ruido de las palas se detuvo. Dos figuras emergieron de la fosa. No eran personas, sino esqueletos vestidos con harapos.

—Retiraos —ordenó Nico—. Y gracias.

Los esqueletos se desmoronaron y quedaron convertidos en una pila de huesos.

(...) Hurgó en la bolsa de Wal-Mart y sacó un paquete de doce latas de Coca-Cola. Entonces abrió una con un chasquido y, en lugar de bebérsela, la vertió en la fosa.

—Que los muertos sientan otra vez el sabor de la vida —musitó—. Que se alcen y acepten esta ofrenda. Que recuerden de nuevo.

Vertió el contenido de las demás latas en la tumba y sacó una bolsa blanca de papel adornada con tiras cómicas. No la había visto desde hacía años, pero la reconocí: un menú infantil de McDonald's.

Le dio la vuelta y la sacudió hasta que las patatas fritas y la hamburguesa cayeron en la fosa.

—En mis tiempos usábamos sangre animal —murmuró el fantasma—. Pero con esto es más que suficiente. Tampoco notan la diferencia.

(...) Vacío otro paquete de doce latas de soda y tres menús infantiles más, y luego empezó a cantar en griego antiguo. Sólo capté alguna que otra palabra sobre los muertos, la memoria y volver de la tumba. En fin, un rollo de lo más alegre.

La fosa empezó a borbotear. Un líquido pardusco y espumoso asomó por los bordes como si el agujero entero se hubiese llenado de soda. La espuma se espesó y las ranas dejaron de croar. Entre las tumbas empezaron a aparecer docenas de figuras: formas azuladas vagamente humanas. Nico había invocado a los muertos con Coca-Cola y hamburguesas con queso.<sup>726</sup>

---

726 Traducción de S. del Rey 2013<sup>11</sup> [2009].

Nico desea consultar a los muertos la manera de revivir a su difunta hermana y para ello realiza una serie de curiosas prácticas: se dirige a un cementerio, arroja bebida y comida rápida a un hoyo y profiere un canto en griego antiguo. El reclamo tiene éxito, pues los difuntos comienzan a acercarse.

El hipotexto de este pasaje es la *Nékyia*, que presenta múltiples paralelismos con la evocación realizada por Nico, aunque también son muy llamativas las divergencias derivadas de la diferente época en que ambos ritos se producen. El fantasma que acompaña a Nico ha notado estas diferencias, en particular entre las ofrendas realizadas por Nico y las que se realizaban antiguamente («In my day, we used animal blood», p. 82). Unos capítulos más adelante se descubrirá que este fantasma es Minos, por lo que «sus tiempos» son la época mitológica y la sangre a la que hace referencia es la vertida por Odiseo durante el ritual de evocación<sup>727</sup>: tras cavar un hoyo, y con ayuda de dos de sus compañeros<sup>728</sup>, realizó ofrendas de leche-miel, vino, agua, harina y sangre<sup>729</sup>. También profirió ruegos y súplicas a los difuntos (semejantes al canto en griego que realiza Nico y que a Percy le parece «un rollo de lo más alegre»).

Rick Riordan ha adaptado las épicas ofrendas del itacense con motivos del mundo contemporáneo. El sacrificio arcaico experimenta una transformación y se convierte en varios menús completos de comida rápida, con Coca-cola, patatas y hamburguesas. Esta adaptación tiene éxito, ya que se produce una aglomeración de difuntos ante la fosa de Nico, lo que le genera a él y al fantasma acompañante cierto temor:

‘There are too many,’ the ghost said nervously. ‘You don’t know your own powers.’

‘I’ve got it under control,’ Nico said, though his voice sounded fragile. He drew his sword – a short blade made of solid black metal. I’d never seen anything like it. It wasn’t celestial bronze or steel. Iron, maybe? The crowd of shades retreated at the sight of it.

‘One at a time,’ Nico commanded.

*The Battle of the Labyrinth*, p. 83

—Hay demasiados —observó el fantasma con nerviosismo—. No eres consciente de tus propios poderes.

—Lo tengo controlado —declaró Nico, aunque con voz insegura.

Sacó su espada: una hoja corta de metal negro macizo. Nunca había visto nada igual. No era acero ni bronce celestial. ¿Hierro, tal vez? La multitud de sombras retrocedió al verla.

—De uno en uno —ordenó Nico.

Rick Riordan ha reelaborado en estas pocas líneas dos de los motivos que han gozado de más larga tradición en los tratamientos del tema desde su desarrollo en la *Nékyia*. El primero es el temor que siente el héroe al ver las almas de los difuntos; el segundo, el rechazo de estas almas con la espada. Tanto en la *Nékyia* como en el pasaje de Rick Riordan, la evocación se inicia con el acercamiento de las almas y su rechazo

727 De hecho en la *Nékyia* Odiseo se encuentra con Minos que, como juez que dirime los litigios entre los muertos, tiene una caracterización mucho más positiva que en el libro de Riordan.

728 Tras el sacrificio no se vuelve a mencionar a estos compañeros, Perímedes y Euríloco, por lo que no queda muy claro si siguen presentes o han regresado a las naves. Los ayudantes de Nico, que por sus conexiones infernales son dos esqueletos, sí son claramente despedidos.

729 Hay otros muchos ejemplos de la realización de estas ofrendas en rituales de evocación o de descenso a los infiernos en la literatura clásica, como los de Esquilo (Fr. 273 Radt), Licofrón (*Alex.* 681-697), Pseudo-Apolodoro (II 5. 12), Luciano (*Nec.* IX 8-15), Pausanias (X 29. 1), Virgilio (*Aen* IV 243-247), Séneca (*Oed.* 563-567), Estacio (*Theb.* IV 443-454) y Silio Itálico (XIII 424-434), que hemos analizado en las páginas anteriores.

por parte del temeroso protagonista.

Aunque no se encuentra al inicio de la evocación, el paralelismo es aún más claro con otro pasaje homérico de la *Nékyia*, cuando Odiseo se dispone a interrogar a las heroínas del pasado remoto, puesto que se hace explícito su deseo de que los muertos se acerquen al hoyo «de uno en uno», como ha ordenado Nico:

αἰ δ' ἄμφ' αἶμα κελαινὸν ἀλλέες ἠγερέθοντο,  
αὐτὰρ ἐγὼ βούλευον, ὅπως ἐρέοιμι ἐκάστην.  
ἦδε δέ μοι κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή·  
σπασσάμενος τανύηκες ἄορ παχέος παρὰ μηροῦ  
οὐκ εἶων πίνειν ἅμα πάσας αἶμα κελαινόν.  
αἰ δὲ προμνηστῖναι ἐπήϊσαν, ἠδὲ ἐκάστη  
ὄν γόνον ἐξαγόρευεν· ἐγὼ δ' ἐρέεινον ἀπάσας.

*Od. XI 228-234*

Estas alrededor de la negra sangre se reunían agrupadas,  
pero yo meditaba cómo le preguntaría a cada una.  
Esta decisión me pareció la mejor en mi ánimo:  
tras sacar la aguda espada de junto a mi recio muslo  
no permitía beber a todas juntas la sangre negra.  
Estas se acercaban de una en una, y cada una  
declaraba su linaje; yo les preguntaba a todas.

Tras conseguir Nico poner orden en la aglomeración de almas amenazándolas con la espada, solo una de ellas consigue acercarse al hoyo. La comida y la bebida le permite recuperar sus facultades mentales, tal y como Nico deseaba («Let them remember», p.82), en consonancia con las instrucciones que dio Tiresias a Odiseo en el Hades:

ὄν τινα μὲν κεν ἔᾱς νεκύων κατατεθνηώτων  
αἵματος ἄσσον ἴμεν, ὃ δέ τοι νημερτὲς ἐνίψει·  
ᾧ δέ κ' ἐπιφθονέης, ὃ δέ τοι πάλιν εἴσιν ὀπίσσω.

*Od. XI 147-149*

A quien permitas de entre los difuntos  
acercarse a la sangre, ese hablará veraz;  
al que rechaces, ese de nuevo se volverá.

El alma que recupera sus facultades mentales en la evocación de Nico no es otra que Teseo, personaje relacionado con el Laberinto del Minotauro, lugar que centra las aventuras de esta cuarta entrega de la serie. Pero su aparición en este pasaje no se debe solo a esto. Teseo está estrechamente relacionado con las aventuras de ultratumba porque él mismo había realizado un descenso al Hades para raptar a Perséfone y quedó allí castigado hasta que, según la versión más extendida, fue rescatado por Heracles. Es más, en el hipotexto homérico también se menciona a Teseo, ya que Odiseo expresa su deseo de haber visto a este héroe (*Od. XI 630-635*).

Odiseo no pudo cumplir su propósito porque el terror que le produjo la posible aparición de la monstruosa Gorgona hizo que pusiera fin a su aventura nigromántica. El motivo del temor, que abría el episodio, sirve de cierre al mismo. Precisamente, la evocación de Nico termina también a causa del pánico que experimenta Teseo al percibir la aproximación de un ser maligno que ha notado la presencia de Nico.

'He is coming,' Theseus said fearfully. 'He has sensed your summons. He comes.'  
'Who?' Nico demanded.

'He comes to find the source of this power,' Theseus said. 'You must release us!'

*The Battle of the Labyrinth*, p. 85

—Él viene —dijo Teseo, atemorizado—. Ha percibido tus invocaciones. Viene hacia aquí.

—¿Quién? —preguntó Nico.

—Viene para descubrir la fuente de este poder —prosiguió Teseo—. ¡Has de liberarnos!

Así termina la evocación. Percy se ve obligado a romper el artefacto mágico con el que estaba espiando a Nico, por lo que desaparece de su vista la imagen del cementerio y todo lo que allí ocurre esa noche.

Este lugar, un cementerio con sauces, y el momento de la evocación, una noche brumosa, parece el usual para este tipo de actividad necromántica<sup>730</sup>. Pero estos dos detalles, en principio banales, adquieren un nuevo significado en relación con su hipotexto, el canto XI de la *Odisea*. Porque para realizar su νέκυια Odiseo fue al bosque de álamos y sauces de Perséfone (καὶ ἄλσεα Περσεφονείης / μακροαί τ' αἴγειροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι, *Od.* X 509-510) cerca del pueblo de los cimerios, caracterizado por una eterna noche llena de bruma (*Od.* XI 14-19).

El mítico bosque de Perséfone y el país de los cimerios se han actualizado y han pasado a convertirse en un cementerio contemporáneo, como los que pueblan las afueras de nuestros núcleos urbanos, pero mantiene las características de sus predecesores: la oscuridad, la bruma y los sauces.

El autor ha dotado la escena de la evocación de Nico de algunas de las connotaciones propias de la literatura de terror<sup>731</sup>: espacio tenebroso, tiempo nocturno, personajes sobrenaturales y temática paranormal. El hipotexto de la *Nékyia*, con su bosque sombrío, la noche, los fantasmas y el tema de la muerte, facilitaba la adaptación de sus elementos a las convenciones propias de este tipo de literatura.

No es esta la única evocación que hay en *Percy Jackson y la batalla del laberinto*. En el capítulo 10 de nuevo Nico, ahora acompañado por Percy, Anabeth, Grover y Tyson, se dispone a invocar el alma de su hermana, que le aconsejará deponer su cólera contra Percy. Muchos de los elementos que hemos analizado a raíz de la primera invocación se repiten de nuevo en este pasaje.

En primer lugar se cava una fosa y se ofrenda a los difuntos algún tipo de alimento que los atraiga. En este caso, continuando con la actualización del ritual, se introduce en el hoyo cerveza y carne asada.

We did our summons after dark, at a seven-metre-long pit in front of the septic tank. (...)

Nico poured root beer and tossed barbecue into the pit, then began chanting in Ancient Greek.

*The Battle of the Labyrinth*, p. 154

Había oscurecido ya cuando hicimos nuestra invocación ante un agujero de seis metros de largo, junto al depósito de la fosa séptica. (...)

Nico empezó a derramar cerveza de raíces y arrojó carne asada en el interior de la fosa; luego entonó un cántico en griego antiguo.

730 También se dice que en el cementerio se escucha el croar de las ranas. Recuérdese el coro de ranas que da nombre a la comedia *Las Ranas* de Aristófanes, en la que se representa el descenso al inframundo de Dioniso.

731 La literatura fantástica está en estrecha relación con la literatura de terror. Aunque esta última destaca por su temática macabra, comparte con la primera el empleo de la fantasía, con lugares y personajes maravillosos, por lo que es frecuente que se solapen.

Realizado el ritual, se genera un extraño silencio que anticipa la congregación de los muertos. Esto da lugar al tradicional motivo del temor, ya que el profundo silencio inquieta a los protagonistas. Se desarrolla a continuación el motivo del rechazo de las almas, esta vez realizado por Percy con su característica espada<sup>732</sup>:

‘Make him stop,’ Tyson whispered to me.  
Part of me agreed. This was unnatural. The night air felt cold and menacing. But before I could say anything, the first spirits appeared. Sulphurous mist seeped out of the ground. Shadows thickened into human forms. One blue shade drifted to the edge of the pit and knelt to drink.  
‘Stop him!’ Nico said, momentarily breaking his chant. ‘Only Bianca may drink!’  
I drew Riptide. The ghosts retreated with a collective hiss at the sight of my celestial bronze blade.

*The Battle of the Labyrinth*, pp. 154-155

—Dile que pare —me susurró Tyson.

Una parte de mí sentía lo mismo. Aquello era antinatural. El aire de la noche se había vuelto gélido y amenazador. Pero, antes de que pudiera decir nada, comparecieron los primeros espíritus. Surgió de la tierra una niebla sulfurosa y las sombras se espesaron y adoptaron formas humanas. Una silueta azul se deslizó hasta el borde de la fosa y se arrodilló para beber.

—¡Detenlo! —exclamó Nico, interrumpiendo por un instante su cántico—. ¡Sólo Bianca puede beber!

Saqué a Contracorriente. A la vista del bronce celestial, los fantasmas se batieron en retirada con un silbido unánime.

Por otro lado, se incluye en esta segunda evocación un nuevo motivo de ascendencia homérica, la imposibilidad de que el vivo y el difunto se toquen. En la *Nékyia* este motivo quedaba configurado como el triple intento de abrazo del protagonista a su madre (*Od.* XI 206-208). En este caso encontramos una inversión del motivo, pues Percy no desea abrazar a un ser querido sino golpear a Minos, a quien detesta, pero sabe que su puño «le atravesaría el rostro sin tropezar con nada sólido» («I wanted to punch him, but I figured my fist would go right through his face», p. 155).

Poco después sí se incluye una reelaboración del motivo más cercana a la versión tradicional. Bianca intenta acariciar a su hermano Nico, pero no lo consigue:

Bianca stretched out a hand as if to touch her brother’s face, but she was made of mist. Her hand evaporated as it got close to living skin.

*The Battle of the Labyrinth*, pp. 157-158

Bianca alargó un brazo, como para tocarle la cara a su hermano. Pero estaba hecha de pura niebla: su mano se evaporaba en cuanto se acercaba a la piel de un ser vivo.

El intento fallido de contacto físico se suele producir entre seres queridos, normalmente familiares, uno vivo y el otro muerto, lo que simboliza la separación ineludible que produce la muerte. Aquí es el difunto y no el vivo quien toma la iniciativa del contacto físico con el ser querido. Bianca presenta un carácter más tierno que su hermano, consumido por la ira, por lo que se hace surgir de ella esta muestra de

---

732 En el mismo episodio hay otros desarrollos del motivo del temor y del rechazo de las almas, en los que participan otros personajes:

*The Battle of the Labyrinth*, p. 155: «The other spirits stirred in agitation. Annabeth drew her knife and helped me keep them away from the pit. Grover got so nervous he clung to Tyson's shoulder.»

*The Battle of the Labyrinth*, p. 156: «Other spirits rushed forward, but Annabeth and I kept them back.»

amor fraternal.

El fallido intento de contacto pone de manifiesto la naturaleza evanescente de los muertos en el más allá, que solo conservan una imagen incorpórea y difusa de la apariencia que tenían en vida. Este detalle se aplicaba en la *Nékyia* a los soldados muertos, que mantienen puestas sus armaduras ensangrentadas, y reaparecía en otros textos clásicos. En la segunda evocación de Nico se hace una mención explícita a esta característica de los muertos, ya que Bianca muestra la imagen temblorosa del aspecto que tenía en vida:

Then a silvery light flickered in the trees – a spirit that seemed brighter and stronger than the others. (...) The other spirits started to crowd forward, but Bianca raised her arms and they retreated into the woods. (...)

She looked the same as she had in life: a green cap set sideways on her thick black hair, dark eyes and olive skin like her brother. She wore jeans and a silvery jacket, the outfit of a Hunter of Artemis. A bow was slung over her shoulder. She smiled faintly, and her whole form flickered.

*The Battle of the Labyrinth*, pp. 156-157

Una luz plateada parpadeó entre los árboles: un espíritu que parecía más fuerte y luminoso que los demás. (...) Los demás espíritus empezaron a arremolinarse alrededor, pero Bianca alzó los brazos y todos retrocedieron hacia el bosque. (...) Tenía el mismo aspecto que en vida: un gorro verde ladeado sobre su pelo negro y abundante, los ojos oscuros y la piel muy morena, como su hermano. Llevaba tejanos y una chaqueta plateada, el uniforme de las cazadoras de Artemisa, y portaba un arco colgado del hombro. Sonreía débilmente y su forma entera parecía temblar.

La caracterización de Bianca no se limita solo a plasmar la imagen común de los muertos en el inframundo, sino que la asemeja al mayor héroe de la mitología clásica: la presentación de la cazadora con su arco, ante la que el resto de las almas huye, recuerda la visión que tiene Odiseo de Heracles en la *Nékyia* (*Od.* XI 605-608). Sin embargo, mientras que el violento Heracles destaca por la oscuridad («parecido a la oscura noche»), la bondad de Bianca hace que su alma tenga el aspecto contrario («luz plateada»), según refleja su nombre<sup>733</sup>.

Esta bella aparición de la antigua cazadora de Ártemis tiene un objetivo específico, ya que la joven desea mediar entre su hermano y el protagonista para que hagan las paces:

‘You must listen to me,’ she said. ‘Holding grudges is dangerous for a child of Hades. It is our fatal flaw. You have to forgive. You have to promise me this.’  
‘I can’t. Never.’

*The Battle of the Labyrinth*, p. 158

—Escúchame bien —dijo—. Guardar rencor es muy peligroso para un hijo de Hades. Es nuestro defecto fatídico. Tienes que perdonar. Prométemelo.  
—No. Nunca.

A pesar de los esfuerzos de Bianca, Nico no puede perdonar a Percy, contra el que se muestra fuertemente airado, ya que le culpa de la muerte de su hermana. La caracterización de Nico como personaje que guarda eterno rencor al protagonista, por el

---

733 Si bien la descripción se centra también en la oscuridad de su piel morena, su pelo negro y sus ojos oscuros. Aunque es hija de Hades, y, por tanto, participa de la oscuridad, la pureza de la joven la dota de características luminosas. Su propio nombre, Bianca («Blanca») di Angelo («ángel»), evoca a un ángel blanco, un ángel de la luz.

que se siente traicionado, recuerda a otro prototipo de la *Nékyia* homérica, el de Áyax, que ya muerto mantiene un odio eterno contra Odiseo, al que culpa de su muerte. Mientras que en la segunda evocación de Nico es un tercer personaje el que intenta reconciliar al protagonista y al personaje airado, en la *Nékyia* fue el propio itacense el que trató, sin éxito, de apaciguar la cólera de su enemigo (*Od.* XI 543-564).

Como vemos, algunos detalles que en la *Nékyia* se aplicaban a los difuntos (ser receptor de un intento de contacto y sentir un odio eterno contra el protagonista) se atribuyen a Nico, que por su filiación como hijo de Hades y su carácter sombrío configura un personaje de naturaleza cercana a los muertos.

Esta segunda invocación termina, como la anterior, con una nueva reelaboración del motivo del temor.

Spirits had started to gather around us again, and they seemed agitated. Their shadows shifted. Their voices whispered, Danger!

‘Tartarus stirs,’ Bianca said. ‘Your power draws the attention of Kronos. The dead must return to the Underworld. It is not safe for us to remain.’

*The Battle of the Labyrinth*, pp. 158-159

Los espíritus habían empezado a congregarse otra vez alrededor y parecían llenos de desazón. Sus sombras se agitaban. Sus voces cuchicheaban: “¡Peligro!”

—Algo se remueve en el Tártaro —señaló Bianca—. Tu poder llama la atención de Cronos. Los muertos deben regresar al inframundo. Para nosotros no es seguro permanecer aquí.

Si al final de la *Nékyia* la congregación de almas hizo que Odiseo abandonase el lugar ante el temor de que la reina de los muertos le enviase la cabeza de la monstruosa Gorgona, en la segunda evocación también el amontonamiento de los muertos presagia la llegada de un ser monstruoso. Ahora sabemos que ese ser es Cronos, el malvado antagonista de la saga.

Rick Riordan demuestra una gran habilidad al adaptar a su novela fantástica elementos compositivos del poema épico. Para ello se sirve de un estilo más simple, lo que facilita la comprensión de estos componentes poéticos, a la vez que los moderniza para acomodarlos al contexto de la obra, una aventura juvenil que transcurre en la actualidad y está protagonizada por adolescentes.

## **6.1. *Il mio nome è Nessuno: Il ritorno* de Valerio Massimo Manfredi**

### **Introducción**

*Il ritorno* (2014) es la segunda novela de una trilogía acerca de Odiseo creada por el arqueólogo y escritor italiano Valerio Massimo Manfredi. La primera entrega de la saga, *Il giuramento* (2013), abarca la infancia, juventud y participación de Odiseo en la guerra de Troya; *Il ritorno* recrea la *Odisea* y el segundo viaje profetizado por Tiresias. La tercera parte, *L'oracolo* (1990), fue escrita de manera aislada, con anterioridad, y tanto el argumento como su ambientación moderna difieren de las dos entregas anteriores, por lo que su inclusión como tercera parte de la trilogía parece más bien una estrategia editorial. A pesar de todo, las tres obras presentan cierta conexión, precisamente a partir de la *Nékyia* y la profecía del segundo viaje del héroe, al que se hace alusión ya desde la primera entrega, durante la juventud de Odiseo.

*L'oracolo* resulta especialmente interesante por el hecho de que el propio texto del canto XI de la *Odisea* es el motor de la historia. La acción comienza en 1973, en la Grecia de la Dictadura de los Coroneles, cuando un arqueólogo descubre un objeto de oro en el que está representado el segundo viaje de Odiseo, profetizado por Tiresias. El

arqueólogo muere misteriosamente y su ayudante Malidis guarda el hallazgo en el Museo de Atenas, donde es encontrado por un grupo de muchachos que huían de las persecuciones policiales en la Revuelta de la Politécnica de Atenas. Uno de estos jóvenes, Michel Carrier revela bajo tortura una información que da lugar al apresamiento, violación y asesinato de Helena Kaloudis, la novia de Claudio Setti, que aparentemente también es ajusticiado. Pero diez años después, el asesinato de los participantes en la muerte de Helena a manos de Setti, que sigue con vida, y la reaparición de la vasija de oro, vuelve a poner en contacto a los antiguos amigos. Se inicia una trama plagada de venganzas y traiciones, tras la que está un personaje misterioso y astuto, el Almirante Bogdanos. Poco a poco los protagonistas se van sumergiendo en el mundo de la *Nékyia* y comienzan a relacionar el canto XI de la *Odisea* con todo lo que está sucediendo a su alrededor. Al final de la obra, se descubre que todo ha sido una estratagema de Odiseo, que bajo la apariencia de Bogdanos ha manipulado a los personajes de la obra para conseguir culminar el rito (el sacrificio de los tres amigos, que encarnan al toro, al jabalí y al carnero) que Tiresias le había vaticinado en el Hades siglos atrás (*Od.* XI 131).

La novela precedente y objeto de análisis en este apartado, *Il ritorno*, presenta, sin embargo, la ambientación propia de los poemas homéricos y reproduce las aventuras del itacense. Odiseo es el narrador interno de la obra: se encuentra solo, sufriendo penalidades, y repasa en primera persona su vida. En los capítulos 7 y 8 se reelabora el viaje al mundo de los muertos, en el que Odiseo va a recibir la profecía que provocará los sucesos de *L'oracolo*, y cuyo argumento es el siguiente:

Odiseo, tras un año en la isla de Eea junto a Circe, decide continuar su viaje y pide a la maga que le vaticine su futuro, pues está cansado de vivir en la incertidumbre. Pero Circe no tiene ese poder. El único capaz de hacerlo es el difunto Tiresias, que habita en el Hades. El protagonista está dispuesto a consultar al adivino en el más allá y pide a Circe que le enseñe cómo evocar las sombras de los muertos. Esta le da las instrucciones pertinentes: ha de viajar hasta las orillas del Océano y, cuando vea una roca blanca junto a una gruta, cavar un hoyo de medio metro en el que derramará la sangre de las víctimas y esparcirá harina y miel. Se acercarán los fantasmas, a los que debe rechazar con la espada hasta que beba la sangre Tiresias, que le dirá toda la verdad.

Mientras la tripulación prepara la partida, Odiseo observa a Circe, como una sombra silenciosa, sobre una colina. La maga desaparece, dejando en su lugar una oveja y un carnero negro. El itacense comprende que son las víctimas del sacrificio y que ha llegado el momento de embarcar. Cuando la nave comienza a alejarse, aparece en la costa uno de los compañeros, Polites, que se ve obligado a nadar hacia el barco y es izado por la tripulación. Les cuenta que han dejado en Eea a Elpénor: Polites había llamado al remero para que embarcara y lo había encontrado después muerto, con el cuello roto. El marino pide que vuelvan para enterrarlo, pero Odiseo dice que es imposible, pues están ya lejos de la isla y los vientos son contrarios. El itacense siente una profunda pena por la muerte de su compañero, aunque consideraba al joven Elpénor poco valeroso. Ante la insistencia de Polites de regresar a la isla para tributar a Elpénor las exequias debidas, Odiseo vuelve a negarse, reticente a arriesgar la vida de la restante tripulación. Los compañeros continúan la travesía apenados por lo sucedido y Odiseo aumenta aún más su desasosiego al anunciarles que se dirigen a las puertas del Hades para consultar a Tiresias. Ahora es el itacense el que da instrucciones sobre el viaje al más allá en un intento por animarles: sopla un viento propicio, signo de la voluntad de los dioses, que los llevará a un país cubierto de niebla de día y de noche, en verano y en invierno. Ellos lo esperarán en la nave hasta que vuelva y deberán enorgullecerse de



haber participado en una empresa solo destinada a los mayores héroes. Fijado el rumbo, navegan durante días hasta llegar a las corrientes del Océano, que circundan la tierra. Pasan junto a una torre, la ciudad de piedra negra de los cimerios y avistan la piedra blanca indicada por Circe. Solo Odiseo desembarca, conduciendo a las víctimas del sacrificio por un camino embarrado, que está plagado de huellas de hombres, mujeres y niños. Siguiendo el rastro llega a una caverna frente a la que realiza el ritual de evocación: cava con la espada un hoyo de medio metro de profundidad y anchura, derrama en él la sangre de los animales degollados e implora a las pálidas cabezas de los muertos. Atraídos por el rito, rodean al héroe las almas de madres, ancianos y jóvenes con las armas ensangrentadas. Un gélido terror se apodera de Odiseo. Ve entonces el alma de Elpénor. El héroe se sorprende de que haya llegado antes que él en la nave y le pregunta por su muerte. El remero refiere su caída, borracho, de la azotea de Circe y pide a Odiseo que vuelva a Eea, le erija un túmulo y clave en él su remo. Odiseo promete que lo hará, que sacrificará en su honor a los mejores animales de su rebaño. Elpénor huye entre gemidos. Odiseo sigue rechazando a las almas con la espada hasta que aparece Tiresias. El adivino profetiza el regreso, tarde y mal, a Ítaca, la matanza de los pretendientes, la partida en un segundo viaje para apaciguar a Posidón y su muerte en la ancianidad. El itacense siente pena y rabia por sufrir la ira de Posidón sólo por haberse defendido del cíclope y ruega al adivino que le ofrezca otro vaticinio que le permita salvar a sus compañeros. Tiresias en respuesta le advierte de que, si dejan incólume el ganado del Sol en Trinacia, se salvarán, si no, morirán. El adivino se disipa como la niebla. A continuación Odiseo escucha la voz de su madre, que le pregunta por qué ha llegado a la región de los muertos, le informa de que murió por la añoranza que sentía de su hijo, y le habla de Laertes, Telémaco y Penélope. Odiseo intenta abrazarla en varias ocasiones, pero esta se desvanece entre sus brazos, pues, según ella misma explica, los muertos no tienen entidad física. Cuando la sombra de Anticlea desaparece, Odiseo llora desconsolado, recordando los días felices con su madre y la triste situación en que ha dejado a su padre. Aparece a continuación Agamenón, que intenta abrazarlo en vano. El protagonista le pregunta la causa de que esté en el reino de los muertos. El caudillo relata su muerte a manos de Clitemnestra y lamenta no saber nada de su hijo Orestes. Mientras el rey de Micenas está contando su muerte, Odiseo recuerda el cruel sacrificio de Ifigenia, de lo que Agamenón, centrado solo en el crimen de su esposa, no parece acordarse. Aparece después la sombra de Aquiles, a la que Odiseo trata de consolar mediante la enumeración de todos sus padecimientos en el mar. Confiesa al difunto que él mismo a veces ha deseado estar muerto, por lo que Aquiles, que ha sido gloriosamente enterrado, no debe angustiarse por haber perdido la vida. El itacense teme morir en el mar, carente de enterramiento, mientras que Aquiles, cuya tumba marca su gloria, será siempre recordado y dominará entre los muertos<sup>734</sup>. Esto no consuela a Aquiles, que preferiría ser un jornalero vivo a reinar sobre los muertos, pues la vida es lo único que importa. Entre estos muertos, que siguen arremolinándose como pájaros o murciélagos, atisba Odiseo a uno que le mira fijamente, Áyax. El héroe intenta apaciguarlo, pero este, rencoroso por el juicio de las armas, se va sin contestarle.

De repente todo desaparece, queda solo la entrada de la caverna, vacíos los alrededores. Odiseo deshace el camino enfangado, en el que ve un sapo, y reflexiona acerca de la profecía de Tiresias. Pasa otra vez junto a la ciudad de los cimerios y sube a la nave, pilotada por Perímedes y Euríloco. A las preguntas de este último acerca de la aventura de ultratumba responde Odiseo escuetamente, reticente a revivir el dolor, pero sí le hace partícipe de la profecía de Tiresias respecto al ganado del Sol. Odiseo desea

---

734 Recuérdese el valor del túmulo como señal de pervivencia de la gloria para el héroe (Camerotto 2009, pp. 214-220).

dirigirse rumbo a Ítaca, pero unos vientos contrarios enviados por Circe llevan la embarcación de nuevo a Eea, donde los recibe la maga desde un promontorio. El protagonista ordena enterrar a Elpénor y se introduce en la morada de Circe, donde esta le muestra una visión de Troya, del pasado, a fin de que recuerde un suceso que había olvidado inconscientemente y que explica que la diosa Atenea le haya abandonado: el sacrilego robo del Paladio. Tras la visión, Circe da al héroe indicaciones sobre las siguientes etapas de su viaje y este se reúne con sus compañeros para poner fin a las exequias de Elpénor.

La *nékyia* de *Il ritorno* es una reelaboración muy cercana al hipotexto. Muchos de los elementos literarios del episodio homérico han sido reproducidos, pues el relato nigromántico presenta un fácil acomodo en este tipo de novelas. También hay en la obra ciertas omisiones, amplificaciones o innovaciones destinadas a hacer del viaje al mundo de los muertos de Odiseo el núcleo de la trilogía.

### **Posición del episodio y significado**

La obra puede dividirse en tres bloques narrativos: el Regreso (caps. 1-14), Odiseo en Ítaca (caps. 15-24) y el Segundo viaje (caps. 25-27). En la *Odisea* la *Nékyia* formaba parte del relato secundario que Odiseo contaba a los feacios. Esto permitía que, aunque se trataba de un aventura ocurrida mucho antes, el episodio ocupase una posición centrada en el conjunto de la obra. En *Il ritorno*, por el contrario, no se usa el recurso del comienzo *in medias res* y el viaje al más allá forma parte del relato principal. Esto, unido a que la novela italiana no finaliza con la restitución del héroe sino que prosigue con la narración de un segundo viaje, esta vez por tierra, tiene como consecuencia que la evocación esté posicionada en la primera parte de la obra (capítulos 7 y 8 de un total de veintisiete), aunque sí se encuentra en el centro del primer bloque narrativo. A pesar de ello conserva la importancia argumental del original homérico y es continuamente recordada por el héroe en la mayoría de los capítulos posteriores hasta el final de la obra: durante el viaje de retorno a Ítaca (en los capítulos 8, 10, 13 y 14), su restauración en la isla (capítulos 15, 16, 17 y 22) y en su segundo viaje (capítulos 26 y 27). De hecho, el detonante de esta última parte de la obra, ausente en la *Odisea* pero muy del gusto de los autores contemporáneos, es la profecía de Tiresias durante la evocación de los muertos. Tiempo después de que Odiseo se haya asentado de nuevo en el trono de Ítaca, aparece en la costa el remo de Polites, su antiguo compañero (capítulo 25). Esta es la señal de que debe iniciar el segundo viaje, pues se trata del remo del que el adivino le había hablado años atrás en el Hades, con el que debía cargar hasta que alguien lo confundiera con un aventador.

Puesto que se trata de una trilogía, la evocación está muy presente en las tres obras y es el núcleo argumental de la saga:

En la primera entrega, *Il giuramento*, por orden de su abuelo Autólico, un joven Odiseo dice a su madre el nombre de los tres primeros animales que le vienen a la mente: un toro, un jabalí y un carnero (capítulo 5). Anticlea le responde que está destinado que esas palabras tengan un significado para él y sean la llave de la vida y la muerte. Odiseo no entenderá su significado hasta que Tiresias, durante la evocación de *Il ritorno*, le anuncie que esos son los animales que deberá sacrificar a Posidón. Toda la trama de la tercera entrega, *L'oracolo*, gira en torno al intento velado de Odiseo de conseguir esas tres víctimas sacrificiales. La *Nékyia*, y en particular la profecía del segundo viaje, es el eje que da unidad a la trilogía.

Junto a estas alusiones al episodio existentes en otras partes de la saga, encontramos también en la evocación de Manfredi múltiples referencias a otros pasajes.

La función globalizadora del viaje al más allá se aplica aquí a toda la trilogía:

En el Hades, el encuentro del protagonista con difuntos queridos lleva al héroe a recordar y a reflexionar sobre sucesos del pasado, que habían sido desarrollados en *Il giuramento*: Odiseo revive apenado su infancia junto a Anticlea (relatada en los primeros capítulos de *Il giuramento*), cómo consiguió convencer a Aquiles para que se uniera a la expedición contra Troya (cap. 21), el sacrificio de Ifigenia (cap. 22) y el juicio por las armas de Aquiles (cap. 31).

Se recuerdan sucesos anteriores y posteriores de *Il ritorno*, estableciendo las mismas vinculaciones que se habían verificado entre la *Nékyia* y la *Odisea*. Tiresias menciona la ceguera de Polifemo (cap. 3), el regreso de Odiseo a Ítaca (cap. 15) y la matanza de los pretendientes (cap. 21). Elpénor recuerda su reciente muerte en Eea y pide ser enterrado en la isla (cap. 8). Anticlea, como en el poema homérico, cubre una elipsis del relato: los sucesos en Ítaca entre la marcha del rey y la llegada de los pretendientes.

La profecía de Tiresias sobre el segundo viaje será desarrollada tanto en los últimos capítulos de *Il ritorno* como en la totalidad de *L'oracolo*.

Manfredi, en resumen, adapta la función globalizadora del episodio odiseico a su trilogía. Los catálogos han sido eliminados, por lo que queda reducida la vinculación con la tradición mitológica. En su lugar, se produce una fuerte conexión del episodio con el resto de la obra (*Il ritorno*) y el ciclo troyano (relatado en *Il giuramento*). Por su parte, la profecía de Tiresias adelanta la trama de *L'oracolo*. De esta manera, la evocación de los muertos actúa como principal elemento de cohesión de la trilogía. Aunque la última entrega, dada su diferente naturaleza, queda algo desligada del resto, se justifica al menos su inclusión mediante el sacrificio del toro, el jabalí y el carnero vaticinado en el capítulo 8.

La significación heroica se mantiene como en el hipotexto y se produce esencialmente por las características del viaje al más allá, máxima hazaña épica, y por la comparación del itacense con otros héroes. Odiseo considera, y así se lo hace saber a la tripulación, que la gesta que van a emprender es «una empresa que solo han afrontado los más grandes héroes» («un'impresa che solo i più grandi eroi hanno affrontato», cap. 7, p. 87), lo que, además de un intento de animar a sus compañeros, no deja de constituir la proclamación de su propia excelencia épica. Como en la *Nékyia*, la comparación entre el protagonista y los caudillos Agamenón y Aquiles, que se produce en los encuentros individuales, deja constancia de la superioridad de Odiseo, que encarna un nuevo tipo de heroísmo. Su regreso a escondidas a la patria, propiciado por el ejemplo de Agamenón, destaca la astucia del itacense. Agamenón no regresó con cautela y lo pagó caro, pues fue asesinado por su mujer. En el episodio homérico se comparaba la elección de esposa que cada uno había hecho, una esposa que en cierta medida participaba de las características de su marido. Agamenón, pronto a vengarse de Aquiles en la *Iliada*, sufrió en manos de una consorte vengativa, mientras que Odiseo se beneficiará de las artimañas de su inteligente Penélope. En la trilogía se produce, además, una innovación que remarca este carácter, pues en *Il giuramento* Helena, la esposa del hermano de Agamenón cuyo matrimonio había resultado también funesto, expresa su deseo de casarse con Odiseo, pero este la rechaza discretamente en favor de Penélope. La comparación entre el protagonista y Aquiles también queda patente en el ineficaz intento de animar al difunto. Aquiles ha adquirido una gran gloria que de nada le vale entre los muertos y para ello ha tenido que renunciar a la vida, de cuya importancia no ha sido consciente hasta que la ha perdido. Odiseo, por el contrario,

conseguirá la gloria y una larga vida, pues Tiresias acaba de vaticinar que morirá anciano. De nuevo, también en un episodio innovador de *Il giuramento*, en el que se relata cómo el itacense consigue convencer a Aquiles de que participe en la guerra de Troya, se había adelantado la principal diferencia entre ambos héroes, que solo ahora, entre los muertos, se ha verificado:

- Te diré algo. Cada uno de nosotros, cuando hay una contienda, se enfrenta a dos posibles destinos: partir, morir joven en combate y ser recordado para siempre por los que vendrán, o no partir y vivir tranquilo llevando una vida oscura siempre idéntica y carente de sentido.
- Hay una tercera posibilidad, Aquiles: se puede conquistar la gloria y volver vivo a casa y con la familia. Y es lo que nosotros haremos.
- Esta es para ti, Odiseo versátil y astuto, no para mí. Para mí solo hay dos destinos.  
*El Juramento*, cap. 21, p. 240.<sup>735</sup>

### Estructura y contenido

Igual que en caso del hipotexto, el viaje al Hades puede entenderse en un sentido amplio, incluyendo las travesías al lugar de invocación y los rituales relacionados con la muerte. En este sentido, el viaje al mundo de los muertos de *Il ritorno* abarca los capítulos 7 y 8, desde la partida en barco al país de los cimerios y la muerte de Elpénor hasta el regreso por mar a Eea y el entierro del remero. Antes, en el capítulo 6 se han incluido las instrucciones de Circe para la aventura de ultratumba. En sentido estricto, la evocación propiamente dicha, ocupa la mayor parte del capítulo 7 y está formada por los encuentros individuales de la *Nékyia*. Esta es la estructura del episodio:

Viaje al mundo de los muertos	[Travesía y Ritual 1] Cap. 7, pp. 84-88	
	Evocación Cap. 7, pp. 85-96	Elpénor
		Tiresias
		Anticlea
		Agamenón
		Aquiles
	Áyax	
[Travesía y Ritual 2 (+visión)] Cap. 8, pp. 97-101, 105 (+101-105)		

La Travesía y Ritual 1 comprende el viaje al lugar donde se va a realizar la evocación y el rito para atraer a los muertos. La travesía ha sido amplificada mediante *extensión temática*, pues se han incluido escenas que en la *Odisea* pertenecían al canto x y se ha aumentado la marcha a pie a la caverna, por lo que presenta una amplitud considerablemente mayor que el hipotexto<sup>736</sup>. La muerte de Elpénor, que en el canto x del poema homérico era relatada brevemente, ha sido trasladada por Manfredi a la travesía y ampliada mediante la participación de un nuevo personaje, Polites, que ofrece

735 Trad. de Monreal 2013.

736 La amplificación del hipotexto puede producirse por *expansión*, que consideramos el aumento de elementos temáticos (personajes, sucesos, etc) o por *extensión*, que entendemos como el aumento de elementos estilísticos (figuras retóricas, descripciones, etc.).

su versión acerca del fallecimiento del remero. Este compañero de Odiseo llega nadando a duras penas al barco e informa al resto de que ha visto muerto a Elpénor, entre lamentos y súplicas para que vuelvan a enterrarlo. Odiseo se niega y la navegación continúa. En alta mar se desarrolla otra de las escenas del canto x, pues es en el barco, sin que sea ya posible volverse atrás, y no en la isla de Eea, cuando Odiseo informa a los compañeros de que se dirigen a la entrada del inframundo. Además del cambio de lugar de estas escenas, que por otro lado no son copias del hipotexto, sino innovaciones a partir de un referente, la marcha a pie al lugar donde se va a realizar el rito, que en la *Nékyia* se despacha con rapidez, también ha sido modificada y ampliada. Desde que desembarca, esta vez solo, Odiseo debe recorrer un largo camino de lodo, mientras arrastra a los animales que va a degollar. Se describen las múltiples huellas impresas en el barro:

Poi, come dal nulla, apparvero sul sentiero impronte, centinaia, migliaia, miriadi di impronte di bambini, di uomini, di donne, orme di un esercito infinito, sconfitto dalla Chera di morte

*Il ritorno*, cap. 7, p. 88

Luego, como de la nada, aparecieron en el sendero huellas, cientos, miles, miríadas de huellas de niños, de hombres, de mujeres, huellas de un ejército infinito, derrotado por la Cer de muerte.<sup>737</sup>

Se trata de una adaptación del pasaje homérico en el que se definen los grupos de almas que se arremolinaron alrededor del hoyo de sangre (*Od.* XI 38-43). En *Il ritorno* ha sido desdoblado: las huellas de los difuntos sirven de preámbulo a su posterior aparición tras ser invocados mediante el ritual.

Ed essi vennero a me: madri che tenevano fra le braccia i bambini che le avevano fatte morire cercando di nascere, vecchi dagli occhi vuoti, giovani morti anzitempo, uccisi da spada e lancia, dai dardi amari, ancora indossavano le armi insanguinate. Mostravano una tristezza infinita.

*Il ritorno*, cap. 7, p. 88

Y ellos vinieron a mí. Madres que llevaban entre los brazos a sus niños que les habían causado la muerte al venir al mundo, viejos de cuencas vacías, jóvenes muertos antes de hora; muertos por la espada o por la lanza, por los dardos amargos, llevaban aún las armas ensangrentadas. Mostraban una tristeza infinita.

Por lo demás, el ritual mantiene los detalles homéricos. Odiseo cava un hoyo de medio metro cúbico, vierte en él la sangre de las víctimas, ruega a las «pálidas cabezas de los muertos» («le teste pallide dei morti», cap. 7, p. 88 ≈ νεκύων ἀμνηνὰ κάρηνα, *Od.* XI 29) y se aterroriza cuando estos aparecen (Motivo del temor: «Un gelido terrore mi prese», cap. 7, p. 88 ≈ ἐμὲ δὲ χλωρόν δέος ἦρει, *Od.* XI 43).

La evocación, el núcleo del episodio, consiste en el encuentro individual y dialogado de Odiseo con personajes relacionados con él: Elpénor, Tiresias, Anticlea, Agamenón, Aquiles y Áyax. Se trata de los mismos personajes, que aparecen en el mismo orden que en los bloques Personajes 1 y Personajes 2 de la *Nékyia*. Los catálogos homéricos de héroes y heroínas han sido omitidos y, puesto que la evocación ya no forma parte de un relato secundario, tampoco hay *intermezzo*. Entre la aparición de Elpénor y la de Tiresias se introduce una reelaboración del motivo del rechazo de las almas:

---

737 Trad. de Monreal 2014.

Molti altri spettri, dolenti, si accalcavano attorno alla fossa e ai corpi delle vittime immolate che ancora versavano sangue, ma io li tenevo lontani con la spada gridando: «Indietro! Indietro!». La spada ancora li spaventava benché non potessero morire due volte, perché ricordava loro il potere di togliere la vita

*Il ritorno*, cap. 7, pp. 89-90

Muchos otros espectros, dolientes, se agolpaban en torno a la fosa y a los cuerpos de las víctimas inmoladas que todavía derramaban sangre, pero yo los mantenía alejados con la espada gritando: «¡Atrás! ¡Atrás!». La espada aún los asustaba, si bien no podían morir dos veces, porque les recordaba el poder de quitar la vida.

Manfredi ha atrasado el motivo del rechazo de las almas, que en la *Nékyia* tenía lugar justo después del ritual: la sangre atrae a las ánimas, Odiseo siente miedo y saca la espada para ahuyentarlas. En *Il ritorno*, sin embargo, el motivo sirve de enlace entre la aparición del remero y la de Tiresias. Se explica aquí la causa por la que la espada consigue asustar a unos muertos que no pueden ser dañados por ella. Los difuntos homéricos repiten fantasmalmente sus actitudes en vida, entre las que se encuentra el miedo a ser muertos por el acero<sup>738</sup>.

Tras el intento de conversar con Áyax, el último componente de los encuentros individuales, la evocación termina abruptamente. En la *Nékyia* la aglomeración de almas que asustaba al héroe (motivo del temor) actuaba de marca de apertura y cierre del episodio, pues el temor que sintió el itacense le hizo regresar al barco. En *Il ritorno* el motivo del temor ha sido elaborado al principio, pero no al final. De repente todo desaparece y Odiseo observa de nuevo el lugar de la evocación, ya sin rastro de los espíritus.

La travesía de Travesía y Ritual 2, que en la *Odisea* ocupaba menos de 10 versos, tiene una considerable extensión. Odiseo vuelve a pasar en su regreso por los lugares citados a la ida: el sendero embarrado en el que ahora observa un sapo (posible alusión a *Las Ranas* de Aristófanes) y la ciudad de los cimerios. Regresa a la nave, pilotada por Perímedes y Euríloco, y cree navegar rumbo a Ítaca. Euríloco pide a Odiseo que le relate la aventura de ultratumba, pero este se muestra reticente y da solo unos pocos detalles (recordemos que en *Hesperis* durante la travesía de vuelta Segismundo entretenía a la tripulación ofreciendo los pormenores más homéricos del descenso), aunque sí indica que Tiresias ha vaticinado que, si quieren vivir, deben de abstenerse de matar al ganado del Sol cuando lleguen a Trinacia. De manera simétrica al viaje de ida, en el que justo al partir se había producido un momento de tensión cuando casi dejan en tierra a Polites y conocen la muerte de Elpénor, en la segunda travesía se produce otra situación de agitación poco antes de atracar, pues se dan cuenta de que el viento los está llevando de vuelta a Eea e intentan sin éxito desviar el rumbo. Puesto que no les queda otro remedio que desembarcar en la isla, Odiseo ordena que Elpénor sea sepultado, tal como el difunto había solicitado. Mientras, el héroe se introduce en la mansión de Circe donde tiene una visión del robo del Paladio, que explica por qué Atenea, que en *Il ritorno* ha dejado de comunicarse con el héroe, parece haberle abandonado. Tras esta innovación, el relato retoma el argumento homérico. Circe da a Odiseo instrucciones acerca de las siguientes etapas del viaje, se despiden, y este regresa con los compañeros para finalizar las exequias fúnebres de Elpénor, al que se le ha erigido un túmulo con su remo clavado, como en la *Odisea*.

En la novela de Manfredi se ha adaptado la simetría que caracterizaba la

---

<sup>738</sup> Se trata de un caso de *motivación*, la introducción de un motivo ausente en el hipotexto.

estructura del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*. Como en el poema homérico, la evocación queda enmarcada entre bloques dedicados a travesías y rituales. La estructura interna de la *Nékyia* se basaba en la repetición de los elementos Personajes y Catálogos antes y después del *intermezzo*. La disposición interna de la evocación de *Il ritorno*, al haberse omitido los catálogos y carecer de *intermezzo*, es más sencilla: se basa en la sucesión lineal de encuentros dialogados entre el protagonista y diferentes difuntos. Sin embargo, y al contrario que el hipotexto, la reducción de los elementos compositivos del núcleo es compensada por la multiplicación de los de las travesías, cuya estructura interna sí está dispuesta en consonancia con la simetría homérica. En la primera travesía Circe desaparece de un promontorio (despedida de la maga), Polites refiere la muerte de Elpénor apenas llegado al barco que el viento alejaba de las costa (momento de tensión), Odiseo informa a la tripulación de su rumbo hacia el Hades (información relevante) y tras desembarcar recorre un camino enfangado (marcha a pie). Tras realizar la evocación, vuelve por la misma senda (marcha a pie) y tras embarcar cuenta a Euríloco la profecía de Tiresias (información relevante). Ponen rumbo a Ítaca pero descubren que unos vientos contrarios los dirigen a Eea, a pesar de sus intentos por evitarlo (momento de tensión), y arriban finalmente a la isla en una de cuyas colinas les espera Circe (recibimiento de la maga).

Del análisis comparativo de la estructura del viaje al mundo de los muertos en la *Odisea* y en *Il ritorno* destaca la ampliación de las travesías, que contrasta con la reducción del núcleo de la evocación y que se debe quizá al deseo de dotar el episodio de mayor dinamismo. Manfredi, a diferencia de la mayoría de autores, ha conservado la naturaleza nigromántica del episodio, no lo ha convertido en un descenso, y ha recreado, además, tan solo los encuentros individuales, por lo que el núcleo del viaje al mundo de los muertos, aunque altamente dramático, está formado por escenas estáticas. Al rodear el núcleo de dos amplios pasajes que implican el traslado por diversos lugares de naturaleza ultraterrena y que contienen escenas de tensión, el viaje al mundo de los muertos adquiere en conjunto un mayor dinamismo, sin perder la triste melancolía del original. Valerio M. Manfredi introduce, por tanto, una innovación respecto al episodio homérico al amplificar las travesías, pero se sirve para ello tanto de las escenas como de los principios estructurales del hipotexto.

El viaje al mundo de los muertos de *Il ritorno* presenta aproximadamente un 41% de mimesis, casi un 20% menos que el hipotexto<sup>739</sup>. Este aumento de la narración se debe especialmente a la ampliación de las travesías, que son en su mayoría diegéticas. El núcleo del tema, la evocación, con un 63% de mimesis y un 37% de diégesis se acerca más al porcentaje de episodio en la *Odisea* (60% y 40% respectivamente). No se trata de un porcentaje de diálogo demasiado amplio, si tenemos en cuenta que en la evocación Manfredi ha reelaborado tan solo los encuentros individuales miméticos y ha omitido los catálogos narrativos. Esto se debe a que en *Il ritorno* se desarrolla mucho más que en la *Nékyia* los pensamientos y sentimientos del protagonista. La novela moderna tiende a una mayor introspección psicológica y por ello en la evocación italiana abundan los pasajes en que se muestra el impacto que los emotivos encuentros con los difuntos tienen en Odiseo. La visión de sus seres queridos y conocidos lleva al héroe a recordar con pena o indignación, según el caso, sucesos

---

739 No hemos contabilizado el pasaje de la visión de Odiseo acerca de Troya, pues, aunque se incluye entre el inicio y el final del entierro de Elpénor, es una innovación de Manfredi que no está directamente vinculada con el tema del viaje al mundo de los muertos.

relevantes compartidos en vida con estos difuntos. Estos se presentan en la voz del narrador, lo que aumenta los pasajes narrativos<sup>740</sup>.

Los diálogos de estos encuentros individuales siguen muy de cerca, textualmente, los del hipotexto, por lo que reproducen sus características. La mayoría de discursos son de tipo narrativo y de exhortación: Elpénor narra su muerte y solicita sepultura; Tiresias relata el pasado y anuncia el futuro; Anticlea refiere la situación familiar en Ítaca e insta a su hijo a huir cuanto antes de las regiones infernales (en la *Nékyia* le instaba a contárselo todo a Penélope); Agamenón cuenta con amargura su muerte y exhorta a Odiseo a no fiarse de los suyos en Ítaca hasta comprobar su fidelidad (en el canto XI de la *Odisea* la desconfianza se focalizaba en las mujeres); Odiseo refiere a Aquiles sus penalidades y el entierro del Pelida (en *Od. XI* le hablaba de su hijo, el relato del entierro formaba parte de la *Deuteronékyia*); e insta a Áyax a olvidar el rencor. Los tópicos más relevantes son, como en el episodio homérico, el descenso, la muerte y la familia: Odiseo se sorprende de que Elpénor haya llegado antes que él a la región de los muertos (tópico del descenso) y el remero cuenta cómo se rompió el cuello al caer del tejado (tópico de la muerte); Tiresias profetiza la muerte del héroe en la ancianidad (tópico de la muerte); Anticlea pregunta a su hijo por qué ha descendido bajo las sombras infernales (tópico del descenso), le explica que murió por la nostalgia de su ausencia (tópico de la muerte) y le habla de Laertes, Telémaco y Penélope (tópico de la familia); Agamenón refiere su asesinato (tópico de la muerte) y lamenta no tener noticias de Orestes (tópico de la familia; en la *Nékyia* Agamenón pregunta a Odiseo por su hijo, pero este no sabe nada); Aquiles se sorprende de que Odiseo haya viajado al más allá (tópico del descenso) y el protagonista reconoce haber querido estar muerto en ocasiones, lo que lleva a Aquiles a reflexionar sobre la muerte (tópico de la muerte) y la importancia de la vida; ante Áyax Odiseo lamenta su suicidio derivado del juicio de las armas (tópico de la muerte).

También las anacronías desarrolladas en los diálogos reproducen fielmente las de la *Nékyia*, y pueden esquematizarse así:

Personaje	Suceso	Tipo
Elpénor	Muerte de Elpénor	Analepsis int. hom. (p. 89)
Tiresias	Ira de Posidón	Analepsis int. hom. (p. 90)
	Sucesos en Trinacia	Prolepsis int. hom. (pp. 90-91)
	Matanza de los pretendientes	Prolepsis int. hom. (p. 90)
	Segundo viaje	Prolepsis int. hom. (p. 90)
	Muerte de Odiseo	Prolepsis ext. hom. (p. 90)
Anticlea	Situación en Ítaca	Analepsis int. hom. (pp. 91-92)
Agamenón	Muerte de Agamenón	Analepsis int. het. (pp. 93-94)
	Regreso a Ítaca	Prolepsis int. hom. (p. 94)
Odiseo (Aquiles)	Entierro de Aquiles	Analepsis ext. het. (p. 95)

740 La muerte de Elpénor lleva a Odiseo a reflexionar sobre los estragos psicológicos que la guerra causa en sus partícipes; durante el encuentro con Tiresias Odiseo se muestra indignado por el hecho de que Posidón le esté castigando por haber vengado la muerte de sus compañeros a manos de Polifemo; tras hablar con Anticlea, recuerda apenado cuando era pequeño y le pedía a su madre que le hablara de su padre, cuya situación actual lamenta; mientras Agamenón se queja amargamente de su asesinato, Odiseo piensa en el sacrificio de Ifigenia; y ante la aparición de Aquiles rememora el momento en el que lo convenció para ir a la guerra.



En relación con las anacronías del hipotexto, solo hay algunas modificaciones menores, como la sustitución de la analepsis acerca de las hazañas de Neoptólemo por la del entierro de Aquiles.

Mediante estos enlaces temporales se genera, como en la *Odisea*, el significado globalizador del episodio. Sin embargo, la ampliación del marco cronológico de *Il ritorno* y su pertenencia a una trilogía, cambia el punto focal de estas anacronías:

En el poema homérico, las analepsis mostraban los padecimientos sufridos durante la guerra de Troya y el viaje de retorno a Ítaca, mientras que las prolepsis adelantaban las etapas del viaje que quedaban por realizar y el final de los avatares del protagonista tras la matanza de los pretendientes y su restauración en Ítaca. El vaticinio del segundo viaje de Odiseo es recordado después, pero no se llega a realizar en el poema (*Od.* XXIII 264-284). Es una aventura aún lejana. La *Odisea* termina felizmente, con la reunión de Odiseo con su familia y su pueblo. *Il ritorno*, por el contrario, no concluye con la restauración sino que continúa con el segundo viaje de Odiseo, que queda interrumpido con un final enigmático y abierto. La obra refleja el interés de esta época por la nueva partida del héroe que hemos visto en autores como Haggard o Gebhart. Por lo tanto, mientras que las anacronías de la *Odisea* estaban focalizadas en la restauración en la patria, las de *Il ritorno* giran en torno al segundo viaje, siendo la estancia en Ítaca tan solo una parada temporal entre el vagar marítimo y el terrestre.

En lo referente a las descripciones, *Il ritorno* recrea una periferia del inframundo más espeluznante que la homérica. La ampliación de las travesías facilita la inclusión de un mayor número de descripciones que detallan algunos de los emplazamientos de la *Nékyia*, como la roca blanca o el pueblo de los cimerios:

Mi apparve infine una torre su uno scoglio circondato di punte aguzze, relitti smembrati giacevano fra le rocce verdi di alghe: il paese dei Cimmerii, come mi aveva predetto Kirke, guardiani del nulla, e la loro città, costruita con pietra nera su una montagna aspra, in un luogo desolato, circondata da bave di nebbia fluttuante.

*Il ritorno*, cap. 7, p. 87

Se me apareció finalmente una torre sobre un escollo circundado de aguzadas puntas; restos sueltos yacían entre las rocas verdes de algas. El país de los cimerios, como me había predicho Circe, guardianes de la nada, y su ciudad, construida con piedra negra sobre una montaña áspera, en un lugar desolado, rodeado de fluctuante niebla.

La descripción se centra en las edificaciones de los cimerios. Manfredi imagina su ciudad como una especie de fortaleza, negra y amenazante, en lo alto de un acantilado. Algunos detalles de origen homérico, como la ausencia de luz, han sido ofrecidos por el protagonista a la tripulación durante la travesía, aunque sin nombrar directamente a los cimerios.

un paese tetro e oscuro ci attende, coperto di tenebre di giorno e di notte, d'estate come d'inverno.

*Il ritorno*, cap. 7, p. 87

Un país tétrico y lóbrego nos aguarda, cubierto de tinieblas de día y de noche, tanto en verano como en invierno.

Sin embargo, el bosque de Perséfone ha sido sustituido por un camino de barro

a lo largo de un desolado valle que culmina en la entrada de una cueva, lugar por el que se entiende que salen los espectros. De nuevo las cuevas infernales de las catábasis latinas y de los viajes al más allá renacentistas hacen su aparición en la evocación de Odiseo.

Se recrean los símiles tradicionales en los que se comparan las almas con aves, como en la *Nékyia* (οἰωνῶν ὥς, *Od.* XI 605), y con murciélagos, como en la *Deuteronékyia* (ὥς ... νυκτερίδες, *Od.* XXIV 5-9):

mille voci confuse come pigolii di uccelli nel buio o squittire di nottole.

*Il ritorno*, cap. 7, p. 96

mil voces confusas como el piar de unos pájaros en la oscuridad o el chirriar de unos murciélagos.

Anticlea relaciona el alma con el aire («come un soffio leggero», cap. 7, p. 92), como hacía Virgilio (*Aen.* VI 702), mientras que en la *Odisea* el segundo término era el sueño. Agamenón, al contar su muerte, reproduce el símil homérico de los cerdos («come porci», cap. 7, p. 93 ≈ σύες ὥς, *Od.* XI 413) y se compara a sí mismo con un toro acorralado («come un toro sulla greppia», cap. 7, p. 93 ≈ ὥς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ, *Od.* XI 411).

Valerio M. Manfredi reproduce fielmente los elementos literarios del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*. Los diálogos, que como en su modelo, tienen la máxima importancia en el episodio, son de naturaleza semejante y elaboran los mismos tópicos y anacronías que en la *Nékyia*. También algunas de las descripciones y los símiles han sido reproducidos a partir del hipotexto homérico. El viaje al más allá del escritor italiano desarrolla, no obstante, una mayor introspección psicológica y las descripciones son más variadas y detalladas, características ambas que reflejan las tendencias de la novela actual.

### Personajes

Los difuntos de *Il ritorno* conservan las características tradicionales del relato homérico: son almas de alto estatus (salvo Elpénor), llenos de melancolía, anhelantes de vida y con la mirada puesta en el pasado. Los catálogos de héroes y heroínas han sido eliminados por lo que el número de personajes es mucho más reducido: nada se dice, por ejemplo, de los condenados. Pero los pocos difuntos con los que el héroe entra en contacto son exactamente los mismos que en el hipotexto, con igual orden de aparición y desempeñan un papel similar, si bien en algunos casos su carácter presenta alguna variación.

Circe reproduce su rol de instructora del viaje al más allá, aunque esta vez no es ella la que lo ordena. En *Il ritorno* la decisión de viajar al mundo de los muertos surge espontáneamente de Odiseo al enterarse de que Tiresias, el único que puede predecir su futuro, está muerto. En cualquier caso, una vez tomada la decisión, la maga dará las instrucciones pertinentes, prácticamente las mismas que ofreciera su paralela homérica. Como en el texto griego, la maga proporciona al héroe los animales que han de ser sacrificados, pero la manera en que esta entrega se produce es diferente. En la *Odisea* Circe los ata en el barco sin ser vista, mientras que en la novela Odiseo atisba a la divinidad sobre una colina, «como una sombra silenciosa», esta desaparece y en su lugar quedan solo los animales, que son transportados por el itacense a la nave. Ya Lope

de Vega había permitido que el protagonista observara a la maga para anticipar el ambiente tétrico del descenso. Lo mismo sucede aquí: la comparación de la hechicera con una sombra silenciosa que desaparece adelanta los encuentros con los fantasmas de la evocación.

Por otro lado, la conversión que experimenta Circe, de enemiga a benefactora del héroe, también es diferente. En la *Odisea* esta transformación era total: una vez que Odiseo la vence y yace con ella, la maga emplea todas sus habilidades en auxiliarle y el héroe no muestra ya un ápice de desconfianza. En *Il ritorno* también se produce esta variación, pero de manera más ambigua, menos absoluta. Circe siempre está envuelta en un aura de misterio y peligro. Esto explica que, cuando Polites pide regresar a Eea para enterrar a Elpénor, Odiseo se niegue, pues teme volver con ella. A pesar de estas reticencias, tras la evocación el viento los lleva de nuevo a la isla de Circe, con lo que el itacense se ve obligado a reunirse de nuevo con ella. Es precisamente este detalle, el del viento, uno de los indicios de tal ambigüedad. En el canto XI de la *Odisea*, cuando se disponen a marchar a la entrada del Hades, Odiseo se mostraba agradecido de que Circe les hubiera enviado un viento favorable para el viaje. Por el contrario, en *Il ritorno* la divinidad envía el viento cuando Odiseo y los suyos están volviendo de la evocación y la suposición de que se trata de una artimaña de Circe para obligarlos a volver a Eea llena al protagonista de desazón. En cualquier caso, los temores de Odiseo resultan infundados, pues de este segundo encuentro, gracias a la visión que provoca la diosa, el marino obtiene una información muy importante para él sobre la causa de que su diosa, Atenea, le haya abandonado.

En el episodio homérico, Perímedes y Euríloco eran los encargados de llevar los sacrificios al lugar de la nigromancia. En la novela Odiseo marcha solo, arrastrando al carnero y a la oveja, y todos los compañeros se quedan en el barco. A pesar de esto, Manfredi ha querido que ambos estuvieran presentes de alguna manera en su recreación, ya que especifica que son ellos los encargados del timón durante el viaje de regreso y Odiseo cuenta a Euríloco la parte de la profecía de Tiresias tocante al ganado del Sol. De esta manera, el compañero sabe que deben evitar los bueyes sagrados. En la *Odisea* no queda claro si Euríloco ha escuchado la profecía de Tiresias. En caso afirmativo, esto pondría de relieve su insensatez, ya que es él quien instiga el sacrificio de las vacas de Helios.

El compañero más importante en el viaje al mundo de los muertos es Elpénor. En la obra de Manfredi hay cierta ambivalencia alrededor del personaje, que oscila entre el tratamiento peyorativo homérico y la reivindicación moderna. Odiseo piensa de él, siguiendo el texto homérico, que «era el más joven de todos y nunca se había distinguido por su coraje o valor en la batalla» («era il più giovane fra di noi e non si era mai distinto per coraggio o valore in battaglia», cap. 7, pp. 85-86) y lo califica como «un muchacho modesto que no había brillado nunca» («Un ragazzo modesto che non aveva mai brillato», cap. 7, p. 86). Aunque no lo considera «poco dotado de entendimiento» como en la *Odisea*, la opinión que tiene del remero sigue siendo negativa. Sin embargo, en consonancia con la mayor presencia del personaje en época contemporánea, la participación de Elpénor no se limita al viaje al mundo de los muertos. Aparece en otros pasajes, en ocasiones pilotando el barco, y se muestra trabajador y fiel a su comandante. Cuando Odiseo se encuentra con él en el Hades, vemos incluso la tendencia característica de la literatura contemporánea de convertirlo en símbolo de los estragos de la guerra:

Ubriaco. Era morto ubriaco. Perché? Non aveva forse pane e carni e una casa bella e ospitale, un'isola meravigliosa, ricca di selvaggina? Non bastava. Gli incubi lo tormentavano. Cercava di cacciarli con il vino come gli altri compagni perduti li cacciavano con il fiore rosso che dà l'oblio. Non c'era scampo agli incubi della guerra.

*Il ritorno*, cap. 7, p. 89

Borracho. Había muerto borracho. ¿Por qué? ¿Acaso no tenía pan y carne y una casa hermosa y acogedora, una isla maravillosa, rica en carne de caza? No bastaba. Las pesadillas lo atormentaban. Trataba de ahuyentarlas con el vino como los otros compañeros perdidos las ahuyentaban con la flor roja que provoca el olvido. No había escapatoria a las pesadillas de la guerra.

Elpénor es, además, apreciado por el resto de sus compañeros. Cuando la tripulación conoce su muerte, Polites trata de convencer a Odiseo de que vuelvan para enterrarlo, lo que indica que al menos este personaje sentía un gran afecto por él, y los demás marineros quedan apenados. También Odiseo, aunque se niega a volver a la costa, reconoce que la noticia de su muerte le «hirió profundamente», si bien su forma de comportarse con el difunto compañero no parece estar a la altura de sus sentimientos. A pesar de los apuntes positivos que hemos citado, el Odiseo de Manfredi se comporta con el compañero muerto mucho peor que su paralelo homérico. El protagonista de la *Odisea* quizá no sintiera un gran aprecio por Elpénor, pero al menos la promesa hecha en el Hades de cumplir su enterramiento era sincera. El protagonista de *Il ritorno*, por el contrario, actúa ladinamente, pues su contestación cuando el remero le ruega ser enterrado es la siguiente:

«Lo farò, Elpenore, immolerò gli animali più belli delle mie mandrie e brucerò anche le cosce in onore della Signora del mondo sotterraneo.»

*Il ritorno*, cap. 7, p. 89

—Lo haré, Elpenor, inmolaré a los animales más hermosos de mis rebaños y quemaré las piernas en honor de la señora del mundo subterráneo.

Notése la diferencia con el hipotexto:

‘ταῦτά τοι, ὦ δύστηνε, τελευτήσω τε καὶ ἔρξω.’

*Od.* XI 80

‘Estas cosas, ¡oh, mísero!, haré y te cumpliré’

En una lectura rápida, parece que el Odiseo de *Il ritorno* está actuando igual que su referente homérico, pues en los dos casos el protagonista promete que hará lo que ha pedido el muerto. Pero el añadido del texto italiano, ausente en la *Nékyia*, anula sutilmente la promesa anterior. En verdad Odiseo no le está prometiendo volver a Eea para realizar sus exequias, como hizo el Odiseo de Homero, sino sacrificarle los mejores animales de su rebaño, lo que implica que se limitará a tributarle honras fúnebres en Ítaca, sin haberlo sepultado. Por la forma en la que el alma de Elpénor se marcha tras escuchar estas palabras, huyendo entre gemidos («Fuggi gemendo», cap. 7, p. 89), da la sensación de que el remero también se ha dado cuenta de esta sutileza retórica. Cualquier duda que pudiera haber acerca de que Odiseo no tiene la más mínima intención de enterrar a Elpénor queda disipada por la angustia que siente durante la travesía de vuelta, cuando descubre que la nave se está dirigiendo de nuevo a Eea. Solo una vez que se encuentra en la isla en contra de su voluntad, sin tener ya nada que perder, da la orden a los compañeros de que cumplan con la última voluntad del finado y lo inhumen.

Tiresias, del que se cita la participación en los sucesos relativos a *Edipo rey* de Sófocles, ejecuta su rol de adivino. En la *Nékyia* pronunciaba una profecía condicional, en la que la muerte de los compañeros podía ser evitada respetando las reses de Helios. Hemos visto cómo en otras reelaboraciones (*Circe y los cerdos* de O'Neill y *Ulysses* de Phillips) el vaticinio se hacía incondicional, sin medio alguno de salvar a la tripulación, a fin de aumentar el dramatismo. Manfredi fusiona ambos procedimientos: Tiresias en un primer momento pronostica la inevitable muerte de todos los compañeros; solo tras los ruegos de Odiseo se avendrá a dar una profecía condicional, en la que aún tienen la posibilidad de escapar de la muerte. El protagonista, que se muestra a lo largo de la obra muy preocupado por mantener con vida a los suyos, es en *Il ritorno* el responsable de haber conseguido un medio de salvación para los hombres a su cargo, medio que estos no serán capaces de aprovechar.

Anticlea mantiene el papel y la caracterización homéricas. Como en el original, confiesa a su hijo que murió porque no soportaba vivir sin él y detalla la situación en la que se encontraban Laertes, Telémaco y Penélope. La Anticlea de *Il ritorno*, a diferencia de la de Homero que pinta una Ítaca sosegada salvo por la pena debida a la ausencia del rey, sí es consciente de que hay problemas y avisa a su hijo de que Penélope «sufre muchas humillaciones en casa», lo que podría ser un indicio de la llegada de los pretendientes. Al final del encuentro se reproduce el intento de abrazo:

Mi avvicinai per abbracciarla, troppo era il desiderio di stringerla a me, ma più volte le mani mi tornarono vuote al petto. «Lascia che ti stringa» imploravo, «madre mia, lascia che ti abbracci.»

*Il ritorno*, cap. 7 p. 92

Me acerqué para abrazarla, pues era muy grande el deseo de estrecharla contra mí, pero varias veces las manos volvieron vacías a mi pecho.

—Deja que te abrace —imploraba—, madre mía, deja que te abrace.

Agamenón continúa en su papel de héroe asesinado por su esposa. El diálogo sigue textualmente el hipotexto, pero se han introducido algunos cambios relacionados con la revisión que la literatura contemporánea hace de las mujeres. En la *Nékyia* Clitemnestra es la pérfida esposa y Agamenón la víctima, no hay matices. La mujer es débil, perversa, y el hombre debe desconfiar de ella. Las sociedades occidentales actuales, más igualitarias, se oponen por lo general a estas concepciones, lo que se refleja también en la literatura, que trata de reivindicar, o al menos matizar, la actuación de las mujeres más denostadas por la tradición clásica<sup>741</sup>. Es lo que ocurre aquí. Mientras Agamenón está contando su asesinato, Odiseo se acuerda de que el rey también mandó matar a Ifigenia, su hija tenida de Clitemnestra, para sacrificarla a los dioses. Las implicaciones de esta reflexión son evidentes y constituyen un ejemplo de *transmotivación*<sup>742</sup>: ni Agamenón es una víctima inocente ni el crimen de Clitemnestra ha estado motivado solo por la infidelidad, como daba a entender el hipotexto. Agamenón es su esposo, pero también es el hombre que ordenó matar a su hija. El difunto siente también en la novela un profundo odio por Clitemnestra y lo aplica a

741 Cf. *Penélope* de Miras y *Circe y los cerdos* de O'Neill. Otra obra que se enmarca dentro de esta corriente es la pieza teatral *Polifonia* (1999) de Diana de Paco, en la que el viaje al más allá es realizado por Penélope, que se encuentra con otras heroínas míticas denostadas por la tradición (Medea, Fedra y Clitemnestra) a las que se permite por fin ofrecer su propia versión de los crímenes que se le atribuyen.

742 La *transmotivación* es el cambio del motivo que da el hipotexto por uno nuevo (Genette 1989, p. 414).

todas las mujeres, pero no focaliza su desconfianza en Penélope. El Agamenón de Manfredi no aconseja al héroe que oculte cosas a su esposa sino que se las oculte en general a todos los itacenses, independientemente de su género, hasta que haya comprobado su lealtad. En el texto moderno el asesinato de Agamenón ya no es un *exemplum* que invita a recelar de las mujeres, sino de las precauciones que debe tomar quien regresa a su patria tras muchos años para no ser traicionado por cualquiera que se hubiera visto beneficiado por su ausencia.

En la *Nékyia* los muertos conservaban la imagen que habían tenido en vida. En *Il ritorno* Odiseo, al ver a Aquiles con la armadura que llevaba cuando mató a Héctor, nos explica por qué: los espíritus forman su imagen según se imaginan a sí mismos<sup>743</sup>. Pero la armadura es una vana apariencia y Aquiles sigue personificando la futilidad de la muerte. Como en el hipotexto, el héroe trata de animar al difunto, para lo cual relata sus propios infortunios, recuerda el glorioso entierro de Aquiles y lo compara con su posible muerte en el fondo del mar, donde quedaría insepulto. El Pelida responde ampliando sus famosas palabras:

«Non lodarmi la morte, Odysseo, mio splendido amico, perché preferirei essere il servitore a giornata di un uomo da nulla, povero, senza possedimenti, ma nel mondo luminoso, piuttosto che regnare sui morti. La vita è l'unico dono, l'unico tesoro, la sola, meravigliosa avventura. L'ho persa per un attimo di luce abbagliante, e passerò l'eternità a rimpiangerla».

*Il ritorno*, cap. 7 p. 96

—No ensalces la muerte, Odiseo, mi espléndido amigo, porque preferiría ser el servidor a jornal de un hombre insignificante, pobre, sin posesiones, pero en el mundo luminoso, que reinan sobre los muertos. La vida es el único don, el único tesoro, la única y maravillosa aventura. La perdí por un instante de luz cegadora, y pasará la eternidad añorándola.

El pasaje homérico continuaba con el relato de las hazañas bélicas de Neoptólemo, el hijo de Aquiles, pero Manfredi opta por finalizar aquí el encuentro, justo después de uno de los pasajes que han gozado de un mayor aprecio en la tradición literaria, de manera que este queda destacado.

Áyax es el personaje airado con el protagonista, porque se considera traicionado. Odiseo trata de apaciguarlo, pero Áyax mantiene su tradicional rencor. Se reelabora el motivo del silencio y con él llega a su fin la evocación de *Il ritorno*:

Così lo imploravo, ma lui non rispose. Mi volse le spalle, si confuse tra la moltitudine dei fantasmi piangenti, affondò nella nebbia.

*Il ritorno*, cap. 7, p. 96

Así le imploraba, pero él no respondió. Me dio la espalda, se confundió entre la multitud de los fantasmas quejumbrosos, desapareció en la niebla.

Odiseo es el protagonista del viaje al mundo de los muertos, cuya heroicidad queda destacada en esta aventura, máxime cuando no se ha tratado de una imposición divina sino que ha sido acometida *motu proprio*. Su comportamiento en la trilogía, y en particular en el viaje al mundo de los muertos, presenta destacados contrastes. El Odiseo de Homero era un héroe con notables virtudes, que se ponían de manifiesto en la

---

743 Se trata de un nuevo procedimiento de transformación semántica denominado *motivación* simple, que consiste en introducir un motivo no indicado por el hipotexto (Genette 1989, p. 410).

evocación. En oposición a esta imagen había surgido otra corriente literaria en la que era denostado por su perfidia. El héroe de *Il ritorno* es por lo general un personaje positivo, pero no siempre evita un comportamiento falaz. Su encuentro con Elpénor, la argucia con la que trata de escapar de sus ruegos, es un ejemplo de las características negativas del protagonista; pero acto seguido demuestra ante Tiresias estar genuinamente preocupado por sus compañeros, para quienes obtiene un medio de salvación. Por lo demás, la introspección psicológica nos deja ver el interior de un héroe reflexivo y emotivo. Estamos ante un personaje más complejo que el de la *Odisea* y, por tanto, más humano, como suele ser habitual en la novela moderna.

## 7. Recapitulación

La Edad Contemporánea es una de las épocas de mayor pervivencia del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, con una gran cantidad de alusiones y recreaciones. Además, se caracteriza por la consolidación de ciertas prácticas: la abundancia de transposiciones *homodieéticas* y la primacía de la *Nékyia* como modelo clásico frente al descenso de Eneas. El canto XI de la *Odisea*, cuya importancia en el ámbito educativo reflejan adaptaciones como la de Lamb, está presente en todos los géneros literarios.

La *Dialéctica de la Ilustración* continúa la tradición filosófica de crítica al Hades homérico. Adorno analiza la *Nékyia* como el origen del desarrollo pernicioso de la razón en Occidente, que ha provocado el estallido de conflictos bélicos y el auge del totalitarismo.

La poesía presenta unas recreaciones del tema muy variadas: Arnold adapta algunas características de la *Nékyia* a un mito nórdico; Balmer expresa el dolor por la muerte de su sobrina mediante una versión del episodio homérico. Por lo general, las reelaboraciones contemporáneas efectúan un proceso de desmitificación. El héroe pierde su prestigio épico y adquiere características modernas: en *L'ultimo viaggio* Ulises navega en busca de la gloria pasada, pero nada queda ya. Cuando visita la isla de los muertos, estos se apiadan del héroe frustrado. Hay también una fuerte tendencia a asociar el episodio con los estragos de la guerra. Elpénor se convierte en un símbolo de la sociedad dañada por las contiendas bélicas: con MacLeish representa a los jóvenes muertos durante la Primera Guerra Mundial y sustituye a Tiresias en su papel de consejero de ultratumba; para Seferis encarna la mediocridad del hombre contemporáneo, que ha provocado la desolación en Occidente; Ritsos ve en él un símbolo del esfuerzo colectivo de los hombres anónimos en su lucha contra el fascismo. La *Nékyia* también es un eje de reflexión literaria: en *Dei Sepolcri* el paralelismo entre las tumbas y las obras literarias como herramientas de recuerdo se plasma con la nigromancia realizada por Homero ante las tumbas de los héroes de Troya; Pound comienza sus *Cantos* con una versión de la *Nékyia* que expresa su compromiso entre la tradición literaria y la originalidad.

En la epopeya de Kazantzakis diversas nigromancias marcan el devenir argumental de las nuevas aventuras de Odiseo. En el canto I las reelaboraciones del tema preparan el definitivo abandono de Ítaca: una inversión de la *Deuteronékyia*, el regreso de los itacenses muertos a su isla, pone de manifiesto el resentimiento de la población contra su caudillo; después el héroe se despide de sus antepasados mediante una nigromancia en el cementerio de Ítaca. Ya durante su periplo físico y espiritual, Odiseo se siente vinculado a toda la humanidad y se fusiona con Heracles a través de una evocación mística en el canto XIV.

Muchas obras teatrales que llevan a escena temas de la *Odisea* recurren a la *Nékyia* con un valor simbólico. Podemos apreciar en algunas de ellas la ya mencionada

desmitificación característica de esta época. El Ulises de Hauptmann es un héroe roto que recuerda turbado el dolor por no poder abrazar a su madre durante su encuentro de ultratumba. En *¿Por qué corres, Ulises?* la aparición onírica de Penélope informa a su marido acerca de su familia; esta información es similar a la que ofreciera Anticlea en la *Nékyia* y, puesto que refleja los caducos ideales de la epopeya, resulta falsa. En otros casos, las reelaboraciones de los cantos XI y XXIV de la *Odisea* se enmarcan en la reflexión sobre la mujer que se produce en la literatura contemporánea. La escenificación de la *Deuteronékyia* en *Penélope* de Miras muestra el fracaso de la emancipación de Penélope por la llegada del violento Ulises. La Circe de O'Neill es una mujer liberada, que intenta retener a Ulises. Con este objetivo manipula la evocación del difunto Agamenón, a fin de usar en su favor los prejuicios acerca de la infidelidad femenina. Si las anteriores piezas teatrales se centraban en un episodio o una parte del poema homérico, hay también algunas obras que tratan de ofrecer una visión general de la *Odisea*, en la que se integra la *Nékyia*: Dallapicola sitúa el episodio en el centro de su ópera *Ulisse* y enfatiza el sentimiento de soledad del héroe durante la evocación; Walcott pone de relieve las relaciones culturales entre el Caribe, África y Londres. Para ello actualiza el inframundo y a los participantes de la evocación homérica: el Hades es un metro británico, Circe una sacerdotisa de hoodoo y Tiresias es el indigente y cantante afro-caribeño Billy-Blue.

Entre estas adaptaciones teatrales destaca el *Ulysses* de Phillips. El viaje al Hades, que ocupa el acto central, se convierte en el gran hito del *nóstos*. La *Nékyia* se transforma en una angustiada búsqueda de información acerca de Ítaca por las diversas regiones del inframundo. El hipotexto homérico se combina con el modelo virgiliano y se introducen innovaciones para acomodar el episodio a las convenciones del género teatral y a su nueva función argumental. Los difuntos avisan al héroe del peligro mortal que le aguarda en su patria: Tiresias se niega a confirmar la restitución del héroe y la fidelidad de Penélope, Agamenón no alberga dudas de que Penélope prepara su muerte, como hiciera Clitemnestra. A pesar de esto, Ulises se mantiene firme en su propósito de regresar a Ítaca, por lo que supera la prueba.

En la novela se verifica también una sólida pervivencia de la *Nékyia*. Proust y Joyce, referentes de la novela contemporánea, adaptan el episodio homérico. El primero lo enmarca en su reflexión sobre el paso del tiempo y la creación literaria: el transcurso de los años absorbe la vitalidad de las personas, hasta convertirlas en los fantasmales espectros de las *Nékyia*, asociación que hizo Proust al ver a sus envejecidos amigos durante una fiesta en el palacio de Guermanes. Solo a través de la creación literaria se les puede devolver de nuevo a la vida, como hiciera Odiseo con las almas por medio del ritual nigromántico. Por su parte, Joyce convierte la aventura en una actividad usual para un hombre común en la Irlanda del siglo XX, la asistencia a un entierro. Mediante esta transposición se muestra el profundo dolor de Bloom por la muerte de sus seres queridos y su sensación de soledad. Pero la transposición del canto XI de la *Odisea* puede tener también una finalidad cómica. Precisamente, en *Adán Buenosayres* el humor se genera por la degradación que experimenta la aventura épica al ser protagonizada por un antihéroe. Esta oposición frente a la grandeza épica es también un factor de humor en el *Elpénor* de Giraudoux: Ulises intenta realizar la evocación con la nobleza que le corresponde a su estatus épico, pero el atolondrado Elpénor se lo impide. Cabe también destacar la incorporación del episodio en la novela fantástica contemporánea. Haggard prolonga las aventuras de Odiseo y relata su entrada en el templo de Hathor, donde está Helena; el episodio adquiere una ambientación sobrenatural mediante la adaptación de elementos y personajes de la *Nékyia*. Por su parte, en *Percy Jackson* Riordan actualiza la nigromancia, ahora realizada por un



adolescente actual, y le otorga una ambientación juvenil. Encontramos asimismo un cuento, *Reveil d'Ombres* de Lemaître, que nos muestra qué hicieron los difuntos homéricos tras la evocación de Odiseo.

Finalizamos este recorrido literario con la recreación más reciente del tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, en *Il ritorno* de Manfredi. Es además una reelaboración extensa y fiel al modelo homérico. Se conserva la naturaleza nigromántica de la aventura, sus principales participantes y los diálogos que mantienen con el protagonista. El texto es adaptado a las convenciones de la novela actual con el recurso a la introspección psicológica y un mayor dinamismo en la narración. El tratamiento de Manfredi pone de relieve algunas características de la sociedad occidental contemporánea, tales como la reivindicación de la igualdad de la mujer o una mirada más crítica a la guerra.



## CONCLUSIONES

La *Odisea* es uno de los principales monumentos culturales de Occidente y ha ejercido un profundo y constante influjo en nuestra tradición literaria. Sus temas, episodios y personajes han inspirado a muchos autores posteriores. En consecuencia, el viaje al mundo de los muertos en la *Odisea* ha sido un modelo fundamental para las reelaboraciones del tema a lo largo de los siglos hasta la actualidad.

El poema homérico incluye dos episodios de este tipo. La *Nékyia* es la principal elaboración del tema en la *Odisea* y presenta características singulares. La *Deuteronékyia* en el canto xxiv refiere la marcha al Hades de los pretendientes muertos y, aunque es más breve, guarda ciertas semejanzas con la nigromancia de Odiseo en el canto xi.

El viaje al mundo de los muertos realizado por Odiseo en el canto xi recrea un tema del repertorio épico tradicional. Presenta la singularidad de incluir rasgos propios de la catábasis en el marco de una nigromancia; el héroe evoca las almas en la entrada del Hades, pero luego observa sus lugares y habitantes en el interior del inframundo. La estructura del episodio sigue los principios de simetría y paralelismo. El encuentro con las almas queda enmarcado por el relato de las travesías y rituales realizados antes y después de la escena principal; instruido por Circe, que adelanta algunos pormenores de la aventura, Odiseo viaja a los confines de Océano (viaje de ida), donde hace una ofrenda de leche-miel, vino, agua, harina y sangre en un hoyo (ritual). Después de la experiencia de ultratumba, el héroe regresa a Eea (viaje de vuelta), donde entierra a Elpénor (ritual). El núcleo del episodio, la evocación propiamente dicha, ha sido compuesto por la sucesión de multitudes, catálogos y diálogos con los difuntos, organizados simétricamente alrededor del *intermezzo*. Al inicio de la nigromancia, el motivo del temor y el rechazo con la espada marcan la transición entre la aparición de una muchedumbre espectral y el primer bloque de encuentros dialogados. Odiseo siente miedo ante la congregación de muertos alrededor del hoyo, desenvaina la espada y los mantiene alejados, lo que le permite hablar individualmente con algunos de ellos. En estos encuentros los difuntos adoptan un papel específico: Elpénor pide sepultura, Tiresias predice el futuro y el espectro de Anticlea no puede recibir el abrazo de su hijo. El diálogo con Anticlea antecede al catálogo de heroínas, mediante el cual se ofrece un panorama mítico centrado en lo femenino. Tras el *intermezzo* se reanudan los encuentros miméticos individuales, cuyos participantes adoptan de nuevo un rol particular: Agamenón vitupera la traición de su esposa, Aquiles preferiría estar vivo por encima de todo, y el silencioso Áyax muestra su odio contra el protagonista. Se inicia a continuación un nuevo catálogo, ahora centrado en lo masculino, que incluye a los condenados míticos Titio, Tántalo y Sísifo, a quienes Odiseo observa en sus lugares de condena, como si se encontrara dentro del Hades. El catálogo se cierra con Heracles, con quien Odiseo es identificado, pues ambos han acometido un viaje al más allá. Finalmente, el elemento estructural de la multitud de almas y una nueva elaboración del motivo del temor marcan el final de la evocación; Odiseo, temeroso por la aglomeración de muertos y por la cabeza de la Gorgona, regresa al barco.

Destaca la especial trascendencia de este canto en el conjunto del poema: el episodio desempeña una función globalizadora mediante la integración de la aventura de Odiseo en un panorama general de los referentes de la mitología y la epopeya griegas, y ensalza el heroísmo del protagonista a partir de su inclusión entre estas figuras insignes. Esta característica será reproducida en multitud de reelaboraciones posteriores y se adaptará a las singularidades literarias e históricas de cada obra. Por otro lado, son numerosos los elementos, motivos y personajes del canto xi de la *Odisea*

que han experimentado una dilatada pervivencia hasta la actualidad. Entre ellos podemos citar la alternancia de los encuentros dialogados y los catálogos de difuntos; el intento de abrazo, que simboliza la pérdida del ser querido; o el inquebrantable silencio, que revela un odio eterno; y ciertos prototipos de difuntos, como el compañero que pide sepultura, el adivino que ofrece una profecía o el héroe asesinado por su esposa. La oscuridad de los cimerios y el asustado revolotear de las almas también son rasgos habituales de la ambientación del más allá en los textos posteriores. Sin embargo, otras características, como la realización de una invocación y la parquedad en la descripción del inframundo, tuvieron un impacto menor y pronto se tomó el descenso del libro VI de la *Eneida* como modelo para las recreaciones de catábasis a un infierno descrito con más detalle.

La influencia del episodio ha sido muy profunda, pero ha experimentado importantes variaciones, tanto de intensidad como de naturaleza, a lo largo de las diferentes etapas de la tradición literaria en función del contexto histórico y de su adaptación a distintos géneros.

La literatura griega refleja el profundo influjo de la *Nékyia*, que es adaptada a los requerimientos de cada nuevo texto: en los *Evocadores de espíritus* se lleva a la escena teatral y en la *Alejandra* forma parte de un monólogo dramático. Las conversaciones entre los difuntos de la *Nékyia* en *Diálogos de los muertos* y la búsqueda de Tiresias en *Menipo o la Necromancia* dan lugar a la crítica satírica. La descripción de un fresco de Polignoto en Pausanias prueba además que la pervivencia del episodio homérico no se limitó al ámbito de la literatura sino que ejerció también su influencia en la pintura.

La literatura latina recoge esta tradición, pero con alteraciones significativas: en la mayoría de reelaboraciones las características de la *Nékyia* se adaptan al nuevo contexto histórico y algunos de sus protagonistas son además figuras del mundo latino. Tal es el caso de Escipión en *Punica* XIII de Silio Itálico, en cuyo viaje al más allá predominan las almas romanas. De manera similar, Eneas, progenitor del pueblo romano, observa en su descenso un catálogo compuesto por personalidades de la historia de Roma.

El descenso de Eneas ejerce cada vez una influencia mayor, por lo que junto a las características originales del episodio homérico se afianzan en la tradición elementos literarios propiamente virgilianos: la ambientación de un Hades con zonas delimitadas de condena y bienaventuranza consolida la preeminencia de un más allá en el que no solo cabe la melancolía de Homero sino también la felicidad y la glorificación de Virgilio. Como en *Eneida* VI, en la mayoría de muestras es manifiesto que el héroe desciende al inframundo, aunque en algunos textos épicos (*Farsalia* y *Argonáuticas*) aún se encuentran trazos de la ambigüedad de la *Nékyia*, que incluía ciertos rasgos propios del descenso en el marco de la evocación.

Durante la Edad Media conviven los viajes cristianos al más allá, que transmitían las doctrinas de la Iglesia, y los descensos heredados de la literatura clásica grecolatina. Algunas características de la *Nékyia* y el descenso de Eneas se habían consolidado como convenciones architextuales del tema gracias a su desarrollo en la *Odisea* y en la *Eneida*, pero en las recreaciones medievales cristianas los detalles del inframundo de procedencia clásica eran por lo general escasos y superficiales. Por otro lado, en las obras sobre la materia de Troya, como consecuencia del desconocimiento del texto homérico en Occidente, la pervivencia de la *Nékyia* queda relegada a la breve mención de una consulta oracular. Solo en las recreaciones del descenso de Eneas permanecen en segundo grado algunas de las características homéricas del tema.

Esta práctica culmina en la *Divina Comedia* de Dante, que a través de Virgilio y quizá con algún conocimiento de Homero, recupera las singularidades de origen homérico de los viajes al más allá: la función globalizadora, la significación heroica, las anacronías, los catálogos, algunos personajes, el motivo del abrazo, etc. A partir de estas singularidades, el poeta configura un complejo viaje al más allá en el que quedan plasmadas las concepciones del pensamiento cristiano.

Las convenciones architextuales de un más allá basado fundamentalmente en el modelo grecolatino se mantienen en el Prerrenacimiento (*África* de Petrarca). Tras el redescubrimiento del texto griego de la *Odisea* y sus sucesivas traducciones, la *Nékyia* volvió a ser conocida de primera mano por los literatos: el propio Boccaccio incluye la materia del canto XI de la *Odisea* en su *Genealogia deorum*. Durante los siglos sucesivos la *Nékyia* experimenta un especial renacimiento en la epopeya, el género en el que se inició esta andadura, aunque el modelo principal de estas reelaboraciones heroicas, salvo excepciones (*Franciada*), sigue siendo el descenso de Eneas (*Hesperis*).

*La Circe*, que recrea un viaje al mundo de los muertos protagonizado por Odiseo, también toma como base la *Nékyia* y *Eneida* VI. En ella destaca la templanza del héroe, en consonancia con la interpretación alegórica que favoreció su adaptación al pensamiento cristiano. En el *Télémaque* el joven Telémaco emula la aventura de ultratumba de su padre, según el modelo homérico y virgiliano, pero con unos fines didácticos: el aprendizaje y la maduración de Telémaco a partir de los ejemplos que observa en el Hades refleja las características que Fénelon consideraba necesarias para un rey de la época.

En la Edad Contemporánea, debido en parte a las grandes contiendas bélicas del s. XX, el viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* vuelve a establecerse como referente principal en las reelaboraciones del tema, lo que no había sucedido desde la creación de la *Eneida*, por lo que nos introducimos de nuevo en un Hades exclusivamente melancólico. Odiseo vuelve a ser el protagonista del viaje al más allá en prácticamente todos los géneros literarios: los *Cantos* de Pound (poesía), el *Ulysses* de Phillips (teatro), la *Odisea* de Kazantzakis (épica) o *Il ritorno* de Manfredi (novela). A estas obras se suman transposiciones de ambientación contemporánea como la incluida en el *Ulysses* de Joyce.

Vemos, por tanto, que el viaje al mundo de los muertos de Odiseo no ha tenido una presencia igual en todas las épocas. Tuvo una fuerte influencia en la literatura griega y una amplia presencia en la literatura latina, en la que se consolidó como modelo el descenso de la *Eneida*. Durante la Edad Media su pervivencia es apenas perceptible, pero desde el Renacimiento su conocimiento es recuperado paulatinamente, aunque el episodio virgiliano fue el referente principal. Finalmente, la Edad Contemporánea marca un periodo de renovada preeminencia de la *Nékyia*.

Entre las reelaboraciones de la *Nékyia* pueden distinguirse diversos tipos: versiones de la aventura protagonizada por Odiseo con sus rasgos principales en la ambientación del inframundo y en los personajes (homodieéticas); versiones realizadas por un protagonista diferente con un cambio en la ambientación y los personajes (heterodieéticas); o episodios que mantienen a Odiseo como protagonista, pero realizan profundas modificaciones de los otros elementos (mixtas).

A este respecto, hemos podido constatar diferencias notables según las características de cada época en la tradición literaria de Occidente. La *Nékyia* contribuyó en gran medida a la conformación del imaginario colectivo acerca del más allá en la cultura griega, por lo que impregna el resto de composiciones de su literatura.

Los textos principales son transposiciones homodiegéticas (*Evocadores de espíritus, Alejandra*, o la pintura de Polignoto descrita por Pausanias), o reelaboraciones heterodiegéticas basadas directamente en la ambientación y los personajes de la *Nékyia* (*Diálogos de los muertos, Menipo o la Necromancia*).

Los escritores latinos asimilaron los moldes literarios de la tradición griega, pero confirieron a sus obras un enfoque propiamente romano. Por ello, la tendencia general es que los viajes al más allá estén protagonizados por héroes de Roma y que predominen los difuntos relacionados con su ámbito cultural. Destacan por ello las transposiciones heterodiegéticas (*Eneida* VI y *Punica* XIII), aunque encontramos algunas reelaboraciones homodiegéticas (*Sátira* II de Horacio y «Panegírico de Mesala»).

La literatura cristiana no toma el episodio homérico como modelo principal. Con todo, durante la Antigüedad tardía encontramos algunas reelaboraciones heterodiegéticas (*Epistulae* de Gregorio Nacianceno y *Homerocentón* de Eudocia), que provienen del Imperio romano de Oriente, donde pervivió el conocimiento y el influjo de los poemas homéricos.

La *Divina Comedia* de Dante adapta la tradición grecolatina del tema al cronotopo cristiano: Dante, el protagonista, observa a moradores del más allá cristianos y paganos. Entre ellos está Ulises, que relata su viaje al Purgatorio. Este relato es una transposición mixta de la *Nékyia*, de la que Dante tuvo posiblemente algún tipo de conocimiento. La naturaleza de la aventura ha experimentado una profunda transformación (no es un viaje a la entrada del Hades sino al Purgatorio), pero el protagonista sigue siendo Odiseo.

A partir del Renacimiento, el surgimiento y la consolidación de los estados modernos en Europa y el ensalzamiento del sentimiento nacional propiciaron los desarrollos del tema protagonizados por los dirigentes de la época, por personajes de su historia o por figuras míticas relacionadas con el origen de la nación. Las principales reelaboraciones modernas son heterodiegéticas (*Italia Liberada, Pelayo, Franciada*) y en ocasiones sus protagonistas son coetáneos (*Neapolisea, Hesperis*). Sin embargo, vuelve a realizarse una transposición homodiegética en *La Circe* de Lope de Vega. Y en el *Télemaque*, aunque es una transposición heterodiegética, el protagonista del descenso es el hijo de Odiseo.

En los siglos sucesivos, ya en la Edad contemporánea, el estudio de la literatura grecolatina se consolidó en el ámbito académico y el sufrimiento por las contiendas bélicas favoreció la asimilación de la *Nékyia* como medio de expresar el dolor por la muerte. Son frecuentes de nuevo las reelaboraciones homodiegéticas (*Cantos* de Pound, *Circe y los cerdos* de O'Neill, *Ulisse* de Dallapiccola, *Ulysses* de Phillips, *Elpénor* de Giraudoux, etc.), además de las heterodiegéticas (*Conquistador* de MacLeish, *Le temps retrouvé* de Proust, *Ulysses* de Joyce o *Percy Jackson* de Riordan).

La intensidad y la manera en la que el episodio homérico fue actualizado en la tradición literaria presenta notables diferencias no solo según la época, sino también según el tipo de texto al que fue adaptado.

En lo referente al género teatral, la dramatización del episodio homérico se inicia con Esquilo y continúa en época helenística con el monólogo dramático de Licofrón. Muchos siglos más tarde, en la Edad Contemporánea, se produce una proliferación de obras teatrales sobre la *Odisea*, que incluyen el viaje al mundo de los muertos. De hecho, algunas de las recreaciones del tema más interesantes, como *Odyssey* de Walcott o *Ulysses* de Phillips, pertenecen al género dramático. La adaptación del episodio varía notablemente tanto en extensión como en objetivo según

las obras: Hauptmann (*Der Borgen des Odysseus*) y Gala (*¿Por qué corres, Ulises?*) lo adaptan o citan con brevedad para mostrar la alienación de un héroe desmitificado, mientras que Savater (*Último desembarco*) lo utiliza para plasmar un nuevo tipo de heroicidad; Miras (*Penélope*) recrea con concisión la *Deuteronékyia* y O'Neill reelabora por extenso y fielmente la *Nékyia* como medio para desarrollar reflexiones sobre la situación de la mujer contemporánea en su lucha contra las concepciones machistas. Con el descenso de Odiseo al metro británico tras un ritual de hoodoo, Walcott escenifica el ambiente cultural híbrido de las antiguas colonias inglesas. En las adaptaciones de Dallapiccola, Maragall y Phillips se enfatizan y magnifican características existentes en el texto homérico: la soledad del héroe (*Ulisse*), el impacto que el relato ejerce sobre Nausícaa y los feacios (*Nausica*), o la importancia del viaje al más allá como prueba de heroicidad (*Ulysses*).

En cuanto a la poesía, la *Oda V* de Baquilides aplica al descenso de Heracles ciertos detalles de la *Nékyia*. También los poetas latinos adaptan algunas características homéricas del episodio con un énfasis en la temática literaria (*Oda II* de Horacio) y amorosa (*Elegía I 3* de Tibulo). Mucho tiempo después, la poesía castellana del siglo xv renueva la tradición latina y ambienta sus tratamientos amorosos, literarios y laudatorios en un Hades clásico plagado de catálogos de difuntos, que en ocasiones, y de manera aislada e indirecta, deja ver algunos motivos de origen homérico. Poliziano, sin embargo, toma la *Nékyia* como modelo principal en las dos reelaboraciones del tema desarrolladas en *Ambra*, poema de elogio a Homero. Por su parte, los poetas contemporáneos absorben directamente y por completo el Hades homérico. La temática amorosa queda relegada, pero se mantiene la literaria y surge con fuerza el tema de la guerra. Mediante la adaptación de la aventura de ultratumba de Odiseo los nuevos poetas tratan de situarse dentro de la tradición literaria occidental, lamentan los estragos de las contiendas bélicas y ponen el foco en el nuevo héroe, el sufrido hombre común.

La filosofía ha sido desde Platón muy crítica con la ambientación triste y desprovista de sentido trascendente del Hades al que viaja el itacense. Platón y Plutarco rechazan explícitamente el episodio y crean nuevos viajes al más allá como alternativa al Hades homérico. Aun así, citan versos de la *Nékyia* como argumento de autoridad para sus concepciones filosóficas. Cicerón se sitúa en esta tradición y escribe también un nuevo viaje al más allá que se aparta de la concepción homérica. El último eslabón de esta cadena es Adorno que, si bien no recrea un nuevo viaje, critica la *Nékyia* como núcleo del texto en el que se originó la razón dominadora que ha derivado en la guerra y los totalitarismos del siglo xx.

Los compendios mitográficos que incluyen la *Nékyia* muestran la circulación del episodio en el ambiente cultural y educativo de las sucesivas etapas históricas. La *Biblioteca* atribuida a Apolodoro y las *Fábulas* atribuidas a Higino resumen el canto xi de la *Odisea*, que en cualquier caso era junto a la *Iliada* el centro de la enseñanza griega y un componente importante en la latina. A pesar de que en la Edad Media aún era posible consultar otras fuentes latinas, será la crónica atribuida a Dictis Cretense, en la que la evocación es reducida a su mínima expresión, la que prevalezca como fuente principal de la materia de Troya. La breve mención de Dictis sobre la predicción hecha a Odiseo por los difuntos fue pronto transformada, quizá por una mala interpretación propiciada por el desconocimiento del texto homérico, en una ínfima consulta a un oráculo y así se mantendría durante siglos. Un nuevo compendio (*Genealogia deorum gentilium*), esta vez de Boccaccio, que pudo acceder directamente al texto homérico

gracias a la traducción de Pilato, contribuyó a restituir la naturaleza primigenia de la *Nékyia* como viaje al más allá. A partir de Boccaccio y de las posteriores traducciones de la *Odisea*, comienzan a aparecer desde el Renacimiento nuevos compendios en los que se cita la *Nékyia* y se incluyen pasajes de la misma (*Mitología* de Conti), o adaptaciones que conservan la mayoría de los elementos del episodio (*L'Odyssee de Homère* de Fénelon). No fue el caso de la literatura castellana, cuyos principales compendios ignoran la aventura de ultratumba, aunque quedó recogida en algunos tratados relativos a otros temas y era accesible a través de manuales extranjeros como el de Boccaccio, traducido por Martín de Ávila.

La epopeya, como es natural, resultó un cauce privilegiado para la pervivencia del episodio. Las principales epopeyas latinas desarrollaron el tema y obras como la *Farsalia*, las *Argonáuticas* y la *Tebaida* incluyen invocaciones a las almas para obtener una profecía a la manera homérica. La reelaboración más importante forma parte de la *Eneida*, obra cumbre de la literatura latina, que no solo contribuyó a la consolidación de ciertas características literarias de la *Nékyia*, sino que fijó algunas de las principales innovaciones respecto al texto homérico, como la realización de una clara catábasis, una ambientación infernal más exuberante o la glorificación del protagonista mediante la muestra de un catálogo de futuras personalidades históricas, que se repetirán mayoritariamente en los siglos sucesivos. Silio Itálico en su *Punica* ya se sirve de ambos hipotextos e incluye en su viaje al más allá de Escipión características homéricas (como la realización de una invocación de los muertos) y virgilianas (como la enumeración de almas que se van a reencarnar). Durante la Edad Media el desconocimiento del texto homérico en Occidente deja el descenso de Eneas como único referente de algunas adaptaciones en la epopeya (*Ylias* de Capra y *Roman d'Eneas*). Pero con la llegada del Renacimiento y la recuperación de la *Odisea*, de nuevo la *Nékyia* y *Eneida* VI ejercen una influencia conjunta, con la preeminencia del episodio virgiliano (*Italia Liberada* y *Hesperis*), como sucedía en época latina. Proliferan otra vez las epopeyas en las que héroes nacionales viajan a un más allá con detalles y motivos de ascendencia homérica y virgiliana, a fin de recibir una profecía y como medio de ensalzar su heroicidad. Como excepción a la tendencia general de catábasis basadas en el modelo principal de *Eneida* VI, encontramos en la *Franciada* de Ronsard una evocación de los muertos a la manera homérica. En la Edad Contemporánea, aunque la epopeya ha dejado de ser un género floreciente, hay una muestra de importancia, la *Odisea* de Kazantzakis. Este poema narrativo lleva a cabo una fuerte innovación y ruptura de la tradición épica: Kazantzakis compone una prolongación del poema homérico en la que relata nuevas aventuras del itacense y el más allá evocado plasma una mística amalgama de las concepciones filosóficas del autor.

El tema se introdujo en la novela griega (*Maravillas increíbles de allende Tule y Etiópicas*) y entró con fuerza en diversas obras de Luciano, cuya influencia dará lugar a una prolífica tradición de reelaboraciones cómicas en épocas posteriores. Los diálogos de Odiseo con los difuntos habían hecho ya su aparición con fines moralizantes en las *Sátiras* (II 5) de Horacio, que recreó la consulta de Odiseo a Tiresias para criticar la sociedad romana. En *Diálogos de los muertos* Fénelon retomará la tradición lucianesca y lo educativo se impondrá a lo satírico. En *Elpénor* de Giraudoux la transferencia del protagonismo al remero en los diálogos con los muertos genera la comicidad del pasaje. También la novela actual se sirve del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea*, bien aplicándolo a un joven adolescente (Percy Jackson), bien ofreciendo una versión actualizada de la aventura de ultratumba de Odiseo (*Il ritorno*); y las obras que marcan



la renovación de la novela (*En busca del tiempo perdido* y *Ulysses*) adaptan el episodio a las nuevas circunstancias psicológicas y sociales del mundo contemporáneo.

A lo largo de este estudio hemos analizado un conjunto de características literarias que presenta el episodio del viaje al mundo de los muertos en la *Odisea* (posición y significado, estructura y contenido, y personajes) y que han sido adaptadas, renovadas o sustituidas en muestras posteriores. Mediante la comparación de estos elementos en las diversas reelaboraciones se pueden extraer conclusiones.

La posición central de la *Nékyia* en la *Odisea*, que puede relacionarse también con la función globalizadora del episodio, se mantiene en otras composiciones, como el descenso de la *Eneida*, *El Pelayo* de Pinciano, el *Ulisse* de Dallapiccola o el *Ulysses* de Phillips. A veces el autor evoca el modelo numéricamente: el desarrollo de la consulta nigromántica a Ericto en el libro sexto de la *Farsalia* o el entierro de Paddy Dignam en el capítulo sexto del *Ulysses* de Joyce remiten a la obra virgiliana, mientras que con la hora en que comienza la acción (las 11:00) el novelista irlandés hace un guiño al episodio homérico. Otras veces, aunque el viaje al mundo de los muertos no ostente la centralidad, sigue manteniendo una posición privilegiada. Cuando se sitúa al final de la obra, sirve de colofón al planteamiento que se ha plasmado en el conjunto del texto. Por ejemplo, el viaje al más allá de Sócrates al final de su *Apología* reproduce en todo su esplendor la concepción de la muerte como una recompensa, idea desarrollada durante todo el discurso de defensa; el descenso de Ulises al Hades como cierre de *La Circe* enfatiza la contención con la que el héroe se ha comportado durante su estancia en la isla de Eea.

También la función globalizadora y la significación heroica de la evocación homérica ha sido desarrollada en muchas muestras posteriores, adaptándose a los nuevos contextos culturales y a diversos objetivos literarios. El encuentro de Odiseo con los difuntos, tanto en los diálogos como en los catálogos, permitía ofrecer un amplio panorama cultural mediante la convergencia en un mismo lugar de muchos de los principales referentes del pasado mítico, entonces considerados históricos. Virgilio continúa este procedimiento, centrando la atención en la tradición histórica romana y estableciendo un tipo de catálogo, de dirigentes históricos próximos a reencarnarse, que gozaría de una dilatada tradición. Horacio también explota la función globalizadora al hacer que confluyan algunos de los máximos referentes culturales de la época, pero él presta atención no solo a los personajes míticos y literarios, sino también a los escritores. A partir de ahora el panorama cultural representado en la visión globalizadora del viaje al mundo de los muertos va a realizarse mediante la confluencia de las almas que protagonizaron los principales hechos mitológicos e históricos con las almas de los escritores que los han inmortalizado. Homero ocupará un lugar privilegiado entre ellos. En efecto, entre las almas que Silio Itálico hace observar a Escipión destaca el aedo griego, que habita un inframundo plagado de ánimas de literatos, héroes míticos y dirigentes históricos mediante los cuales el escritor latino hace un repaso de la cultura e historia para centrarse en las guerras púnicas. Dante desarrolla la función globalizadora de la misma manera, tanto para valorar los principales sucesos de la historia de Occidente y de Italia, a través de la visión de las almas de sus principales protagonistas en forma catalogada o dialogada, como para revisar la tradición cultural occidental, que se retrotrae hasta la época de los poemas homéricos, con la visión de los héroes de la mitología griega y el encuentro con los grandes escritores grecolatinos, Homero el primero de ellos. Esta amalgama de héroes míticos, dirigentes históricos y literatos se va a mantener en las épocas sucesivas, con lo que el número de difuntos irá aumentando

cuanto mayor sea el lapso de tiempo que se debe cubrir, pues se van incorporando paulatinamente nuevos difuntos contemporáneos. A pesar de ello, las almas del mundo grecolatino ocupan generalmente un lugar privilegiado en este tipo de episodios y con frecuencia el difunto Homero hace su aparición y es altamente encomiado, incluso por aquellos que no habían leído sus poemas. Este es el más allá que hereda y plasma Petrarca en el Prerrenacimiento, o en épocas posteriores autores de epopeyas como Trissino, Pinciano o Basinio. En la Edad Contemporánea, sin embargo, decae el uso de los catálogos y enumeraciones de difuntos que se retrotraen a la Grecia arcaica con esta visión globalizadora. Quizá el nuevo foco puesto en el hombre medio (en oposición a los grandes dirigentes que acaparaban una gloria colectiva, como refleja MacLeish en *Conquistador*) y la evolución de la estética literaria provocaron el abandono del catálogo de personalidades difuntas para ofrecer un panorama cultural. Durante estos siglos la mayoría de reelaboraciones del tema del viaje al mundo de los muertos, incluso aquellas que más fielmente siguen el hipotexto homérico, evitan la forma catalogada (como por ejemplo *Il ritorno*). No obstante, aún se percibe el deseo de los nuevos creadores de situarse en la tradición literaria occidental: desaparece la tendencia a servirse del episodio homérico como medio para ofrecer una visión general de la mitología, historia y literatura de Occidente, pero se intensifica su uso como procedimiento para reflexionar acerca de la actividad literaria.

La significación heroica del episodio a partir del encuentro del protagonista con los difuntos es un elemento constante desde Homero. Odiseo ve ensalzada su heroicidad en la *Nékyia* mediante su inclusión panorámica entre las figuras del Hades homérico y al compararse su destino con el de los grandes caudillos de la guerra de Troya. Los autores posteriores toman esta significación heroica y con frecuencia la adaptan al contexto histórico y a la finalidad de la obra, enfatizando una vertiente específica de la heroicidad: Virgilio y Silio Itálico, que escriben durante el esplendor del imperio romano, dan a la significación heroica un mayor énfasis histórico, pues el viaje al mundo de los muertos y el encuentro de Eneas y Escipión con las almas de los dirigentes romanos pone de relieve la importancia de estos personajes como hombres públicos para el devenir de la grandeza de Roma (vertiente histórica); el más allá de Propercio y Tibulo, poetas elegíacos, sirve para ensalzar a los buenos amantes (vertiente amorosa); Dante es en la *Divina Comedia* un émulo de Eneas, como dirigente político de Italia, y de Odiseo, como héroe épico, pero añade un componente religioso por el cual el poeta italiano queda configurado como paradigma de la cristiandad (vertiente religiosa); la heroicidad del Ulises de Lope radica en su templanza ante los encantos de Circe (vertiente moral); Fénelon, que escribe su *Télémaque* como obra educativa para el príncipe de Borgoña, asocia la grandeza heroica a la capacidad del pupilo para convertirse en un buen gobernante (vertiente pedagógica); etc.

La estructura del viaje al mundo de los muertos en la *Odisea* estaba compuesta por las travesías y rituales que enmarcaban el núcleo del episodio, la *Nékyia*, una evocación de los muertos formada por la concatenación simétrica de bloques estructurales acerca de multitudes de difuntos, catálogos y encuentros individuales. En los siglos sucesivos podemos encontrar reelaboraciones del tema en las que también se plasma una evocación y que adaptan los elementos estructurales homéricos, desarrollando todos o algunos de sus componentes: la evocación de las almas en *Punica XIII* de Silio Itálico está estructurada a partir de la sucesión de multitudes, catálogos y encuentros individuales, pero con una complejidad mayor que el episodio homérico; Ronsard en su *Franciada* también opta por llevar a cabo una nigromancia con una

estructura en la que destaca el extenso catálogo de monarcas, al menos en el texto existente; en *Il ritorno*, por el contrario, los catálogos son omitidos y Manfredi desarrolla solamente los encuentros individuales.

Sin embargo, el procedimiento de la *nékyia* o evocación fue minoritario en la tradición literaria del viaje al mundo de los muertos. La mayoría de autores tiende a componer un descenso siguiendo el modelo de Virgilio, que en *Eneida* VI había incluido los elementos estructurales homéricos (multitudes, catálogos y encuentros individuales) dentro de una configuración geográfica marcada por el traslado del protagonista de un lugar a otro. Los escritores posteriores adaptan esta estructura a las necesidades de sus obras: en la *Divina Comedia* los principios estructurales virgilianos alcanzan una gran complejidad, con multitud de zonas y subzonas infernales o paradisiacas en las que Dante encuentra muchas almas, representadas en multitudes o catálogos, y mantiene encuentros dialogados individuales y grupales; en *Hesperis* el descenso está compuesto por la visión de multitudes y catálogos de difuntos en el traslado del héroe de un lugar a otro, con una importancia menor de los encuentros dialogados, mientras que se amplifican las travesías para que constituyan una *Odisea* en miniatura; Lope sigue a Virgilio en *La Circe* al convertir la evocación de Odiseo en un descenso, en cuya estructura prima el elemento geográfico, aunque se mantiene a grandes rasgos la naturaleza del Hades homérico; Telémaco también realiza un descenso en el *Télémaque*, trasladándose de una región infernal a otra, donde observa multitudes, enumeraciones de almas y se encuentra con diversos difuntos. Encontramos también procedimientos mixtos: Phillips, en su *Ulysses*, mezcla el modelo virgiliano y el homérico. Aunque la aventura es un descenso, con cambios de lugar, la segunda parte, en la que el héroe observa y conversa con almas individuales sin apenas sensación de movimiento, recuerda la estructura del episodio homérico. El Odiseo de Walcott desciende a un metro infernal, pero no se adentra en sus regiones, sino que observa desde el arcén el ir y venir de diversos difuntos que se dirigen a las paradas asignadas.

En cuanto a los personajes, tuvimos ocasión de analizar el rol de Circe como guía instructiva, que en *Odisea* XI prescribía los rituales necesarios para la evocación de las almas. Este rol es desempeñado por Heracles, cuando explica a Dioniso cómo descender al Hades, en las *Ranas* de Aristófanes, y por Hyante, cuando ofrece instrucciones a Francus, en la *Franciada*. Además, la figura de la maga se mantiene con esta función en algunas transposiciones homodiegéticas, como *La Circe* o *Il ritorno*. Virgilio en *Eneida* VI también incluye una guía instructiva, la Sibila, que después actúa como guía acompañante al dirigir al héroe por las diferentes regiones infernales. Esta función de guía acompañante se produce en otras muestras del tema: Mitrobarzanes acompaña a Menipo en la obra de Luciano, el propio Virgilio viaja con Dante en la *Divina Comedia*, e incluso en una transposición homodiegética, *Ulysses* de Phillips, se da a Odiseo un guía acompañante, el dios Hermes, a partir de su aparición como Psicopompo en la *Deuteronékyia*. En algunos casos un mismo personaje ejecuta los dos roles, el de guía instructivo y el de guía acompañante, en consonancia con el modelo virgiliano. Otras veces estos roles han sido desdoblados: en *Punica* XIII Autónoe es la guía instructiva, según el modelo de la Circe homérica, mientras que la Sibila acompaña al héroe durante la evocación; en *Hesperis* Psiqueia es la guía instructiva, pues prescribe los rituales, y acompaña al héroe por las regiones del inframundo, pero cede posteriormente su cometido a Pandolfo, el padre del protagonista.

Elpénor es tratado con cierta condescendencia en la *Odisea*. Es un personaje secundario, que solo aparece en el canto XI, de baja clase social y que no representa los

valores heroicos tradicionales. Aun así, pide y obtiene de su caudillo la realización de unas exequias fúnebres. Su rol de difunto que pide y obtiene sepultura para poder acceder al Hades fue aplicado posteriormente a otros personajes en las sucesivas reelaboraciones del tema: Virgilio lo desdobra, adjudicando la obtención de entierro a Miseno y la petición del mismo a Palinuro; en Silio Itálico el difunto Apio pide a Escipión que lo entierre, con una alocución paralela a la de Elpénor, pero su tratamiento es positivo; Dante rechaza al denostado Filipo, que trata de cruzar la laguna infernal, a partir de la degradación del prototipo encarnado por Palinuro en *Eneida* VI.

Tras su aparición en Homero el personaje de Elpénor no destaca durante muchos siglos en la tradición literaria, más allá de la mención en algunos compendios (Higino, Apolodoro o Boccaccio) o su representación en la pintura de Polignoto con un atuendo que ponía de relieve su condición de marino. Su importancia aumenta en los tratamientos contemporáneos: en el *Elpénor* (1921) de Giraudoux el remero obtiene por primera vez un papel principal en detrimento de Odiseo, según queda plasmado en la evocación de los muertos de esta obra. Con todo, aquí su caracterización aún es peyorativa. Pero la desmitificación de los grandes personajes de la literatura, que fue acompañada de la reivindicación de aquellos que habían sido denostados, convirtió al remero en un paradigma de la sufridora clase media. Esto provocó que, junto a la versión canónica, en varios textos de esta época se intentara subvertir la imagen tradicional del remero propuesta por Homero: en el *Elpenor* de MacLeish el personaje representa al hombre medio moderno y suplanta a Tiresias en su función de consejero de Odiseo; en *Odyssey* de Walcott Odiseo le profesa un gran cariño y lo considera prácticamente como un segundo hijo; en el *Ulysses* de Phillips Elpénor ya no es un difunto joven y cobarde, sino un anciano vivo y valeroso. Incluso Manfredi ofrece en *Il ritorno*, junto a los calificativos homéricos, una imagen más favorable de Elpénor, héroe diligente, querido por sus compañeros y presto a ayudar, que pide una sepultura de la que Odiseo trata de privarle mediante el engaño, lo que genera una compasión positiva muy alejada de la condescendencia del poema homérico.

Tiresias actúa como el adivino difunto al que el protagonista visita en el Hades a fin de recibir una profecía. Con frecuencia en las muestras posteriores este rol es fusionado con otro. Escipión el Africano en el viaje al más allá de la *República* de Cicerón ejerce a la vez de familiar y adivino, pues recibe a su nieto y le ofrece una profecía. También en Virgilio Anquises, el padre de Eneas, acoge a su hijo en el Hades y le muestra la futura gloria de la estirpe romana. Por influencia del descenso de Eneas esta unificación del papel de familiar y adivino se produce en otras muchas obras (Creteo en las *Argonáuticas*, Cacciaguida en la *Divina Comedia* o Arcesio en el *Télémaque*). Otras veces es el guía el que se encarga también de vaticinar el futuro, como Deífobe en *Punica*, un ángel en *Italia liberada*, el guía proteico en *El Pelayo* o Hyante en la *Franciada*.

Tiresias es el adivino más importante de la mitología griega, por lo que participa en otros relatos ajenos al poema homérico: Luciano hace que Menipo, a imitación de Odiseo, descienda al Hades para consultar a Tiresias el mejor modo de vida; y en la *Tebaida* el adivino tebano es el encargado de realizar la nigromancia para conocer el futuro de la guerra en Tebas. En las transposiciones homodiegéticas la consulta de Odiseo al adivino y la profecía que este le ofrece sufren importantes modificaciones según el contexto de la obra. En Horacio la consulta gira en torno a un tema mucho más prosaico que el retorno del héroe, cómo podrá Odiseo recuperar los bienes consumidos por los pretendientes. Durante la Edad Media la profecía pagana se atribuye a un anónimo oráculo de los muertos, con lo que queda privada de la autoridad

de Tiresias. A partir del Renacimiento resurge la figura del adivino y la profecía es adaptada en nuevas muestras del tema durante los siglos sucesivos: *La Circe* corrige el vaticinio de Tiresias para que incluya indicaciones sobre las etapas marítimas tal y como la maga había indicado; O'Neill hace lo contrario y modifica las instrucciones de Circe para que concuerden con la profecía de Tiresias, que experimenta una simplificación (ya no es condicional: la muerte de los compañeros de Odiseo es inevitable) y añade la confirmación del amor de Penélope. Esta simplificación de la profecía se produce también en el *Ulysses* de Phillips, cuyo vaticinio se centra solo en los aspectos negativos: Tiresias anuncia al héroe la muerte de sus compañeros, el peligro mortal que le aguarda en Ítaca y no confirma la fidelidad de Penélope. Es una prueba de la voluntad del héroe, cuyas ansias de regreso deben vencer el miedo inspirado por la profecía. De igual manera el oráculo ofrecido por el adivino tebano en *Il ritorno* comienza siendo incondicional y solo ante la insistencia del héroe se aviene Tiresias a ofrecer la posibilidad de salvar a la tripulación.

Anticlea desempeña el rol de familiar que recibe en el inframundo a su pariente, su hijo en este caso, y se le aplica el triple intento de abrazo, uno de los motivos del canto XI de la *Odisea* que ha gozado de una tradición literaria más sólida. El encuentro de Odiseo con su madre y el motivo del abrazo es uno de los pasajes fundamentales en las transposiciones homodiegéticas del tema que abundan en la Edad Contemporánea (*Circe y los cerdos*, *Ulisse* de Dallapiccola, *Ulysses* de Phillips, *Odyssey* de Walcott o *Il ritorno*). En épocas anteriores, en las que apenas se produjeron este tipo de reelaboraciones, el rol de familiar junto al motivo del intento de abrazo está presente en gran cantidad de textos, normalmente aplicado a un familiar difunto: Eneas intenta estrechar entre sus brazos a su padre Anquises, Escipión a su madre Pomponia en *Punica* XIII, Segismundo a su padre Pandolfo en *Hesperis*, Telémaco a su abuelo Arcesio en *Télémaque*. Incluso en la literatura cristiana tardoantigua, María abraza el cadáver de Cristo en el *Homerocontón* de Eudocia, un pasaje formado por versos de la *Nékyia* en el que la experiencia del dolor de Anticlea sirve para expresar la tristeza de la Virgen. Cuando el motivo se aplica a un personaje ajeno al ambiente familiar, como Cassella que trata de abrazar a Dante o Heracles a Odiseo en la epopeya de Kazantzakis, es una marca de la estrecha relación entre el difunto y el vivo, para lo cual había ya un precedente en la *Nékyia* en el intento de Agamenón de abrazar a Odiseo.

Agamenón es el difunto asesinado por su esposa. Este rol ha sido desarrollado por otros personajes en recreaciones posteriores: Deífobo asesinado por Helena en *Eneida* VI, o Nabofarzán por su esposa en el *Télémaque*. En el *Ulysses* de Joyce se produce una variación, pues Parnell, paralelo de Agamenón según el esquema Linati, ha muerto indirectamente a causa de la infidelidad de una esposa, pero en este caso él no es el marido sino el amante.

Agamenón vuelve a hacer su aparición en otros viajes al más allá. En la *República* de Platón su resentimiento contra las mujeres se ha convertido en misantropía y elige reencarnarse en águila para evitar al género humano; en *En marge des vieux livres* el difunto caudillo repite la actividad que le caracterizó en vida, como hacían los muertos de la *Nékyia*, y dirige un ejército de almas, ahora contra Aquiles. En las transposiciones homodiegéticas se actualiza su rol homérico, que adquiere diversos matices: Lope en *La Circe* sustituye al rey por Clitemnestra a fin de mostrar el castigo de la infidelidad; en *Circe y los cerdos* la maga intenta usar en su provecho la animadversión de Agamenón hacia Clitemnestra para sembrar dudas en Odiseo sobre la fidelidad de Penélope; Walcott en *Odyssey* simboliza la trama de la que ha sido víctima

el personaje mediante la red ensangrentada en la que está envuelta su sombra; Phillips hace del funesto destino del rey, asesinado tras regresar a su patria, un nuevo motivo de desaliento para Odiseo. Finalmente, Manfredi ofrece un detalle fundamental que Homero había omitido: el rey asesinado por su esposa no es una víctima inocente, pues él mismo había mandado antes sacrificar a su hija Ifigenia. Es decir, Manfredi en consonancia con una tendencia de la literatura contemporánea introduce la perspectiva femenina de Clitemnestra, en este caso como esposa y madre.

Aquiles representa en la *Nékyia* el lamento por la muerte y la desilusión de lo heroico. Solo en el inframundo se ha dado cuenta el héroe de que por encima de todo, incluida la gloria y el poder, importa la vida. El personaje forma parte de otros muchos viajes al más allá: en *Vida de Apolonio de Tiana*, dentro de la corriente antihomérica, el difunto es evocado para desmentir algunos detalles que Homero ofrecía en la *Deuteronékyia* acerca de su entierro; en el *Télémaque* Arcesio justifica su prematura muerte por su incapacidad para ser un buen gobernante, dada su desmedida violencia; Sikelianos en *Little Iliad* rechaza la melancólica imagen de Aquiles en la *Nékyia* en favor de su ardor guerrero en la *Iliada*. Pero, sin duda, en el encuentro entre Odiseo y Aquiles el motivo que ha tenido una mayor fortuna en la tradición es la afirmación del Pelida de que preferiría ser un hombre pobre a reinar sobre todos los muertos. En obras posteriores son variados los difuntos que parafrasean a Aquiles: Megapentes en *La travesía o el tirano* de Luciano, el rey Francisco en *El Crótalon* de Villalón o Balder en *Balder Dead* de Arnold lamentan su muerte mediante expresiones similares. Incluso Satanás en el *Homerocentón* de Eudocia reconoce su inferioridad ante Cristo con versos tomados de este pasaje homérico. En otras muestras el lamento del héroe es directamente recordado o reelaborado: en *Diálogos de los muertos* xv Antíloco reprocha al Pelida tan melancólicas palabras; Servio las recuerda en su comentario sobre el descenso de Eneas; y Fénélon las modifica en *Diálogos de los muertos*: Aquiles no solo estaría dispuesto a ser un hombre pobre con tal de estar vivo, sino incluso a convertirse en el mismísimo Tersites; en *Le Memnonidi* de Pascoli la diosa Eos trata de herir al asesino de su hijo vaticinándole su muerte y su melancólico lamento en el Hades; en *En marge des vieux livres* los muertos comparten esta afirmación, mientras Aquiles se ocupa en guerrear contra Agamenón; *Il ritorno* retoma y amplifica el texto original.

Áyax ejecuta el papel del difunto airado con el protagonista, por el que se siente traicionado. Su odio es simbolizado por el motivo del silencio, su negativa a hablar al héroe en el Hades. El personaje aparece en muchas recreaciones posteriores y conserva esta caracterización homérica: Sócrates, que en la *Apología* imagina que Áyax le hablará en el inframundo (a diferencia de su comportamiento con Odiseo), se identifica con él porque ambos han perdido la vida a causa de un juicio injusto; en el mito de Er la ira de Áyax contra Odiseo se hace extensible a toda la humanidad, por lo que rehuye ser hombre de nuevo y opta por reencarnarse en un león; en *Diálogos de los muertos* de Luciano Áyax explica los motivos de su odio, que había callado en la *Nékyia*, pero la contestación de su interlocutor Agamenón, que se posiciona en defensa de Odiseo y rebate sus argumentos, supone una crítica a su falta de moderación; en la pintura de Polignoto el hijo de Telamón forma parte del grupo pictórico de enemigos del itacense, por lo que se multiplica el prototipo homérico; Arcesio recomienda a Telémaco en el *Télémaque* que no se acerque a Áyax por temor a que este pague contra el hijo el eterno odio que siente contra el padre; en *Último desembarco* el suicidio y la ira de Áyax simbolizan la heroicidad tradicional, incapaz de sobreponerse al desengaño de un objetivo idealizado; *The World Desire* lo muestra en su nuevo puesto de guardián de

Helena, lo que le impide saciar el odio que aún siente contra Odiseo; *Odyssey* de Walcott o *Il ritorno* de Manfredi mantienen el prototipo tradicional y el motivo del silencio.

Vemos, por tanto, que el encuentro entre Odiseo y Áyax en el Hades es uno de los pasajes homéricos con mayor fortuna en la tradición literaria. A los ejemplos citados hay que añadir otra larga lista de reelaboraciones en que su rol ha sido aplicado a otros personajes: una de las más famosas es Dido, que se niega a hablar en el Orco con su traidor amante, actitud que ya Servio en su comentario sobre la *Eneida* vincula con el difunto Áyax; en la *Tebaida* Layo observa al principio con odio a Etéocles y se mantiene lejos de la sangre ritual, como Áyax, aunque finalmente se aviene a hablar con su nieto; en la *Divina Comedia* Geri del Beelo mira airado y apartado a Dante, porque se siente traicionado por no haber vengado el poeta su muerte y no haberse acercado a hablar con él; también Hernán Cortes observa con rencor al poeta durante la evocación de *Conquistador*, porque este le ha despojado del protagonismo que cree merecer y ha preferido hablar con un soldado vulgar; en la *Odisea* de Kazantzakis el rol es desempeñado por Tántalo, que piensa que Odiseo le ha privado de la sangre ritual y se siente traicionado por el deseo del itacense de fundar una ciudad; Dulcinea reproduce el rol con fines paródicos, cuando se marcha sin contestar a Don Quijote en la cueva de Montesinos; en *La Circe* Palamedes también se muestra airado por la traición del protagonista, pero éste sí habla a Odiseo para reprocharle sus faltas; en el *Ulysses* de Joyce Menton guarda rencor al protagonista por un motivo mucho más prosaico que el de Áyax, haber perdido una partida de bolos.

La *Nékýia* nos muestra a un Odiseo que encarna diversas cualidades como el valor, la piedad o el amor por su familia. Se nos ofrece una imagen muy positiva, solo empañada por el odio de Áyax, que al no expresar su agravio, queda difuminado, pues el conflicto entre ambos ofrece la cara más amable del héroe, que trata de apaciguar al muerto. Muchos de los viajes al mundo de los muertos inspirados en la *Odisea* son transposiciones heterodiegéticas, por lo que el protagonista no es el itacense sino otro héroe que lo emula. En las transposiciones homodiegéticas, aun manteniéndose su identidad, Odiseo tiende a representar actitudes propias de la sociedad en la cual ha sido creada la obra. De esta manera, el Ulises de Horacio representa al cazaherencias romano, el de Lope encarna las cualidades cristianas de la contención y la templanza, el de MacLeish refleja la sociedad de la Gran Depresión, y el de O'Neill plasma algunas concepciones machistas contemporáneas. En otras ocasiones el protagonista conserva en mayor medida su caracterización homérica, aunque con matices. Phillips, por ejemplo, enfatiza su heroicidad y su deseo de regresar a Ítaca. Manfredi nos muestra a un Odiseo cercano al prototipo homérico, pero con más claroscuros en su comportamiento y con una interioridad psicológica mayor. Junto a su valor, su deseo de regresar a Ítaca y su preocupación por los compañeros, vemos también actitudes negativas, como el intento de engañar a Elpénor, privándolo de las honras fúnebres, que recoge la tradición que tachaba al héroe de mentiroso, ya reflejada por ejemplo en la evocación de Filóstrato, en la que el itacense obliga a Homero a mentir sobre sus aventuras para presentar una imagen positiva de él.

Como nuestro πολύτροπος Odiseo, son muchas y variadas las maneras en las que el tema del viaje al mundo de los muertos de la *Odisea* ha pervivido a lo largo del tiempo, del que esperamos haber ofrecido aquí un análisis interesante y útil. Hemos descendido a las vastas regiones de la tradición literaria a fin de examinar de la mano del héroe de Ítaca los caminos seculares que ha seguido uno de los episodios más

complejos y apasionantes de la literatura. Sin duda, quedan muchos aspectos por iluminar en este fértil tema y previsiblemente nuevas muestras enriquecerán en el futuro esta exuberante tradición. Por desgracia, nosotros no podemos demorarnos más en estas regiones. Es el momento de poner el punto y final a nuestro viaje literario, pues ya nos acecha la Gorgona con sus cabellos viperinos y sus inquebrantables plazos.



## BIBLIOGRAFÍA

### a) Ediciones y traducciones

ADORNO - HORKHEIMER:

M. Horkheimer - T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, 2006<sup>16</sup> [1988].

M. Horkheimer - T. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. J. J. Sánchez, Madrid, 1998<sup>3</sup> [1994].

AGIAS DE TRECÉN: *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta*, Pars. I, ed. A. Bernabé, Leipzig, 1987.

ALFONSO X EL SABIO: Alfonso el Sabio, *General Estoria*, 10 vols., coord. de la ed. P. Sánchez-Prieto Borja, Madrid, 2009.

APOLODORO: Apollodorus, *The library*, 2 vols., ed. y trad. J. G. Frazer, Cambridge Mass., 1967-1970.

ARIOSTO: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 2 vols., ed. C. Segre - M.<sup>a</sup> de las N. Muñiz Muñiz, trad. J. de Urrea, Madrid, 2002.

ARISTÓFANES: *Aristophane*, vol. 4, ed. V. Coulon - M. van Daele, Paris, 1967<sup>6</sup> (= 1928).

ARNOLD: *Poems by Matthew Arnold*, vol. 1, London, 1877.

AUREA CAPRA:

*Ylias* [primera versión]: *Patrologia Latina*, vol. 171, ed. J. P. Migne, Paris, 1854, pp. 1447-1451.

*Ylias* [Segunda versión]: A. Boutemy, 1946, «La Geste d'Enée par Simon Chèvre d'Or», *Le Moyen Âge* 52, pp. 243-256.

*Ylias* [Tercera versión]: A. Boutemy - G. Decerf - A. Deman - E. Gaudier - M. Leuridant - M. Mathieu - Th. Remon - S. van Schepdael, 1946, «La version parisienne du poème de Simon Chèvre d'Or sur la guerre de Troie (ms. lat. 8430)», *Scriptorium* 1.2, pp. 267-288.

AUSONIO: Ausonius, *Opuscula*, ed. S. Prete, Leipzig, 1978.

BAQUÍLIDES: *Bacchylide. Dithyrambes, épinicies, fragments*, ed. J. Irigoin, trad. J. Duchemin - L. Bardollet, Paris, 1993.

BARTRA: Agustí Bartra, *Odiseo*, Barcelona, 1975.

BASILIO EL GRANDE: Saint Basil, *The letters: in four volumes*, trad. R. J. Deferrari, London, 1962-1972.

BASINIO: *Basini Parmensis poetae opera praestantiora nunc primum edita et opportunis commentariis inlustrata*, T.1, ed. L. Drudius, Arimini, 1794.

BOCCACCIO:

*Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vols. VII-VIII, ed. V. Branca, Milano, 1998.

E. M. Gómez Sánchez, *Boccaccio en España: la traducción castellana de Genealogie Deorum por Martín de Ávila: edición crítica, introducción, estudio y notas mitológicas*. T. D. UCM, 2002.

Giovanni Boccaccio, *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, trad. M<sup>a</sup> C. Álvarez Morán - R. M<sup>a</sup> Iglesias Montiel, Madrid, 2007<sup>2</sup>.

BOECIO: Boethius, *Consolatio Philosophiae*, 3 vols., ed. J. J. O'Donnell, Bryn Mawr, 1984 - 1990.

BRIDGES: *Poetical Works of Robert Bridges*, vol. 4, London, 1902.

CAMÕES: Luiz de Camões, *Os Lusíadas: Nova edição ilustrada*, Lisboa, 1973.

CERVANTES: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, 2015.

CHAUCER: *Dream Visions and Other Poems: authoritative texts, contexts, criticism*, ed. K. L. Lynch, New York / London, 2005.

*El Parlamento de las aves y otras visiones del sueño*, ed. J. L. Serrano, Madrid, 2005.

CICERÓN: *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*, part 4, vol. 2, ed. C. F. W. Mueller, Lipsiae, 1890.

CLAUDIANO: *Claudian: in two volumes*, ed. y trad. M. Platnauer, London - New York, 1922.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA:

*Clément d'Alexandrie. Le pédagogue II*, ed. H.-I. Marrou - C. Mondésert, Paris, 1965.

*Clément d'Alexandrie. Le protreptique*, ed. C. Mondésert, Paris, 1949.

*Clemens Alexandrinus, Stromata*, ed. O. Stählin - L. Früchtel - U. Treu, Berlin, 1960-1970.

COLERIDGE: *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 1, ed. E. H. Coleridge, Oxford, 1975<sup>6</sup> [1912].

CONRAD: Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, London, 1994.

CONTI:

*Natalis Comitum Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, ed. M. A. Tritonius, apud Petropaulum Tozzium, 1616.

CORNELIO AGRIPA: *Henrici Cornelii Agrippae Liber Quartus De Occulta Philosophia*, Marburg, 1559.

DALLAPICCOLA: «Three Scenes from *Ulisse*», en L. Dallapiccola, *On Opera: Selected*

*Writings*, ed. y trad. R. Shackelford, Milan, 1987, pp. 267-277.

DANTE:

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. G. Petrocchi, Firenze, 1994.

Dante Alighieri, *Divina Comedia*, edición de G. Petrocchi; trad. de L. Martínez de Merlo; con un apéndice sobre "Dante en España" de J. Arce, Madrid, 2009<sup>12</sup> (=1988).

DELLE COLONNE, GUIDO:

Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, ed. N. E. Griffin, Cambridge Mass., 1936.

Pedro de Chinchilla, *Libro de la historia troyana*, ed. M. D. Peláez Benítez, Madrid, 1999.

*Crónica troyana* [Burgos, 1940], en *eHumanista: Monographs in Humanities*, 2), ed. E. M. Rebhan, 2008. Recuperado el 15 de agosto de 2016 en <http://www.ehumanista.ucsb.edu/publications/monographs>.

DE SAINTE MAURE, BENOIT:

Benoit de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, vol. 4, ed. L. Constans, Paris, 1908.

Benoît de Sainte-Maure, *Crónica Troiana* [Versión de Alfonso XI], ed. R. Lorenzo, La Coruña, 1985.

DICTIS: *Dyctys Cretensis Ephemeridos Belli Troiani Libri a Lucio Septimio ex Graeco in Latinum sermonem Translati*, ed. W. Eisenhut, Lipsiae, 1965.

ELIOT: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London, 1982 [1969].

EPOPEYA DE GILGAMÉS: *The Babylonian Gilgamesh Epic*, 2 vols., ed. A. R. George, Oxford, 2003.

ERCILLA: Alonso de Ercilla, *La Araucana*, 2 vols., ed. M. A. Morínigo - I. Lerner, Madrid, 1979.

ESQUILO: *Tragicorum Graecarum Fragmenta*, vol. 3, ed. S. Radt, Göttingen, 1985.

ESTACIO: *P. Papini Stati Thebaidos Libri XII*, ed. D. E. Hill, Lugduni Batavorum, 1983.

EUDOCIA AUGUSTA: *Homerocentones Eudociae Augustae*, ed. M. D. Usher, Stuttgart, 1999.

EVANGELIO DE NICODEMO: *Evangelia apocrypha*, ed. C. von Tischendorf, Lipsiae, 1853.

FÉNELON:

F. de S. de la M. Fénelon, *Oeuvres*, 2 vols., éd. J. Le Brun, Paris, 1983-1997.

*L' Odyssée de Homère*, en *Oeuvres complètes*, T. XXI, chez G. Frères et Cie, Paris, 1830, pp. 267-422.

*Aventuras de Telémaco y Aventuras de Aristonoo*, trad. R. Pin de Latour, Barcelona, 1958.

- FILÓSTRATO: *Flavii Philostrati Opera*, vols. 1-2, ed. C. L. Kayser, Lipsiae, 1870-1871.
- FOCIO: *Photius. Bibliothèque*, vol. 1, ed. R. Henry, Paris, 1959.
- FOLENGO: *Opere di Teofilo Folengo*, ed. C. Cordié, Napoli, 1977.
- FOSCOLO: *Ugo Foscolo. Opere*, T. I, ed. F. Gavazzeni, Milano / Napoli, 1974.
- ÓRFICOS: *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta*, Pars. II, ed. A. Bernabé, Monachii - Lipsiae (Fasc. 1-2), Berolini - Novi Eboraci (Fasc. 3), 2004-2007.
- GALA: Antonio Gala, *Anillos para un drama. ¿Por qué corres, Ulises?*, Barcelona, 1999.
- GEBHART: Émile Gebhart, *D'Ulysse à Panurge: contes héroï-comiques*, Paris, 1908.
- GIRAUDOUX: Jean Giraudoux, *Elpénor*, Paris, 1926.
- GRAVES: Robert Graves, *Los Mitos Griegos*, trad. E. Gómez Parro, Barcelona, 2009.
- GREGORIO NACIANCENO: *Saint Grégoire de Nazianze. Lettres*, vol. I, ed. et trad. P. Gallay, Paris, 1964.
- HAGGARD - LANG: H. Rider Haggard - A. Lang, *The World's Desire*, Fairfield, 2006.
- HAUPTMANN:  
*Der Bogen des Odysseus von Gerhart Hauptmann*, Berlin, 1914.  
*The Dramatic Works of Gerhart Hauptmann*, vol. 7, ed. L. Lewisohn, New York, 1917.
- HELIODORO: *Héliodore. Les Éthiopiennes*, ed. R.M. Rattenbury - T.W. Lumb - J. Maillon, Paris, 1960.
- HESIODO:  
Hesiod, *Theogony*, ed. M.L. West, Oxonii, 1966.  
*Fragmenta Hesiodica*, ed. R. Merkelbach - M.L. West, Oxonii, 1967.  
*Greek Epic Fragments: from the seventh to the fifth centuries BC*, ed. y trad. M. L. West, Cambridge Mass., 2003.
- HIGINO: Hyginus, *Fabulae*, ed. P. K. Marshall, Stutgardiae - Lipsiae, 1993.
- HIPÓLITO: Hippolytus, *Refutatio omnium haeresium*, ed. M. Marcovich, Berlin, 1986.
- HOMERO:  
*Homeri Ilias*, 3 vols., ed. T.W. Allen, Oxonii, 1931.  
*Homeri Odyssea*, ed. P. von der Mühl, Basileae, 1962<sup>3</sup>.
- HORACIO: *Q. Horati Flacci Opera*, ed. F. Klingner, Lipsiae, 1959.
- JÁUREGUI: Juan de Jáuregui, *Obras*, ed. I. Ferrer de Alba, Madrid, 1973.

JOYCE:

James Joyce, *Ulysses*, ed. H. W. Gabler with W. Stepp and C. Melchior, New York, 1986.

James Joyce, *Ulises*, ed. F. García Tortosa, trad. F. García Tortosa - M. L. Venegas Lagüéns, Madrid, 2011<sup>8</sup> [1999].

KAZANTZAKIS: Nikos Kazantzaki, *Obras selectas IV: Odisea*, trad. M. Castillo Didier, Barcelona, 1975.

LACTANCIO: *Lactantii opera omnia, Patrologiae Cursus Completus: Series Latina*, vol. 6. ed. J. P. Migne, Parisiis, 1844.

LAMB: *The Works of Charles Lamb*, ed. A. Ainger, London, 1899.

LEMAÎTRE: Jules Lemaître, *En Marge de Vieux Livres: Contes*, Paris, 1906.

LIBRO DE ALEXANDRE: *Alexandre*, ed. J. García López, Barcelona, 2010.

LICOFRÓN: *Lycophronis Alexandra*, ed. L. Mascialino, Lipsiae, 1964.

LOPE DE VEGA:

Lope de Vega, *Poesía, IV: La Filomela. La Circe*, ed. A. Carreño, Madrid, 2003.

Lope de Vega, *La Circe: poema*, ed. C. V. Aubrun - M. Muñoz Cortés.

LUCANO: *M. Annaei Lucani Belli Civilis Libri Decem*, ed. A. E. Housman, Oxonii, 1927.

LUCIANO: *Luciani opera*, 4 vols., ed. M.D. Macleod, Oxonii, 1972-1987.

MACLEISH: Archibald MacLeish, *Poems: 1924-1933*, Boston - New York, 1949.

MALALAS: *Ioannis Malalae chronographia*, ed. I. Thurn, Berolini - Novi Eboraci, 2000.

MAL LARA: *Obras del Maestro Juan de Malara, T. 1: Descripción de la Galera Real del Sermo. Sr. D. Juan de Austria*, Sevilla, 1876.

MANFREDI:

Valerio Massimo Manfredi, *Il mio nome è Nessuno: Il Ritorno*, Milano, 2013.

Valerio Massimo Manfredi, *Odiseo: El juramento*, trad. J. R. Monreal, Barcelona, 2013.

Valerio Massimo Manfredi, *Odiseo: El retorno*, trad. J. R. Monreal, Barcelona, 2014.

MARAGALL: Joan Maragall, *Nausica*, ed. E. Sullà, Barcelona, 1983.

MARECHAL: Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, coord. J. Lafforgue - F. Colla, Madrid, 1997.

MARQUÉS DE SANTILLANA: *Obras del Marqués de Santillana*, ed. A. Cortina, Madrid, 1975<sup>5</sup> [1946].

- MENA:  
Juan de Mena, *La Coronación*, ed. M. Kerkhof, Madrid, 2009.  
Juan de Mena, *Laberinto de la Fortuna*, ed. M. Kerkhof, Madrid, 1995.  
Juan de Mena, *Obra lírica*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, 1979.
- MIRAS: Domingo Miras Molina, *Penélope*, Alicante, 2005.
- O'NEILL: Carlota O'Neill, *Circe y los cerdos; Como fue España encadenada*, ed. J. A. Hormigón, Madrid, 1997.
- OVIDIO:  
Ovidius, *Metamorphoses*, ed. W. S. Anderson, Leipzig, 1962.  
P. Ovidius Naso, *Carmina amatoria*, ed. A. Ramírez de Verger, München, 2003.
- OWEN: *Strange Meeting*, en «Extraño Encuentro: La poseía de Wilfred Owen», *Cuadernos de Lenguas Modernas* 2.2, p. 186-189.
- PASCOLI: Pascoli, *Poemi convivali*, ed. G. Leonelli, Milano, 1980 [1939].
- PAUSANIAS: Pausanias, *Graeciae descriptio*, vol. 3, ed. M. H. Rocha-Pereira, Leipzig, 1989.
- PÉREZ DE AYALA: Ramón Pérez de Ayala, *Obras Completas*, T. II, recogidas y ordenadas por J. García Mercadal, Madrid, 1965.
- PETRARCA:  
*F. Petrarcae Africa*, ed. L. Pingaud, Parisiis, 1872.  
*Francisci Petrarcae Epistolae de Rebus Familiaribus et Varie*, ed. I. Fracassetti, Florentiae, 1862.  
Francisco Petrarca, *Triunfos*, ed. y trad. J. Cortines - M. Carrera, Madrid, 1983.  
*Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*, trad. A. de Obregón, ed. R. Recio, Santa Bárbara, 2012.
- PHILLIPS: *Ulysses: a drama in a prologue & three acts by Stephen Phillips*, New York, 1906.
- PINCIANO: *El Pelayo del Pinciano*, facs. de la ed. de Luis Sánchez, 1605, con estudios introductorios de L. Vilà y C. Esteve, Vigo, 2005.
- PLATÓN: *Platonis opera*, 5 vols., ed. J. Burnet, Oxonii, 1958-1962 [1900-1907].
- PLUTARCO: *Plutarchi moralia*, 7 vols., ed. M. Pohlenz et alii, Leipzig, 1925-1967.
- POLIZIANO: *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, ed. I. del Lungo, Firenze, 1867.
- POPE: *The Poetical Works of Alexander Pope*, vol. III, ed. W. Pickering, London, 1835.
- POUND: *The Cantos of Ezra Pound*, London, 1975.

- PROPERCIO: Propertius, *Elegías*, ed. y trad. F. Moya del Baño - A. Ruiz de Elvira, Madrid, 2001.
- PROUST: Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu VIII: Le temps retrouvé*, Paris, 1954.
- RABELAIS: Rabelais, *Oeuvres Complètes*, T. I, ed. P. Jourda, Paris, 1962.
- RIORDAN:  
 Rick Riordan, *Percy Jackson and the Battle of the Labyrinth*, London, 2013<sup>11</sup> [2008].  
 Rick Riordan, *Percy Jackson y los dioses del Olimpo IV: La batalla del laberinto*, trad. S. del Rey, Barcelona, Salamandra, 2013<sup>11</sup> [2009].
- RITSOS: Γιάννης Ρίτσος, *Μαρτυρίες, Σειρά δεύτερη*, Αθήνα, 1966. Recuperado el 8 de agosto de 2016 de <http://selidodeiktas.greek-language.gr/literas/602>
- ROMAN D'ENEAS: *Le roman d'Eneas*, ed. A. Petit, Paris, 1997.
- ROMANO: *Horatii Romani Porcaria*, ed. M. Lehnerdt, Stutgardiae, 1973.
- SÁNCHEZ DE VIANA: *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio. Con la Mithologia de las fabulas y otras cosas. Por el Licenciado Pedro Sánchez de Viana*, Valladolid, 1539.
- SAVATER: Fernando Savater, *Último Desembarco. Vente a Sinapia*, Madrid, 1988.
- SCARRON: *Le Virgile travesti en vers burlesques par Paul Scarron*, ed. V. Fournel, Paris, 1858.
- SEFERIS: Γιώργος Σεφέρης, Το ποιητικό του έργο. Recuperado el 15 de marzo de 2017 de [http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd\\_id=1](http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=1)
- SÉNECA:  
*Seneca: Apocolocyntosis*, ed. P. T. Eden, Cambridge, 1984.  
*L. Annaei Senecae Tragoediae: Incertorum Auctorum Hercules (Oetaeus), Octavia*, ed. O. Zwierlein, Oxonii, 1987.
- SERVIO: *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, vol. 2, ed. G. Thilo, Lipsiae, 1884.
- SILIO ITÁLICO: Silius Italicus, *La Guerre Punique, Tome III, Livres IX-XIII*, ed. y trad. J. Volpilhac-Lenthéric - M. Martin - P. Miniconi - G. Devallet, Paris, 1984.
- SÓFOCLES: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 4, ed. S. Radt, Göttingen, 1977.
- SPENSER: *The Complete Works in Verse and Prose of Edmund Spenser*, vols. V-VIII, ed. A. B. Grosart, London, 1882.

- SWIFT: Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, London, 1994 [1726].
- TIBULO: *Albii Tibulli Aliorumque Carmina*, ed. G. Luck, Stuttgartiae, 1988.
- TRILLO Y FIGUEROA: *Obras de Don Francisco de Trillo y Figueroa*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, 1951.
- TRISSINO: *La Italia liberata da'Goti di Gio. Giorgio Trissino*, ed. G. Antonelli, Venezia, 1858.
- VALERIO FLACO: *Gai Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon libros octo*, ed. W.-W. Ehlers, Stuttgartiae, 1980.
- VALERIO MÁXIMO: *Valerii Maximi Factorum et Dictorum Memorabilium Libri Novem*, ed. C. Kempfius, Berolini, 1976 [1884].
- VILLALÓN: Cristóbal de Villalón, *El Cróton*, ed. A. Cortina, Madrid, 1973<sup>3</sup> [1942].
- VIRGILIO:  
*P. Vergili Maronis Opera*, ed. R. A. B. Mynors, Oxonii, 1972.  
*Appendix Vergiliana. Culex*, ed. W. V. Clausen, Oxonii, 1966.
- VISIO PAULI: *Apocrypha anecdota: a collection of thirteen apocryphal books and fragments now first edited from manuscripts*, vol. 2, No. 3, ed. M. R. James, Cambridge, 1893.
- WALCOTT:  
 Derek Walcott, *Omeros*, ed. y trad. J. L. Rivas, Barcelona, 2002<sup>2</sup> [1994].  
 Derek Walcott, *The Odyssey: A Stage Version*, 2014.

## **b) Estudios**

- T. ADAMIK, 2003, «The Description of Paradise in the *Apocalypse of Peter*», en Bremmer - Czachesz 2003, pp. 78-90.
- M. J. ALCÁZAR - M. S. DÍAZ, 2011, «Aspectos de la mitología grecolatina en la construcción de una saga: *El ladrón del rayo*», *Digilenguas* 10, pp. 12-19.
- A. ALDER, 1958, «Fénelon's *Télémaque*: Intention and Effect», *SPh* 55.4, pp. 591-602.
- J. A. ÁLVAREZ AMORÓS, 1991, *Ulysses como paradigma de intertextualidad*, Madrid.
- M. C. ÁLVAREZ MORÁN - R. M. IGLESIAS MONTIEL, 1984, «Virgilio a través de Boccaccio», en *Simposio Virgiliano*, Murcia, 1984, pp. 181-192.
- M. C. ÁLVAREZ MORÁN - R. M. IGLESIAS MONTIEL, 2007, *Giovanni Boccaccio. Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, Madrid.
- M. C. ÁLVAREZ MORÁN - R. M. IGLESIAS MONTIEL, 2009, «La odiseica 'Eneida' de las



- Metamorphosis*», *CFC(L)* 19, pp. 5-23.
- G. ANDERSON, 1976a, *Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden.
- G. ANDERSON, 1976b, *Studies in Lucian's Comic Fiction*, Leiden.
- G. ANDERSON, 1986, *Philostratus. Biography and Belles Lettres in the Third Century A. D.*, London.
- M. R. ANDERSON, 2015, «The curious voyage of Christ: Katábasis, Anábasis, and the New Testament», *LÉC* 83, pp. 385-396.
- L. I. O. B. ARANA, 2013, «A Evolução do Mito, na Literatura até o Século XXI, e sua Releitura Através do Livro Percy Jackson e os Olimpianos», *Nativa* 1, pp. 1-9.
- K. I. ARVANITAKIS, 2015, *Psychoanalytic Scholia on the Homeric Epics*, Rodopi.
- P. ASSO, 2011, *Brill's Companion to Lucan*, Leiden.
- C. V. AUBRUN, 1962, «Commentaire littéraire», en Lope de Vega, *La Circe*, Bordeaux, pp. XXXIX-LXXVIII.
- A. AUGOUSTAKIS, 2010, *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden.
- A. AUGOUSTAKIS, 2014, *Flavian Poetry and its Greek Past*, Leiden.
- R. G. AUSTIN, 1977, *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus*, Oxford.
- A. M. BAERTSCHI, 2013, *Nekyiai. Totenbeschwörung und Unterweltsbegegnung im neronischflavischen Epos*, Berlin.
- Th. BAIER, 2007, «Episches Erzählen in Vergils "Georgica": Struktur und Funktion der Proteus-Geschichte», *RhM* 150. 3/4, pp. 314-336.
- J. BALMER, 2009, «Jumping their Bones: Translating, Transgressing, and Creating», en S. J. Harrison (ed.), *Living Classics: Greece and Rome in Contemporary Poetry in English*, Oxford, pp. 43-64.
- M. BAQUERO GOYANES, 1984, «Virgilio, personaje literario», en *Simposio virgiliano*, Murcia, 1984, pp. 9-25.
- E. BARAHONA ARRIAZA, 1996, «Razón, verdad y crítica: momentos epistemológicos en la *Dialéctica de la Ilustración* de M. Horkheimer y T. W Adorno», *Logos* 30, pp. 167-184.
- W. R. BARNES, 2001<sup>2</sup>, «Virgil's impact at Rome», en Horsfall 2001<sup>2</sup>, pp. 257-292.
- A. A. BARRET, 1970, «The Topography of the Gnat's Descent», *CJ* 65.6, pp. 255-257.
- S. E. BASSETT, 1918, «The Second Necyia», *CJ* 13.7, pp. 521-526.

- S. E. BASSETT, 1923, «The Second Necyia Again», *AJPh* 44.1, pp. 44-52.
- W. P. BASSON, 1975, *Pivotal Catalogues in the Aeneid*, Amsterdam.
- R. B. BAUCKHAM, 1998, *The Fate of the Dead: Studies on the Jewish and Christian Apocalypses (Supplements to Novum Testamentum 93)*, Leiden.
- H. F. BAUZÁ, 1990, *Tíbulo. Elegías*, Madrid.
- M.-C. BEAULIEU, 2015, «Ulysse et l'Hadès brumeux: catabase et anabase dans l'*Odyssée*», *LÉC* 83, pp. 101-115.
- V. BÉCARES BOTAS - J. C. FERNÁNDEZ CORTE - R. CORTÉS TOVAR - F. PORDOMINGO PARDO, 2000, *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid - Salamanca.
- A. BERNABÉ, 1979, *Filóstrato. Vida de Apolonio de Tiana*, Madrid.
- A. BERNABÉ, 2003, *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses y el más allá*, Madrid.
- A. BERNABÉ - F. CASADESÚS (coords.), 2008, *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro I y II*, Madrid.
- A. BERNABÉ, 2015, «What is a *Katábasis*? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East», *LÉC* 83, pp. 15-34.
- N. W. BERNSTEIN, 2011, «The Dead and Their Ghosts in the *Bellum Civile*: Lucan's Visions of History», en Asso 2011, pp. 257-279.
- D. H. BERRY, 1992, «The Criminals in Virgil's Tartarus: Contemporary Allusions in *Aeneid* 6.621-4», *CQ*, n.s., 42.2, pp. 416-420.
- M. BILLERBECK, 1983, «Die Unterwelts beschreibung in den *Punica* des Silius Italicus», *Hermes* 111.3, pp. 326-338.
- P. BLEISCH, 1999, «The Empty Tomb at Rhoeteum: Deiphobus and the Problem of the Past in *Aeneid* 6.494-547», *ClAnt* 18.2, pp. 187-226.
- J. BODEL, 1994, «Trimalchio's Underworld», en J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, pp. 237-241.
- P. BOITANI - R. AMBROSINI (eds.), 1998, *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Roma.
- P. BOITANI, 2001 [1992], *La sombra de Ulises: imágenes de un mito en la literatura occidental*, trad. B. Moreno, Barcelona.
- J. BOMPAIRE, 1958, *Lucien écrivain, imitation et création*, Paris.
- J. BOMPAIRE, 1998, *Lucien: Oeuvres II*, Paris.
- P. BONNECHÈRE - G. CURSARU (eds), 2015, *Katábasis dans la tradition littéraire et*

*religieuse de la Grèce ancienne, Actes du Colloque de Montréal et de Québec (Les Études Classiques 83)*, Namur.

- J. L. BORGES, 1982, «El último viaje de Ulises», en *Obras completas III (1975-1985), Nueve ensayos dantescos*, Barcelona, pp. 354-356.
- L. BORRÁS, 2000, «El folle volo de Ulises en la *Commedia* de Dante», en *El retrato literario. Tempestades y naufragios, Escritura y reelaboración*, Huelva, pp. 375-385.
- J. BOTTÉRO - S. N. KRAMER, 2004 [1989], *Cuando los dioses hacían de hombres: Mitología mesopotámica*, trad. J. González García, Madrid.
- O. BOUQUIAUX-SIMON, 1960, «Lucien citateur d'Homère», *AC* 24, pp. 5-17.
- E. BOWIE - J. ELSNER (eds.), 2009, *Philostratus*, Cambridge.
- P. BOYANCÉ, 1936, *Études sur le Songe de Scipion*, Paris.
- T. BRACCINI, 2013, «Dalla terra dei Cimmeri all'Isola delle Nebbie. Odisseo tra morti e non morti», en Pellizer 2013, pp. 67-82.
- B. W. BREED, 1999, «Odysseus Back Home and Back from the Dead», en M. Carlisle - O. Levaniouk (eds.), *Nine Essays on Homer*, Lanham, pp. 137-159.
- J. N. BREMMER, 2002, *El concepto del alma en la antigua Grecia*, trad. M. Gutiérrez, Madrid.
- J. N. BREMMER - I. CZACHESZ (eds.), 2003, *The Apocalypse of Peter*, Leuven.
- J. N. BREMMER, 2003, «The Apocalypse of Peter: Greek or Jewish?», en Bremmer - Czachesz 2003, pp. 1-14.
- A. BRIGHT, 2011, «Writing Homer, Reading Riordan: Intertextual Study in Contemporary Adolescents Literature», *The Journal of Children's Literature* 37, pp. 38-47.
- D. F. BRIGHT, 1971, «A Tibullan *Odyssey*», *Arethusa* 4, pp. 197-214.
- D. F. BRIGHT, 1978, *Haec mihi fingebam: Tibullus in his World*, Leiden.
- D. F. BRIGHT, 1984, «The Role of Odysseus in the *Panegyricus Messallae*», *QUUC* 17.2, pp. 143-154.
- M. BRIOSO SÁNCHEZ, 1995, «El concepto del Más Allá entre los griegos», en Piñero Martínez 1995, pp. 13-53.
- M. BRIOSO SÁNCHEZ, 2002, «El motivo del viaje en *Las historias increíbles de más allá de Tule* de Antonio Diógenes», *Fortunatae* 13, pp. 65-87.

- W. BÜCHNER, 1937, «Probleme der Homerischen Nekyia», *Hermes* 72, pp. 104-122.
- F. BUFFIERE, 1973, *Les Mythes d'Homère et la Pensée Grecque*, Paris.
- J. S. BURGESS, 2016, «Localization of the *Odyssey's* Underworld», *CÉA* 53, pp. 15-37.
- W. BURKERT, 2009, «Pleading for Hell: Postulates, Fantasies, and the Senselessness of Punishment», *Numen* 56, pp. 141-160.
- M<sup>a</sup>. D. CABANES PERCOURT, 1984, *Ludovico Ariosto. Orlando furioso*, Madrid.
- F. CAIRNS, 1990 [1989], *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge.
- E. CALDERÓN DORDA - A. MORALES ORTIZ - M. VALVERDE SÁNCHEZ (coords.), 2006, *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López I*, Murcia.
- E. CALDERÓN DORDA, 2013, «La figura di Ulisse nel teatro spagnolo del dopoguerra», en Pellizer 2013, pp. 181-189.
- J. L. CALVO MARTÍNEZ, 1994, «La figura de Ulises en la literatura española», en López Férez 1994a, Madrid, pp. 333-358.
- J. L. CALVO MARTÍNEZ, 2000, «The katábasis of the hero», en V. Pirenne-Delforge - E. Suárez de la Torre (eds.), *Heroes et heroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Liège, pp. 67-78.
- J. M. CAMACHO ROJO, 2004, *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*, Granada.
- A. CAMEROTTO, 2009, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova.
- W. A. CAMPS, 1980, *An Introduction to Homer*, Oxford.
- J. CANAVAGGIO, 1995, «Don Quijote baja a los abismos infernales: la cueva de Montesinos», en Piñero Martínez 1995, pp. 155-174.
- A. CAPRA, 2005, «Protagoras' Achilles: Homeric Allusion as a Satirical Weapon (Pl. Prot. 340a)», *CPh* 100.3, pp. 274-277.
- F. CARMONA FERNÁNDEZ, 1984, «De la *Eneida* al *Roman d'Eneas*», en *Simposio Virgiliano*, Murcia, 1984, pp. 225-236.
- F. CASADESÚS BORDOY, 2015, «The Myth of Er: between Homer and Orpheus», *LÉC* 83, pp. 299-311.
- S. CASALI, 2011, «The *Bellum Civile* as an Anti-*Aeneid*», en *Asso* 2011, pp. 81-109.
- J. CASAS RIGALL, 1999, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela.

- M. CASTER, 1937, *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, Paris.
- M. CASTILLO BEJARANO, 1993, *Claudiano. Poemas I*, Madrid.
- M. CASTILLO DIDIER, 1975, *Nikos Kazantzaki. Obras selectas IV: Odisea*, Barcelona.
- M. CASTILLO DIDIER, 2006-2007, *La Odisea en la Odisea: Estudios y Ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*, Santiago de Chile.
- M. CASTILLO DIDIER, 2010, «Odisea de Kazantzakis. Itaca, punto de llegada y de partida», *Byzantion Nea Hellás* 29, pp. 191-208.
- E. CAVALLINI (ed.), 2007, *Omero mediatico: Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Bologna.
- G. CERRI, 2007a, *Dante e Omero: Il Volto di Medusa*, Lecce.
- G. CERRI, 2007b, «Pascoli e l'ultimo viaggio di Ulisse», en Cavallini 2007, pp. 15-31.
- P. G. CHRISTIANSEN, 1997, «Claudian: a greek or a latin?», *Scholia* 6, pp. 79-95.
- R. J. CLARK, 1979, *Catabasis: Vergil and the wisdom-tradition*, Amstersdan.
- M. CLARKE, 1999, *Flesh and Spirit in the Songs of Homer. A Study of Words and Myths*, Oxford.
- J. A. CLÚA SERENA, 2006, «Palamedeia (IV): acotaciones iconográfico-religiosas a la 'Justizmord' o muerte mítica de Palamedes», en Calderón - Morales - Valverde 2006, pp. 181-186.
- E. COLEIRO, 1983, *Tematica e struttura dell' Eneide di Virgilio*, Amsterdam.
- A. COLLIGNON, 1982, *Etude sur Pétrone*, Paris.
- I. COLÓN CALDERÓN - J. PONCE CÁRDENAS, 2002, *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid.
- G. B. CONTE - A. S. Barchiesi, 1989, «Imitazione e Arte Allusiva. Modi e funzioni dell' intertestualità», en L. Caballo - P. Fedeli - A. Giardina, *Lo Spazio letterario di Roma Antica*, Roma, pp. 81-114.
- P. CORREA RODRÍGUEZ, 2002, «La función de la mitología en el cancionero de Baena», *Mathesis* 11, pp. 165-195.
- J. CORS I MEYA, 1984, *El viatge al món dels morts en l'Odissea: Anàlisi interpretativa i antecedents orientals*, Barcelona.
- J. M. COSSÍO, 1952, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid.

- M. P. COUCEIRO, 2008, «El paso del Trasmundo en el siglo de oro», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 33, pp. 317-386.
- M. P. COUCEIRO, 2012, «El paso del Trasmundo en la poesía cancioneril», en M. Haro *et alii* (eds.), *Estudios sobre el cancionero general*, Valencia, pp. 207-222.
- E. COURTNEY, 1987, «Petronius and the Underworld», *AJPh* 108.2, pp. 408-410.
- C. COUSIN, 2000, «Composition, espace et paysage dans les peintures de Polygnote à la lesché de Delphes», *Gaia* 4, pp. 61-103.
- C. COUSIN, 2005, «La Nékyia homérique et les fragments des Évocateurs d'âmes d'Eschyle», *Gaia* 9, pp. 137-152.
- G. CRANE, 1988, *Calypso: Backgrounds and Conventions of the Odyssey*, Frankfurt am Main.
- E. CRESPO GÜEMES, 1972, *Heliodoro. Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid.
- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, 1992, «Introducción», en J. de Echave-Sustateta (ed.), *Virgilio. Eneida*, pp. 11-130.
- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, 1994a, «Ulises y la *Odisea* en la literatura latina», en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 2, Madrid, pp. 481-514.
- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, 1994b, «Algunos testimonios más sobre Ulises y la *Odisea* en la literatura latina», *CFC(L)* 7, pp. 57-74.
- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, 1995, «De la *Eneida* a la *Araucana*», *CFC(L)* 9, pp. 67-101.
- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, 2000, «Mitología clásica en la literatura española», *CFC(L)* 18, pp. 29-76.
- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, 2001, «Introducción», en *La Ilíada latina: Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*, Madrid, pp. 117-178.
- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, 2002, «La *Eneida* del Marqués de Santillana», *CFC(L)* 22.1, pp. 177-192.
- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, 2015, «Los hombres y las hojas: de Homero a Machado», *Myrtia* 30, pp. 285-289.
- F.-X. CUCHE, 1994, *Télémaque entre père et mer*, Paris.
- L. DALLAPICCOLA, 1980, *Parole e musica*, Milano.
- L. DALLAPICCOLA, 1987, *On Opera*, trad. R. Shackelford, Milan.
- J. DANÉLOU, 2002, *Mensaje evangélico y cultura helenística: Siglos II y III*, Madrid.

- G. DAVIS, 2007, «'Homecomings without Home': Representations of (Post)colonial *nostos* (Homecoming) in the Lyric of Aimé Césaire and Derek Walcott», en Graziosi - Greenwood 2007, pp. 191-209.
- L. DE FINIS - V. CITTI - L. BELLONI (eds.), 2002, *Odisseo dal Mediterraneo all'Europa*, Amsterdam.
- I. DE JONG, 1989<sup>2</sup>, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam.
- I. DE JONG, 1991, «The subjective Style in Odysseus' Wanderings», *CQ*, n.s., 42.1, pp. 1-11.
- I. DE JONG, 2001, *A narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.
- I. DE JONG, 2014, *Narratology and Classics: A Practical Guide*, Oxford.
- F. DELARUE, 1992, «Sur l'architecture des *Punica* de Silius Italicus», *REL* 70, pp. 149-165.
- F. DELARUE, 2000, *Stace, poète épique: Originalité et cohérence*, Louvain.
- D. DEL CORNO, 1985, *Aristofane. Le Rane*, Milano.
- A. F. D'ELIA, 2007, «Stefano Porcari's Conspiracy against Pope Nicholas V in 1453 and Republican Culture in Papal Rome», *JHI* 68.2, pp. 207-231.
- J. DE MIGUEL, 1995, «Bernat Metge y *Lo somni*: luces y sombras entre los bastidores del humanismo», *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca* 4, pp. 11-31.
- P. DE NOLHAC, 1907, *Pétrarque et l'humanisme II*, Paris.
- P. DE OLIVEIRA, 2008, *Os comentários de Sêrvio Honorato ao "Canto VI" da Eneida*, São Paulo, 2008.
- J. M. DÍAZ LAVADO, 1993, «Homero y la segunda sofística: El texto homérico a través del testimonio de Plutarco», *Anuario de Estudios Filológicos* 16, pp. 71-90.
- J. M. DÍAZ LAVADO, 2010, *Las citas de Homero en Plutarco*, Zaragoza.
- G. D'IPPOLITO, 1988, «Odisea», en *Enciclopedia Virgiliana IV*, pp. 821-826.
- G. D'IPPOLITO, 2003, «Ulisse nella letteratura cristiana antica», en Nicosia 2003, pp. 195-210.
- L. E. DOHERTY, 1991, «The Internal and Implied Audiences of *Odyssey* 11», *Arethusa* 24.2, pp. 145-176.

- S. DOVA, 2015, «Theseus, Peirithoos, and the Poetics of a failed Katábasis», *LÉC* 83, pp. 35-49.
- G. E. DUCKWORTH, 1954, «The Architecture of the *Aeneid*», *AJPh* 75.1, pp.1-15.
- P. DUNN, 1972, «Two Classical Myths in Don Quixote», *Renaissance and Reformation* 9, pp. 2-10.
- P. DUNN, 1973, «La cueva de Montesinos por Fuera y por Dentro: Estructura Épica, Fisionomía», *MLN* 88. 2, pp. 190-202.
- P. DUROISIN, 2005, «Les petites *Odyssées* de Jean Giraudoux: *Elpénor*, et de Jean Giono: *Naissance de l'Odyssée*», *BAGB* 1, pp. 172-210.
- R. G. EDMONDS, 2004, *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*, Cambridge.
- R. G. EDMONDS, 2015, «"When I walked the dark road of Hades": Orphic *katábasis* and the *katábasis* of Orpheus», *LÉC* 83, pp. 261-279.
- L. EDMUNDS, 2001, *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore - London.
- H. EISENBERGER, 1960, «Die innere Zusammenhang der Motive in Tibulls Gedicht I. 3», *Hermes* 88.2, pp. 188-97.
- R. ELLIS, 1882, «On the *Culex* and Other Poems of the *Appendix Vergiliana*», *AJPh* 3.11, pp. 271-284.
- H. ERBSE, 1972, *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, Berlin.
- F. ERMINI, 1895, *L'Italia Liberata di Giangiorgio Trissino*, Roma.
- E. FARAL, 1983, *Recherches sur les sources latines des contes et roman courtois du Moyen Age*, Paris.
- P. FEDELI, 1980, *Sesto Propercio: Il Primo Libro delle Elegie*, Firenze.
- N. FELSON-RUBIN, 1994, *Regarding Penelope. From character to poetics*, Princeton.
- J. C. FERNÁNDEZ CORTE - J. CANTÓ LLORCA, 2008, *Ovidio. Metamorfosis: Libros I-V*, Madrid.
- M. FERNÁNDEZ-GALIANO, 1984, «Homero y la Posteridad», en L. Gil (ed.), *Introducción a Homero*, Madrid, pp. 125-155.
- D. FERRER, 2009, «*Ulysses* de James Joyce: un homérisme secondaire», en Most - Norman - Rabau 2009, pp. 137-147.
- G. FERRONI, 1998, «Tra Dante e Petrarca», en Boitani - Ambrosini 1998, pp. 165-185.



- L. C. FLACK, 2015, *Modernism and Homer. The Odysseys of H.D., James Joyce, Osip Mandelstam, and Ezra Pound*, Cambridge.
- B. FLASCHENRIEM, 1997, «Loss, Desire, and Writing in Propertius 1.19 and 2.15», *CLAnt* 16.2, pp. 259-277.
- A. FO, 1982, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania.
- M. FORNARO, 2011, «L'Ombra di Omero: ricezioni omeriche nelle letterature romanze», *Sandalion* 32-33, pp. 269-312.
- M FOURNIER, 2010, «Boethius and Homer», *The Downside Review* 128, pp. 183-204.
- L. FOUST, 2008, *Dante's Commedia and the Poetics of Christian Catabasis*, Diss. New York University.
- E. FRAENKEL, 1952, «The Culex», *JRS* 42. 1 y 2, pp. 1-9.
- J. FRECCERO, 1986, *Dante: The Poetics of Conversion*, Cambridge Mass.
- M. FUCECCHI, 2014, «The philosophy of Power: Greek Literary Tradition and Silius' On Kingship», en Augoustakis 2014, pp. 305-324.
- M. FUSILLO - A. HURST - G. PADUANO (eds.), 1991, *Licofrone: Alessandra*, Milano.
- R. GAGNÉ, 2015, «La catabase aérienne de Thespésios: le statut du récit», *L'ÉC* 83, pp. 313-328.
- A. GALINDO ESPARZA, 2015, *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, Murcia.
- E. GANDAR, 1854, *Ronsard considéré comme imitateur d'Homère et de Pindare*, Metz.
- R. T. GANIBAN, 2007, *Statius and Virgil: The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*, Cambridge.
- R. GANSCHINIETZ, 1919, «Katabais», *Pauly-Wissowa* 10.2, pp. 2359-2449.
- C. GARCÍA GUAL, 1981, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid.
- C. GARCÍA GUAL, 1995, *La Antigüedad novelada*, Barcelona.
- C. GARCÍA GUAL, 1998, *Luciano de Samósata: Relatos fantásticos*, Madrid.
- C. GARCÍA GUAL, 2003, *Diccionario de mitos*, Madrid.
- C. GARCÍA GUAL, 2006, «Ecos novelescos de la *Odisea* en la literatura española», en Calderón - Morales - Valverde 2006, pp. 275-284.

- C. GARCÍA GUAL - D. HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, 2015, *El mito de Orfeo: estudio y tradición poética*, Madrid.
- J. GARCÍA LÓPEZ, 1993, *Aristófanes. Las Ranas. Introducción, comentario y traducción*, Murcia.
- F. GARCÍA ROMERO, 1988, *Baquílides: Odas y Fragmentos*, Madrid.
- F. GARCÍA ROMERO, 1997, «Sobre *Penélope* de Domingo Miras», *EPOS* 13, pp. 55-75.
- F. GARCÍA ROMERO, 1999a, «El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX», *CFC: egi* 9, pp. 281-303.
- F. GARCÍA ROMERO, 1999b, «Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo», *AMal* XX. 2, 1997 [3, 1999], pp. 513-526.
- A. M. GAUTHIER, 1999, *Édition et étude critique du cycle des retours du Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure d'après le manuscrit Milano, Biblioteca Ambrosiana D 55 sup et six manuscrits de contrôle*, Ottawa.
- G. GAZIS, 2015, «The *Nékyia*'s Catalogue of Heroines: Narrative Unbound», *LÉC* 83, pp. 69-99.
- R. GEFTER WONDRIK, 2013, «Bloom il *polytropos*: considerazioni sull' *Ulysses* di James Joyce», en Pellizer 2013, pp. 153-168.
- G. GENETTE, 1972, *Figures III*, Paris.
- G. GENETTE, 1989, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. C. Fernández Prieto, Madrid.
- A. R. GEORGE (ed.), 2003, *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, critical edition and cuneiform texts*, 2 vols., Oxford.
- E. V. GEORGE, 1974, *Aeneid VIII and the Aitia of Callimachus*, Lugduni Batavorum.
- G. GERMAIN, 1954, *Genèse de l'Odysée. Le fantastique et le sacré*, Paris.
- P. GIBELLINI, 2003, «L'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia italiana del Novecento», en Nicosia 2003, pp. 489-515.
- D. GIFFORD - R. J. SEIDMAN, 2008, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Berkeley / Los Angeles.
- L. GIL FERNÁNDEZ, 1975, *Transmisión mítica*, Barcelona.
- S. GILBERT, 1955, *James Joyce's Ulysses: A Study*, New York.
- J. GÓMEZ ESPELOSÍN, 2010, «Luciano y el viaje: una estrategia discursiva», en F. Mestre - P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata: Greek Writer and Roman Citizen*,

Barcelona, pp. 169-182.

- R. GONZÁLEZ DELGADO, 2013, «Exempla y deuda literaria: los suplicios infernales en los *Descensus ad inferos* de la literatura grecolatina», en M<sup>a</sup> L. Harto Trujillo - J. Villalba Álvarez (eds.), *Exempla Fidem Faciunt*, Madrid, pp. 63-74.
- L. GONZÁLEZ JULIÀ, 2011, «Luciano ensaya la novela escénica: apariencia episódica y estructura unitaria de los diálogos de los muertos», *Emerita* 79.2, pp. 357-379.
- P. GONZÁLEZ SERRANO, 2000-2001, «La Pradera de los Asfódelos», *ΠΙΟ ΚΟΝΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ* 16-17, pp. 105-120.
- H. GONZÁLEZ VAQUERIZO, 2013, *La Odisea cretense y modernista de Nikos Kazantzakis*, Madrid.
- J.-L. GORÉ, 1963, «Le *Télémaque*, périple odysseén ou voyage initiatique?», *CAIEF* 15, pp. 59-78.
- K. W. GRANSDEN, 1990, *The Aeneid*, Cambridge.
- B. GRAZIOSI, 2005, *Homer: The Resonance of Epic*, London.
- B. GRAZIOSI - E. GREENWOOD (eds.), 2007, *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon*, Oxford.
- N. E. GRIFFIN, 1908, «The Greek Dictys», *AJPh* 29.3, pp. 329-335.
- L. A. GUICHARD, «La *Ulyxea* de Gonzalo Pérez y las traducciones latinas de Homero», en B. Taylor - A. Coroleu (eds.), *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia II: Translations and Adaptations*, Manchester, 2006, pp. 49-72.
- E. HALL, 2008a, «Can the *Odyssey* Ever be Tragic? Historical Perspectives on the Theatrical Realization of Greek Epic», en M. Revermann - P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, pp. 499-523.
- E. HALL, 2008b, *The return of Ulysses. A Cultural History of Homer's Odyssey*, London.
- R. D. HAMNER, «Creolizing Homer for the Stage: Walcott's *The Odyssey*», *Twentieth Century Literature* 47.3, pp. 374-390.
- P. HARDIE, 1993, «After Rome: Renaissance epic», en A. J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, London, pp. 294-313.
- P. HARDIE, 2004, «In the Steps of the Sibyl: Tradition and Desire in the Epic Underworld», *MD* 52, pp. 143-156
- P. HARDIE, 2011, «Strategies of Praise: The *Aeneid* and Renaissance Epic», en G. Uros (ed.), *Dicere laudes: Elogio, comunicazione e creazione del consenso*, Pisa, pp. 383-399.

- R. HASENFRATZ, 1989, «'Eisegan stefne (Christ and Satan 36a)', the 'Visio Pauli', and 'ferrea vox (*Aeneid* 6, 626)»», *Modern Philology* 86.4, pp. 398-403.
- E. HATZANTONIS, 1965, «Lope de Vega's Non-Homeric Treatment of a Homeric Theme», *Hispania* 48. 3 , pp. 475-480.
- E. HATZANTONIS, 1971, «Variations of a Virgilian Theme in Dante and Lope de Vega», *Pacific Coast Philology* 6, pp. 35-42.
- M.R. HAUGE, 2013, *The Biblical Tour of Hell*, London - New York.
- J. A. HAYNES, 2014, *Recovering the Classic: Twelfth-Century Latin Epic and the Virgilian tradition*, Toronto.
- J. HEATH, 1996, «The Stupor of Orpheus: Ovid's *Metamorphoses* 10.64-71», *CJ* 91.4, pp. 353-370.
- M. HEERINK - G. Manuwald (eds.), 2014, *Brill's Companion to Valerius Flaccus*, Leiden.
- M. HENNING, 2014, *Educating Early Christians through the rethoric of Hell: "Weeping and Gnashing of Teeth" as Paideia in Matthew and the Early Church*, Tübingen.
- N. HEPP, 1968, *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris.
- J. HERNÁNDEZ SERNA – C. VERA PÉREZ, 2006, «*Les aventures de Télémaque* de Fénelon en España», *EstRom* 15, pp. 41-70.
- M. HERRERA, 2003, «Dante Alighieri y las fuentes antiguas en la *Commedia*: Mímesis y transformación creadora», *Gramma* 37, pp. 28-53.
- M. HERRERO DE JÁUREGUI, 2008, «Tradición órfica y tradición homérica», en Bernabé - Casadeús 2008, pp. 247-278.
- M. HERRERO DE JÁUREGUI, 2015, «Traditions of catabatic experience in *Aeneid* 6», *LÉC* 83, pp. 329-349.
- A. HEUBECK, 1988, «Books IX-XII», en A. Heubeck - A. Hoekstra, *A commentary on Homer's "Odyssey". Volume II. Books IX-XVI*, Oxford, pp. 1-143.
- A. HEUBECK, 1992, «Books XXIII-XXIV», en J. Russo - M. Fernández-Galiano - A. Heubeck, *A Commentary on Homer's "Odyssey", vol. III. Books XVII-XXIV*, Oxford, pp. 311-418.
- G. HIGHET, 1941, «The Dunciad», *The Modern Language Review* 36.3, pp. 320–343.
- G. HIGHET, 1954, *La Tradición Clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., trad. A. Alatorre, México.

- G. HIGHET, 1972, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton.
- M. HIMMELFARB, 2010, *The apocalypse: a brief history*, Malden.
- O. HODKINSON, 2011, *Authority and Tradition in Philostratus' Heroikos*, Lecce.
- U. HÖLSCHER, 1991, *L'Odissea. Epos tra fiaba e romanzo*, trad. F. Stella, Firenze.
- N. HORSFALL (ed.), 2001<sup>2</sup>, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden.
- N. HORSFALL, 2013, *Virgil, «Aeneid» 6: A Commentary*, 2 vols., Berlin.
- L. B. T. HOUGHTON, 2007, «Tibullus' Elegiac Underworld», *CQ* 57.1, pp. 153-165.
- R. M. IGLESIAS MONTIEL - M. C. ÁLVAREZ MORÁN, 1998, «Los manuales mitológicos del Renacimiento», *Auster* 3, pp. 83-99.
- R. M. IGLESIAS MONTIEL - M. C. ALVAREZ MORÁN (ed.), 2006<sup>2</sup> [1988], *Natale Conti. Mitología*, Murcia.
- S. ITALIA, 2010, *"Sotto'l Manto di queste Favole". Dante e il Commento all'Eneide di Bernardo Silvestre*, Catania.
- A. K. JAMESON, 1936, «Lope de Vega's knowledge of classical literature», *Bulletin Hispanique* 38, pp. 444-501.
- R. JENKYNS, 1997, «Unconscious Classical Sources of the *Divine Comedy*», *IJCT* 4.1, pp. 23-36.
- C. JOUANNO, 2013, *Ulysse: Odyssee d'un Personnage d'Homère à Joyce*, Paris.
- D. JOUANNA, 2015, *Les Grecs aux Enfers: D'Homère à Épicure*, Paris.
- H. JUHNKE, 1972, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit*, München.
- C. KALLENBORG, 1989, *In Praise of Aeneas: Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Renaissance*, Hanover - London.
- A. KAMBYLIS, 1965, *Die Dichterweihe und ihre symbolik*, Heidelberg.
- A. KARANIKA, 2011, «The End of the *Nekyia*: Odysseus, Heracles, and the Gorgon in the Underworld», *Arethusa* 44.1, pp. 1-27.
- E. KENNARD, 1916, «Dante and Servius», *Dante Studies* 33, pp. 1-11.
- E. J. KENNEY, 2003 [1990], *Apuleius. Cupid & Psyche*, Cambridge.
- G. S. KIRK, 1977, *The Songs of Homer*, Cambridge. (Hay traducción española de E. J. Prieto: *Los poemas de Homero*, Buenos Aires, 1968).

- E. K. KLAASSEN, 2010, «Imitation and the Hero», en Augoustakis 2010, pp. 99-126.
- G. N. KNAUER, 1964, «Aeneid and Homer», *GRBS* 5.2, pp. 61-84.
- G. N. KNAUER, 1979, *Die Aeneis und Homer: studien zur poetischen technik Vergils mit listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen.
- S. KYRIAKIDIS, 1998, *Narrative Structure and Poetics in the Aeneid: The Frame of Book 6*, Bari.
- J. LABARBE, 1949, *L'Homère de Platon*, Paris.
- G. LAGUNA MARISCAL, 2014, «Amor más allá de la muerte: o cómo se imaginan los poetas a los enamorados en el Infierno», en Redondo - Torné 2014, pp. 11-41.
- A. LAIRD, 2004, «Politian's *Ambra* and Reading Epic Didactically», en M. Gale (ed.), *Latin Epic and Didactic Poetry. Genre, Tradition and Individuality*, Swansea, pp. 27-47.
- R. LAMBERTON, 1989, *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, London.
- R. LAMBERTON - J. J. KEANEY (eds.), 1992, *Homer's Ancient Readers*, Princeton.
- R. H. LANSING, 1987, «Ariosto's *Orlando Furioso* and the Homeric Model», *CLS* 24. 4, pp. 311-325.
- A. LA PENNA, 2003, «Da Omero a Dante? Secondo supplemento su *vidi*», *Prometheus* 29.3, pp. 228-234.
- J. LE BRUN, 1997, *Fénelon: Oeuvres*, vol. II, Paris.
- J. LECLERC, 2011, «Scarron et la réécriture de Virgile, ou les relais d'une narration burlesque», *Littératures classiques* 74, pp. 107-124.
- M. R. LEFKOWITZ, 1969, «Bacchylides' *Ode* 5: Imitation and Originality», *HSPH* 73, pp. 45-94.
- T. LEUKER, 1997, *Angelo Poliziano*, Stuttgart - Leipzig.
- N. LÉVI, 2014, *La révélation finale à Rome: Cicéron, Ovide, Apulée*, Paris.
- P. LEWIS, 2007, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge.
- M. R. LIDA DE MAKIEL, 1975, *La tradición clásica en España*, Barcelona.
- J. J. LINARES SÁNCHEZ, 2015, «La nékyia en Percy Jackson o cómo evocar a los muertos con una hamburguesa», *EClás* 148, pp. 47-68.
- E. LLEDÓ ÍÑIGO, 1981, «Introducción general», en J. Calonge Ruiz - E. Lledó Íñigo - C.

García Gual (ed.), *Platón. Diálogos I*, Madrid.

- A. LÓPEZ EIRE, 1988, «La *Odisea* y la historia de Elpénor», en C. Codoñer - M. P. Fernández Álvarez - J.A. Fernández Delgado (eds.), *Stephanion: Homenaje a María C. Giner*, Salamanca, pp. 113-119.
- J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), 1994a, *La épica griega y su influencia en la literatura española. (Aspectos literarios, sociales y educativos)*, Madrid.
- J. A. LÓPEZ FÉREZ, 1994b, «Datos sobre la influencia de la épica griega en la literatura española», en López Férez 1994a, pp. 359-409.
- J. A. LÓPEZ FÉREZ, 2009, «Presencia de la *Odisea* en *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala», *Fortunatae* 20, pp. 49-70.
- C. M. LÓPEZ LÓPEZ, 2014, «Odiseo a través de la parodia. Desmitificación e ironía de una Ítaca nostálgica en *Prometeo* de Pérez de Ayala y *¿Por qué corres, Ulises?* de Gala», *Panta Rei* 4, pp. 71-96.
- B. LOUDEN, 2011, *Homer's Odyssey and the Near East*, Cambridge.
- F. LUCREZI, 2007, «Il canto de Ulisse: Omero, Dante, Primo Levi», en Cavallini 2007, pp. 7-13.
- J. M. LUCAS DE DIOS, 2008, *Esquilo: Fragmentos. Testimonios*, Madrid.
- A. LUQUE LOZANO, 1987, «Etéocles y Polinices en los símiles de la *Tebaida* de Estacio», *Philologia hispalensis* 2, pp. 9-16.
- D. R. MACDONALD, 1994, *Christianizing Homer: The Odyssey, Plato, and the Acts of Andrew*, New York.
- D. R. MACDONALD, 2000, *The Homeric Epics and the Gospel of Mark*, New Haven.
- D. R. MACDONALD, 2009, «My Turn: A Critique of Critics of 'Mimesis Criticism'», *Occasional Papers of the Institute for Antiquity and Christianity* 53, Claremont. Recuperado el 7 de abril de 2017 de [http://iac.cgu.edu/drm/My\\_Turn.pdf](http://iac.cgu.edu/drm/My_Turn.pdf)
- D.R. MACDONALD, 2014. *The Gospels and Homer: Imitations of Greek Epic in Mark and Luke-Acts*, Lanham.
- S. M. MACÍAS OTERO, 2015, «On the threshold of Hades: Necromancy and *Nékyia* in some Passages of Greek Tragedy», *LÉC* 83, pp. 137-153.
- I. MAÏER, 1966, *Ange Politien: la formation d'un poète humaniste (1469-1480)*, Genève.
- G. MANUWALD, 2007, «Epic Poets as Characters: On Poetics and Multiple Intertextuality in Silius Italicus' *Punica*», *RFIC* 135, pp. 71-90.
- A. MARASSO, 1954, *Cervantes: la invención del Quijote*, Buenos Aires.

- A. MARCOS CASQUERO (ed.), 1996, *Guido delle Colonne: Historia de la Destrucción de Troya*, Madrid.
- R. MARRERO-FENTE, 2007, «Épica, Fantasma y Lamento: La Retórica del Duelo de *La Araucana*», *Revista Iberoamericana* 218, pp. 15-30.
- D. MARSH, 1998, *Lucian ant the Latins: humor and humanism in the early Renaissance*, Ann Arbor.
- R. P. MARTIN, 2001, «Rhapsodizing Orpheus», *Kernos* 14, pp. 23-33.
- L. MARTÍN HERNÁNDEZ - S. TORALLAS TOVAR (eds.), 2011, *Conversaciones con la muerte. Diálogos del hombre con el más allá desde la Antigüedad hasta la Edad Media*, Madrid.
- A. MARTÍNEZ DíEZ, 2005, «El mundo clásico griego en *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*», *EClás* 128, pp. 23-44.
- M. MARTÍNEZ SARIEGO, 2014, «*Locus Solus* y otras galerías infernales: de Homero a Raymond Roussel», en Redondo - Torné 2014, pp. 43-62.
- I. MARTYNIUK, 2005, «Playing with Europe: Derek Walcott's Retelling of Homer's *Odyssey*», *Callaloo* 28.1, *Derek Walcott: A Special Issue*, pp. 188-199.
- J. L. MARTÍNEZ DE MERLO, 2009 [1988]<sup>12</sup>, *Dante Alighieri. Divina Comedia*, Madrid.
- A. MAUROIS, 1958, *En busca de Marcel Proust*, Buenos Aires.
- A. K. MICHELS, 1981, «The Insomnium of Aeneas», *CQ*, n.s., 31.1, pp. 140-146.
- A. MIHAI, 2015, *L'Hadès céleste: Histoire du purgatoire dans l'Antiquité*, Paris.
- K. MIKELLIDOU, 2016, «Aeschylus reading Homer: the Case of the *Psychagogoi*», en A. Efstathiou - I. Karamanou (eds.) *Homeric Receptions across Generic and Cultural Contexts*, Berlin - Boston, pp. 331-341.
- D. H. MILLS, 1974, «Tibullus and Phaeacia: A reinterpretation of 1.3», *CJ* 69.3, pp. 226-233.
- M. M. MITCHELL, 2003, «Homer in the New Testament?», *The Journal of Religion* 83, pp. 244-60.
- A. MORALES ORTIZ, 2013a, «Tornò Ulisse a Itaca? Variazioni sul tema del nòstos», en Pellizer 2013, pp. 143-151.
- A. MORALES ORTIZ, 2013b, «Tras las huellas de Elpénor», en *TH ΓΛΩΣΣΑ ΜΟΥ ΕΛΩΣΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ: Homenaje a la profesora Penélope Stravrianopulu*, Berlín, pp. 393-415.



- M. A. MORÍNIGO - I. LERNER, 1979, *Alonso de Ercilla. La Araucana I*, Madrid.
- G. W. MOST, 1989, «The Structure and Function of Odysseus' Apologoi», *TAPhA* 119, pp. 15-30.
- G. W. MOST - L. F. NORMAN - S. RABAU (eds.), 2009, *Révolutions homériques*, Paris.
- F. MOYA DEL BAÑO, 1972, «Orfeo y Eurídice en el *Culex* y en las *Geórgicas*», *CFC(L)* 4, pp. 187-211.
- M. MUÑOZ CORTÉS, 1962, «Introducción histórica», en Lope de Vega, *La Circe*, Bordeaux, pp. I-XXXV.
- J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, 2014, «La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez», *Artifara* 14, pp. 89-117.
- J. R. MUÑOZ SANCHEZ (ed.), 2015, *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*, Málaga.
- A. MURIÀ, 2012, *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, Barcelona.
- E. MUSACCHIO, 2003, «Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano», *Italica* 80.3, pp. 334-352.
- M. N. NAGLER, 1980, «Entretiens avec Tiresias», *CW* 74.2, pp. 89-106.
- J. H. C. NEWMAN, 1881, *Historical sketches*, vol. II, London.
- S. NICOSIA (ed.), 2003, *Ulisse nel tempo*, Venezia.
- E. NORDEN, 1916, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, 2º ed., Leipzig.
- F. NORWOOD, 1954, «The Tripartite Eschatology of *Aeneid* 6», *CPh* 49.1, pp. 15-26.
- D. OGDEN, 2001, *Greek and Roman Necromancy*, Princeton.
- P. A. OLSON, 1995, *The Journey to Wisdom: Self-education in Patristic and Medieval Literature*, Lincoln.
- O. OMATOS, 1993, «El héroe Odiseo en la poesía neohelénica», *Veleia* 10, pp. 237-245.
- B. OTIS, 1959, «Three Problems of *Aeneid* 6», *TAPhA* 90, pp. 165-179.
- G. PADUANO, 1998, «Ulisse e la nostalgia di Achille. Considerazioni sulla presenza di Ulisse nella tragedia attica», en Boitani - Ambrosini 1998, pp. 87-106.
- D. L. PAGE, 1955, *The Homeric Odyssey*, Oxford.
- J. PALLÍ BONET, 1953, *Homero en España*, Barcelona.

- E. G. PARODI, 1920, «L'Odissea nella poesia medievale», *A&R* n.s. 1, pp. 89-112.
- M. PASCHALIS, «The Afterlife of Emperor Claudius in Seneca's Apocolocyntosis», *Numen* 56.2, pp. 198-216.
- E. PELLIZER (ed.), 2013, *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea*, Trieste.
- B. PENNACCHIETTI, 1912, *Sulle fonti dell' Alessandra di Licofrone*, Catania.
- J. PERADOTTO, 1995, *Man in the middle voice: name and narration in the Odyssey*, Princeton.
- H. PERCAS DE PONSETI, 1968, «La cueva de Montesinos», *Revista Hispánica Moderna*, 34.1-2, pp. 376-399.
- H. PERCAS DE PONSETI, 1975, *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote"*, Madrid.
- A. PÉREZ JIMÉNEZ (trad.), 1985, *Plutarco. Vidas paralelas I*, Madrid.
- P. PETROBELLI, 1998, «Il mito di Ulisse e la musica», in Boitani - Ambrosini 1998, pp. 233-241.
- R. PETTENATI, 2002, «La formazione dell'individualità, Odisseo nell'interpretazione di Horkheimer e Adorno», in De Finis - Citti - Belloni 2002, pp. 77-86.
- J. G. PETZL, 1969, *Antike Diskussionem über die beiden Nekyien*, Meisenheim.
- J. S. PHILLIMORE, 1910, «The Text of the Culex», *CPh* 5.4, pp. 418-439.
- P. M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), 1995, *Descensus ad Inferos: La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla.
- P. PIOVANELLI, 2015, «Katabáseis orphico-pythagoriciennes ou Tours of Hell apocalyptiques juifs? La fausse alternative posée par la typologie des péchés et des châtements dans l'Apocalypse de Pierre», *LÉC* 83, pp. 397-414.
- J. J. POMER MONFERRER, 2014, «Heliodor, *Etiòpiques* IV 14-15: un cas únic de necromància a la novel·la grega antiga», in Redondo - Torné 2014, pp. 131-142.
- S. PONCHIA, 2002, «Odisseo e Gilgamesh: viaggi a confronto», in De Finis - Citti - Belloni 2002, pp. 9-21.
- F. PONTANI, 2005, *Sguardi su Ulisse: la tradizione esegetica greca all'Odissea*, Roma.
- C. R. POST, 1912, «The Sources of Juan de Mena», *Romanic Review* 3, pp. 223-279.
- J. PRESCOTT, 1942, «Homer's *Odyssey* and Joyce's *Ulysses*», *MLQ* 3.3, pp. 427-444.

- J. PRESCOTT, 1952, «Notes on Joyce's Ulysses», *MLQ* 13.2, pp. 149-162.
- A. I. PROCOPIO, 2015, *El mito de Ulises en el teatro español contemporáneo*, Madrid, T.D. UAM.
- V. PROPP, 1977<sup>3</sup> [1971], *Morfología del cuento*, Madrid.
- I. PROSENC ŠEGULA, 2013, «Ulisse 'in viaggio verso il nulla' nell' opera di Primo Levi», en Pellizer 2013, pp. 107-119.
- V. PROSPERI, 2013, *Omero sconfitto: ricerche sul mito di Troia dall'antichità al Rinascimento*, Roma.
- D. PUCCINI, 1989, «Virgilio en Cervantes», *Cuadernos hispanoamericanos* 466, pp. 119-128.
- L.C. PURSER, 1983 [1910], *The Story of Cupid and Psyche as related by Apuleius*, New York.
- F. QUINTANA DOCIO, 1990, «Intertextualidad genética y lectura palimpséstica», *Castilla: Estudios de Literatura* 15, pp. 169-182.
- W. H. RACE, 1993, «First Appearances in the *Odyssey*», *TAPhA* 123, 79-107.
- M. J. RAGUÉ ARIAS, 1992, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid.
- P. RAJNA, 1900, *Le fonti dell'Orlando furioso: ricerche e studii*. Firenze.
- I. RAMELLI - G. LUCCHETTA, 2004, *Allegoria I: L'età classica*, Milano.
- E. RAMÓN SALES, 1984, «Presencia de Virgilio en el *Ulises* de James Joyce», en *Simposio virgiliano*, Murcia, 1984, pp. 505-510.
- T. de la A. RECIO GARCÍA - A. SOLER RUIZ, 1990, *P. Virgilio Marón: Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Madrid.
- J. REDONDO - R. TORNÉ (eds.), 2014, *Apocalipsi, catàbasi i millenarisme a les literatures antigues i la seua recepció*, Amsterdam.
- K. REINHARDT, 1960, «Die Abenteuer der Odyssee», en C. Becker (ed.), *Tradition und Geist: Gesammelte Essays zur Dichtung*, Göttingen, pp. 47-124.
- C. REITZ, 1982, *Die Nekyia in den Punica des Silius Italicus*, Frankfurt.
- E. RHODE, 1973, *Psiqué: el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, trad. S. Fernández Ramírez, Barcelona.
- S. RICHARDSON, 1990, *The Homeric Narrator*, Nashville.

- D. RICKS, 1989, *The Shade of Homer: A Study in Modern Greek Poetry*, Cambridge.
- D. RICKS, 2007, «Homer in the Greek Civil War (1946-1949)», en Graziosi - Greenwood 2007, pp. 231-244.
- A. RÍOS TORRES-MURCIANO, 2011, *Valerio Flaco. Argonáuticas*, Madrid.
- F. RIPOLL, 1998, «Scipion l'Africain imitateur d'Alexandre chez Silius Italicus», *VL* 152, pp. 36-47.
- F. RIPOLL, 2001, «Le monde homérique dans les *Punica* de Silius Italicus», *Latomus* 60.1, pp. 87-107.
- C. ROBERT, 1892, *Die Nekyia des Polygnot*, Halle.
- S. ROMANO MARTÍN, 1996, «La mitología en la sátira romana (I): Horacio y Persio», *CFC(L)* 11, pp. 53-76.
- S. ROMANO MARTÍN, 2010, «El Olimpo y el Infierno en la Poesía de Claudiano», *RFIC* 138, pp. 198-220.
- L. P. ROMERO MARISCAL, 2002, «Ética y Literatura: la Tradición Clásica Griega en *Último Desembarco* de Fernando Savater», *Fortunatae* 13, pp. 269-280.
- V. ROTOLO, 2003, «Motivi odissiaci nella poesia di Seferis», en Nicosia 2003, pp. 435-443.
- P. RUIZ PÉREZ, 2003, «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», *La Perinola: Revista de Investigación Quevediana* 7, pp. 335-366.
- D. A. RUSELL, 1968, «On Reading Plutarch's *Moralia*», *G&R* 15.2, pp. 130-146.
- D. A. RUSSELL, 1973, *Plutarch*, London.
- S. SAÏD, 2003, «Ulysse en France au début du XX<sup>e</sup> siècle: de Giraudoux à Giono», en Nicosia 2003, pp. 379-403.
- K. SALLMANN, 1970, «Technik in Horaz' Erbschleichersatire», *Hermes* 98.2, pp. 178-203.
- B. SAMMONS, 2010, *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*, Oxford.
- M. SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, 2008, «Argonáuticas órficas», en Bernabé - Casadesús 2008, pp. 349-364.
- K. O. SANDNES, 2005, «Imitatio Homeri? An Appraisal of Dennis R. MacDonald's 'Mimesis Criticism'», *Journal of Biblical Literature* 124.4, pp. 715-732.
- K. O. SANDNES, 2011, *The Gospel 'According Homer and Virgil': Cento and Canon*, Leiden.

- G. N. SANDY, 1982, *Heliodorus*, Boston.
- M. A. SANTAMARÍA ÁLVAREZ, 2007, «El motivo literario del viaje al Hades en el mito de Tespesio (*Ser. Num. Vind. 563c-568a*)», en J. M. Nieto Ibañez – R. López López (eds.), *El amor en Plutarco* (IX Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas), León, pp. 83-91.
- M. A. SANTAMARÍA ÁLVAREZ, 2011, «Diálogos entre vivos y muertos en los poemas homéricos (*Ilíada* XXIII 65-107 y *Odisea* XI)», en Martín Hernández y Torrallas Tovar 2011, pp. 23-50.
- M. A. SANTAMARÍA ÁLVAREZ, 2014, «El descenso de Dioniso al Hades en busca de su madre y su recepción en las literaturas latina y cristiana», en Redondo - Torné 2014, pp. 217-240.
- M. A. SANTAMARÍA ÁLVAREZ, 2015, «The parody of the *katábasis*-motif in Aristophanes' *Frogs*», *LÉC* 83, p. 117-136.
- G. SCHADE, 1999, *Lykophrons «Odyssee». Alexandra 648-819*, Berlin - Nueva York.
- R. SCHMIEL, 1987, «Achilles in Hades», *CPh* 82.1, pp. 35-37.
- P. M. SCHUHL, 1949, *Essai sur la formation de la pensée grecque: introduction historique a une étude de la philosophie platonicienne*, Paris.
- R. SCODEL, 2002, *Listening to Homer: Tradition, Narrative and Audience*, Ann Arbor.
- S. SCULLY, 1987, «Doubling in the Tale of Odysseus», *CW* 80.6, pp. 401-417.
- C. P. SEGAL, 1962, «The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return», *Arion* 4.1, pp. 17-64.
- C. SEGRE - M<sup>a</sup>. de las N. MUÑIZ MUÑIZ, 2002, *Ludovico Ariosto. Orlando furioso*, T.1, Madrid.
- H. SEGVIC, 2006, «Homer in Plato's Protagoras», *CPh* 101.3, pp. 247-262.
- F. SENSINI, 2007, «Metamorfosi dell'antico e sdoppiamenti dell'io: 'Le Memnonidi'», *Rivista pascoliana* 19, pp. 131-158.
- G. SERÉS, 1989, «La *Ilíada* y Juan de Mena: de la "breve suma" a la "plenaria interpretación», *NRFH* 37, pp. 119-141.
- I. SILVER, 1961, *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France I: Ronsard and the Greek Epic*, St. Louis.
- A. SOLE, 2003, «Il momento pascoliano dell'*Odisea*», en Nicosia 2003, pp. 517-543.
- A. SOLER RUIZ, 1972, *Pseudo-Virgilio: El Mosquito: Introducción, Notas y Traducción*, Madrid.

- F. SOLMSEN, 1972, «The World of the Dead in book 6 of the *Aeneid*», *CPh* 67.1 , pp. 31-41.
- Ch. SOURVINOU-INWOOD, 1981, «To die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After», en J. Whaley (ed.), *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death*, London, pp. 15-39.
- Ch. SOURVINOU-INWOOD, 1986, «Crime and Punishment. Tytios, Tantalos and Sisyphos in *Odyssey* 11», *BICS* 33, pp. 37-58.
- Ch. SOURVINOU-INWOOD, 1995, *'Reading' Greek Death. To the End of the Classical Period*, Oxford.
- B. P. SOWERS, 2008, *Eudocia: The Making of a Homeric Christian*, Diss. University of Cincinnati.
- F. SPALTENSTEIN, 1990, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, Genève.
- F. SPALTENSTEIN, 2002, *Commentaire des Argonautica de Valérius Flaccus (livres 1 et 2)*, Bruxelles.
- W. B. STANFORD, 1953, «On Some References to Ulysses in French Literature from Du Bellay to Fénelon», *SPh* 50.3, pp. 446-456.
- W. B. STANFORD, 1954, *The Ulysses Theme: A study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford. (Hay traducción española de B. A. Beattie y A. Silván: *El tema de Ulises*, Madrid, 2013).
- M. STANSBURY-O'DONNELL, 1990, «Polygnotos's Nekyia: A Reconstruction and Analysis», *AJA* 94.2, pp. 213-235.
- H. W. SULLIVAN, 2008, *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes's Don Quixote*, Pennsylvania.
- J. TANTUM, 1984, «Allusion and Interpretation in *Aeneid* 6.440-76», *AJPh* 105. 4, pp. 434-452.
- F. TAUSTER ALCOCER, 1995, «El Comentario a la *Eneida* de Bernardo Silvestre», *Daimon* 10, pp. 23-36.
- A. E. TAYLOR, 1955<sup>6</sup>, *Plato: The Man and his Work*, London.
- A. E. TAYLOR, 2005, *Platón*, trad. C. García Trevijano, Madrid.
- D. TEOBALDI, 2015, «Ulises en Argentina: Entre Leopoldo Lugones y Héctor Tizón», *Revista de culturas y literaturas comparadas* 1, pp. 188-196.
- A. THORNTON, 1970, *People and Themes in Homer's Odyssey*, London.

- M. THURSTON, 2009, *The Underworld in Twentieth-Century Poetry: From Pound and Eliot to Heaney and Walcott*, New York.
- B. TIPPING, 2010, «Virtue and Narrative in Silius Italicus' *Punica*», en Augoustakis 2010, pp. 193-218.
- J. TOLKIEHN, 1991, *Omero e la Poesia latina*, Bologna.
- R. TORNÉ I TEIXIDÓ, 2014, «Lírics grecs i l'inframón», en Redondo - Torné 2014, pp. 293-305.
- A. TOVAR, 1973<sup>2</sup>, *Un libro sobre Platón*, Madrid.
- O. TSAGARAKIS, 2000, *Studies in Odyssey II*, Stuttgart.
- M. D. USHER, 1998, *The Homeric Stiching: the Homeric centos of the empress Eudocia*, Lanham.
- N. VAGHENÀS, 1998, «Elpenore: L'anti-Ulisse nella letteratura moderna», en Boitani - Ambrosini 1998, pp. 243-255.
- L. VALLEBONA, 2015, «La sombra de Ulises en Pascoli entre Dante y Colón, entre romanticismo y decadentismo», *Revista de culturas y literaturas comparadas* 1, pp. 34-43.
- M. VALVERDE SÁNCHEZ, 1989, *El aition en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas*, Murcia.
- M. VALVERDE SÁNCHEZ, 2005, «El *Erótico* de Plutarco», en M. Jufresa - F. Mestre - P. Gómez - P. Gilabert (eds.), *Plutarc a la seva época, paideia i societat*, (Actas del VIII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas), Barcelona, pp. 485-500.
- M. VALVERDE SÁNCHEZ, 2010, «En torno al discurso de Zeus en *Odisea* I 32-43», en J. F. González Castro - J. de la Villa Polo (eds.), *Perfiles de Grecia y Roma*, (Actas del XII Congreso español de Estudios Clásicos), vol. II, Madrid, pp. 709-718.
- M. VALVERDE SÁNCHEZ, 2013, «Omero nella narrativa spagnola contemporanea: l'*Odissea* come ipotesto en *Son de mar* di Manuel Vicent», en Pellizer 2013, pp. 169-180.
- M. VALVERDE SÁNCHEZ, 2016, *El mito de Idomeno y su tradición literaria: De la épica griega al teatro español del siglo XVIII*, Madrid - Salamanca.
- M. VAN DER KEUR, 2014, «*Meruit deus esse videtur*: Silius' Homer in Homer's *Punica* 13», en Augoustakis 2014, pp. 287-304.
- M. VAN DER SCHUUR, 2014, «Conflating Funerals: The Deaths of Idmon and Tiphys in Valerius' *Argonautica*», en Augoustakis 2014, pp. 95-112.

- M. VAN DER VALK, 1935, *Beiträge zur Nekyia*, Kampen.
- C. VERA PÉREZ, 2002, *Estudio comparativo de las traducciones al español de «Les aventures de Télémaque» de Fénelon*, 3 vols., T. D. Univ. Murcia.
- Y. VERNIERE, 1977, *Symboles et mythes dans la pensée de Plutarque: essai d'interprétation philosophique et religieuse des Moralia*, Paris.
- J. L. VIDAL, 1990, «Introducción general», en T. de la A. Recio García - A. Soler Ruiz, 1990, pp. 7-146.
- L. VILÀ TOMÀS, 2001, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, Barcelona.
- L. VILÀ TOMÀS, 2005, *El Pelayo de Alonso López Pinciano*, Vigo.
- J. VILLALBA ÁLVAREZ, 2005, *Silio Itálico. La Guerra Púnica*, Madrid.
- A. VILLARRUBIA MEDINA, 1992, «Estudio literario del ditirambo 2 de Píndaro (Fr. 70b Snell-Maehler)», *HABIS* 23, pp. 15-28.
- A. VILLARRUBIA MEDINA, 1993, «Algunas notas sobre los epinicios de Baquilides a propósito de la oda 5», *HABIS* 24, pp. 11-18.
- A. VILLARRUBIA MEDINA, 2008, «Notas generales sobre la poesía de Eudocia Augusta», *HABIS* 39, pp. 335-361.
- M. VON ALBRECHT, 1985, «Virgilio y Homero», *Nova Tellus* 3, pp. 63-74.
- M. VON ALBRECHT, 1995, «Orfeo en Virgilio y Ovidio», *Myrtia* 10, pp. 17-33.
- M. VON ALBRECHT, 2012 [2007], *Virgilio*, Murcia.
- D. WALCOTT, 1998, «A Sail on the Horizon», en Boitani - Ambrosini 1998, pp. 47-56.
- G. WALTER, 1903, *De Lycophrone Homeri imitatore*, Basilea.
- J. WARDEN, 2000, «Ripae ulterioris amore: Structure and Desire in *Aeneid* 6», *CJ* 95.4, pp. 349-361.
- T. B. L. WEBSTER, 1959, *From Mycenae to Homer*, London.
- D. WENDER, 1978, *The Last Scenes of the Odyssey*, Leiden.
- D. A. WEST, 1990, «The Bough and the Gate», en S. J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford, pp. 224-238.
- M. L. WEST, 2003 [1997], *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford.



- M. L. WEST, 2003, *Greek Epic Fragments: from the seventh to the fifth centuries BC*, Cambridge Mass.
- M. L. WEST, 2013, *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford.
- M. L. WEST, 2014, *The Making of the Odyssey*, Oxford.
- S. M. WHEELER, 1995, «The Underworld Opening of Claudian's *De Raptu Proserpinae*», *TAPhA* 125, pp. 113-134.
- G. WILLIAMS, 1968, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford.
- R. D. WILLIAMS, 1964, «The Sixth Book of the *Aeneid*», *G&R, Second Series* 11.1, pp. 48-63.
- R. D. WILLIAMS, 2009 [1987]<sup>2</sup>, *The Aeneid*, London.
- R. P. WILSON, 2003, *Prophetic elements in the Divina Commedia of Dante Alighieri*. Diss. University of Glasgow.
- W. J. WOODHOUSE, 1969 [1930], *The composition of Homer's Odyssey*, Oxford.
- A. YLLERA FERNÁNDEZ, 2004, «Epistemon en los infiernos (el *Pantagruel* de Rabelais)», en I. Iñarrea Las Heras - M<sup>a</sup> J. Salinero Cascante (coord.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Logroño, pp. 17-38.
- V. ZABUGHIN, 1921, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, vol. 2, Bologna.
- F. I. ZEITLIN, 2001, «Visions and Revisions of Homer», en S. Goldhill (ed.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge, pp. 195-266.
- J. E. G. ZETZEL, 1989, «Romane Memento: Justice and Judgement in *Aeneid* 6», *TAPhA* 119, pp. 263-284.
- K. ZIEGLER, 1965, *Plutarco*, ed. B. Zucchelli, Brescia.
- M. ZIMMERMAN *et alii*, 2004, *Apuleius Madareunsis Metamorphoses Books IV 28-35, V and VI 1-24. The Tale of Cupid and Psyche. Text, Introduction and Commentary*, Groningen.
- Th. ZIOLKOWSKI, 1962, «The Odysseus Theme in Recent German Fiction», *CompLit* 14.3, pp. 225-241.
- R. D. ZULUAGA, 2015, «Odiseo, una defensa del mito. Una revisión del concepto de mito», *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 9, pp. 172-181.