



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Comentari referencial al cant XI de l'*Odissea*: Un estudi de l'estètica de la poesia oral a partir de la teoria de la referencialitat tradicional

Roger Aluja Pérez

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

COMENTARI REFERENCIAL AL  
CANT XI DE L'ODISSEA:  
UN ESTUDI DE L'ESTÈTICA  
DE LA POESIA ORAL  
A PARTIR DE LA TEORIA  
DE LA REFERENCIALITAT  
TRADICIONAL



TESI DOCTORAL PRESENTADA PER  
ROGER ALUJA PÉREZ

DIRIGIDA I TUTORITZADA PER  
JAUME PÒRTULAS AMBRÓS



PROGRAMA DE DOCTORAT  
ESTUDIS LINGÜÍSTICS, LITERARIS I CULTURALS

LÍNIA D'INVESTIGACIÓ  
CULTURES I LLENGÜES DEL MÓN ANTIC  
I LA SEVA PERVIVÈNCIA



DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CLÀSSICA, ROMÀNICA I SEMÍTICA  
FACULTAT DE FILOLOGIA  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

MMXVII





## Resum

En aquesta tesi doctoral es presenta un comentari estètic del cant 11 de l'*Odissea* a partir de la perspectiva de la referencialitat tradicional. El comentari es basa en l'estudi d'un total de 126 elements tradicionals de naturalesa diversa —expressions formulars, motius, escenes típiques, patrons narratius, etc.— presents en el cant, a fi de conèixer els valors immanents tradicionals de cadascun d'ells, i estudiar el paper que les connotacions tradicionals tenen en la composició i recepció estètiques d'aquest episodi. A nivell metodològic, segueix la proposta de J. M. Foley (1991; 1999), aplicada per A. Kelly (2002; 2007a) en el seu comentari referencial del cant 8 de la *Ilíada*: 1) identificació i definició dels elements tradicionals; 2) recollida dels passatges homèrics —i eventualment també dels dels *Himnes homèrics* o del Cicle èpic— que presenten cadascun dels elements tradicionals; 3) anàlisi de l'element en els contextos en què apareix, amb la finalitat de conèixer el valor immanent que té en el si de la tradició èpica; 4) estudi dels efectes estètics que provoquen els valors immanents tradicionals en els respectius contextos.

Els resultats de la investigació es concreten en tres apartats: en el lèxic referencial, que conté l'estudi de la referencialitat tradicional dels 126 elements; en el comentari seguit del cant, que reconstrueix la recepció estètica que tenia per part de l'audiència contemporània; i en les conclusions, que giren a l'entorn de tres aspectes: l'episodi de la *Nekyia*, la metodologia emprada i la perspectiva teòrica en què s'emmarca l'estudi. Pel que fa al primer, es destaquen sobretot les aportacions de la investigació respecte de la relació de l'episodi amb els *Apòlegs* i respecte de la seva finalitat: elogiar la figura d'Odisseu com a heroi i com a poeta, internament perquè els feacis accedeixen a escortar-lo a Ítaca i externament per netejar la imatge d'Odisseu i valoritzar el tipus d'heroïsmes que ell representa; pel que fa a la metodologia i a la perspectiva teòrica de la investigació, es defensa la validesa metodològica i teòrica de la referencialitat tradicional, alhora que es proposen certs ajustos metodològics i es contempla la possibilitat teòrica que en els poemes homèrics convisquin diferents tipus d'al·lusivitat.

PARAULES CLAU: Èpica grega, Homer, Poemes homèrics, *Odissea* 11, *Nekyia*, referencialitat tradicional, estètica oral, al·lusivitat.

## Abstract

This doctoral thesis presents an aesthetic commentary on *Odyssey* 11 from the perspective of traditional referentiality. It is based on the study of 126 traditional elements of diverse nature —formular expressions, motifs, typical scenes, narrative patterns, etc.— attested in the episode, in order to know the traditional immanent values from each of them, and to study the role that traditional connotations play in the aesthetic composition and reception of this episode. It



follows the methodological proposal of J. M. Foley (1991, 1999), which was applied by A. Kelly (2007a) in his referential commentary on *Iliad* 8: 1) identifying and defining the traditional elements; 2) collecting the Homeric passages —and eventually those of the *Homeric Hymns* or the Epic Cycle— containing each traditional element; 3) analysing the element in the contexts in which it is attested, in order to know its immanent value in the epic tradition; 4) studying the aesthetic effects caused by these traditional immanent values in their respective contexts. The results of the research are distributed in three chapters: in the referential lexicon, which contains the study of the traditional referentiality of the 126 elements; in the commentary on the song, in which the aesthetic reception that it had by its contemporary audience is reconstructed; and in the conclusions, which revolve about three aspects: the *Nekyia* episode, the methodology, and the theoretical perspective in which the research is framed. Regarding the first one, the research contributes to better explain the relation between this episode and the *Apologoi*, and its main goal: to praise Odysseus as a hero and as a singer, internally in order for the Phaeacian to accept escorting him to Ithaca, and externally to clean the hero's image and to valorise the heroism he embodies; regarding the research methodology and theoretical frame, the research proves the methodological and theoretical validity of traditional referentiality, while proposing some methodological adjustments and contemplating the theoretical possibility of different kinds of allusivity coexisting in the Homeric poems.

Keywords: Greek Epic, Homer, Homeric poems, *Odyssey* 11, *Nekyia*, Traditional Referentiality, Oral aesthetics, Allusivity.

# Índex

Nota preliminar

**Introducció** 1-39

1. Presentació 1
2. La referencialitat tradicional 5
  2. 1 Referencialitat tradicional i estudis homèrics 5
  2. 2 Referencialitat tradicional: qüestions metodològiques 12
3. L'estètica de la poesia oral 14
  3. 1 Ús talentós del material tradicional 16
  3. 2 Repetició i variació 20
  3. 3 L'expansió emfàtica 25
  3. 4 La impossibilitat tradicional 26
  3. 5 Altres recursos narratius 29
4. L'estudi de la *Nekyia* 30
5. Estructura i disposició del treball 35

**Text i aparat referencial** 40-72

**Lèxic** 73-309

**Commentary** 311-342

**Conclusions** 343-353

1. General considerations on the *Nekyia* 343
2. Methodological considerations 351
3. Theoretical considerations 353

**Bibliografia** 355-377

**Índexs**

- Índex d'elements tradicionals (català) 379
- Index of traditional units (English) 381
- Index d'elements (grec) 383
- Índex de passatges 387



# Nota preliminar

No recordo ben bé el primer cop que vaig llegir Homer, ni tan sols la primera vegada que vaig sentir explicar les aventures erràtiques d'Odisseu per la mar nostra maldant per tornar a casa; els més propers ja coneixen la mala memòria que tinc per aquestes coses. Sí que recordo, però, la fonda impressió que em va causar el primer cop que vaig llegir la traducció de l'*Odissea* que havia fet Carles Riba: havia decidit fer el treball de recerca sobre les diferents traduccions d'un passatge d'aquest poema —la trobada entre Odisseu i Nausica—, i amb disset anys m'encarava per primer cop a l'estudi del text homèric i de les seves traduccions. Així, per a mi, l'estudi de la llengua i de la literatura gregues sempre ha anat de la mà de l'estudi de la poesia homèrica. Aquesta investigació tanca, doncs, en un cert sentit, un cercle, una etapa del meu periple vital pels estudis de la filologia grega.

No han estat deu anys els que he navegat erràticament per les tumultuoses aigües de la poesia homèrica, però aquest treball sí que és el resultat d'una petita odissea acadèmica: dels fragments d'Estesícor —que és el que havia de ser objecte d'estudi d'aquesta tesi— vaig acabar virant cap als poemes homèrics, primer per estudiar les contalles mítiques que s'insinuaven en les històries que les ànimes de les mares i esposes dels herois explicaven a Odisseu a l'Hades, i després per centrar-me en l'estudi de la referencialitat tradicional d'un cant d'aquest mateix poema. En aquesta modesta odissea acadèmica va ser fonamental l'estada de recerca que vaig fer a la Universitat d'Oxford entre els mesos de gener i de juliol de l'any 2013, on gràcies a l'amabilitat i l'ajuda dels professors Bruno Currie i Adrian Kelly vaig poder aprofundir en l'estudi de la poesia homèrica, i on gràcies a la incommensurabilitat del fons bibliogràfic de les seves biblioteques vaig tenir a l'abast totes les referències que necessitava. També hi va ajudar l'estada de dues setmanes que vaig dur a terme l'any 2014 en l'entorn incomparable de la Fondation Hardt pour l'Étude de l'Antiquité Classique, becat per aquesta mateixa institució.

Aquesta investigació ha estat possible gràcies a una beca FPU del Ministerio de Educación, i s'ha desenvolupat en el marc de tres projectes i un grup de recerca: «Els contextos del drama àtic: de la inserció a la polis a la teorització filosòfica» (FFI 2009-13747), dirigit pel Dr. Jaume Pòrtulas, «Pluralitat de discursos i llur interrelació en la Grècia arcaica i clàssica» (FFI2012-32159) i «Estudis en Literatura Grega» (2009SGR799), dirigits pel Dr. Xavier Riu, i per últim «Mecanismes de representació del passat i dinàmiques de la *performance* en la Grècia Antiga»

(FFI2015-68548-P), dirigit pel Dr. Jesús Carruesco. A tots ells, i especialment al director i tutor d'aquest treball d'investigació, el Dr. Jaume Pòrtulas, que amb el seu coneixement i mestratge m'ha sabut escoltar, comprendre i orientar pels atzarosos camins de la poesia homèrica, els agraeixo el suport i l'ajuda, així com les discussions i aportacions que han fet a aquest treball, un agraïment que faig extensiu a la resta de membres dels projectes i grups de recerca amb qui he treballat: Maite Clavo, Montserrat Reig, Sergi Grau, Joan Silva, Montserrat Nogueres, Joan-Josep Mussarra, Roser Homar, Bernardo Berruecos, Eloi Creus, Anna Cortadelles, Rubén García, Maria Teresa Magadán i Marta Garcia-Morcillo.

M'agradaria agrair també aquí l'acompanyament i el suport que la resta de membres de l'extint Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona m'han donat al llarg de tots aquests anys, especialment el Dr. Ernest Marcos, que ha resolt amb extrema gentilesa totes les possibles complicacions burocràtiques que li he pogut causar. L'amabilitat i la bona disposició de les treballadores de la Biblioteca de Lletres, i per extensió del seu director, m'han permès accedir —sempre que ho han permès els migrats recursos amb què la nostra biblioteca està dotada— a les referències bibliogràfiques que necessitava. També voldria agrair aquí l'ajuda d'una bona amiga, la Maria Beltran, en les qüestions més tècniques de l'edició, com l'esquema de les entrades o la portada, que ha sabut resoldre amb encert i bon gust.

L'odissea acadèmica ha anat acompanyada d'una petita odíssea professional, plena de viaranys que m'han portat des de l'elogi paradoxal a l'edició dels clàssics. És per això que voldria agrair aquí també la confiança que van fer en mi dos filòlegs i editors d'una talla excepcional, en Jordi Raventós i en Raül Garrigasait, el primer animant-me a traduir i després publicant-me l'*Elogi de la calvicie* de Sinesi de Cirene a l'editorial Adesiara, i el segon acollint-me i ensenyant-me l'ofici de l'edició de clàssics a la Fundació Bernat Metge. Gràcies a ells vaig poder abstreure'm, ni que fos momentàniament, de l'estudi de la poesia homèrica i endinsar-me en l'estudi, la traducció o l'edició d'altres clàssics grecs i llatins.

No puc cloure aquesta nota preliminar sense agrair de tot cor als amics i la família l'amor, l'estima i el suport que sempre m'han brindat. Si d'una cosa estic segur, és que sense ells aquest meu viatge erràtic pel món de la poesia homèrica no hauria pogut arribar pas a bon port. A tots ells, a tots vosaltres, moltes gràcies.

*Als meus pares*



# Introducció

## 1. PRESENTACIÓ

Durant molt de temps no es va posar en dubte que els poemes èpics atribuïts tradicionalment a Homer, la *Iliada* i l'*Odissea*, havien estat concebuts i compostos per escrit, de la mateixa manera com altres grans poetes —Apol·loni de Rodes, Virgili, Dant, per citar-ne només tres— havien fet més endavant amb sengles poemes monumentals. Tanmateix, a principis del segle XX, un estudiós americà que havia treballat sobre el sistema dels epítets homèrics, Milman Parry, va proposar que els poemes homèrics havien estat compostos en el si d'una tradició èpica oral perduda gairebé del tot, de la qual haurien perviscut tan sols la *Iliada* i l'*Odissea*.

Durant bona part del segle passat els estudiosos de la poesia homèrica es van dedicar a confirmar o refutar la teoria oralista proposada per M. Parry i defensada per Albert Lord, un seu deixeble, fins al punt que la vella divisió del segle XIX entre analistes i unitaristes, entre els que pensaven que els poemes homèrics s'havien compost en diferents fases i per diferents poetes i aquells que consideraven que era obra d'un sol poeta, va donar pas a una nova divisió, entre oralistes i neoanalistes: els primers defensaven que la composició dels poemes homèrics era oral i es basava en dos principis, el d'economia formular (*formular economy*) i el d'estalvi (*thrift*), principis que —segons els postulats oralistes més extrems, els *hard parryanists*— el poeta aplicava de manera gairebé mecànica; en canvi, els segons, si bé no rebutjaven del tot l'origen oral d'aquest tipus de poesia, posaven més èmfasi en el paper creatiu del poeta, que, a causa de les suposades relacions intertextuals que detectaven amb poemes èpics avui perduts —com ara l'*Etiòpida*—, havia d'haver estat necessàriament posada per escrit. Els intents de posar d'acord totes dues perspectives, d'acordar la naturalesa oral de la poesia homèrica i de la tradició en què s'inscriu amb una concepció del procés de composició del poema molt més creativa i no tan mecànica, van resultar infructuosos durant bona part del segle XX, de manera que totes dues escoles van continuar estudiant els poemes homèrics sense tenir gaire en compte els resultats que els treballs de l'altra aportaven al coneixement de la poesia homèrica. Així, es donava la paradoxa que, per bé que els estudis homèrics s'enriquien amb aportacions valuoses d'una i altra escola, es feia molt difícil posar-los en relació i treballar conjuntament per millorar el coneixement de les obres fundacionals de la literatura grega.

L'intent més reeixit per aconseguir superar aquesta divisió en els estudis homèrics i oferir una aproximació teòrica a la poesia homèrica que, amb elements d'una i altra escola,



superés la dicotomia entre oralisme i creació estètica i oferís una síntesi útil i funcional per acostar-se a l'estudi d'aquestes obres el va proposar, a parer nostre, el comparativista nord-americà John Miles Foley en un seguit de llibres i d'articles publicats a partir dels anys 80 del segle passat, i es coneix com la teoria de la *referencialitat tradicional*. Com els oralistes, aquest estudiós defensava que els poemes homèrics havien estat compostos oralment, o si més no en el si d'una tradició èpica oral; a diferència d'ells, però, rebutjava el mecanicisme compositiu que una comprensió massa estricta dels postulats oralistes suposava: per a Foley, els versos no eren el resultat mecànic de l'aplicació dels principis de composició de la poesia oral —el de l'estalvi i l'economia formular—, sinó que eren producte del treball i la creativitat d'un poeta que tenia una concepció estètica i era plenament conscient dels recursos i dels mecanismes de la tradició en què ho feia, dels elements típics que constituïen aquesta tradició, de les connotacions associades a cadascun d'aquests elements, i del poder que tenia el poeta —per mitjà de l'expansió, la repetició i la variació— de crear uns efectes estètics determinats.

Tanmateix, a parer meu, la proposta més significativa que va fer el comparativista nord-americà no concernia cap d'aquests aspectes suara esmentats, sinó una altra qüestió en què oralisme i neoanàlisi presentaven posicions aparentment contradictòries i irreconciliables: l'existència de relacions al·lusives o intertextuals entre poemes èpics que es podien traçar i reconstruir a partir d'allò que ens havia perviscut de la tradició èpica grega d'època arcaica, fos en forma de poemes sencers, de fragments o de notícies. Bàsicament, la controvèrsia girava al voltant de la paradoxa que representava prendre en consideració qualsevol tipus de relació de transtextualitat<sup>1</sup> en un poema que s'havia concebut i compost oralment o en el si d'una tradició oral, en què la manca de text —entès en sentit estricte, és a dir com a producte de l'escriptura— era ben patent; és per això que des dels postulats oralistes no es parlava de relacions d'intertextualitat, sinó d'al·lusivitat. Tanmateix, el problema era determinar amb una mica més d'exactitud com funcionava ben bé aquest joc al·lusiú si els poemes es componien i es transmetien en *performance*, en una representació que era única i irrepetible. ¿Com es podia establir un joc al·lusiú tan complex i subtil si els poemes només eren representats —i per tant escoltats— un sol cop? ¿Com es podia pretendre, al seu torn, que l'audiència contemporània del poeta fos capaç d'apreciar el joc al·lusiú si la seva comprensió depenia exclusivament de l'assistència del poeta i de l'audiència a una mateixa *performance* única? La resposta que J. Foley va donar a aquestes i a d'altres qüestions va prendre la forma d'una nova aproximació literària per acostar-se i interpretar la poesia oral, que va anomenar teoria de la *referencialitat tradicional*. Segons aquesta perspectiva —que es basava en gran part en els estudis més recents de la recepció estètica—, la versió d'un poema, per més que es presenti individualment en una

---

<sup>1</sup> Per a l'estudiós G. Genette (1989 [1982]: 9s.), la transtextualitat és tot allò que posa en relació el text, de manera manifesta o secreta, amb altres textos; segons el tipus de relació transtextual que mantinguin els textos entre si, aquestes poden ser intertextuals, paratextuals, metatextuals, hipertextuals o arxitextuals. Per al concepte de transtextualitat i les diferents tipologies de relacions transtextuals, vegeu Genette 1989 [1982].

sola *performance*, només es pot entendre del tot si es té en compte un context més ampli: el de la tradició poètica en què aquesta versió concreta s'insereix, una tradició poètica que es crea i recrea contínuament en cada versió, en cada *performance* que es fa. Així, la versió del poema representat evoca per metonímia, com a *pars pro toto*, tot el rerefons de la tradició en què s'insereix, i és amb aquesta tradició amb què el poeta estableix un diàleg i un joc d'al·lusivitat que la seva audiència contemporània —coneixedora de la tradició èpica en què s'inscriu el poema— pot comprendre i gaudir. I això és possible perquè els elements —com ara fórmules, motius, escenes o patrons narratius— que apareixen de manera recurrent en les *performances* èpiques, això és els «elements tradicionals» en tant que propis de la tradició, acaben adquirint uns valors, unes connotacions, immanents que enriqueixen el seu significat primari, i que són el que utilitza el poeta per fer un joc referencial que no seria possible d'una altra manera.

La teoria de la *referencialitat tradicional* va obtenir un cert ressò entre els homeristes i, encara que no va arribar a posar fi a les diferències i disputes entre oralistes i neoanalistes, sí que va influir de manera decisiva en la recerca homèrica, la qual hi va trobar una via d'estudi que fins al moment havia romàs inexplorada. En els seus treballs més importants sobre la qüestió, J. Foley proposava crear un lèxic referencial —que anomenava *apparatus fabulosus*— en què es recollissin els elements tradicionals presents en els poemes homèrics, estudiar les connotacions que tenien associades i revisar l'estudi i comprensió dels poemes homèrics a partir de les conclusions que s'extreien en l'elaboració d'aquest lèxic referencial. L'objectiu d'aquesta tasca ingent era, per dir-ho així, entendre millor no tan sols la manera com els poemes homèrics havien estat compostos, sinó també com l'audiència contemporània els rebia i entenia les referències al·lusives que contenien; es tractava, en definitiva, de reconstruir la poètica oral, els paràmetres estètics que regien aquest tipus de poesia.

Això és precisament el que, en el marc de la seva investigació doctoral, va fer un altre reconegut estudiós, Adrian Kelly, que va analitzar els elements tradicionals del vuitè cant de la *Ilíada* a partir de la teoria de la referencialitat tradicional. La seva tesi doctoral, presentada la primavera del 2002 a la Universitat d'Oxford i publicada l'any 2007 en una versió àmpliament revisada, consistia —entre d'altres— en l'estudi dels valors referencials immanents de tots els elements tradicionals que apareixien en el cant iliàdic i en un comentari seguit de l'esmentat cant que reconstruïa la manera com era rebut i entès per la seva audiència contemporània, coneixedora de la xarxa referencial tradicional a partir de la qual componia el poeta. Malgrat les limitacions del treball,<sup>2</sup> aquesta investigació va constituir una fita en els estudis homèrics, perquè representava la primera aplicació consistent de la teoria de la referencialitat tradicional al llarg de tot un cant de la *Ilíada*, assentava les bases metodològiques per poder continuar investigant en la mateixa direcció i il·luminava els versos homèrics amb una llum sota la qual no s'havien estudiat mai fins aleshores.

---

<sup>2</sup> Tractarem d'aquesta qüestió breument en aquesta *Introducció* (n. 27) i més extensament en les *Conclusions*.

El projecte d'investigació que presento pretén continuar el camí iniciat per aquests dos estudiosos, amb l'objectiu d'entendre com funcionava l'estètica de la poesia oral, és a dir com els aedes recorrien als valors immanents dels elements tradicionals per generar, per exemple, incertesa, expectació, sorpresa o suspens en l'horitzó d'expectatives de l'audiència, i com una audiència que conegués aquesta xarxa referencial era capaç de reaccionar-hi. Per fer-ho, seguint l'estela marcada per la investigació d'A. Kelly, ens hem centrat en l'estudi i l'anàlisi de l'onzè cant de l'*Odissea* —la *Nekyia*— a partir de la teoria de la referencialitat tradicional, elaborant un comentari i un lèxic referencial associat que incorporés els passatges de tota la poesia homèrica i, eventualment també, de la resta de poesia èpica d'època grega conservada.

El treball s'estructura en cinc grans blocs: introducció, text amb aparat referencial, lèxic d'elements tradicionals, comentari, i conclusions. En la introducció presento l'objecte de la investigació, exposo el seu marc teòric i metodològic —això és la teoria de la referencialitat tradicional—, detallo els principis estètics de la poesia oral, descriu la importància de la *Nekyia* en el poema de l'*Odissea*, i dono les indicacions pertinents per poder comprendre i utilitzar el lèxic i el comentari referencials. En el segon apartat, presento el text del cant XI de l'*Odissea* a partir de l'edició teubneriana de Peter von der Mühl, amb lleugeres modificacions —sovint merament ortogràfiques—, acompanyat d'un aparat referencial que relaciona el text amb les entrades del lèxic d'elements tradicionals i serveix de guia per al comentari. El tercer apartat conté un lèxic referencial dels elements tradicionals que hem detectat i analitzat en aquest treball, amb entrades individuals per a cadascun dels elements —més d'un centenar, en total—. Les entrades consten, en primer lloc, de la llista dels passatges de l'èpica grega d'època arcaica en què apareix l'element i, tot seguit, de l'anàlisi del seu valor immanent i del seu ús particular en els passatges analitzats. En el quart apartat, presento, en forma de comentari, els resultats aplicats de la meua investigació sobre la referencialitat tradicional en l'episodi de la *Nekyia*, i ho faig posant en relació uns elements tradicionals amb els altres i observant l'ús que el poeta fa dels seus valors immanents, fixant-me especialment en la manera com tot això condiciona la recepció del cant per part d'una audiència coneixedora dels valors immanents vinculats a la xarxa referencial de la tradició: com ajuda a crear expectatives o bé a decebre-les, a projectar un horitzó d'indeterminació o d'incertesa, o fins i tot a sorprendre. Finalment, el treball es tanca amb un apartat de conclusions, centrades en tres aspectes: en primer lloc, a propòsit del que l'estudi a partir d'aquesta teoria ens pot aportar respecte de qüestions com l'estructura, les funcions i els objectius de la *Nekyia* no només en el context dels *Apòlegs* sinó també nivell de l'*Odissea*; en segon lloc, respecte de la metodologia utilitzada, especialment en relació amb les dificultats que planteja l'estudi del valor referencial, immanent, dels elements tradicionals, així com algunes propostes per a superar-les; i en tercer i últim lloc, a l'entorn de la relació de la teoria de la referencialitat amb altres propostes teòriques que cerquen una resposta a les mateixes qüestions, com la interformularitat, la hipertextualitat o l'art al·lusiva.

## 2. LA REFERENCIALITAT TRADICIONAL

### 2. 1. Referencialitat tradicional i estudis homèrics

La teoria de la *referencialitat tradicional* va néixer per superar dues falses dicotomies que es van instal·lar durant bona part del segle XX en els estudis homèrics: d'una banda, la que oposava el suposat mecanicisme que —segons alguns dels autors oralistes més significatius<sup>3</sup>— caracteritzava les tradicions poètiques orals, contra la capacitat artística i la llibertat creativa del poeta —que havien estat les premisses sobre les quals havien treballat els estudiosos de la poesia homèrica fins aleshores—, i, de l'altra, la que oposava la «tradició» i la «inventiva», és a dir, la capacitat creativa del poeta, una dicotomia —aquesta darrera— segons la qual tot el que es repetia era tradicional o heretat mentre que tot el que apareixia només un cop era un afegitó individual al text, un toc original del geni poètic.<sup>4</sup>

The hard fact is that in this post-Parry era critics are no longer in a position to distinguish the passages in which Homer is merely using a convenient formula from those in which he has consciously and cunningly chosen *le mot juste*. For all that any critic of Homer can now show, the occasional highly appropriate word may, like the occasional highly inappropriate one, be purely coincidental—part of the law of averages, if you like, in the use of the formulaary style.<sup>5</sup>

It is now possible to take the *Iliad* as we have it and to consider it as poetry, and particularly we may try to distinguish in it those elements which belong to the traditional epic art and those which seem to betray the hand of the creative poet.<sup>6</sup>

Així, durant bona part del segle XX els estudiosos es veien forçats a prendre com a punt de partida una de les dues perspectives: si consideraves que els poemes homèrics presentaven trets propis de les tradicions poètiques orals i que per tant havien estat compostos oralment o en els paràmetres d'una tradició oral, havies d'acceptar també el mecanicisme inherent que s'atribuïa a aquest tipus de composicions; si, per contra, estudiaves els poemes homèrics des d'una perspectiva literària de tall més clàssic, valorant-la d'acord amb els paràmetres estètics de la crítica literària moderna, o bé traçant les relacions intertextuals entre aquests poemes i obres anteriors del cicle, aleshores no podies acceptar el mecanicisme inherent de l'oralisme ni, per tant, la idea que els poemes homèrics havien estat compostos en el si d'una tradició èpica

<sup>3</sup> Cf. M. Parry (1928) per a la fraseologia; A. B. Lord (1960: 68–98) per a l'estructura temàtica (ap. J. M. Foley 1991: 47 n. 13). Per a una crítica del mecanicisme que es deriva d'alguns postulats oralistes, vegeu Minchin 2001: 5.

<sup>4</sup> Cf. J. M. Foley 1991: 2–37; Kelly 2007a: 3. La intrusió del gust modern —que aprecia l'originalitat de l'autor— en la valoració dels poemes homèrics ja fou criticada als anys trenta del segle passat per l'homerista G. Calhoun (1933: 24s. i n. 70), que fou un dels primers a estudiar-los des d'uns paràmetres estètics *no literaris*, sinó orals.

<sup>5</sup> Combella 1959: 208, citat per A. Kelly (2007a: 3 n. 11).

<sup>6</sup> Bowra 1930: 1, citat per A. Kelly (2007a: 3 n. 12).

oral. Totes dues concepcions tenien també associada la dicotomia entre tradició i inventiva que hem esmentat suara, la primera valorada des dels postulats oralistes i la segona des dels postulats de la neoanàlisi —que és el nom que va prendre l'altra gran perspectiva d'estudi de la poesia homèrica, que es considerava hereva dels postulats analistes del segle XIX.<sup>7</sup>

Tanmateix, ben aviat es va veure la necessitat de fer compatibles la naturalesa oral de la poesia homèrica amb la capacitat del poeta per compondre amb llibertat creativa, sense estar constrenyit pel mecanicisme inherent que alguns oralistes suposaven al sistema formular i temàtic. És per això que entre els estudiosos de la poesia homèrica van començar a sorgir veus que assenyalaven la necessitat d'estudiar l'estètica de la poesia oral de manera autònoma, sense partir dels paràmetres estètics que regien les creacions literàries pensades i concebudes per ser llegides.<sup>8</sup> Al mateix temps, altres estudiosos encaraven l'anàlisi dels poemes homèrics sense adscriure's a cap perspectiva concreta, tenint en compte els avenços a nivell teòric i metodològic de totes dues posicions,<sup>9</sup> i ho feien sobretot per donar resposta a una aparent paradoxa, que era estudiar relacions d'intertextualitat en poemes que havien estat concebuts i compostos oralment o en el si de tradicions orals, en què la presència d'un text —entès com a escrit— no tan sols no es podia garantir, sinó que era més aviat dubtosa.<sup>10</sup> Així, a la darrereria del segle XX els homeristes van dedicar bona part dels seus esforços al que podem qualificar com el problema de la quadratura del cercle, això és fer casar la naturalesa eminentment oral de la poesia homèrica amb les referències intertextuals que la neoanàlisi havia detectat, d'una banda, entre la *Iliada* i l'*Odissea*, i, de l'altra, entre aquests dos poemes i els cíclics, o entre els poemes èpics grecs i els d'altres tradicions literàries antigues.<sup>11</sup> Ben aviat es va poder comprovar que prendre un camí híbrid, que tingués en compte els resultats de la recerca que havien obtingut els estudiosos de l'oralisme i de la neoanàlisi, era encara més fructífer i permetia aproximar-se a la poesia homèrica d'una manera diferent, més complexa.

És en aquest context que l'estudiós americà John Miles Foley va proposar una nova manera d'entendre com funcionava l'al·lusivitat en les tradicions poètiques de naturalesa oral, és a dir el joc de referències creuades que alguns estudiosos havien detectat entre diferents

---

<sup>7</sup> Per a un resum de les relacions entre la teoria oral i la neoanàlisi, vegeu Kullmann 1984; Holoka 1991; Burgess 2006; cf. Bakker 2013: 158 n. 1. Per a la teoria oral, vegeu J. M. Foley 1997; cf. J. M. Foley 1985; 1988; M. W. Edwards 1986; 1988; 1992. Per a la neoanàlisi, vegeu Willcock 1997; cf. Kullmann 1960; 1981; 1991; M. E. Clark 1986; M. W. Edwards 1990.

<sup>8</sup> Cf. e.g. Notopoulos 1949: 6s.; 1964: 45–65; Nagler 1967: 273s.; A. B. Lord 1968: 46; Fenik 1974: 135; J. M. Foley 1985: 18; 1988: 111; M. W. Edwards 1988: 57. Abans de tots ells, però, G. Calhoun (1933: 21) ja havia assenyalat la necessitat d'estudiar el text homèric com a obra d'art que es rebia per l'oïda, no com a obra d'art concebuda per ser llegida i valorada visualment. Per a un estat de la qüestió complet, vegeu M. W. Edwards 1997.

<sup>9</sup> M. Finkelberg (2003) afirma que aquest és el desenvolupament més interessant en l'àmbit dels estudis homèrics de les darreres dècades; per algunes mostres dels resultats d'aquest aproximació als poemes homèrics, cf. Slatkin 1991; Ballabriga 1998; Danek 1998; Malkin 1998; Burgess 2001; 2006.

<sup>10</sup> En paraules de G. Danek (2002: 3), «[t]o put it simply: no texts, no intertextuality»; cf. també Danek 1998: 13.

<sup>11</sup> Per a la influència de la *Iliada* en l'*Odissea*, vegeu W. Burkert 1960; Usener 1990; R. B. Rutherford 1991–1993; 1992: 2–7; Di Benedetto 2011; Saïd 2011: 373–379; per a la influència de l'*Odissea* en la *Iliada*, Pinsent 1992: 78, 92; N. J. Richardson 1993: 24; Griffin 1991: 291. Per a la polèmica relació entre la *Iliada* i l'*Odissea*, Pucci 1987. Per a una perspectiva àmplia de les relacions d'intertextualitat entre els poemes homèrics, els cíclics i els de tradicions èpiques diferents —amb bibliografia pertinent—, Currie 2016: 39–77; cf. també Currie 2006.

composicions que pertanyien a la mateixa tradició èpica oral grega. La novetat més important de la proposta de Foley, coneguda com la teoria de la *referencialitat tradicional*, és que situava en la tradició —i no en una composició concreta ni en cap altre element— el terme amb què el poeta creava el joc al·lusiú, una tradició que no entenia com un cos fixat, sòlid, invariable i extern als poemes, sinó com un conjunt flexible i dinàmic, que canviava i s'actualitzava en cada nova composició en *performance* que es feia:<sup>12</sup>

Neither abstraction nor monolith, the poetic tradition [...] is first and foremost a language —a specialized and highly idiomatic language to be sure, with a focused purpose and a particular content and context, but nonetheless a language. [...] Varying within limits, the Homeric epic tradition proves dynamic rather than static, explosively connotative rather than restricted in focus, bristling with idiomatic implication rather than claustrophobically clichéd.<sup>13</sup>

I have assumed tradition to be a dynamic, multivalent body of meaning that preserves much that a group has invented and transmitted but which also includes as necessary, defining features both an inherent indeterminacy and a predisposition to various kinds of changes or modifications. I assume, in short, a living and vital entity with synchronic and diachronic aspects that over time and space will experience (and partially constitute) a unified variety of receptions.<sup>14</sup>

Així, era amb la tradició que les composicions poètiques establien el joc d'al·lusivitat, i eren els elements típics, tradicionals, els que vehiculaven aquest joc referencial. Els oralistes consideraven que, en les tradicions poètiques orals —com ara l'èpica grega d'època arcaica— la presència d'un element tradicional en un vers determinat d'una composició no s'havia de llegir només en el context immediat en què es trobava, sinó en relació amb un context molt més ampli —el de la tradició—, format per tots i cadascun dels contextos en què aquell mateix element havia aparegut anteriorment; la novetat de Foley és que pensava que era amb aquests contextos amb els quals s'establia un diàleg al·lusiú que poeta i audiència eren capaços de reconèixer i apreciar: de la mateixa manera com la fraseologia i la narrativa tradicionals eren convencionals a nivell estructural, també ho eren en la manera com es generava significat, en un procés metonímic, la *pars pro toto*: la presència d'un element tradicional evocava totes les vegades en què l'element en qüestió havia aparegut anteriorment, i ressonava amb tots els contextos en què l'element ja havia ressonat, i això és el que dotava de profunditat significativa els elements recurrents de la tradició.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Encara que no necessàriament des de la referencialitat tradicional, són molts els homeristes que treballen a partir de les ressonàncies tradicionals: e.g. R. Martin (1989; 1993, cf. 1993: 227s.), D. Turkeltaub (2005), B. Graziosi & J. Haubold (2005); A. Kelly (2007a). Per a un bon resum de les teories de J. M. Foley, vegeu Sale 1996.

<sup>13</sup> J. M. Foley 1999: xii.

<sup>14</sup> J. M. Foley 1995a: xii. Cf. J. M. Foley 1997: 165s.

<sup>15</sup> Cf. A. B. Lord 1960: 148s.; Nagy 1996a: 85; 1999 [1979]: xv; Bakker 1995: 102s. Avui dia aquesta teoria relativa a la creació de significat en la poesia oral per metonímia està àmpliament acceptada: no s'ha de buscar la

En la introducció del seu comentari referencial, A. Kelly recull dos passatges del llibre *The Immanent Art* de J. Foley que descriuen a la perfecció com el nostre autor entenia el procés de creació de significat en les tradicions poètiques orals, i com funcionava, a parer seu, el sistema de referencialitat tradicional, que és la forma que, a parer seu, pren l'al·lusivitat en les tradicions poètiques orals:

If traditional phraseology and narrative are conventional in structure, then they must also be conventional in their modes of generating meaning [...] structural elements are not simply compositionally useful, nor are they doomed to a 'limited' area of designation; rather, they command fields of reference much larger than the single line, passage or even text in which they occur. Traditional elements reach out of the immediate instance in which they appear to the fecund totality of the entire tradition, defined synchronically and diachronically, and they bear meanings as wide and deep as the tradition they encode.

Traditional referentiality, then, entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performance to the individual performance or text. Each element in the phraseology or narrative thematics stands not simply for that singular instance but for the plurality and multiformity that are beyond the reach of textualization.<sup>16</sup>

La dificultat per als lectors i estudiosos moderns prové del fet que tota aquesta xarxa referencial —que tenia un paper central no tan sols en la composició del poema sinó també en la seva recepció— s'ha perdut, com perduda ha estat la major part de la tradició en què operava aquest sistema referencial. És per això que l'objectiu principal de la proposta teòrica i metodològica que fa Foley és reconstruir, a partir del que ha perviscut fins als nostres dies, aquesta xarxa de referencialitat tradicional: esbrinar quins són els valors immanents vinculats als elements típics, tradicionals —que són els que apareixen de manera recurrent en els poemes—, i veure la incidència que aquests valors tenen en la composició i en la recepció de les composicions poètiques. I és que, com hem assenyalat més amunt, els elements tradicionals són els que vehiculen el joc referencial, el qual al seu torn és el que permet al poeta de generar una sèrie d'efectes estètics sobre una audiència coneixedora del llenguatge tradicional, de la xarxa referencial i de les convencions del gènere;<sup>17</sup> em refereixo a efectes com la projecció o

---

referencialitat en el context immediat de l'element, sinó en totes les *performances* anteriors, que hi ressonen i que el poeta utilitza per donar *significat* als elements tradicionals. En paraules de G. Nagy (1996b: 50), «[e]ach occurrence of a theme (on the level of content) or of a formula (on the level of form) in a given composition-in-performance refers not only to its immediate context but also to all other analogous contexts remembered by the performer or by any member of the audience». Per a una aplicació pràctica d'aquest principi, cf. Martin 1989; 1993; Turkeltaub 2005.

<sup>16</sup> J. M. Foley 1991: 6s. Per a una explicació potser més clarificadora de la relació entre la referencialitat tradicional i els estudis homèrics, vegeu Kelly 2007a: 5–9.

<sup>17</sup> A propòsit de la composició de l'audiència, els estudiosos no tenen una opinió comuna: alguns, com P. Pucci (1987), R. Martin (1993: 227s.), A. B. Lord (1995: 1–3) o F. Ahl & H. Roisman (1996), s'imaginen una audiència relativament homogènia amb un coneixement elevat del llenguatge i les convencions de la tradició èpica oral, que li permet entendre les referències i al·lusions que es fan en les *performances*; en canvi, d'altres, com L.

decepció d'expectatives, l'èmfasi, o la generació de suspens, d'indeterminació o d'incertesa, uns efectes fonamentals per entendre el funcionament de l'estètica de la poesia oral, la qual, com apunta A. Kelly parlant de la importància del context en la creació de significat en les tradicions poètiques orals, és una estètica de la repetició:

In fact, context is a crucial guide to the meaning of any given element in the *Iliad* and *Odyssey*, for it is only by its relationship to other elements in the narrative line that it can be fully understood. Interpretation should proceed from the realization that Homeric poetry is characterized on every level by an aesthetic of repetition, because it is constructed of a large but finite number of repeated units. Since the repetition of these units breeds an association which adds a connotative level of meaning to the denotative level represented by the story pattern, typical scene, action or expression itself, context becomes deeply significant.<sup>18</sup>

Per dur a terme aquesta tasca ingent de reconstrucció del context, de reconstrucció de la xarxa referencial de l'èpica grega d'època arcaica, avui perduda, només podem recórrer a l'estudi minuciós del que ens ha arribat que foren les obres mestres de la tradició, les composicions més reeixides, els poemes monumentals de la *Iliada* i de l'*Odissea*, així com a l'anàlisi dels pocs més de trenta *Himnes homèrics* conservats i dels fragments escadussers del cicle èpic que ens han pervingut.

Algú pot pensar que les consideracions que hem fet fins aquí resulten massa abstractes i teòriques, i que estan allunyades del gaudi que suposa la lectura dels poemes homèrics sense haver de pensar els rebien els seus contemporanis; sens dubte, el caràcter necessàriament breu d'una introducció d'aquest tipus no permet sinó remetre el lector a les nombroses referències bibliogràfiques que hem anat indicant fins ara, a fi que tingui la possibilitat de comprovar la solidesa dels pressupòsits teòrics i metodològics en què se sustenta aquesta aproximació a l'estudi de la poesia homèrica. Tanmateix, de vegades resulta més il·luminador un exemple que no pas una nombrosa bibliografia —per més pertinent que sigui—. En aquest sentit, sovint he pensat —i així ho he explicat als profans de la matèria quan em preguntaven a què dedicava

---

Doherty (1995: 24s.) o R. Scodel (1997; 2002: viii, 8–12), es mostren més aviat crítics amb aquesta visió ideal dels oients de l'èpica i defensen que era una audiència mixta, formada per persones amb bagatges culturals diversos, en què la recepció dels poemes seria diferent per a cadascú. Encara que Scodel (2002: 11s.) acusi la teoria de la referencialitat tradicional de pressuposar la mateixa audiència idealitzada, el cert és que dels escrits de J. M. Foley (cf. 1995: 45–47) només es pot extreure el convenciment que el poeta componia amb aquest tipus d'audiència implícita al cap, però que era una audiència diferent de la real, que era més heterogènia i amb un coneixement variat de la tradició. Això no exclou, però, que una audiència amb escàs coneixement pogués gaudir també de les composicions èpiques: és així, de fet, com generacions de lectors ens hem acostat, des de fa segles, als poemes homèrics. Sigui com sigui, és evident que, si la referencialitat tradicional ajuda a il·luminar certs passatges èpics i a entendre com els oients dels poemes els rebien, l'audiència havia de conèixer d'alguna manera el llenguatge, les convencions i els valors immanents vinculats als elements de la tradició.

<sup>18</sup> A. Kelly 2007a: 4. Per la seva banda, J. M. Foley es mostra més aviat reaci a fer servir el terme *repetició* quan parlem de les tradicions poètiques orals; per a ell, és més adequat parlar de *re-creació*, perquè, a parer seu, cada cop que el poeta recorre de nou a un element tradicional, el que fa no és només repetir-lo sinó tornar-lo a posar davant de l'audiència, que l'ha d'interpretar de nou amb totes les connotacions que l'element té associades (cf. 1991: 56–58). És així com J. M. Foley reivindica el paper actiu de l'audiència —i la importància que conegui bé la tradició— en la creació del significat del poema (cf. 1991: 38–60).



la meua investigació— que l'estudi de la referencialitat tradicional dels poemes homèrics és comparable al que podria dur a terme un futur estudiós del gènere cinematogràfic del *western* si s'hagués perdut tota la filmografia i només haguessin perviscut —posem per cas— dues obres mestres del gènere i alguns fragments escadussers de *westerns* menors.<sup>19</sup> La comparació pot semblar aparentment fútil, però té més sentit del que sembla: en tots dos casos, ens trobaríem davant d'obres mestres de les respectives tradicions que recorrerien als elements propis del gènere —que en el cas de l'èpica hem anomenat típics o tradicionals— a fi de crear determinats efectes a una audiència coneixedora de les convencions de la tradició. En tots dos casos, ens veuríem obligats a analitzar les connotacions associades als elements tradicionals i a les convencions del gènere per saber com l'autor els utilitza i els manipula en funció del que vol transmetre, i per saber també com la recepció de l'audiència varia segons el coneixement que pot tenir de les convencions del gènere.

En aquest sentit, a propòsit de les paròdies del *western*, l'estudiós Matthew R. Turner resumia a la perfecció la naturalesa d'aquest tipus de comèdies, que recorrien a la subversió i a la confirmació de la validesa de les expectatives que els elements i les convencions del gènere projectaven per fer humor:<sup>20</sup>

The [Western] genre is composed of a complex set of codes and images, including the lonesome hero, moral justice enforced by violence, the coming of the railroad, the shoot-out, the open prairie, hats, horses, cowboys, and guns. Even though the Western parody does not reflect the prevailing dramatic mood of the Western, it does adhere to the genre's setting and incorporates its codes and images for comedic and parodic purposes [...] Despite the tendency of Western parodies to undermine or spoof the codes of the more traditional Western, they are still situated within the genre [...] Nevertheless, in the act of subverting those conventions and calling attention to their constructedness, the Western parody creates its own set of conventions that are closely allied to, and often rely heavily on, the conventions of the Western itself.<sup>21</sup>

És evident que la paròdia de qualsevol gènere —indiferentment de si és de naturalesa literària o no— funciona a través de l'ús i la subversió de les convencions del gènere que es parodia;<sup>22</sup> i, tanmateix, com apunta Turner, la paròdia no deixa de crear les seves pròpies convencions, que l'autor utilitzarà i manipularà per crear els efectes estètics que vulgui. És en

<sup>19</sup> Per a la importància del gènere en la narració i una breu exemplificació de les convencions del gènere *western*, vegeu Sánchez Navarro 2006: 116–121.

<sup>20</sup> En la comparació amb el *western* utilitzem de manera indistinta els mots *gènere* —aplicat per parlar del cinema *western*— i *tradició* —per referir-nos a l'èpica grega—, dos elements que, malgrat que representen diferents realitats (cf. J. M. Foley 1990: 8s.), poden tenir un paper similar en el joc al·lusiu, basat en el coneixement de les convencions del gènere o de la tradició i en la creació de significats a partir d'aquest.

<sup>21</sup> Cf. Turner 2005 [2003]: 218–220, 235.

<sup>22</sup> Només cal pensar, pel que fa a l'èpica, en obres com el poema perdut *Margites* (datat pels volts dels segles VIII–VII aC) o la *Batracomíomàquia*, un centó homèric que és segurament l'últim exemplar de la poesia èpica paròdica representada per *parodoi* en competicions de festivals (cf. Rotstein 2011). Sobre la paròdia a l'Antiguitat, vegeu Rau 1967: 7–18; Lelièvre 1975: 29–38; Sartori 1996: 169–183. Sobre la paròdia èpica, vegeu Degani 1983<sup>2</sup>: 5–38; Olson & Sens 1999: 5–12.

aquest sentit que la comparació de l'èpica grega amb el gènere *western* —o amb qualsevol altre gènere visual o oral que tingui el seu propi llenguatge, les seves pròpies convencions— és pertinent, perquè en tots dos casos la manera de crear al·lusivitat sense text escrit es fa a través de les convencions del gènere, dels elements de la tradició. El mètode d'estudi de la referencialitat tradicional consisteix, doncs, a descobrir precisament les convencions de la tradició i els valors immanents dels elements tradicionals, uns valors que s'han perdut a causa de la desaparició de la major part de les obres i del context en què aquestes eren representades; en el cas del *western*, per exemple, es podrien estudiar les connotacions que s'associen al personatge del proscrit (*outlaw*), les que s'associen a l'escena del duel mortal entre l'heroi i el seu antagonista, o les vinculades al motiu del silenci que es produeix quan un personatge determinat entra al *saloon* —tots ells elements del gènere que, si l'audiència no coneix les connotacions que porten associades, no podrien generar (o decebre) unes certes expectatives, crear suspens, l'èmfasi o la incertesa que cadascun d'ells tenen associats de manera immanent.

En el cas de l'èpica grega arcaica, tot ens fa pensar que els poetes procedien de manera similar: recorrien a les convencions del gènere i de la tradició —tot repetint-los, variant-los o creant-ne de nous—, a fi que la seva composició ressonés amb totes les anteriors, i guanyés, d'aquesta manera, profunditat a nivell de significat i una capacitat evocadora que els versos per si sols no tenien. Així, doncs, l'objectiu d'estudiar la referencialitat tradicional de la poesia èpica grega d'època arcaica és captar i entendre els ecos referencials que ressonaven en els caps del poeta i de l'audiència del seu temps, per poder tenir una experiència similar a la que tenien els espectadors o oïdors quan assistien a les seves representacions. En paraules de l'estudiós A. Kelly:

The challenge, therefore, is to detect the traditional quality of the 'element' through the semantic significance of its context, not as something which the author or singer must combat in order to make sense, but as an informative source of associative meaning which he will use to involve the attention of an audience as they listen to songs whose outlines are known from a lifetime of experience. Thus Homeric poetics operates within a creative dynamic between *denotative* and *connotative* levels of signification, wherein the latter provides the audience with intimations about the element which are not clear from its denotative or lexical meaning alone. With this duality, the modern audience comes as close as it ever will to the fluency or experience of an Archaic audience hearing the poetry unravelled before it. Without it, an understanding or reception of the text is necessarily defective, because the audience fails to hear all there is to hear.<sup>23</sup>

A mode de resum, podem dir que la teoria de la referencialitat tradicional és una de les múltiples cristal·litzacions que va prendre l'acostament entre posicions oralistes i neoanalistes

---

<sup>23</sup> A. Kelly 2007a: 6.

durant la darrera dècada del segle XX —un camí de síntesi que, malgrat les reserves que alguns estudiosos encara mostren, és encara avui ben vigent—; que permet entendre, precisament, que és a partir de la repetició i de la variació dels elements tradicionals, a partir d'un domini absolut de les convencions de la tradició i a partir del coneixement dels valors immanents i de les connotacions associades a aquests elements tradicionals, que el poeta compondrà, i que ho farà amb una finalitat estètica determinada, defugint tot mecanicisme i automatisme, triant del repertori d'elements tradicionals que té a l'abast aquell que s'ajusti més bé a la seva intenció poètica (o, eventualment, creant-ne de nous);<sup>24</sup> i que en aquest procés l'audiència —que comparteix un coneixement de la tradició teòricament similar al del poeta— hi tindrà un paper fonamental, perquè serà la que podrà sentir els ecos de la tradició que ressonen i que doten de significació immanent i tradicional els versos del poeta.

## 2. 2. Referencialitat tradicional: qüestions metodològiques

L'aspecte que potser ha aixecat més controvèrsia de la teoria de la referencialitat tradicional no ha estat pas la seva justificació teòrica ni tampoc el fet que sigui relativament difícil valorar un aspecte de la poesia —el significat immanent dels elements tradicionals— que no ens ha perviscut i que només podem rastrejar ací i allà, sinó precisament la metodologia que J. Foley va proposar per poder reconstruir la xarxa referencial tradicional de la poesia èpica grega —i, per extensió, de totes les tradicions poètiques orals de característiques similars—. <sup>25</sup> El mètode es pot descriure com un camí d'anada i de tornada, que parteix de l'element en el seu context a fi de desvelar el significat immanent que té en la tradició, i de nou va del significat immanent tradicional que s'ha pogut desvelar cap a la utilització de l'element tradicional en un context determinat. Així, en un primer moment es defineix l'element que es vol estudiar, es recullen tots els passatges en què apareix i, a partir de la comparació dels diferents contextos en què es troba i de la seva utilització en cadascun d'ells, es procura descobrir quins són els seus valors immanents, això és les connotacions que duu associades i que no són evidents a simple vista. Un cop deduït o reconstruït els valors immanents tradicionals, s'examinen de nou els elements en cadascun dels passatges tinguts en consideració a fi de veure de quina manera tota aquesta informació pot modificar o enriquir la nostra lectura del passatge, i al mateix temps com el poeta hi juga per crear determinats efectes estètics. Així és com descriu J. Foley el procés per desvelar els valors immanents del sistema referencial tradicional, fent èmfasi en el fet que el poeta compon regint-se per qüestions artístiques i no mètriques:

<sup>24</sup> Una idea —la de l'oposició al mecanicisme parryà— que J. M. Foley condensava en una de les seves divises més repetides i conegudes: el poeta no compon *metri causa*, sinó *artis causa* (vegeu el passatge citat més endavant).

<sup>25</sup> Per a una explicació minuciosa dels pressupostos teòrics d'aquesta metodologia i la descripció d'alguns exemples aplicats del mètode, vegeu J. M. Foley 1999: 201–237; per a una aplicació en un passatge homèric seguit (*Od.* 23. 69–103), vegeu J. M. Foley 1999: 241–262; cf. també Kelly 2007a.

In emphasizing the nature of the Homeric register as a language, I choose instead to invert the process of investigation, first collating the various signs, then mapping their significance, and finally deciding empirically whether they constitute an expressive system. Traditional referentiality thus becomes the touchstone; structure as such follows in its wake. As our proverb puts it, *artis causa supersedes metri causa*.<sup>26</sup>

Encara que el mètode utilitzat presenti alguns perills —com el de la circularitat o el de la sobreinterpretació—, i encara que hagi suscitat entre els estudiosos objeccions raonables,<sup>27</sup> de moment és l'únic que s'ha descobert vàlid per estudiar aquest aspecte de la poesia homèrica. Ara bé, amb l'objectiu d'afinar el mètode de recerca per evitar els perills que li són intrínsecs i superar les objeccions que se li han fet, en aquesta investigació ens hem tornat a replantejar els diferents aspectes de la metodologia proposada i hem aplicat una sèrie de principis descrits en les conclusions metodològiques d'aquest treball que cerquen perfeccionar-lo. Per bé que en les conclusions tractem amb més deteniment de totes aquestes consideracions —fruit també de la investigació que hem dut a terme—, aquí exposarem breument i a grans trets els principis que hem seguit.

Pel que fa a la definició de l'element tradicional —que és una de les qüestions que més va preocupar els estudiosos durant el segle passat—, en la línia del que proposa A. Kelly, tenim en compte totes les unitats possibles —des de les fórmules o fins i tot les paraules soltes fins als patrons narratius—, sense entrar en definicions que excloguin uns elements dels altres;<sup>28</sup> així, un mateix element es pot presentar sota diverses formes, però sempre durà associades les mateixes connotacions. Tanmateix, en aquesta investigació hem optat per definir prèviament les característiques dels elements analitzats i cenyir-nos només a l'estudi dels que encaixaven en les definicions prèvies —sense extrapolar-ne els resultats a elements amb trets similars— per tal de limitar l'abast del treball i poder aprofundir en l'anàlisi dels passatges que hem tingut en compte; això no exclou, però, que es puguin fer definicions diferents a la nostra dels elements tradicionals ni que, eventualment, els resultats obtinguts en l'estudi d'alguns d'aquests elements siguin vàlids també per a altres elements definits amb paràmetres diferents.

---

<sup>26</sup> J. M. Foley 1999: 207.

<sup>27</sup> En la introducció del seu comentari referencial, A. Kelly (2007a: 9–14) dedica unes pàgines a tractar les dificultats i objeccions a la validesa del mètode, i que són bàsicament: la pretesa homogeneïtat referencial de la llengua èpica (*Dichtersprache*); la definició del nombre mínim d'instàncies perquè un element es consideri tradicional; el fet que la *Iliada* —que és el focus d'estudi de l'autor— potser representi un exemple atípic de la poesia hexamètrica d'època arcaica; i l'elevat grau de coneixement de la referencialitat tradicional que suposa per a l'audiència. En una ressenya al volum d'A. Kelly, E. Cook (2009), a partir de dues de les dificultats que Kelly assenyalava —la pretesa homogeneïtat de la *Dichtersprache* i el caràcter potser atípic d'un poema monumental com la *Iliada*—, es demana si el que ha fet Kelly no és revelar un sistema referencial tradicional, sinó un sistema referencial intratextual, que només funcioni i sigui vàlid per a la *Iliada*. En les conclusions, fem algunes consideracions respecte d'aquestes objeccions metodològiques i oferim una proposta de millora.

<sup>28</sup> És A. Kelly (2007a: 14s.) qui millor descriu les raons d'aquesta decisió: «The Homeric *Kunstsprache* is a living organism for its audience, and rigid structural categorizations merely describe the poetry from a compositional rather than a semantic perspective.» (p. 14).

El segon principi que hem seguit és el de tenir en compte totes les obres que encaixen en la definició d'èpica grega arcaica, que a parer nostre no abraça només els poemes èpics que van ser compostos en època arcaica, sinó també els que ho foren en època clàssica però s'emmarquen en la mateixa tradició;<sup>29</sup> així —per definir breument el corpus textual— hem pres en consideració els poemes homèrics, els poemes del cicle èpic i els *Himnes homèrics*. Tanmateix, a causa de l'enorme diferència quantitativa i qualitativa entre els poemes homèrics i la resta de composicions —algunes transmeses de manera molt fragmentària—,<sup>30</sup> la majoria de passatges analitzats corresponen a la *Iliada* i l'*Odissea*, especialment quan l'element està molt ben testimoniats; en aquells casos, en canvi, en què els passatges homèrics no són suficients, o en què els elements tenen un paper destacat en els poemes de matriu no homèrica, també els hem recollit i tingut en compte per a l'anàlisi. La finalitat és, al capdavant, reunir un nombre de passatges prou rellevant perquè l'anàlisi que en fem pugui ser significatiu.

### 3. L'ESTÈTICA DE LA POESIA ORAL

L'estudi de l'estètica de la poesia oral, dels paràmetres estètics que regeixen la composició i la recepció dels poemes concebuts i transmesos oralment o en el si d'una tradició oral ha estat una demanda llargament reclamada pels estudiosos de la poesia homèrica d'ençà que les tesis oralistes, proposades per Milman Parry i desenvolupades pel seu deixeble Albert B. Lord, han guanyat l'aprovació de bona part de la comunitat científica. El fet que des d'aquesta posició es defensés que la composició dels poemes orals es fonamentava en dos principis que s'aplicaven gairebé de manera mecànica, el d'estalvi (*thrift*) i el d'economia formular (*formular economy*), entrava en contradicció amb la idea que el poeta componia amb criteris estètics, artístics, sense que el condicionessin de cap manera les expressions fraseològiques de la *Kunstsprache* homèrica.

És per això que ben aviat es van alçar veus que reclamaven l'estudi de la poètica oral, de l'estètica de la poesia oral, la qual aparentment es regia per uns paràmetres i per unes

---

<sup>29</sup> D'aquesta manera evitem les consideracions relatives a la cronologia dels poemes èpics, tan significatives des d'algunes perspectives d'estudi que posen l'accent en la influència d'unes obres sobre unes altres. Des de la nostra perspectiva, però, aquestes consideracions no tenen gaire sentit —o millor, no són rellevants—, perquè l'element referencial no es troba en una composició concreta, sinó en la tradició.

<sup>30</sup> Per «enorme diferència qualitativa» no em refereixo a la diferència en la qualitat artística entre els poemes homèrics i els poemes del cicle —una diferència assenyalada per Aristarc i analitzada minuciosament per J. Griffin (1977)—, sinó al fet que els fragments conservats de poemes del cicle —especialment els transmesos per tradició indirecta— han pervingut als nostres dies precisament perquè eren *qualitativament* diferents dels homèrics, perquè presentaven algun mot, alguna expressió formular, algun element que no era present ni a la *Iliada* ni a l'*Odissea* i que, per tant, calia recollir si s'hi volia fer referència; aquesta és una de les raons per les quals els passatges conservats del cicle sovint no presenten els mateixos elements que els dels poemes homèrics. No cal dir que l'enorme diferència entre el nombre de versos conservats és també un entrebanc considerable.

convencions diferents dels de la literatura pensada per ser llegida.<sup>31</sup> La majoria dels estudiosos que assenyalaven la necessitat de disposar d'un estudi sistemàtic de l'estètica de la poesia oral provenien de les files oralistes i acceptaven, per tant, la naturalesa oral dels poemes homèrics o de la tradició en què havien estat compostos; el que no compartien era que l'acceptació dels postulats oralistes suposés automàticament l'acceptació de les teories mecanicistes sobre la composició oral defensades per Parry i pels seus deixebles. D'aleshores ençà, s'han publicat un gran nombre d'estudis amb propostes útils relatives a l'estètica de la poesia oral, fins al punt que avui dia es pot afirmar que existeix un cert consens sobre la qüestió. L'estudiosa Deborah Beck el descriu en aquests termes:

«[O]ral aesthetics» [...] refers to a way of evaluating and appreciating the Homeric poems as works of art by using the following criteria: i) artistic excellence comes primarily through a gifted use of traditional materials rather than through inventing new things; ii) interplay between repeated language or story patterns and variations from these repeated patterns has a key role to play in creating the aesthetic pleasure of the poems and in emphasizing important points in the story; iii) unusual length creates emphasis.<sup>32</sup>

Així, el consens actual sobre la qüestió de l'estètica de la poesia oral es fonamenta bàsicament en aquests tres principis, que són els que regeixen l'avaluació estètica dels poemes èpics grecs d'època arcaica en tant que composicions que s'emmarquen en una tradició poètica oral. Això no treu, però, que la poesia oral —com l'escripta— també pugui recórrer a mecanismes narratius més convencionals: la prolèpsi (anticipació), l'analèpsi (retrospectiva), els doblats anticipatoris, l'el·lipsi, o els exemples —alguns dels quals també han estat presos en consideració en aquest estudi precisament per la seva incidència en la composició i en la recepció estètiques del poema—.<sup>33</sup> És interessant, en aquest sentit, estudiar el paper que té en la creació de suspens i d'incertesa el fenomen de la *impossibilitat tradicional*, que es produeix quan les connotacions associades a un dels elements tradicionals presents en la narració entren en contradicció amb la «història tradicional», és a dir amb els fets que constitueixen el nucli de la narració tradicional i que el poeta no pot transgredir si no vol arriscar-se a perdre —ell mateix— l'autoritat poètica.

<sup>31</sup> En paraules d'A. B. Lord (1995: 202), «on the level of aesthetics, one needs to know whether a text is oral traditional or not in order correctly to apply the criteria of referentiality. There is a difference between oral traditional poetics and written poetics, and one must know with what kind of poetry one is dealing in order correctly to appreciate its aesthetics and to describe and edit its texts.» Per a repertoris bibliogràfics sobre l'estètica de la poesia oral, cf. M. W. Edwards 1997: 261 n. 1.

<sup>32</sup> D. Beck 2005a: 5. Cf. Russo 1994: 372: «While it is still theoretically possible to doubt that Homer is an oral poet, it remains beyond doubt that he is "aural" in that he composes in a style guided by the ear and meant to be heard, a style that pleases through verbal play based on an aesthetic of repetition and variation, and of relaxed fullness of expression wherever the context allows it.»

<sup>33</sup> Sens dubte, l'estudiosa que més s'ha centrat en aquest aspecte dels poemes homèrics ha estat I. de Jong: per a un estudi narratològic general centrat en la *Iliada*, cf. 1987 [2004]; per a un estudi narratològic de l'*Odissea*, cf. 2001, 2002a, 2002b; per a l'estil subjectiu d'Odisseu en els *Apòlegs*, cf. 1992; per a un estudi ampli de la qüestió, cf. 1997.

Així, doncs, en aquest apartat ens centrarem, en primer lloc, en l'explicació dels tres principis d'avaluació estètica que regeixen la poesia oral, exemplificant-los amb alguns dels elements tradicionals de la *Nekyia* que hem analitzat en el lèxic referencial; en segon lloc, aprofundirem en el concepte d'*impossibilitat tradicional* i en la importància que té aquest fenomen en la creació d'uns determinats efectes estètics; finalment, recollirem molt breument altres recursos narratius presents en els poemes homèrics i en l'èpica grega d'època arcaica que també són recurrents i productius a nivell estètic.

### 3. 1. Ús talentós del material tradicional

El primer principi de l'estètica de la poesia oral és el que més contrasta amb les apreciacions modernes de la vàlua de l'obra literària —en què el concepte d'originalitat té una importància central—; segurament és per això que, fins fa relativament poc, ha estat difícil de dilucidar. En la poesia oral, l'excel·lència artística s'aconsegueix a través de l'ús talentós, especialment destre, dels materials tradicionals, no a través de la invenció de nous materials: la qüestió no és tant inventar nous mites, escenes o expressions fraseològiques, per seduir l'audiència i sorprendre-la, interessar-la o crear-li un seguit d'expectatives, sinó aconseguir tot això justament a través dels elements tradicionals i de la xarxa referencial vinculada a la tradició. Com més domini es mostra dels elements de la tradició, més excel·lent serà la composició.<sup>34</sup>

Aquest primer principi encaixa perfectament amb el que hem vist que defensa la teoria de la referencialitat tradicional —que és la perspectiva adoptada en aquesta investigació—, que es fonamenta en la idea que els elements de la tradició tenen associats uns valors immanents que deriven i alhora remetien a la resta de contextos en què l'element en qüestió ha aparegut, i l'omplen d'un significat connotat que és el que el poeta fa servir per crear determinats efectes estètics en una audiència coneixedora també de la xarxa referencial tradicional immanent. Si el poeta no té aquest coneixement, o si no té el talent per fer servir artísticament el material tradicional, és difícil que les seves composicions es puguin valorar positivament des del punt de vista poètic. Si, pel contrari, el poeta no només domina els materials tradicionals i els seus valors immanents, sinó que també sap utilitzar-los —per mitjà de la repetició o de la variació, com veurem en l'apartat següent— amb finalitat poètiques, les seves creacions tindran una apreciació estètica positiva.

---

<sup>34</sup> En paraules de C. Sowa (1983: 11) respecte dels *Himnes homèrics*, «beyond mere mechanical concerns, I have tried to give some appreciation of the aesthetic effects attained by the poets of the *Hymns* in their use of the themes, which often differs from the way they were used by Homer and Hesiod. [...] A synthesis of the two methods [sc. oral and literary approaches to Homeric poetry] seems preferable, and this study attempts not only to show what themes are common to the *Hymns* and to other early Greek epic, but to demonstrate how each theme contributes to the total effect of its poem, or, to put it another way, how the individual singers used the traditional elements to construct a particular poem.»

Un bon exemple de l'ús talentós dels materials tradicionals —i de la manera com el poeta fa servir els valors immanents dels elements de la tradició per crear significat— es troba en la descripció del viatge en vaixell que fan Odisseu i els companys des de l'illa de Circe fins al país dels cimmericis (11. 6–13):

ἡμῖν δ' αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρώριοιο  
 ἵκμενον οὖρον ἱεὶ πλησίστιον, ἐσθλὸν ἑταῖρον,  
 Κίρκη ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα.  
 ἡμεῖς δ' ὅπλα ἕκαστα πονησάμενοι κατὰ νῆα  
 ἤμεθα· τὴν δ' ἄνεμός τε κυβερνήτης τ' ἴθυνε.  
 τῆς δὲ πανημερίης τέταθ' ἰστία ποντοποροῦσης.  
 δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἄγυιαι·  
 ἢ δ' ἐς πείραθ' ἵκανε βαθυρροῦ Ὠκεανοῖο.

La descripció de la partida, la navegació i l'arribada del vaixell a la seva destinació conté els elements típics de l'escena de *viatge per mar*,<sup>35</sup> i la presència d'una figura divina *ajudant*<sup>36</sup> anticipa que el vaixell arribarà a bon port: així, el passatge no fa sinó descriure com es desenvolupa el viatge en vaixell d'Odisseu i els companys des de l'illa de Circe fins al país dels cimmericis, situat als confins de l'Oceà, a prop d'una de les entrades a l'Hades. Alguns estudiosos, però, han criticat la presència de l'expressió *δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἄγυιαι* (11. 12) en aquest context, perquè la hi consideraven inadequada basant-se en el fet que la imatge de les ombres que es projecten quan es pon el sol no s'ajusta amb la descripció d'un viatge per mar —en què no hi ha elements que puguin causar aquesta ombra—, sinó amb la d'un viatge per terra (e.g. *Od.* 3. 487, 15. 185); la defensa de l'autenticitat i l'adequació del vers en aquest context ha vingut de la mà d'estudiosos posteriors, que han argüït que en el cas que el vaixell estigui arribant a port la presència del vers no resultaria tan inadequada donada la proximitat de terra ferma.<sup>37</sup>

Tanmateix, la defensa de l'autenticitat i l'adequació del vers es basa en aspectes que, a parer nostres, ni són rellevants des del punt de vista poètic —perquè se centren només en el fet que sigui possible la presència d'elements que projecten ombres en la descripció física del lloc per on transcorre el viatge— ni expliquen la presència de la fórmula en altres contextos en què no hi ha elements que puguin projectar aquesta ombra (cf. *Od.* 15. 296). En canvi, si comparem el significat denotatiu de l'expressió amb els seus valors referencials tradicionals, que només

<sup>35</sup> Per a una anàlisi referencial completa de l'element tradicional *viatge per mar*, vegeu l'entrada 2 del lèxic.

<sup>36</sup> Per a una anàlisi referencial completa de la figura tradicional de l'*ajudant*, vegeu l'entrada 5 del lèxic.

<sup>37</sup> És F. Focke (1939: 207s.) —seguit i citat per A. Heubeck (1989: 77 *ad loc.*)— qui recull la crítica d'E. Schwartz (1924: 138 n. 1) a la presència del vers en el passatge de la *Nekyia*, i qui primer defensa l'autenticitat del vers i la seva adequació en el context. Més endavant, A. Hoekstra (1989: 243 *ad Od.* 15. 185) defensa l'aptesa del vers en uns contextos determinats: «Because of the mountains surrounding this stretch of road an original secondary fut. [...] would be particularly apt here. It may well be that the verse was created for such a situation, but if it was, it spread far beyond its original context, for we also find it in the description of voyages (xi 12, xv 296).»



es poden detectar a través d'un examen minuciós de la resta d'ocurrències de l'element en l'èpica grega d'època arcaica,<sup>38</sup> la justificació de la seva autenticitat i adequació en el context en què està testimoniats és tota una altra:

1 *Od.* 3. 487 (486–90) [cf. 3]

οἱ δὲ πανημέριοι σεῖον ζυγὸν ἀμφὶς ἔχοντες.  
δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγυαί·  
ἐς Φηρὰς δ' ἵκοντο Διοκλῆος ποτὶ δῶμα,  
υἱὸς Ὀρτιλόχοιο, τὸν Ἀλφειὸς τέκε παῖδα.  
ἔνθα δὲ νύκτ' ἄεσαν, ὃ δὲ τοῖς παρ ξείνια δῶκεν.

2 *Od.* 3. 497 (3. 495–4. 2)

ἴξον δ' ἐς πεδίον πυρρηφόρον, ἔνθα δ' ἔπειτα  
ἦνον ὁδόν· τοῖον γὰρ ὑπέκφερον ὠκέες ἵπποι.  
δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγυαί.  
Οἱ δ' ἴξον κοίλῃν Λακεδαίμονα κητώεσσαν,  
πρὸς δ' ἄρα δώματ' ἔλων Μενελάου κυδαλίμιοιο.

3 *Od.* 15. 185 (184–8) [cf. 1]

οἱ δὲ πανημέριοι σεῖον ζυγὸν ἀμφὶς ἔχοντες.  
δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγυαί·  
ἐς Φηρὰς δ' ἵκοντο Διοκλῆος ποτὶ δῶμα,  
υἱὸς Ὀρτιλόχοιο, τὸν Ἀλφειὸς τέκε παῖδα.  
ἔνθα δὲ νύκτ' ἄεσαν, ὃ δὲ τοῖς παρ ξείνια θῆκεν.

En aquests casos, com en el passatge de la *Nekyia*, la presència de l'expressió no està vinculada directament amb la geografia en què es desenvolupa l'acció —com defensen alguns estudiosos—, sinó amb un context concret, d'escena de viatge. Així, la presència de l'expressió no denota només la fi del dia: implica també la fi d'una jornada del viatge que s'està duent a terme, que pot coincidir amb la fi del viatge. En tot cas, fa preveure que els viatgers s'aturaran i descansaran durant la nit per prosseguir el viatge l'endemà si encara no han arribat a la destinació. L'explicació que oferim es fonamenta en arguments poètics —no geogràfics—, i dóna compte del seu ús en tots els contextos en què està testimoniats, anticipant la fi de la jornada de viatge o, eventualment, del viatge mateix.

Tanmateix, conscient dels valors immanents vinculats a l'expressió i de les expectatives que aquests valors generen en l'audiència, el poeta també la situa en contextos que podríem considerar no tradicionals, en contextos en què les expectatives que genera no s'adiuen amb

<sup>38</sup> Per a una anàlisi referencial completa de les expressions tradicionals que conformen el vers '*es pongué el sol i tots els camins s'enfosquiren*', vegeu les entrades 8a i 8b del lèxic.

els fets que es descriuen, encara que aquests contextos sempre estiguin vinculats amb escenes de viatge:

4 *Od.* 2. 388 (387–90)

ἤϊτεε νῆα θοήν· ὁ δὲ οἱ πρόφρων ὑπέδεκτο.  
δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἄγυιαί·  
καὶ τότε νῆα θοήν ἄλαδ' εἴρυσσε, πάντα δ' ἐν αὐτῇι  
ὅπλ' ἐτίθει, τά τε νῆες εὖσσελμοι φορέουσι.

5 *Od.* 15. 296 (295–8)

βᾶν δὲ παρὰ Κρουνοῦς καὶ Χαλκίδα καλλιρέεθρον.  
δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἄγυιαί·  
ἢ δὲ Φεᾶς ἐπέβαλλεν ἐπειγομένη Διὸς οὔρωι,  
ἢ δὲ παρ' Ἥλιδα δῖαν, ὅθι κρατέουσιν Ἑπειοί.

6 *Od.* 15. 471 (471–5)

δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἄγυιαί·  
ἡμεῖς δ' ἐς λιμένα κλυτὸν ἤλθομεν ὧκα κιόντες,  
ἔνθ' ἄρα Φοινίκων ἀνδρῶν ἦν ὠκύαλος νηῦς.  
οἱ μὲν ἔπειτ' ἀναβάντες ἐπέπλεον ὑγρὰ κέλευθα,  
νὼ ἀναβησάμενοι· ἐπὶ δὲ Ζεὺς οὔρον ἱάλλεν.

En aquests tres passatges l'expressió es troba en contextos no tradicionals, perquè en lloc de precedir l'arribada al destí o una aturada en el camí per poder descansar durant la nit, l'acció que segueix és precisament la contrària, la de l'inici (4, 6) o continuació (5) d'un viatge. Aquest fet produeix una decepció de les expectatives que els valors immanents de l'expressió havien generat en l'audiència, cosa que genera al seu torn incertesa i interès respecte del desenvolupament posterior de l'acció. A més, la presència d'aquesta expressió en contextos no tradicionals també ajuda a caracteritzar el viatge que s'emprén o que s'està duent a terme com un viatge excepcional, en algun sentit: així, els viatges que es volen fer d'amagat —com el de Telèmac a Pilos, inadvertit als pretendents, o el de l'esclava fenícia, que fuig de la casa on serveix amb Eumeu, el fill dels amos— s'emprenen de nit, i els viatges que es volen accomplir ben aviat —com el de Telèmac de retorn a Ítaca— no aturen la navegació ni quan es fa fosc.

L'estudi de la referencialitat associada als elements de la tradició, juntament amb el dels principis que regeixen l'estètica de la poesia oral, permeten no només proveir d'una explicació coherent la presència d'una determinada expressió en contextos aparentment ben diferents, sinó també defensar que la seva presència és inqüestionable i pertinent en tots els contextos en què s'ha transmès. En aquest cas concret, a més, permet veure com el poeta pot fer servir el material tradicional amb finalitat estètica, sigui per projectar unes expectatives concretes,

sigui per decebre-les creant incertesa i assenyalant el caràcter excepcional d'algun episodi. I és que, com en molts altres casos, l'habilitat artística del poeta no rau en la mera invenció, sinó en la manera com el poeta fa ús dels materials propis de la tradició.

### 3. 2 Repetició i variació

El segon principi de l'estètica de la poesia oral també contrasta amb les apreciacions modernes de la vàlua de l'obra literària, que —com ja hem esmentat— consideren central el concepte d'originalitat, però també fou objecte de dures crítiques per part dels filòlegs alexandrins, que van fer una tasca ingent de «depuració» dels poemes homèrics, eliminant aquells versos que consideraven interpolats. Segurament és per aquest contrast amb les apreciacions antigues i modernes del fenomen que, malgrat la importància que té en la creació de significat en la poesia oral, hagi estat objecte d'incomprensió i crítica durant segles i que no s'hagi començat a estudiar i a valorar fins fa relativament poc temps.<sup>39</sup> En les tradicions poètiques orals, la repetició i la variació tenen una importància central no només en la creació de significat i de plaer estètic, sinó també perquè ajuden a emfasitzar els aspectes més rellevants d'una narració o d'una història.<sup>40</sup>

Els mecanismes de la repetició i de la variació, que són complementaris entre si, poden operar en tots nivells i tant sobre elements tradicionals com sobre elements que no formin part de la tradició. Així, encara que la seva relació amb el primer principi estètic, el de l'ús talentós del material tradicional, és molt estreta —perquè és a través de la repetició i la variació dels elements de la tradició que el poeta pot, d'una banda, crear significat i, de l'altra, jugar amb els valors immanents d'aquests elements tradicionals per crear determinats efectes estètics—, aquest segon principi, el de la repetició i variació, té un abast més ampli i és present sota formes molt diverses, com ara els doblats de personatges, les diferents versions d'una mateixa contalla —que s'expliquen en situacions diferents, davant d'interlocutors diferents i amb finalitats diferents—, la transmissió indirecta del discurs d'un personatge, etcètera.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Un dels primers estudiosos que van posar l'accent en aquesta qüestió fou G. Calhoun (1933), el qual no només va assenyalar la responsabilitat dels filòlegs alexandrins i dels estudiosos moderns en aquesta valoració de la repetició en els poemes homèrics (pp. 1–2, cf. també M. Clark [2004: 117–119]), sinó que també va fer altres consideracions sobre els efectes estètics de la repetició i la variació (p. 10), sobre l'expansió i combinació de les fórmules (p. 12) i sobre la tècnica èpica (p. 18). Més endavant, el treball de B. Fenik (1974: 133–232) sobre les repeticions en l'*Odissea* —amb especial èmfasi en els doblats de personatges— va posar els fonaments per a l'estudi de les repeticions i variacions en els poemes homèrics (cf. M. W. Edwards 1987b: 50–60). Tanmateix, no són pocs els autors que diferencien entre repeticions mecàniques o tipològiques, d'una banda, i repeticions amb voluntat estètica, de l'altra (cf. e.g. Friedrich 2002: 67; Currie 2016: 259–262); per a una refutació d'aquestes diferenciacions, cf. Fenik 1974: 133s.

<sup>40</sup> Cf. D. Beck 2005a: 5 (citada més amunt). Per a més bibliografia sobre el fet que els temes i les fórmules repetides de l'estil homèric eren capaces d'una explotació artística deliberada, cf. Segal 1971: 3 n. 1.

<sup>41</sup> Per a diferents aproximacions als mecanismes de la repetició i de la variació en els poemes homèrics, cf. J. Morris 1983 [la variació com a element significatiu]; Thornton 1984: 73–92 [repetició i variació de motius a la *Iliada*]; J. M. Foley 1988: 111; 1991: 56–60 [en relació amb l'estètica oral; repetició com a *re-creació*]; Lowenstam

Tanmateix, el fet que aquests elements objecte de repetició o de variació no pertanyin a la tradició i que, per tant, quedin fora del focus d'interès de la referencialitat tradicional fa que, encara que puguin ser plenament operatius i dignes de consideració en qualsevol estudi dels poemes homèrics, en aquesta investigació no els hàgim tingut en compte, per bé que és innegable que l'*Odissea* en presenta a bastament.<sup>42</sup>

Encara que avui dia és un mecanisme poètic oral ben definit, fins fa relativament poc temps els estudiosos no sabien com interpretar les repeticions que sovintejaven en els poemes homèrics. La tendència dels estudiosos analistes fou considerar que eren abusives i resultat del procés de còpia, durant els quals els copistes reduplicaven alguns versos: els estudiosos, doncs, havien de «depurar» el poema de les repeticions espúries —una propòsit que ja havien dut a terme amb anterioritat els filòlegs alexandrins—. Aquesta apreciació tan negativa del fenomen, però, va començar a canviar quan es va veure que les repeticions no eren supèrflues, sinó un recurs propi de la poesia homèrica que mereixia un estudi específic. Tanmateix, encara s'han hagut de superar alguns prejudicis i idees prefixades abans de poder-lo estudiar en el marc de la poesia oral: el primer prejudici és la idea de l'existència de l'original i la còpia, és a dir que entre les instàncies repetides n'hi ha que funcionen com a model —perquè són més completes, perquè s'acosten més a la forma ideal— i n'hi ha que en són còpies;<sup>43</sup> el segon és entendre la repetició com a mera reproducció d'un element, un terme que desnaturalitza el mecanisme estètic que hi ha al darrere d'aquest fenomen. En la poesia oral, la repetició és una *recreació*, una nova instància d'un element, que torna a posar davant dels ulls de l'audiència aquest element perquè hi reaccioni d'alguna manera, perquè hi interactui i en pugui extreure alguna cosa significativa: no és una mera repetició, sinó un mecanisme de creació de significats.<sup>44</sup>

Més enllà del paper de la repetició en la poesia oral com a mecanisme de creació de significat, també és important el seu paper a nivell estètic: d'una banda, perquè la familiaritat amb l'element causa un cert plaer passiu de relaxació en l'audiència; de l'altra, però, perquè també genera una certa expectativa i curiositat en l'audiència per saber si la repetició serà com un s'esperava o es produirà alguna variació que causi sorpresa.<sup>45</sup> A més, la variació pot estar associada amb una certa expansió emfàtica, que en prolongar l'element fora dels seus límits habituals fa augmentar la indeterminació i el suspens.<sup>46</sup>

---

1993; A. B. Lord 1995: 123s. [repetició i variació en la poesia anglosaxona]; Minchin 1999 [repetició i variació en les històries cretenques d'Odisseu]; Eide 1999 [els passatges repetits amb lleugeres variacions; *contra* Nagy 2004a]; Lateiner 2004; Scodel 2004b: 49; Brelinski 2008 [patrons narratius repetits en l'*Odissea*]; Mueller 2011; Currie 2016: 259–262 [repetició, intratextualitat i al·lusivitat].

<sup>42</sup> Per a un bon estudi de la repetició en l'*Odissea*, que opera en diferents nivells, vegeu Fenik 1974: 131–232, que, entre d'altres, analitza la tempesta i l'arribada a Esquèria (pp. 143s.), l'estructura del catàleg de les dones (pp. 145s.), la matança dels pretendents (pp. 146–148), els dobles de personatges (pp. 172–207); cf. de Jong 2001.

<sup>43</sup> Un exemple paradigmàtic d'aquest model és l'estudi de W. Arend (1933) sobre les escenes típiques. La refutació més clara d'aquesta idea prefixada, d'aquest prejudici, és d'A. B. Lord (1960: 99–123).

<sup>44</sup> Cf. J. M. Foley 1991: 56–60.

<sup>45</sup> Cf. Calhoun 1933: 10

<sup>46</sup> Per a una anàlisi més aprofundida de l'expansió emfàtica, vegeu el subapartat següent.

Pel que fa a la variació, que actua en certa manera com a contrapunt de la repetició, opera en els mateixos nivells que aquesta, tant de creació de significat com de creació de determinats efectes estètics: d'una banda, hi ha el plaer associat al reconeixement de la variació —que acostuma a ser significativa quan es posa en relació amb l'element respecte del qual s'ha operat la modificació—; de l'altra, la variació causa sorpresa perquè decep les expectatives de l'audiència. A més, quan la variació es produeix en un aspecte especialment significatiu, la decepció de les expectatives de l'audiència pot generar indeterminació respecte del desenvolupament posterior de l'acció narrativa, així com un cert suspens, que es manté mentre no apareix un altre element que hi projecti de nou unes expectatives segures.<sup>47</sup>

Un bon exemple del recurs a la repetició i la variació com a mecanisme de creació de significat i de determinats efectes estètics es troba en els passatges genealògics presents en l'èpica grega arcaica i en la poesia hesòdica, més concretament en la repetició (o recreació) d'una expressió tradicional associada al naixement de fills divins: ἐν ἀγκοίνησιν [ιαῦσαι | μιγεῖσα].

1 *Il.* 14. 213 (211–3)

Τὴν δ' αὖτε προσέειπε φιλομειδῆς Ἀφροδίτη·  
οὐκ ἔστ' οὐδὲ ἔοικε τεὸν ἔπος ἀρνήσασθαι·  
— Ζηνὸς γὰρ τοῦ ἀρίστου ἐν ἀγκοίνησιν ἰαύεις.

2 *Od.* 11. 261 (260–2)

τὴν δὲ μέτ' Ἀντιόπην ἴδον, Ἀσωποῖο θυγάτρα,  
ἣ δὴ καὶ Διὸς εὖχετ' ἐν ἀγκοίνησιν ἰαῦσαι,  
καὶ ῥ' ἔτεκεν δύο παῖδ', Ἀμφιονά τε Ζῆθόν τε,

3 *Od.* 11. 268 (266–8)

τὴν δὲ μετ' Ἀλκμήνην ἴδον, Ἀμφιτρύωνος ἄκοιτιν,  
ἣ ῥ' Ἑρακλῆα θρασυμέμονα θυμολέοντα  
γείνατ' ἐν ἀγκοίνησι Διὸς μεγάλοιο μιγεῖσα·

4 *Hes. frag.* 43a. 81 (81–3)

ἣ δὲ Ποσε[ιδάωνος ἐν] ἀγκοίνησι μιγεῖ[σα  
Γλαύκωι ἐν[ ] ἀμύμονα Βελλε[ροφόντην,  
ἔξοχον ἀνθ[ρώπων ἀρ]ετῇ ἐπ' ἀπείρονα γ[αῖαν

<sup>47</sup> Les escenes d'hospitalitat fracassada dels *Apòlegs* són un bon exemple de variacions significatives que comporten sorpresa, indeterminació i suspens respecte al desenvolupament posterior de l'acció narrativa; per a una anàlisi completa d'aquestes escenes tenint en compte la variació significativa, vegeu Reece 1993.

Encara que aquesta expressió formular presenti dos verbs possibles en el nucli, és una variació que no resulta significativa perquè remet a un mateix fet: les relacions sexuals entre una divinitat masculina —Zeus en els passatges homèrics, Posidó en l'hesiòdic— i una divinitat femenina o una dona mortal sempre resulten fructíferes i donen lloc a una progènie destacada. La presència repetida d'aquesta expressió en contextos genealògics sempre associada amb el naixement de personatges significatius —com els bessons Amfion i Zetos (2), Hèracles (3), o Bel·lerofont (4)— reforça els valors immanents vinculats a aquest element fraseològic —el caràcter excepcional de la progènie que naixerà d'aquesta unió— i confirma les expectatives que genera en una audiència capaç de reconèixer-la.<sup>48</sup> El mateix element es troba en un altre passatge de l'èpica grega arcaica, però en un context atípic, perquè no té vinculació amb cap passatge genealògic i fa referència a l'abraçada d'una divinitat femenina sense connotacions sexuals: després que Metanira la sorprengui quan intentava fer immortal Demofont posant-lo sobre el foc, Demèter revela la seva veritable identitat i anuncia la futura glòria de l'infant:

5 *h. Cer.* 264 (263–4)

τιμὴ δ' ἄφθιτος αἰὲν ἐπέσσειται οὐνεκα γούνων  
 ἡμετέρων ἐπέβη καὶ ἐν ἀγκοῖνησιν ἴαυσεν.

Encara que estigui situada en un context atípic —cosa que comportaria la sorpresa de l'audiència—, l'element conserva les connotacions que s'hi solen associar: les abraçades de la divinitat, encara que ara siguin femenines i sense connotacions sexuals, continuen resultant fructíferes i positives per a qui les rep; en aquest cas, ho són per Demofont, que gràcies a això tindrà una glòria immortal (τιμὴ ἄφθιτος). Així, com hem vist, la repetició, la recreació, de l'expressió formular en un context no tradicional és un mecanisme que té el poeta no només per crear significat —l'element conserva els valors immanents també en contextos atípics— sinó per crear determinats efectes estètics: en aquest cas associats a la sorpresa i al plaer del reconeixement de l'element tradicional i dels seus valors immanents.

Hi ha un passatge homèric, però, en què aquest element tradicional ressona per mitjà d'una lleugera variació fraseològica amb una clara finalitat estètica: en el discurs de retret que fa Hèctor a Paris pel fet d'amagar-se i no voler sortir a enfrontar-se a Menelau (*Il.* 3. 39–64), el millor dels troians fa aparèixer l'expressió ἐν κονίησι μυγείης, que a nivell formal i semàntic remet a la fórmula analitzada, per expressar la idea de la mort, que aquí està erotitzada:

6 *Il.* 3. 55 (54–5)

οὐκ ἂν τοι χραίσμη κίθαρις τὰ τε δῶρ' Ἀφροδίτης  
 ἢ τε κόμη τό τε εἶδος ὅτ' ἐν κονίησι μυγείης.

<sup>48</sup> Per a una anàlisi referencial completa de l'expressió '*haver jagut en l'abraçada*', vegeu l'entrada 76 del lèxic.

Així, el sintagma ἐν κονίησι —que se sol construir amb formes dels verbs πίπτω, βάλλω, τείνω o similars referit a la pols que hi ha al camp de batalla— es troba construït aquest cop amb una forma del verb μείγνυμι, de clares connotacions eròtiques.<sup>49</sup> El caràcter excepcional de l'expressió —és l'única atestació en tota la poesia èpica grega arcaica— i la semblança amb l'element ἐν ἀγκοίνησιν [ιαῦσαι | μυγεῖσα] fan pensar que, en aquest passatge, el poeta ha volgut jugar deliberadament amb les connotacions associades a la fórmula tradicional per impregnar d'erotisme l'escena, sorprendre l'audiència i causar-li plaer pel reconeixement de la variació. És evident que, com en altres casos, aquest és un bon exemple del primer principi estètic de la poesia oral: l'ús talentós del material tradicional, que enriqueix significativament la recepció de les paraules del poeta. En aquest cas, Hèctor insereix l'expressió amb la variació en el discurs de retret que fa a Paris —que encarna com ningú la figura del seductor— dins del qual l'heroi troià enumera tot un seguit d'elements vinculats amb la seducció —com la cítara, els dons d'Afrodita, la cabellera o la bellesa— que no serviran de res a Paris quan Troia caigui i ell *es barregi amb la pols* (ἐν κονίησι μυγείης). Així, els mateixos elements que li servirien en el joc de la seducció que precedeix tot intercanvi sexual —un intercanvi sovint expressat amb les fórmules tradicionals ἐν φιλότῃτι μυγεῖσα o ἐν ἀγκοίνησιν μυγεῖσα— no li seran gens útils quan el seductor per excel·lència amb qui es barregi, amb qui tingui «un contacte íntim», no sigui la seva estimada Hèl·lena, sinó la pols del camp de batalla. Així, l'ús del verb μείγνυμι en aquest passatge és deliberat i conscient, i ple d'ironia: el poeta aprofita les connotacions associades a l'element tradicional ἐν ἀγκοίνησιν [ιαῦσαι | μυγεῖσα] per impregnar d'erotisme el que no deixa de ser una amenaça a Paris davant del futur funest que els espera si, per culpa de la seducció d'Hèl·lena i de la seva inacció a la batalla, acaba caient la ciutat de Troia.

L'estudi des de la perspectiva de la referencialitat tradicional del funcionament de la repetició i la variació com a mecanismes de creació de significat i de projecció de determinats efectes estètics permet no només proveir d'una explicació coherent la presència d'un nombre tan elevat de repeticions en la poesia èpica grega d'època arcaica, sinó també entendre el paper clau que tots dos mecanismes tenen en la composició i la recepció del poema per part de l'audiència. En aquest exemple concret, a més, en què la repetició i la variació operen sobre un element fraseològic tradicional, es pot veure perfectament la manera com el principi de la repetició i la variació es combina amb el de l'ús tradicional del material tradicional amb una finalitat clarament estètica.

<sup>49</sup> Encara que els escoliastes acostumen a entendre que el sintagma ἐν κονίησι té un valor metonímic per μάχην i, per tant, que la fórmula significaria «barrejar-se amb la guerra» (cf. escoli D *ad Il.* 3. 55.: ἐν κονίησι μυγείης· ὅτ' ἂν ἀναιρεθῆς συστάς εἰς μάχην), el cert és que el verb μείγνυμι té clares connotacions eròtiques que traspuen en fórmules com ἐν φιλότῃτι μυγεῖσα (*passim*) o ἐν ἀγκοίνησιν μυγεῖσα; cf. Mader 1994. Això no treu, però, que autors antics com Eustati neguin el caràcter eròtic del verb en alguns passatges homèrics (cf. Ahl & Roisman 1996: 51s.). En una glossa a un passatge de l'*Odissea* (6. 136), l'estudiós de Tessalonica afirma: Τὸ δὲ κούρησι μίξεσθαι, οὐ παιγνιώδεις κατὰ τὸ, μίγη φιλότῃτι καὶ εὐνῇ. καὶ ἀνδράσι μίσγεται ἀμφαδίην πρὶν γάμον ἔλθειν ἀλλ' ὥσπερ καὶ Φαίαξιν ἐπιμίσφεται ἀντιθέοισιν ὁ Ὀδυσσεύς, οὗ τω καὶ ἐνταῦθα ταῖς κόραις.

### 3. 3 Expansió emfàtica

A diferència dels dos principis estètics anteriors, el tercer principi de la poètica oral no és tan sorprenent des d'una perspectiva moderna. De fet, encara que entre els estudiosos de la nostra època no es va començar a estudiar amb profunditat fins a mitjan segle XX,<sup>50</sup> els crítics antics ja tenien en compte el fenomen de l'expansió —que anomenaven αὔξησις— com a mecanisme habitual de creació d'èmfasi. En paraules de N. Richardson, que ha estudiat la presència d'aquest terme en els escolis de la *Iliada*, aquest mecanisme pot actuar en múltiples instàncies dels poemes:

As this [sc. αὔξησις] means the art of making something seem more significant, it can refer to a large variety of devices. [...] In general, the expansion of standard themes and addition of details adds to the importance of what is being described, or what is about to be described. Thus divine assemblies, 'typical scenes' such as those of arming, invocation of the Muses, an accumulation of similes and other devices can be used to signal a major episode, whilst details of wounds or a hero's background are used to draw special attention to a character or scene in the midst of the battle.<sup>51</sup>

Així, l'extensió inusual d'un element determinat per mitjà d'una digressió —que pot prendre la forma d'història, de paradigma mitològic, de símil extens, de descripció (*ekphrasis*), de genealogia o de catàleg— no fa sinó singularitzar-lo i destacar-lo en el context de l'acció narrativa en què s'insereix. És per això que, encara que ens pugui resultar sorprenent, és en els moments en què l'acció narrativa és més dramàtica i intensa que les expansions són més extenses i de major complexesa.<sup>52</sup> Això és ben visible en les digressions paradigmàtiques, que són les històries que es troben en discursos de personatges prominents —com ara l'ancià Nèstor— per exemplificar una proposta: la llargària de l'anècdota és directament proporcional a la necessitat de persuasió d'aquell moment; així, com més urgent i perillosa és la situació, més expansius són el discurs i el paradigma que l'il·lustren.<sup>53</sup> A més d'emfasitzar un episodi o

<sup>50</sup> De fet, encara que G. Calhoun (1933) va ser el primer que hi va parar atenció, no és fins a N. Austin (1966) que es fa un treball sistemàtic sobre l'expansió en els poemes homèrics —que anomena *digressions*—; vegeu Reece 2011 [amb indicacions bibliogràfiques completes]; cf. també Notopoulos 1957; A. B. Lord 1960: 148. Per a un breu estat de la qüestió sobre aquest principi, cf. M. W. Edwards 1987b: 47–50. Per a alguns estudis sobre la funcionalitat de l'expansió en les escenes típiques, cf. Russo 1994; M. W. Edwards 1980a; 1992.

<sup>51</sup> Cf. N. Richardson 1980: 276 [amb una llista amb totes les referències en els escolis de la *Iliada* al mecanisme de l'expansió en la n. 36 de la mateixa pàgina]. Eustati de Tessalònica, en canvi, es refereix a aquest mateix mecanisme amb el terme πλατυσμός 'ornamentació'; cf. Notopoulos 1957: 73 (*ap.* Fenik 1974: 137); A. B. Lord 1960: 148: «for the ornament has a value of its own, and this value is understood and appreciated by the poet's audience».

<sup>52</sup> Cf. Reece 2011, que recull una llista dels passatges homèrics que presenten digressions. En aquest sentit, B. Fenik (1968: 159) ja va observar que «the duration of the battle reflects the importance of the person over whom the fighting is taking place», és a dir com més important és el personatge per qui es lluita, més llarga serà la descripció d'aquesta batalla; cf. M. W. Edwards 1987b.

<sup>53</sup> Cf. Austin 1966: 306: «[I]t is a surprising fact in Homer that where the drama is most intense the digressions are the longest and the details the fullest. In paradigmatic digressions the length of the anecdote is in direct proportion to the necessity for persuasion at the moment. The more urgent the situation, the more expansive



un element determinat, l'expansió compleix una altra finalitat estètica, d'ornamentació: així, en els episodis en què no hi ha expansió, en els episodis en què l'acció narrativa es presenta més despullada, és més difícil que el text pugui transmetre bellesa i emoció.<sup>54</sup>

Aquest tercer principi estètic ha estat àmpliament estudiat i no és difícil exemplificar-lo amb múltiples instàncies dels poemes homèrics. En el cas de la *Nekyia*, es pot veure clarament si comparem les escenes que recullen les converses que Odisseu manté amb les diferents ànimes:<sup>55</sup> mentre que la conversa amb Elpènor no s'allarga més d'una trentena de versos (51–83), i la trobada amb Aiant es descriu de manera molt succinta —per l'actitud distant de l'heroi telamoni— (543–64), les converses que Odisseu manté amb Anticlea (152–225), Agamèmnon (387–466) o Aquil·les (467–540) tenen una extensió destacable i és perceptible de manera evident la importància significativa que tenen per a l'heroi itaquès.

Així, aquest tercer principi estètic, el de l'expansió emfàtica, explica no només algunes de les variacions que presenten els elements tradicionals —les que estan encaminades a donar cert relleu o importància a l'element en qüestió—, sinó que es troba també a la base de molts altres recursos que es consideren propis de la poesia homèrica, com són ara les digressions paradigmàtiques, els símls extensos, els paradigmes mítics, les descripcions (*ekphrasis*), les genealogies o els catàlegs.

### 3. 4 La impossibilitat tradicional

Encara que el concepte d'*impossibilitat tradicional* es troba testimoniats ja en obres de principi segle XX,<sup>56</sup> en aquesta investigació el reprenem amb el sentit en què el fa servir A. Kelly, que designa així els esdeveniments que l'audiència sap, gràcies al coneixement que té de la tradició, que no poden donar-se, que no poden tenir lloc perquè no està destinat que s'esdevinguin,<sup>57</sup> perquè contravenen la història tradicional que audiència i poeta coneixen, el «cànon dels fets»; són esdeveniments impossibles des del punt de vista de la tradició, per exemple, que Hèctor mati Aquil·les en combat, que l'heroi mirmídon torni viu a Ftia després de la guerra, que

---

the speech and its illustrative paradigm». Per a un estudi de les digressions paradigmàtiques, vegeu Alden 2000; cf. Andersen 1987; Burgess 2006: 167–177; Alden 2011a [bibliografia]. Per als paradigmes mítics, Willcock 1964.

<sup>54</sup> M. W. Edwards (1987b: 50) recull els passatges de la poesia hexamètrica d'època arcaica —és a dir del corpus èpic i de l'hesiòdic— en què els estudiosos moderns han trobat a faltar l'expansió ornamental: «Examples can be seen in the dry and unelaborated style represented in the fragments of the *Thebaid*, the *Cypria* and the *Little Iliad* (see Griffin 1977: 48–53), in the lack of ornamentation in fragment 19 (Allen) of the *Little Iliad* (see Hainsworth 1970: 97), and in the unelaborated type-scenes and abbreviated dialogue of the last scenes of the *Odyssey* (see [M. W.] Edwards 1982). [M. L.] West has imaginatively shown how Hesiod's spare account of Epimetheus' reception of Pandora (*Works and Days* 83–9) can be embellished with Homeric techniques by a skillful bard (1981: 55–7).»

<sup>55</sup> Per a una anàlisi referencial complet de la conversa amb una ànima a l'*Hades*, vegeu l'element 20 del lèxic.

<sup>56</sup> Cf. e.g. Agar 1908: 226 *ad Od.* 13. 109. Tanmateix, es fa difícil precisar en quin sentit utilitza el terme.

<sup>57</sup> De fet, com apunta R. Scodel (2002: 68s.) els passatges homèrics que contenen referències al fat emfasitzen la tradicionalitat de la narració, perquè els conceptes de «fat» o «destí» (μοῖρα, αἶσα) representen, a nivell dels personatges, allò que la «història tradicional» representa per a l'audiència; així, per als personatges del poema, incloses les divinitats, aquesta necessita esdevenir «fat»; cf. Wilson 2007: 151s.

Penèlope i Clitemnestra intercanviïn els papers, o que Odisseu sigui incapaç de retornar a Ítaca.<sup>58</sup> Així, en la poesia èpica d'època arcaica no és possible que es produeixi res que pugui contravenir el nucli del relat tradicional, el cor de les històries que formen el cànon tradicional dels fets a partir del qual componen els poetes. Tanmateix, com bé sabem, aquesta restricció és només teòrica, perquè, en darrer terme, és el poeta —o el narrador, si parlem des del punt de vista estrictament narratiu— qui ho acaba decidint tot: el desenvolupament de l'acció, el paper dels personatges, els episodis que es relaten, la versió que se n'explica, etcètera; així doncs, la restricció té més a veure amb la voluntat del poeta d'inscriure's en una determinada tradició i de gaudir de l'autoritat poètica que el mateix fet d'inscriure's en la tradició li confereix, que no pas amb una impossibilitat pràctica de modificar el «cànon dels fets» sobre el qual compon.<sup>59</sup> L'estudiós Scott Richardson defineix amb encert els límits d'actuació del narrador homèric:

Homer apparently cannot allow the Trojans to have the final victory, Agamemnon to die in battle, or Patroklos to plunder Troy, but he can raise a minor character to important status [...], delay the return of Achilles to battle as long as he wants, and establish the personal relationships between the characters that will best serve his narrative. Strictly speaking, though, there is no obligation to adhere to those restrictions. The plot is entirely in the hands of the narrator—Homer can, if he chooses, allow Achilles to return home as he threatens [...] Such choices are rarely made not because the teller is not in control, but because they would make a story he does not want to tell, one that deliberately breaks with tradition and is largely preoccupied with the implications of tampering with what “really” happened.<sup>60</sup>

I és que situar-se fora dels límits de la tradició, contravenir substancialment el «cànon dels fets», la història tradicional que audiència i poeta coneixen i que serveix de canemàs dels episodis que es narren en els poemes èpics, representa un perill per al poeta, que s'arrisca que la seva autoritat poètica es vegi qüestionada si va massa enllà.<sup>61</sup> Així, encara que a nivell teòric

<sup>58</sup> Entre els esdeveniments de la *Illiada* que són impossibles des del punt de vista de la tradició, A. Kelly recull, per exemple, la victòria de Menelau sobre Paris en el duel —que suposaria la fi de la guerra de Troia sense que la ciutat de Priam arribés a caure en mans dels grecs— (cf. A. Kelly 2007: §40/2; §202/1), la mort de Diomedes en el camp de batalla (cf. *ibid.* §126/7; §202/2), la supervivència de Pàtrocle (cf. *ibid.* §126/17), la destrucció de les naus dels grecs —que els impediria de retornar a la terra paterna— (cf. *ibid.* §202/3; §202/4), la mort d'Hèctor a mans d'Àiax (cf. *ibid.* §202/5), o la presència i assistència de Deífob a Hèctor en el combat contra Aquil·leu (cf. *ibid.* §202/7).

<sup>59</sup> En aquest sentit, ja en la poesia d'època arcaica —de gènere líric, en aquest cas— apareixen autors, com Estesícor, que mostren una clara voluntat d'agafar la matèria tradicional, el «cànon dels fets» en què els poetes èpics es basaven a l'hora de compondre, i modificar-la de manera substancial, fins al punt d'afirmar, per exemple, que Hèl·lena, l'esposa de Menelau que amb la seva fugida amb Paris va causar la Guerra de Troia, no va arribar mai a la ciutat de Priam. Aquests autors, però, no es reivindiquen com a poetes èpics, sinó dins d'una altra tradició que es regeix per uns altres paràmetres. Per al renovellament dels materials i les formes èpiques tradicionals que va suposar la poesia d'Estesícor, vegeu Burkert 1987.

<sup>60</sup> S. Richardson 1990: 188. En un sentit similar s'havia expressat W. Leaf (1915: 18) a propòsit dels límits del poeta èpic a l'hora de modificar el cànon dels fets tradicional: «The poet has to acknowledge that there are certain data which he regards as historical, as things done, with which he himself must not tamper.» Cf. Nagy 1999 [1979]: 3: «The poet has no intention of saying anything untraditional. In fact, the poet's inherited conceit is that he has it in his power to recover the exact words that tell what men did and said in the Heroic Age.»

<sup>61</sup> Cf. Wilson 2007: 151s: «[F]ate is not the will of the poet, but the poetic tradition, to which the poet must in most instances conform, lest he lose all of his authority.»

el poeta no té cap restricció per compondre, a la pràctica no arriba mai a modificar de manera substancial el relat tradicional. Tanmateix, això no exclou la possibilitat que els poemes èpics continguin referències a episodis que precisament podrien haver modificat substancialment aquest relat: n'és un bon exemple la revolta dels bessons Otos i Efialtes contra els olímpics, que si hagués reeixit hauria capgirat completament l'ordre còsmic establert (*Od.* 11. 305–20).<sup>62</sup> Així, no són estranyes les referències a episodis que contravenen de manera significativa la tradició, que representen —per reprendre el terme— una impossibilitat tradicional. La qüestió és saber quines implicacions té la presència d'aquest tipus d'episodis en els poemes èpics, quina finalitat compleixen en la composició i la recepció dels poemes.

A propòsit del caràcter tradicionalment impossible dels intents d'alguns personatges de revertir una situació determinada, A. Kelly comenta que, a causa justament del seu caràcter no tradicional, tots aquests intents acabaran *inevitablement* en fracàs: la presència d'una impossibilitat tradicional portaria associada de manera implícita, doncs, l'expectativa que l'empresa en qüestió fracassi. Si bé aquesta expectativa és raonada perquè encaixa amb els valors immanents associats al «cànon dels fets» del relat tradicional fixat, gairebé de caràcter històric, en algunes ocasions el poeta fa entrar en contradicció els valors immanents associats a dos elements tradicionals, un dels quals pot ser el relat tradicional mateix.<sup>63</sup> En aquests casos, més que no pas generar l'expectativa d'un futur fracàs de l'empresa, la contradicció entre els valors immanents dels diferents elements tradicionals deixaria l'audiència en una situació d'incertesa i d'indeterminació, causada per la seva incapacitat —a partir dels elements que presenta l'episodi poètic— d'omplir els buits de coneixement. Encara que finalment aquest tipus de contradiccions s'acostumin a resoldre amb l'avortament de la situació que era tradicionalment impossible, és més significatiu el fet que situen l'audiència en una posició de d'incertesa que els fa créixer l'interès per l'acció narrativa.

Així doncs, en un cert sentit la impossibilitat tradicional és un recurs del poeta perquè l'audiència mantingui l'interès per un relat del qual ja en coneix el desenvolupament dels fets i les accions i caràcter dels personatges; ara bé, la capacitat del poeta de modificar aquest relat i la presència en el poema de situacions impossibles des del punt de vista tradicional projecten certa indeterminació en l'horitzó d'expectatives de l'audiència, la qual, desproveïda de la capacitat de preveure el desenvolupament posterior de l'acció narrativa, es veu abocada a

<sup>62</sup> Una manera habitual de presentar aquest tipus d'episodis és per mitjà d'*oracions condicionals contrafactuals*; per a una anàlisi referencial d'aquest motiu, vegeu l'entrada 83 del lèxic (amb la bibliografia citada).

<sup>63</sup> Un cas paradigmàtic es produeix en l'enfrontament entre Eneas i Aquil·les, quan l'heroi troià s'atura a recollir una pedra per atacar el Pelida (*Il.* 20. 281–92). Com bé apunta A. Kelly (2007: 4), «[u]ntil this moment, the poet has gone out of his way to ensure that there is no doubt in the audience's mind about the outcome of any combat which Akhilleus is likely to have, and the opening of the encounter has not gone well for Aineias. However, the stone is usually a decisive weapon for the person grabbing it, and it is such a common motif that the audience would infer from the act of lifting a coming Trojan victory. This is a surprise, an associative conflict, created deliberately by the poet in order to cause excitement and uncertainty in an audience at the moment of performance, as a response to the immediate requirements of that particular episode.» Cf. també Kelly 2007: 295 §157/14.

escoltar amb atenció per conèixer el desenllaç final de la situació. Per tant, si bé és cert que les situacions d'impossibilitat tradicional generen l'expectativa d'un futur fracàs, la contradicció d'aquests valors amb els d'un altre element tradicional generen suspens i incertesa, que al seu torn fan més viu l'interès pel relat que el poeta canta.

### 3. 5 Altres recursos narratius

Encara que en aquesta investigació ens hem centrat en l'estudi dels principis estètics de la poesia oral, és innegable que aquest tipus de poesia presenta molts altres recursos narratius, alguns dels quals compartits amb obres de matriu escrita: doblats, anticipacions (prolèpsis), retrospectives o *flashbacks* (anàlepsis), recapitulacions, retardaments, o regressions èpiques, entre molts d'altres.<sup>64</sup> Tots aquests recursos, analitzats *in extenso* per Irene J. F. de Jong en diversos treballs sobre la narratologia en els poemes homèrics,<sup>65</sup> tenen un paper determinant en la composició i en la recepció d'aquestes obres, que es fonamenten en la creació o decepció d'expectatives, en els efectes de sorpresa, d'incertesa o de suspens, i en la capacitat de l'audiència d'omplir els buits de la narració a partir dels propis coneixements i del que rep del poema. Tanmateix, malgrat la importància d'aquests recursos en la creació i recepció estètica dels poemes, en aquest treball d'investigació només els hem tingut en compte quan creiem que eren rellevants per explicar algun aspecte concret; és per això que aquí només en fem un breu esment i remetem a la copiosa bibliografia que s'ocupa de l'estudi narratològic dels poemes homèrics per a una visió més àmplia sobre totes aquestes qüestions.

Aquest treball, doncs, pretén oferir una contribució més a la recerca i definició de la poètica oral, una necessitat àmpliament sentida per aquells que es dediquen a l'estudi de la poesia homèrica. I és que només si coneixem els paràmetres estètics a partir dels quals els cantors creaven les seves composicions i a través dels quals l'audiència les rebia i entenia, podrem tenir una experiència estètica similar a la que es pretenia oferir, i entendre la bellesa i el plaer que s'amaguen darrera de les repeticions, les variacions, les digressions i els jocs al·lusius que el poeta, per mitjà dels valors immanents dels elements tradicionals, era capaç de crear.

---

<sup>64</sup> Per un estudi d'aquest tipus de recursos —anticipació, retrospectiva, distracció [*misdirection*], suspens, situacions condicionals contrafactuals [*if-not situations*], etc.—, vegeu de Jong 2004 [1987]; Morrison 1992b; cf. Scodel 2004b. Per al recurs a l'anticipació (*foreshadowing*), vegeu Scodel 2011; cf. Duckworth 1933. Per a les falses pistes (*misdirections*) que mantenen viu el suspens de l'acció narrativa, vegeu Morrison 1992b [*Iliada*]; Olson 1995: 145–148 [*Odissea*]; Scodel 2002b: 54. Per a la creació de suspens, incertesa i indeterminació en l'*Odissea*, vegeu Katz 1991; Doherty 2002; cf. també Calhoun 1933: 20s. [en Homer].

<sup>65</sup> Per a un estudi narratològic dels poemes homèrics, vegeu de Jong 2004 [1987] [*Iliada*]; 2001 [*Odissea*]; per a l'estil subjectiu d'*Odissea* en els *Apòlegs*, de Jong 1992; per a un estudi complet de la qüestió, de Jong 1997. Cf. també de Jong 2002a; 2002b.

#### 4. L'ESTUDI DE LA NEKYIA

Amb el nom de *Nekyia* es coneix des de l'Antiguitat l'onzè cant de l'*Odissea*,<sup>66</sup> que explica el descens d'Odisseu a l'Hades, el qual, seguint les indicacions de la fetillera Circe (10. 501–40), hi va a cercar l'ànima de Tirèsias, perquè li profetitzi com serà el camí que seguirà per tornar a Ítaca. L'episodi, però, que s'estén per més de sis-cents versos, no recull només la trobada de l'heroi amb l'endeví tebà, sinó que descriu l'expedició des de la partida de l'illa d'Eea, on Circe dóna les darreres instruccions a Odisseu, fins que hi retorna rabent després d'haver parlat amb algunes de les ànimes i d'haver explorat parcialment els paratges infernals. A més, també inclou l'*intermezzo*, l'única interrupció de tota la narració dels *Apòlegs* —que és el nom amb què es coneix ja des de l'Antiguitat<sup>67</sup> el relat que Odisseu fa als feacis dels seus viatges erràtics des de la partida de Troia fins a l'arribada a Feàcia—, interrupció que el fill de Laertes aprofita per demanar als sobirans feacis, Alcínous i Arete, de poder descansar, i per assegurar-se que li proveiran d'escorta fins a Ítaca.

Encara que l'episodi de la *Nekyia* presenta diversos aspectes que han estat objecte de l'atenció i estudi per part d'investigadors diversos, bona part d'aquests aspectes s'escapen del focus principal de la nostra recerca; així, qüestions com la naturalesa catabàtica o màntica de l'episodi, la relació entre el *Catàleg de les heroïnes* i el *Catàleg de les dones* pseudo-hesiòdic, el procés i cronologia de la composició, els passatges interpolats que hi van detectar els analistes, la geografia de l'Hades, o l'escatologia homèrica —per esmentar-ne només alguns dels que han suscitat més controvèrsia—,<sup>68</sup> no han estat objecte de l'interès primari d'aquesta investigació. En canvi, d'altres, com l'estructura de l'episodi, la seva relació amb els *Apòlegs*, d'una banda, i amb el conjunt de l'*Odissea*, de l'altra, i la finalitat que té dins del relat d'Odisseu, així com dins del poema, sí que resulten rellevants i han estat preses en consideració. És per això que hem cregut convenient presentar totes aquestes qüestions en la introducció i tractar-les amb més deteniment en l'apartat de conclusions del treball.

<sup>66</sup> Diodor de Sicília, IV, 39; Plutarc, *De audiendis poetis* 16f; *Quaestiones conuivales* 740e.

<sup>67</sup> Plató, *Rsp.* X 614b2; Aristòtil, *Poet.* 16 (1455a2); *Rhet.* 16 (1417a13).

<sup>68</sup> Els estudis més complets de la *Nekyia* són: M. van der Valk (1935), W. Büchner (1937), K. Reinhardt (1996 [1948]), H. Eisenberger (1973: 160–191), M. Untersteiner (1976: 37–79), G. Crane (1988: 87–134), O. Tsagarakis (2000) i R. Bostock (2007); cf. també von der Mühl 1938; Cors i Meya 1984, Heubeck 1989: 75–77; Johnston 1999; de Jong 2001: 271s.; Santamaría Álvarez 2011; Griffin 2011. Sobre la naturalesa de l'episodi entre la catàbasi i la consulta dels morts, cf. Reinhardt 1996 [1948]: 119; R. J. Clark 1979: 37–78; Griffin 2004a [1987]: 26–28; Crane 1988: 87–92; Tsagarakis 2000: 19–44 (cf. Haubold 2002; Danek 2003); Ogden 2001: 7s., 164; Bostock 2007: 18–24; per a la catàbasi, cf. Bernabé 2015. Sobre la relació del *Catàleg de les heroïnes* amb el catàleg hesiòdic, cf. I. C. Rutherford 2000; 2012; Hirschberger 2001; Haubold 2005. Per a un estudi complet de la posició dels analistes respecte de la composició de la *Nekyia*, amb els passatges presumptament interpolats, vegeu Matthiessen 1988; cf. Focke 1943: 199–247, Page 1955: 21–51 [inautenticitat de la *Nekyia*; contra e.g. Bakker 2013: 90]; Most 1989: 22 n. 39 [estat de la qüestió]; S. West 2012: 134s. [cronologia compositiva de la *Nekyia*]. Sobre l'escatologia homèrica, cf. Sourvinou-Inwood 1981; 1983; 1995: 10–107; Dihle 1982; M. Clarke 1999; Albinus 2000: 21–97. Pel que fa a altres aspectes de la *Nekyia*, cf. Petzl 1969 [escolis]; Tsagarakis 1995 [fonts literàries]; B. Martin 2014 [el paper de la sang]; Northrup 1980, Pade 1983, Larson 2000, de Jong 2001: 281s., Bostock 2007: 78–84 [els mites del *Catàleg de les heroïnes*]; Doherty 1991 [audiència interna i implícita]; Danek 1998: 231, Currie 2012: 53 i n. 94 [autoreferencialitat poètica]; Strasburger 1998 [comparació amb altres viatges al Més Enllà].

Encara que s'han proposat diferents estructuracions de l'episodi de la *Nekyia* —segons si es fan més o menys subdivisions de les parts que el constitueixen—, és incontrovertible que l'episodi s'estructura al voltant de l'*intermezzo* (11. 330–84), que és l'única interrupció que fa Odisseu en el relat de les seves aventures i viatges erràtics davant l'audiència feàcia. Aquesta interrupció, que trenca l'encanteri poètic en què l'audiència feàcia es troba immersa, li permet de fer retornar la narració al moment present i d'assenyalar, d'una banda, la seva situació de debilitat i cansament, i, de l'altra, la necessitat de l'escorta que li han promès els feacis per poder retornar a la seva terra paterna. Si la *Nekyia* pivota al voltant d'aquesta interrupció, i els *Apòlegs* —com veurem— ho fan al voltant de l'episodi de la *Nekyia*, no és difícil imaginir-se la importància que la *Nekyia*, i encara més l'*intermezzo*, tenen en la narració de les aventures i els viatges erràtics que Odisseu fa als feacis, la qual s'estén ben bé quatre cants (*Od.* 9–12).

D'entre totes les estructuracions proposades, les més convincentes són les que destaquen els evidents paral·lelismes estructurals de l'episodi: així, d'acord amb la proposta d'I. J. F. de Jong, l'episodi començaria i acabaria amb la descripció dels viatges a l'Hades, d'anada (1–50) i de tornada (636–40); giraria al voltant de l'*intermezzo*, que en seria la part central (331–84); i presentaria, davant i darrera de la interrupció, una estructura paral·lela: primer, les trobades d'Odisseu amb ànimes de l'Hades (51–225, 385–567), i, tot seguit, passatges catalògics amb personatges del passat remot (225–330, 568–635).<sup>69</sup>

- |    |                                                              |
|----|--------------------------------------------------------------|
| A  | Viatge d'anada a l'entrada de l'Hades i sacrifici (1–50)     |
| B  | Trobades amb Elpènor, Tirèsias i Anticlea (51–225)           |
| C  | Catàleg de les (catorze) heroïnes del passat remot (225–330) |
| D  | <i>Intermezzo</i> (331–384)                                  |
| B' | Trobades amb Agamèmnon, Aquil·les i Aiant (385–567)          |
| C' | Catàleg dels (sis) herois del passat remot (568–635)         |
| A  | Viatge de tornada a l'illa de Circe (636–40)                 |

A més del clar paral·lelisme estructural, l'episodi també presenta altres elements que en reforcen la unitat, com ara el caràcter catalògic de molts dels seus passatges —no només en el catàleg de les heroïnes, sinó també en el dels herois del passat i fins i tot en la presentació de les ànimes amb qui es troba— i el fet que les trobades amb les ànimes es construeixen totes d'acord amb una mateixa estructura típica.<sup>70</sup> Tot això ens duu a pensar que l'episodi fou concebut unitàriament, i per tant veure amb cert recel les interpolacions que s'han proposat.

<sup>69</sup> Cf. de Jong 2001: 272. Aquesta estructura és una simplificació de la que va proposar B. Loudon (1999: 43–45), el qual també hi incloïa la mort d'Elpènor (10. 552–60) i el seu enterrament (12. 8–15). Per altres estructuracions paral·leles, vegeu les de cinc parts proposades per G. Crane (1988: 92), A. Heubeck (1989: 77) o J. I. González Merino (2013: 72); cf. també Cook 1995: 74s. [estructura simètrica també en l'*intermezzo*]; Tracy 1997: 375s. [paral·lelismes en les trobades d'Odisseu amb ànimes de l'Hades, primer creixents i després decreixents].

<sup>70</sup> Cf. de Jong 2001: 272. Per a una anàlisi referencial completa d'aquestes trobades que té en compte els aspectes estructurals, vegeu l'element 20 del lèxic (*converses amb una ànima de l'Hades*).

Pel que fa al contingut, l'expedició a l'Hades que narra la *Nekyia* presenta episodis molt diversos, des de passatges carregats d'emotivitat —com les converses amb Anticlea o amb el sobirà Agamèmnon— fins a les descripcions més crues —els càstigs de Tici, Tàntal i Sísif—, passant per les reflexions sobre la vida heroica d'Aquil·les, la profecia de Tirèsias anticipant les aventures i els perills que Odisseu ha de fer front, o les històries mítiques vinculades a les heroïnes del catàleg, moltes de les quals es perden en l'oblit del temps. Ara bé, si l'episodi és especialment significatiu no és per la diversitat d'episodis que conté, sinó perquè el descens als estatges infernals és, sens dubte, l'empresa més difícil i perillosa que Odisseu ha de dur a terme abans de retorna a Ítaca, una empresa a l'abast de ben pocs que situa el nostre heroi al mateix nivell que d'altres que ja l'havien dut a terme anteriorment, com Hèracles;<sup>71</sup> és, doncs, la constatació de la vàlua heroica del fill de Laertes, un episodi molt significatiu a qui l'heroïaede dedica la totalitat d'un cant —una extensió de llarg molt superior a la resta d'aventures que Odisseu explica, un argument més que prova la importància i centralitat de l'expedició catabàtica respecte de les aventures que es recullen en els *Apòlegs*.

Tanmateix, la importància i centralitat de l'episodi de la *Nekyia* no ve només donada pel fet que presenta una major extensió, sinó també per la posició de centralitat que ocupa entre les aventures que explica Odisseu, les quals —tal com han apuntat diversos estudiosos— presenten una estructura simètrica que pivota al voltant d'aquest episodi i s'organitzen de manera temàtica.<sup>72</sup> Així, com va defensar J. Niles, les aventures es poden classificar en tres tipus (temptació, amenaça física, i tabú) que estarien disposades simètricament: els lotòfags es correspondrien amb les sirenes, i Circe amb Calipso, representant la temptació; els ciclops amb els lestrígons, i Escil·la amb Caribdis, com a episodis d'amenaça física; finalment, la bossa dels vents d'Èol i les vaques del Sol representant el tabú, allò que no es pot tocar —però es toca, per perició dels companys que ho fan—. Al seu torn, G. Most es va fixar que la composició anular emfasitzava dos extrems paradigmàtics de mala hospitalitat: menjar-se viu el convidat (ciclops, lestrígons, Escil·la i Caribdis) o bé retenir-lo més temps del que desitja (lotòfags, Circe, sirenes i Calipso);<sup>73</sup> a més, Most assenyala que les aventures estan separades de la resta de la narrativa per una mena de «cordó sanitari» de dos dies de tempesta, abans i després, i que

<sup>71</sup> De fet, la trobada d'Odisseu amb l'*eidolon* d'Hèracles a l'Hades (11. 601–27), en què es fa referència a la catàbasi del fill de Zeus, aparentment no compleix cap més funció que mencionar-la. Tanmateix, per a alguns estudiosos, com J. S. Burgess (2012a: 272s.), en la comparació amb Hèracles Odisseu queda en una posició d'inferioritat, perquè, a diferència d'aquell, l'heroi itaquès no aconsegueix res. Per a les catàbasi d'altres herois, vegeu Gantz 1993: 291–295 [Teseu], 413–416 [Hèracles], 721–725 [Orfeu]. Per a una anàlisi de la figura d'Hèracles com a heroi model, vegeu Nagy 2013: 33–46.

<sup>72</sup> Per a l'estructura simètrica dels *Apòlegs*, vegeu Woodhouse 1930: 43s.; Germain 1954a: 333; Whitman 1958: 288; Niles 1978; Scully 1987; Most 1989: 21–24; Cook 1995: 65–92; Bakker 2013: 25–27. Pel que fa a l'organització temàtica dels *Apòlegs*, G. Most (1989) assenyala que el que fa Odisseu és mostrar exemples de mala hospitalitat als feacis; M. Hopman (2012) confronta els episodis de Polifem i d'Escil·la, i les implicacions que té que Odisseu en surti vencedor o bé perdedor respectivament; per la seva banda, E. J. Bakker (2013: 13–35, esp. 25) proposa un patró narratiu comú (*quest*) per a totes aquestes aventures, que presenta certes similituds amb el que havia proposat B. Powell (1977: 2s.) per bona part dels episodis odisseics. Per a la relació de la *Nekyia* amb els *Apòlegs* i amb l'*Odissea*, vegeu també Bostock 2007: 6–12.

<sup>73</sup> Un esquema similar es troba a J. M. Redfield (1983: 235–244), que fa la mateixa classificació binària sota els epígrafs de «violència» i «temptació».

l'episodi de la campanya contra els cícons fa de transició amb el món militar de Troia, mentre que el de Feàcia ho fa respecte de la realitat més domèstica d'Ítaca. En tot cas, el que és significatiu és que l'episodi de la *Nekyia* no s'emmiralla en cap altre episodi, sinó que actua com a eix sobre el qual pivoten les aventures dels *Apòlegs* que Odisseu explica als feacis.

Per últim, quant a la finalitat que compleix l'episodi de la *Nekyia* dins del relat del poeta Odisseu dels seus viatges erràtics, d'una banda, i dins del conjunt de l'*Odissea*, de l'altra, així com la finalitat que tenen els *Apòlegs* per si mateixos, és necessari distingir entre les finalitats internes i les externs. Així, la narració que Odisseu fa als feacis, els *Apòlegs*, té dues finalitats: una d'interna, que ateny la seva audiència primera, els feacis, i una d'externa, que pren sentit en el conjunt del poema i va dirigida a l'audiència que escolta el poema de l'*Odissea*.<sup>74</sup>

La finalitat interna dels *Apòlegs* és prou coneguda: Odisseu vol aconseguir dels feacis una escorta (πομπή) per poder retornar a Ítaca, la seva terra paterna; és per això que aquest és un tema recurrent al llarg de tota la narració que Odisseu fa als feacis.<sup>75</sup> Així, Èol proveeix Odisseu —a petició de l'heroi itaquès— d'una escorta gairebé exitosa, amb l'ajuda dels vents (10. 17–26); Polifem, per la seva banda, també li promet una escorta, fent de mitjancer amb Posidó (9. 517–9), però és una promesa que arriba tard i només té una finalitat enganyosa, un cop Polifem ha estat eixorbat del seu únic ull. La necessitat d'una escorta, doncs, explicaria no només la visita d'Odisseu a l'illa dels ciclops,<sup>76</sup> sinó també per què Odisseu envia expedicions a la terra dels lotòfags i a la dels lestrígons, i a tots els llocs on arriba amb la nau. Finalment, són els feacis —l'audiència interna dels *Apòlegs*— els qui proveeixen Odisseu d'una escorta fins a Ítaca (13. 41), una qüestió en què l'heroi es mostra insistent durant tota la seva estada en terra feàcia (cf. 6. 290, 7. 151, 191, 317, 8. 30, 545, 566, 568), i que torna a aparèixer de manera explícita i significativa quan l'heroi interromp la narració de les seves aventures a l'Hades i s'adreça a l'audiència feàcia (11. 332). Al final, tota la insistència de l'heroi en l'escorta, tots els exemples de mala hospitalitat que addueix, tot l'esforç que fa com a poeta per seduir i agradar el públic feaci té una recompensa: els feacis l'omplen de regals i l'acaben escortant fins a Ítaca.

La finalitat interna de la *Nekyia*, al seu torn, es troba emmarcada per la finalitat general de la narració dels *Apòlegs*, que és aconseguir l'escorta a Ítaca per mitjà de la insistència, dels exemples de mala hospitalitat i de complaure l'audiència: és així com s'han d'entendre alguns dels episodis de la *Nekyia*, com el *Catàleg de les heroïnes* —que vol complaure Arete, sobirana

<sup>74</sup> L'estudiosa M. Hopman (2012: 2s.) ha apuntat l'existència de finalitats internes —per a l'audiència feàcia— i finalitats externes —per a l'audiència del poema de l'*Odissea*— en el relat de les aventures d'Odisseu. Potser és massa agosarat assenyalar les múltiples finalitats que compleixen els *Apòlegs*; M. Hopman n'assenyala només una, a partir de la comparació dels episodis de Polifem i Escil·la: la derrota de l'heroi davant del monstre marí projecta incertesa en l'audiència externa respecte de la capacitat d'Odisseu d'acabar vencent els pretendents. Per a la finalitat dels *Apòlegs* —entre molts altres aspectes—, vegeu de Jong 2001: 221–227.

<sup>75</sup> Sobre la centralitat de l'escorta (πομπή) en la narració dels *Apòlegs*, cf. Kilb 1973: 34; Most 1989: 28s. Alguns, com I. de Jong (1992: 11) afirmen que aconseguir una escorta a Ítaca és, de fet, l'única finalitat dels *Apòlegs*. Per als passatges que contenen referències a aquesta qüestió, vegeu Burgess 2012a: 279s., en què hem basat aquest sumari.

<sup>76</sup> Com apunta Burgess (2012: 280), aquesta és una raó de més pes que no pas les excuses amb què Odisseu justifica la visita a l'illa dels ciclops, que són la curiositat i la necessitat de regals (9. 173–176, 228–229).



feàcia—, la narració de les trobades amb els herois de Troia —que vol complaure Alcínoos, el sobirà feaci—, o el fet que Odisseu cedeixi a les pressions de l'audiència feàcia i prossegueixi la narració de les seves aventures malgrat el cansament i les ganes d'anar a dormir.<sup>77</sup> En aquest sentit, un dels mecansimes a què recorre Odisseu és la projecció d'una imatge positiva seva no només com a heroi, sinó també com a poeta, capaç d'enfettillar l'audiència amb la seva poesia.

De fet, presentar una imatge positiva de l'heroi itaquès és una de les finalitats externes dels *Apòlegs* i, en darrer terme, de l'*Odissea*, que vol netejar la imatge més aviat ambigua —per no dir negativa— amb què el nostre heroi es presenta en alguns episodis recollits en la tradició èpica arcaica.<sup>78</sup> Com veurem més endavant en el comentari referencial i en les conclusions d'aquesta investigació, la millora de la imatge d'Odisseu es duu a terme a dos nivells: d'una banda, descrivint el nostre heroi com «el millor dels aqueus», en assolir tant la fama heroica (*kléos*) com el retorn (*nóstos*); de l'altra, presentant el tipus d'heroïcitat que Odisseu representa com a paradigmàtica: d'acord amb el relat odisseic, l'astúcia, la persistència, l'autocontrol, i fins i tot l'engany serien recursos vàlids, i generalment més exitosos, per vèncer i aconseguir la fama heroica (*kléos*). Tanmateix, la narració dels *Apòlegs* —i la de la *Nekyia*, al seu torn— compleixen una altra finalitat externa dins de la narració de l'*Odissea*: mantenir el suspens i la incertesa respecte del desenvolupament de l'acció narrativa, no només si es produirà el retorn d'Odisseu a Ítaca, sinó també en quins termes es produirà aquest retorn, en quin estat l'heroi itaquès es trobarà el seu casal després d'una tan llarga absència, quin comportament haurà tingut Penèlope durant tot aquest temps, i si Odisseu aconseguirà prendre venjança dels que li han devastat el casal i la hisenda.<sup>79</sup>

En aquest sentit, l'estudi que presentem del cant 11 de l'*Odissea* des de la perspectiva de la referencialitat tradicional al nostre entendre, pot ajudar a il·luminar als estudiosos i lectors d'avui dia la manera com eren rebuts i percebuts els poemes homèrics entre els seus contemporanis, i alhora permet aprofundir en els efectes estètics que el poeta perseguia i en la finalitat que hi cercava. En definitiva, això és el que aquesta investigació pretén: mirar-nos els poemes de nou però amb ulls antics, entendre com els rebien els seus contemporanis i experimentar, si podem, el plaer estètic que hi trobaven.

<sup>77</sup> Cf. Most 1989; Doherty 1991. Per a un estudi de la relació entre gènere i audiència interna en l'*Odissea*, vegeu Doherty 1992.

<sup>78</sup> Per a una anàlisi aprofundida de la construcció de la imatge positiva d'Odisseu que presenta l'*Odissea* —una construcció d'abast panhel·lènic que acabarà esdevenint canònica—, vegeu Marks 2008: 83–111; cf. Marks 2003: 220–224; Kullmann 2002 [1995]: 150s.; Bostock 2007: 11; Bakker 2013: 134. Són exemples de la imatge negativa que l'heroi itaquès tenia en la tradició èpica alguns episodis recollits en els poemes cíclics: l'intent de fer-se passar per boig davant de Menelau i Palamedes per evitar d'anar a la guerra; la falsa acusació contra Palamedes en revenja per haver-lo deixat en evidència quan es volia fer passar per boig, que li va acabar costant la vida a Palamedes, condemnat a mort; o la disputa amb Aiant per l'armadura d'Aquil·les, que dugué el Telamonida primer a la bogeria i finalment al suïcidi per la vergonya d'haver embogit (cf. 11. 553–5).

<sup>79</sup> Per a una anàlisi més completa de les finalitats internes i externes de la *Nekyia* respecte dels *Apòlegs*, i dels *Apòlegs* en relació amb l'*Odissea*; de la millora de la imatge d'Odisseu que s'opera en la *Nekyia* —i, en general, en l'*Odissea*— en relació amb la que tenia en la tradició èpica grega d'època arcaica; de l'heroïcitat d'Odisseu en contraposició amb la de l'Aquil·les de la *Iliada*; o de la importància de la poesia com a transmissora de les gestes heroïques i com a mitjà d'enfettillament poètic de l'audiència, vegeu el *Comentari* i les «General considerations on the *Nekyia*» en les *Conclusions*.

## 5. ESTRUCTURA I DISPOSICIÓ DEL TREBALL

Fetes totes aquests consideracions a l'entorn de la teoria de la referencialitat tradicional, l'estètica de la poesia oral i l'episodi de la *Nekyia*, cal que expliquem —ni que sigui breument— l'estructura d'aquest treball d'investigació, a fi de facilitar-ne la lectura o consulta a qui hi pugui estar interessat. Com ja hem assenyalat altres vegades, la recerca que presentem ha pres com a model el comentari referencial que l'estudiós Adrian Kelly va fer del cant 8 de la *Illiada* (Kelly 2007a): no només ha estat una font d'inspiració a l'hora d'estudiar els valors immanents d'alguns dels elements tradicionals, sinó que a nivell formal i estructural la seva investigació ha estat el paradigma a partir del qual hem construït la nostra. Així doncs, no és estrany que tant l'estructura del llibre com la forma que ha acabat prenent cadascuna de les seves parts hi estiguin clarament inspirades. Per això, a l'hora de justificar la major part de les tries en la forma i en l'estructuració del treball, és més adequat remetre a les consideracions, decisions i arguments que hi va fer, així com a la bibliografia que hi va aportar, més que no pas repetir-les aquí una altra vegada de manera simplificada.<sup>80</sup> Tanmateix, per evitar al lector la molesta tasca d'haver de cercar en un altre llibre les respostes als dubtes que suscita el que està llegint, faré una explicació sucinta de tots aquests aspectes.

Aquest treball se centra en l'estudi dels «elements» o les «unitats» tradicionals de la poesia homèrica, i per extensió de la poesia èpica arcaica, en tots els nivells de la narració, des dels patrons narratius (com ara l'*expedició de recerca*), fins a seqüències d'acció (*sacrifici*), episodis (*viatge per mar*), motius (*parlar de coses ventisses*), o expressions individuals (e.g. τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ). Com es pot veure, els termes per referir-nos a tots aquests elements tradicionals són força variats; tanmateix, hem evitat recórrer als conceptes de *tema* o *fòrmula*, de definició força problemàtica.<sup>81</sup> Les unitats tradicionals no han de ser necessàriament formulars —en el sentit més estricte del terme—, sinó que han de presentar prou similituds i integritat per poder ser identificades per l'audiència i poder projectar així els valors immanents que referencialment hi estan associats. Encara que la definició de cadascun dels elements pot semblar subjectiva, fora del rigorosisme científista d'alguns estudis anteriors, és difícil d'imaginar que l'audiència diferenciés entre els diferents elements en funció de la

<sup>80</sup> Cf. Kelly 2007a: 14–17.

<sup>81</sup> En els casos en què hàgim utilitzat aquests termes —especialment el de *fòrmula* o *expressió formular*— ho hem fet en un sentit lax, per referir-nos generalment a una *expressió individual*, i sense entrar en consideracions al voltant de la seva definició. Pel que fa als elements tradicionals recollits, no hi hem inclòs ni la major part de les expressions individuals que introdueixen discurs —que al nostre entendre mereixen un estudi a part, en la línia del que ha fet D. Beck (2005a; 2005b; 2012a; 2012b)—, ni tampoc el sistema que conformen els noms propis amb epítets —per a aquesta qüestió, vegeu de Jong 1998; per a un repertori d'epítets divins en els poemes homèrics, vegeu Dee 1994—. Encara que totes dues unitats tradicionals tenen una presència i una importància molt significativa en la xarxa referencial tradicional de l'èpica grega, el seu abast és tan ampli que excedia els límits d'aquest treball. Com apunta A. Kelly (2007a: 14 n. 50), si la teoria de la referencialitat tradicional queda provada amb el seu llibre —i amb aquesta investigació, hi afegiríem— una de les tasques que s'haurien d'acomplir seria precisament l'estudi referencial tradicional del sistema de nom propi amb epítet.

seva estructura mètrica; la seva impressió havia de ser per força més flexible que no pas la de l'investigador que s'encara als poemes amb concordances, edicions del text escrit, i el cercador del TLG.<sup>82</sup> La *Kunstsprache* homèrica és necessàriament més flexible que les categoritzacions que diferents estudiosos n'hagin pogut fer, que han estat més focalitzades en la composició dels poemes que no pas en el seu significat ni en la seva recepció estètica. És per això que en aquest estudi no hem fet cap diferenciació entre els diferents tipus d'unitats, ni hem adoptat cap altra nova terminologia específica.<sup>83</sup>

El treball s'estructura en cinc grans apartats. En la *Introducció*, que està dividida al seu torn en cinc seccions diferents, es presenta el marc teòric i metodològic de la investigació, el funcionament de l'estètica de la poesia oral, els elements més significatius de l'onzè cant de l'*Odissea*, i finalment l'estructura i disposició de l'estudi.

El segon apartat és el *Text i aparat referencial*, en què presentem el text del cant 11 de l'*Odissea*, basat en l'edició teubneriana de Peter von der Mühl —amb lleugeres variacions—, acarat amb un aparat referencial, en què consignem la denominació de la unitat tradicional, la identifiquem amb un nombre en negreta i en descrivim el significat principal. En el cas en què la unitat ocupi més d'un vers, també hi afegim entre parèntesis els versos que en formen part. L'aparat referencial, doncs, es construeix així:

‘nou’ 80 (311–2): maduresa d'Otos i Efiltes encara no assolida

En el text les unitats tradicionals estan identificades amb parèntesis angulars < >, i el nombre en negreta remet el lector a l'entrada corresponent del *Lèxic* —el tercer apartat de l'estudi, cf. infra—. Els elements tradicionals que es poden identificar per una fraseologia repetida estan identificats també amb la fraseologia repetida en negreta en el text grec.

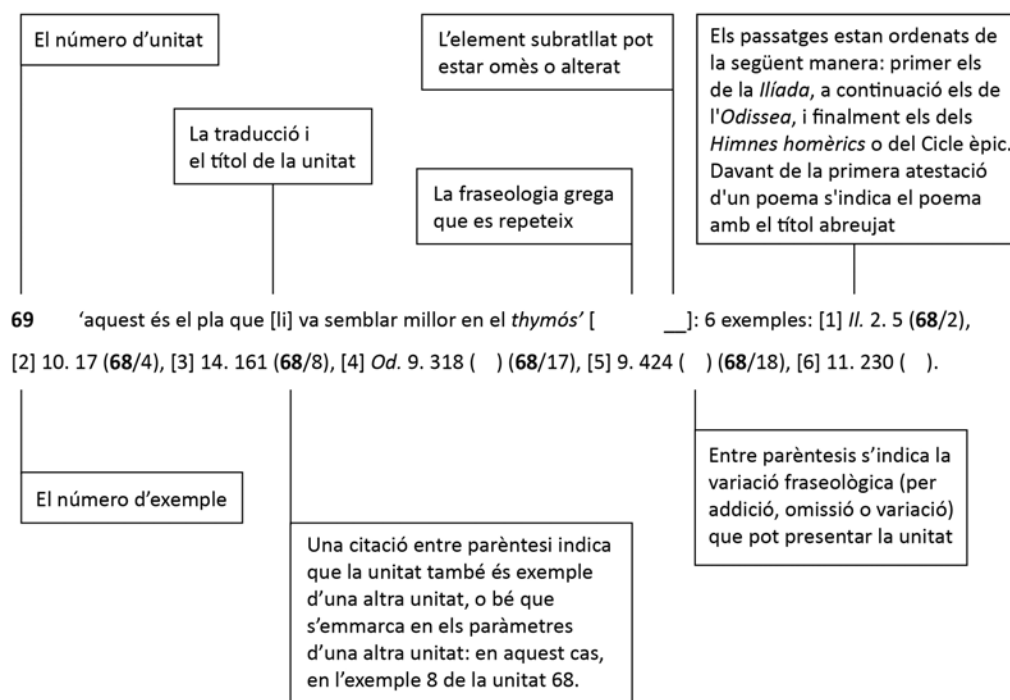
El tercer apartat és el *Lèxic*, la part central de l'estudi, que presenta una anàlisi detallada de totes les unitats tradicionals des de la perspectiva de la referencialitat tradicional. Els elements tradicionals estan majoritàriament disposats en l'ordre en què es troben al llarg de la narració de la *Nekyia*.<sup>84</sup> Totes les entrades que conformen el lèxic referencial presenten una mateixa estructura: en primer lloc i en negreta, la denominació de la unitat tradicional; tot seguit, entre claudàtors i també en negreta, els elements fraseològics que identifiquen la unitat

<sup>82</sup> A més de la base de dades del TLG ([www.tlg.uci.edu](http://www.tlg.uci.edu)), accessible també amb el programa *Diogenes*, el principal instrument de cerca de les unitats tradicionals han estat les concordances de J. R. Tebben (1994; 1998) i l'anàlisi formular dels poemes homèrics editat per C. O. Pavese i F. Boschetti (2003).

<sup>83</sup> El fet de no diferenciar entre els elements, a més de reflectir millor la manera com l'audiència els rebia, evita un excessiu academicisme en l'aproximació a la natura d'aquests elements tradicionals. En aquest punt, A. Kelly (2007a: 15) segueix —encara que potser sense ser-ne del tot conscient— les consideracions que A. Camerotto (2003: 150–152) havia fet en la seva proposta d'anàlisi temàtica dels poemes homèrics, que partia de la idea de la poesia homèrica com a entitat dinàmica i no excessivament rígida.

<sup>84</sup> En el cas dels darrers cinc elements del *Lèxic* (123–127) la seva posició no es correspon amb la del text; això es deu al fet que foren incorporats més tard en l'estudi del cant i vam creure convenient no modificar tot el sistema de remissions internes per situar-los on els hauria correspost.

tradicional, des d'un sol mot fins a tota una expressió —en el cas que n'hi hagi—; a continuació, ja en rodona, els exemples que contenen l'element tradicional i en què hem basat l'estudi, cadascun d'ells identificat amb un nombre entre claudàtors que serveix per a les remissions internes; finalment, després d'un salt de ratlla, l'estudi pròpiament dit de la unitat tradicional. El següent diagrama mostra un exemple de l'estructura d'una entrada i de les convencions de presentació que hem seguit:<sup>85</sup>



Quan es fa referència a altres unitats tradicionals i els seus exemples, tant en les entrades com en qualsevol altra part d'aquest estudi, els nombres de la unitat i de l'exemple es combinen, mantenint cadascun d'ells les seves característiques tipogràfiques, això és la negreta per a la unitat, i la rodona per a l'exemple; així, 1/2 fa referència al segon exemple de la primera unitat. Després dels exemples de cada unitat, en nota a peu de pàgina, presentem els estudis que ens han resultat més útils a l'hora de confegir la nostra anàlisi, i que poden servir per eixamplar la discussió més enllà d'aquest treball. Tanmateix, donada la inabastabilitat de la bibliografia homèrica i l'ampli espectre de l'estudi que presentem, no oferim —ni pretenem oferir— una panoràmica bibliogràfica completa sobre cadascuna de les qüestions tractades ni dels elements estudiats. Per aquesta mateixa raó, els aspectes que no eren objecte de la nostra investigació i que només l'afectaven de manera tangencial han estat tractats amb certa contenció.

<sup>85</sup> Encara que ja n'hàgim fet esment en reiterades ocasions, tan sols voldríem assenyalar que som deutors del comentari d'A. Kelly també pel que fa a l'estructura i les convencions que hem seguit per configurar l'estudi i les entrades del *Lèxic*. Per a la seva explicació d'aquests aspectes més tècnics, vegeu Kelly 2007a: 15–17. Per al diagrama, agraeixo un altre cop aquí l'ajuda de la Maria Beltran a l'hora de confegir-lo.

El cinquè apartat de l'estudi és el *Comentari*, que recull i descriu la manera com es construeix i desplega tot el sistema significatiu referencial al llarg del cant 11 de l'*Odissea* a partir dels valors immanents i de les connotacions associades a cadascun dels elements tradicionals, amb major profunditat i detall que les succintes indicacions que hem consignat a l'aparat referencial. Així, expliquem en detall el significat que tenen les unitats tradicionals en la narració de la *Nekyia*, com es relacionen les unes amb les altres per generar o decebre unes certes expectatives, com afecten els valors immanents estudiats altres aspectes controvertits del cant, i quines són les finalitats que s'amaguen darrera de cada tria. En les notes a peu de pàgina, es fa referència al tractament detallat de cadascuna de les unitats tradicionals en el *Lèxic* d'acord amb la numeració en negreta —e.g. 76—, així com a d'altres qüestions rellevants per al comentari.

El sisè i darrer apartat del treball són les *Conclusions*, que tracten de tres qüestions diferents que, d'una manera o altra, el nostre estudi ha tractat. En primer lloc, repassa els aspectes de l'episodi de la *Nekyia* que l'estudi de la referencialitat tradicional de l'episodi hagi pogut il·luminar; en segon lloc, repassa les dificultats metodològiques a què ens hem hagut d'enfrontar en la investigació que hem dut a terme i algunes propostes de millora; finalment, ofereix una reflexió al voltant de la validesa de la perspectiva de la referencialitat tradicional per estudiar l'al·lusivitat en els poemes homèrics i apunta possibles vies d'aprofundiment en l'estudi d'aquesta qüestió en el futur.

El treball es tanca amb la *Bibliografia* —que conté, d'una banda, les edicions utilitzades i, de l'altra, les referències bibliogràfiques que hem citat al llarg de l'estudi— i amb un seguit d'índexs diversos amb l'objectiu d'ajudar el lector a orientar-se en el mar d'informació que hem desplegat. A causa de l'enorme nombre de referències a passatges de la literatura grega antiga, especialment dels poemes homèrics, l'índex de passatges només recull els que han estat analitzats.



## Text i aparat referencial

- <<Αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἐπὶ νῆα κατήλθομεν ἡδὲ θάλασσαν,  
νῆα μὲν ἄρ' ἀμπρωτον ἐρύσσαμεν εἰς ἄλα διαν,  
ἐν δ' ἴστον τιθέμεσθα καὶ ἰστία νηὶ μελαίνῃ,  
ἐν δὲ τὰ μῆλα λαβόντες ἐβήσαμεν, ἄν δὲ καὶ αὐτοὶ  
5 βαίνομεν <ἀχνύμενοι>, <θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες.>  
<ἡμῖν δ' αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρώροιο  
<ἵκμενον οὔρον> ἵει πλησίστιον, ἐσθλὸν ἐταῖρον,  
Κίρκη ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα.>>>  
ἡμεῖς δ' ὅπλα ἕκαστα πονησάμενοι κατὰ νῆα  
10 ἤμεθα· τὴν δ' ἄνεμός τε κυβερνήτης τ' ἴθυνε.>  
<τῆς δὲ πανημερίης τέταθ' ἰστία ποντοπορούσης.>  
<<δύσετό τ' ἥελιος> <σκιόωντό τε πᾶσαι ἀγυαί.>  
ἡ δ' ἐς πείραθ' ἵκανε βαθυρρόου Ὠκεανοῖο.  
ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε,  
15 ἡέρι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι· οὐδέ ποτ' αὐτοὺς  
Ἥελιος φαέθων καταδέρκεται ἀκτίνεσσιν,  
οὔθ' ὅπότε ἄν στείχῃσι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,  
οὔθ' ὅτ' ἄν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ' οὐρανόθεν προτράπηται,  
ἀλλ' ἐπὶ <νύξ ὅλοή> τέταται <δειλοῖσι βροτοῖσι>.  
20 νῆα μὲν ἔνθ' ἐλθόντες ἐκέλσαμεν, ἐκ δὲ τὰ μῆλα>>  
εἰλόμεθ'· αὐτοὶ δ' αὖτε παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο  
ἦομεν, ὄφρ' ἐς χῶρον ἀφικόμεθ', ὃν φράσε Κίρκη.  
ἔνθ' ἱεράϊα μὲν Περιμήδης Εὐρύλοχός τε  
ἔσχον· <ἐγὼ δ' ἄορ ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ>  
25 <βόθρον ὄρυξ' ὅσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,  
ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοὴν χεόμεν πᾶσιν νεκύεσσι,  
πρῶτα μελικρήτῳ, μετέπειτα δὲ ἡδέϊ οἴνῳ,  
τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον.  
πολλὰ δὲ γουνούμην νεκῶν ἀμενηνὰ κάρηνα,>  
30 ἐλθὼν εἰς Ἰθάκην στεῖραν βοῦν, ἣ τις ἀρίστη,  
ῥέξειν ἐν μεγάροισι πυρὴν τ' ἐμπλησέμεν ἐσθλῶν,  
Τειρεσίη δ' ἀπάνευθεν οἷν ἱερευσέμεν οἶῳ  
παμμέλαν', ὃς μήλοισι μεταπρέπει ἡμετέροισι.  
τοὺς δ' ἐπεὶ εὐχολῆσι λιτῆσί τε, ἔθνεα νεκρῶν,

*Expedició de recerca* 1 (1–640): Od. va a la recerca de les indicacions de Tirèsias; *viatge per mar* 2 (10. 569–11. 21): llunyania; *partida* (1–10) (<2): inici del viatge per mar

‘*afligit*’ 3: resignació davant d’un fet inevitable relacionat amb la mort; ‘*vessant ufana de llàgrimes*’ 4: forta càrrega emotiva relacionada amb la mortalitat dels personatges

*Ajudant* 5 (6–8) (<1, 2): èxit de l’expedició de recerca d’Od., la nau arribarà a bon port; *la divinitat envia un vent favorable* 6 (6–8) (<2): la nau arribarà a bon port; *agent màgic* 7 (6–8) (<1): la nau arribarà a bon port

*Navegació* (<2): continuació del viatge per mar

*Arribada* (12–21) (<2): fi del viatge per mar; ‘*es pongué el sol*’ 8a: transició del dia a la nit, introducció d’un fet important [l’arribada]; ‘*i tots els camins s’enfosquieren*’ 8b: fi de la jornada de viatge

‘*nit destructora*’ 9: el país dels cimeris presenta trets propis de les regions infernals veïnes [la foscor permanent de la nit, mortífera]; ‘*als infeliços mortals*’ 10: angouxa en relació amb el caràcter efímer de la vida

*Sacrifici* 11 (23–47): importància de la consulta a Tirèsias per al retorn d’Od.

‘*havent tret un glavi agut*’ 12: Od. descriu en termes heroics un acte impropï d’aquesta consideració [cavar el bóthros]

*Libació* 13 (25–9): importància de la consulta a Tirèsias per al retorn d’Od.



- 35 ἑλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβὼν ἀπεδειροτόμησα  
 ἐς βόθρον, <ῥέε δ' αἶμα κελαινεφές> αἱ δ' ἀγέροντο  
 ψυχαὶ ὑπὲξ Ἑρέβους νεκύων κατατεθνηώτων·  
 νύμφαι τ' ἠΐθεοί τε πολύτλητοί τε γέροντες  
 παρθενικαὶ τ' ἀταλαὶ νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσai,  
 40 <πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκήρεσιν ἐγχείησιν,  
 ἄνδρες ἀρηΐφατοι, βεβρωμένα τεύχε' ἔχοντες>  
 <οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον <ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος>  
 <θεσπεσίῃ ἰαχῇ>· <ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει.>>  
 <δὴ τότε ἔπειθ' ἐτάροισιν ἐποτρύννας ἐκέλευσα  
 45 μῆλα, τὰ δὴ κατέκειτ' ἐσφαγμένα <νηλεῖ χαλκῷ>,  
 δείραντας κατακῆαι, ἐπεύξασθαι δὲ θεοῖσιν,  
 ἰφθίμῳ τ' Αἴδῃ καὶ ἐπαινῇ Περσεφονείῃ>>  
 <αὐτὸς δὲ ξίφος ὅξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ>  
 ἦμην οὐδ' εἶων νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα  
 50 αἵματος ἄσσον ἵμεν πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι.>  
 <πρώτη δὲ ψυχὴ Ἑλπήνορος ἦλθεν ἐταίρου·  
 οὐ γάρ πω ἐτέθαπτο ὑπὸ χθονὸς εὐρυοδείης·  
 σῶμα γὰρ ἐν Κίρκης μεγάρῳ κατελείπομεν ἡμεῖς  
 ἄκλαυτον καὶ ἄθαπτον, ἐπεὶ πόνος ἄλλος ἔπειγε.  
 55 <τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ>  
 καὶ μιν φωνήσας <ἔπεα πτερόεντα προσηύδων>·  
 Ἑλπήνορ, πῶς ἦλθες <ὑπὸ ζόφον ἡερόεντα>;  
 ἔφθης πεζὸς ἰὼν ἢ ἐγὼ σὺν νηὶ μελαίνῃ·  
 ὥς ἐφάμην, ὁ δὲ μ' οἰμώξας ἡμείβετο μύθῳ·  
 60 '[διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,]  
 ἄσέ με δαίμονος <αἶσα κακῇ> καὶ ἀθέσφατος οἶνος·  
 Κίρκης δ' ἐν μεγάρῳ καταλέγμενος οὐκ ἐνόησα  
 ἄψορρον καταβῆναι ἰὼν ἐς κλίμακα μακρὴν,  
 ἀλλὰ καταντικρὺ τέγεος πέσον· ἐκ δέ μοι αὐχὴν  
 65 ἀστραγάλων ἔαγι, ψυχὴ δ' Αἰδόσδε κατῆλθε.  
 <νῦν δέ σε τῶν ὀπιθεν γουνάζομαι, οὐ παρεόντων,  
 πρὸς τ' ἀλόχου καὶ πατρός, ὃ σ' ἔτρεφε <τυτθὸν ἐόντα>,  
 Τηλεμάχου θ', <ὄν μοῦνον ἐνὶ μεγάροισιν ἔλειπες>·  
 οἶδα γὰρ ὥς ἐνθένδε κιὼν δόμου ἐξ Αἴδαο  
 70 νῆσον ἐς Αἰαίην σχήσεις εὐεργέα νῆα·  
 ἔνθα σ' ἔπειτα, <ἄναξ>, <κέλομαι μνήσασθαι ἐμεῖο>  
 μή μ' ἄκλαυτον ἄθαπτον ἰὼν ὀπιθεν καταλείπειν  
 νοσφισθεῖς, <μή τοί τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι>,  
 ἀλλὰ με κακῆαι σὺν τεύχεσιν, ἄσσα μοί ἐστι,  
 75 <σῆμά τέ μοι χεῦται> πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης,

*‘vessava la sang’ 14*: cop definitiu; *agent màgic 7 (36–50)*: la consulta a Tirèsiàs reeixirà

*Els horrors de l’Hades 15 (40–1)*: Od. i els companys experimenten una por sobrenatural: l’arribada de les ànimes, els crits esfereïdors que aquestes profereixen

*Els horrors de l’Hades 15 (42–3)*: cf. supra (40–1); *‘venint cadascú de la seva banda’ 16*: reunió de les ànimes convocades per la sang del sacrifici; *‘amb un clamor diví’ 17*: domini de les ànimes sobre Od.; *‘por pàl·lida’ 18*: indefensió davant d’una intervenció divina que es vol aturar  
*sacrifici sense consum de carn (< 11) (44–7)*: sacrifici excepcional que té lloc en circumstàncies també excepcionals; *‘amb el bronze immisericorde’ 19*: perill de mort

*‘havent tret un glavi agut’ 12*: Od. descriu en termes heroics un acte impropri d’aquesta consideració [amençar les ànimes dels morts amb un glavi]

*Conversa amb una ànima de l’Hades 20 (51–83)*: Od. conversa amb l’ànima d’Elpènor

*‘en veure’l vaig plorar i me’n vaig compadir en l’ànim’ 21*: Od. desconeix la mort d’Elpènor

*‘vaig parlar amb paraules alades’*: continuació de l’actitud del parlant

*‘sota la fosca bromosa’ 22*: Od. pregunta a Elpènor com va morir

*‘un mal fat’ 23*: canvi significatiu i irreversible; la manca de sepultura angoixa Elpènor

*Súplica 24 (66–78)*: Elpènor necessita l’ajuda d’Od.

*‘quan era un infant’ 25*: obligació de ser respectat

*El que va deixar enrere en anar a la guerra 26*: dimensió real de la demanda, obligació de ser respectat

*‘sobirà’ 27*: deferència d’Elpènor envers Od.; *‘aconsello’ 28*: retret i consell admonitori

*Amenaça amb l’ira divina 29*: violació d’un àmbit controlat per la divinitat

*‘i amuntega un sêma per a ell’ 30*: voluntat de transcendència ‘

ἀνδρὸς δυστήνοιο, <καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι·>  
 ταῦτά μοι τελέσαι πῆξάι τ' ἐπὶ τύμβῳ ἔρετμόν,  
 τῷ καὶ ζωὸς ἔρεσσον ἔων μετ' ἐμοῖσ' ἐτάροισιν·>  
 ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·  
 80 'ταῦτά τοι, <ὦ δύστηνε,> τελευτήσω τε καὶ ἔρξω.'  
 <νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένῳ στυγεροῖσιν  
 ἡμεῖθ',> ἐγὼ μὲν ἄνευθεν ἐφ' αἵματι φάσγανον ἴσχων,  
 εἶδωλον δ' ἐτέρωθεν ἐταίρου πόλλ' ἀγόρευεν.>  
 <<ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ> μητρὸς κατατεθνηυῖς,  
 85 Αὐτολύκου θυγάτηρ μεγαλήτορος Ἀντίκλεια,  
 <τὴν ζωὴν κατέλειπον ἰὼν εἰς Ἴλιον ἱρήν.>  
 <τὴν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ·>  
 ἀλλ' οὐδ' ὥς εἶων προτέρην, πυκινὸν περ ἀχεύων,  
 αἵματος ἄσσον ἵμεν πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι.>  
 90 <<ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ> Θηβαίου Τειρεσίαο,  
 χρύσειον σκῆπτρον <ἔχων>, ἐμὲ δ' ἔγνω καὶ προσέειπε·  
 '[διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,]  
 <τίπτ' αὖτ', <ὦ δύστηνε,> <λιπὼν φάος ἡελίοιο>  
 ἦλυθες, ὄφρα ἴδῃ νέκυας καὶ ἀτερπέα χῶρον;>  
 95 <ἀλλ' ἀποχάζεο βόθρου, ἄπισχε δὲ φάσγανον ὀξύ,  
 αἵματος ὄφρα πῖω καὶ τοι <νημερτέα εἶπω>·.>  
 ὥς φάτ', ἐγὼ δ' ἀναχασσάμενος ξίφος ἀργυρόηλον  
 κουλεῶ ἐγκατέπηξ'. <ὁ δ' ἐπεὶ πῖεν αἶμα κελαινόν,>  
 καὶ τότε δὴ μ' ἐπέεσσι προσηύδα μάντις ἀμύμων·  
 100 <νόστον δίζηαι μελιηδέα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ·  
 τὸν δέ τοι ἀργαλέον θήσει θεός. οὐ γὰρ οἶω  
 λήσειν ἐννοσίγαιον, ὃ τοι κότον ἔνθετο θυμῷ,  
 χῳόμενος ὅτι οἱ υἱὸν φίλον ἐξαλάωσας.  
 ἀλλ' ἔτι μὲν κε καὶ ὥς, <κακά περ πάσχοντες,> ἴκοισθε,  
 105 <αἶ κ' ἐθέλῃς> σὸν θυμὸν ἐρυκακῆειν καὶ ἐταίρων,  
 ὁππότε κεν πρῶτον πελάσῃς εὐεργέα νῆα  
 Θρινακίῃ νήσῳ, προφυγὼν ἰοειδέα πόντον,  
 βοσκομένας δ' εὖρητε βόας καὶ ἵφια μῆλα  
 Ἥελιου, ὃς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούει.  
 110 τὰς εἰ μὲν κ' ἀσινέας ἐάας νόστου τε μέδῃαι,  
 καὶ κεν ἔτ' εἰς Ἰθάκην, <κακά περ πάσχοντες,> ἴκοισθε·  
 εἰ δέ κε σίνηαι, τότε τοι τεκμαίρομ' ὄλεθρον  
 νηὶ τε καὶ ἐτάροισ'. αὐτὸς δ' εἴ περ κεν ἀλύξῃς,  
 ὁψὲ κακῶς νεῖαι, ὀλέσας ἅπο πάντας ἐταίρους,  
 115 νηὸς ἐπ' ἀλλοτρίης·> <δήεις δ' ἐν πῆματα οἴκῳ,  
 ἀνδρας ὑπερφιάλους, οἳ τοι βίοντον κατέδουσι

*‘que ho coneguïn també els homes a néixer’* 31: voluntat de transcendència

*‘infeliç!’* 32: disposició a ajudar

*‘mentre tots dos intercanviàvem mots odiosos’* 33: tancament de l’escena amb l’ànima d’una persona que Od. creia viva

*Conversa amb una ànima de l’Hades* 20 (84–9, 152–225): conversa amb l’ànima d’Anticlea; *‘i va venir una ànima’* 34: focalització de l’atenció en l’ànima d’Anticlea

*El que va deixar enrere en anar a la guerra* 26: dimensió real de la mort d’Anticlea

*‘en veure-la vaig plorar i me’n vaig compadir en l’ànim’* 21: Od. desconeix la mort d’Anticlea

*Conversa amb una ànima de l’Hades* 20 (90–151): conversa amb l’ànima de Tirèsias; *‘i va venir una ànima’* 34: focalització de l’atenció en l’ànima de Tirèsias

*sostenint* 123: caracterització del personatge de Tirèsias

*‘¿per què, de nou...?’* 35 (93–4): sorpresa per la presència d’un viu a l’Hades; *‘infeliç!’* 32: disposició a ajudar; *‘la llum del sol’* 36: perspectives de millora de la situació d’Od.

*Agent màgic* 7 (95–6): èxit de l’expedició d’Od. a l’Hades [la profecia de Tirèsias]

*El caràcter infalible* 37: garantia de la veracitat de la profecia de Tirèsias

*Agent màgic* 7: cf. supra (95–6)

*Ajudant* 5 (100–37): Od. aconseguirà l’objectiu de la seva expedició a l’Hades [la profecia de Tirèsias]; *profecia d’un endeví* 37 (100–37): importància del retorn d’Od., garantia que s’acomplirà en els termes que exposa Tirèsias; *nóstos* 41 (100–15): el retorn d’Od. serà penós i ple de penalitats, però s’acomplirà

*‘malgrat estar passant penes’* 44: és necessari que Od. enduri les penalitats del retorn

*‘si vols’* 45: Od. és lliure de no seguir les instruccions de Tirèsias, però si ho fa aconseguirà retornar a Ítaca

*‘malgrat estar passant penes’* 44: és necessari deixar sense tocar les vaques d’Hèlios si Od. i els companys volen tornar a Ítaca sense sofrir cap desgràcia

*Devastació* 40 (115–8): durant l’absència d’Od. els pretendents de Penèlope han devastat el casal

- μνῶμενοι ἀντιθέην ἄλοχον καὶ ἔδνα διδόντες.  
 ἀλλ' ἦ τοι κείνων γε βίας ἀποτείσειαι ἐλθών·>  
 <αὐτὰρ ἐπὴν μνηστῆρας ἐνὶ μεγάροισι τεοῖσι  
 120 κτείνης ἡὲ δόλῳ ἢ ἀμφοδὸν <ὀξέϊ χαλκῷ,>>  
 ἔρχεσθαι δὴ ἔπειτα, λαβὼν εὐῆρες ἐρετμόν,  
 εἰς ὃ κε τοὺς ἀφίκηαι, οἳ οὐκ ἴσασι θάλασσαν  
 ἄνδρες οὐδέ θ' ἄλεσσι μεμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν·  
 οὐδ' ἄρα τοὶ ἴσασι νέας φοινικοπαρήους,  
 125 οὐδ' εὐήρε' ἐρετμά, τά τε πτερὰ νηυσὶ πέλονται.  
 <σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἄριφραδές,> οὐδέ σε λήσει·  
 ὀππότε κεν δὴ τοι ξυμβλήμενος ἄλλος ὁδίτης  
 φῆη ἀθηρηλοιγὸν ἔχειν ἀνὰ φαιδίμῳ ὤμῳ,  
 καὶ τότε δὴ γαίῃ πῆξας εὐῆρες ἐρετμόν,  
 130 ἔρξας ἱερὰ καλὰ Ποσειδάωνι ἄνακτι,  
 ἄρνειὸν ταῦρόν τε συῶν τ' ἐπιβήτορα κάπρον,  
 οἴκαδ' ἀποστείχειν <ἔρδειν θ' ἱερὰς ἐκατόμβας>  
 ἄθανάτοισι θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσι,  
 <πᾶσι μάλ' ἐξείης. θάνατος δέ τοι ἐξ ἁλὸς αὐτῷ  
 135 ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη  
 γήρᾳ ὑπο λιπαρῷ ἄρημένον· ἀμφὶ δὲ λαοὶ  
 ὄλβιοι ἔσσονται. τὰ δέ τοι <νημερτέα εἶρω>.'>>  
 ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·  
 'Τειρεσίη, τὰ μὲν ἄρ' που <ἐπέκλωσαν θεοὶ αὐτοί>·  
 140 <ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον·>  
 μητρὸς τήνδ' ὀρόω ψυχὴν κατατεθνηυῖης·  
 ἡ δ' ἀκέουσ' ἦσται σχεδὸν αἵματος οὐδ' ἐὼν υἱὸν  
 ἔτλη ἐσάντα ἰδεῖν οὐδὲ προτιμυθήσασθαι·  
 εἰπέ, <ἄναξ,> πῶς κέν με ἀναγνοίῃ τὸν ἐόντα;'  
 145 ὥς ἐφάμην, ὃ δέ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε·  
 'ῥηϊδίον τοι ἔπος ἐρέω καὶ ἐνὶ φρεσὶ θήσω·  
 ὃν τινα μὲν κεν ἔᾶς νεκύων κατατεθνηώτων  
 αἵματος ἄσπον ἵμεν, ὃ δέ τοι νημερτὲς ἐνίψει·  
 ᾧ δέ κ' ἐπιφθονέης, ὃ δέ τοι πάλιν εἴσιν ὀπίσσω.'  
 150 ὥς φαμένη ψυχὴ μὲν ἔβη δόμον Ἄϊδος εἴσω  
 Τειρεσίαο ἄνακτος, ἐπεὶ κατὰ θέσφατ' ἔλεξεν·>  
 <αὐτὰρ ἐγὼν αὐτοῦ <μένον ἔμπεδον>, ὄφρ' ἐπὶ μήτηρ  
 ἦλυθε καὶ πῖεν αἶμα κελαϊνεφές· αὐτίκα δ' ἔγνων  
 καὶ μ' ὀλοφυρομένη <ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·>  
 155 'τέκνον ἐμόν, πῶς ἦλθες <ὑπὸ ζόφον ἡερόεντα>  
 <ζωὸς ἐών>; <χαλεπὸν δὲ τάδε ζωοῖσιν ὀρᾶσθαι.>

*Venjança 42 (119–20):* Od. venjarà la devastació, incertesa respecte a la manera com ho farà  
*‘amb el bronze agut’ 46:* prolongació de la incertesa respecte a la manera com Od. venjarà la devastació del casal

*‘et diré un senyal fàcil de reconèixer’ 47:* excepcionalitat del *sêma*

*Sacrifici d’una hecatombe 48:* èmfasi en la importància de l’erecció del temple a Posidó

*Profecia sobre la mort de l’interlocutor 38 (134–7):* garantia que la mort d’Od. es produirà en els termes que Tirèsius descriu

*El caràcter infalible 37:* garantia de la veracitat de la profecia de Tirèsius

*‘els déus van teixir’ 50:* indefensió dels mortals envers els déus, però convenciment d’Od. que la profecia de Tirèsius s’acomplirà en els termes descrits; *‘però va, digue’m això i explica-m’ho amb exactesa’ 51:* reorientació del discurs cap a un tema més important per a Od. [el fet que l’ànima de la seva mare no el reconegui]

*‘sobirà’ 27:* deferència d’Od. envers Tirèsius

*Conversa amb una ànima de l’Hades 20 (84–9, 152–225):* represa de l’escena entre Od. i Anticlea; *‘vaig romandre dempeus’ 52:* endurança d’una situació penosa

*‘va parlar amb paraules alades’:* continuació de l’actitud del parlant

*‘sota la fosca bromosa’ 22:* sorpresa d’Anticlea per la presència d’Od. a l’Hades

*‘estant viu’ 53:* la vida d’Od. contrasta amb l’entorn en què es troba; *‘és difícil’ 54:* impossibilitat pràctica

- μέσσω γὰρ μεγάλοι ποταμοὶ καὶ δεινὰ ῥέεθρα,  
 Ὡκεανὸς μὲν πρῶτα, τὸν οὐ πῶς ἔστι περῆσαι  
 πεζὸν ἐόντ', ἦν μὴ τις ἔχῃ εὐεργέα νῆα.
- 160 ἦ νῦν δὴ Τροίηθεν ἀλώμενος ἐνθάδ' ἰκάνεις  
 νηὶ τε καὶ ἐτάροισι πολὺν χρόνον; οὐδέ πω ἦλθες  
 εἰς Ἰθάκην οὐδ' εἶδες ἐνὶ μεγάροισι γυναῖκα;  
 ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·  
 'μήτερ ἐμή, χρεῖώ με κατήγαγεν εἰς Αἶδαο  
 165 ψυχῇ χρησόμενον Θηβαίου Τειρεσίαο·  
 οὐ γάρ πω σχεδὸν ἦλθον Ἀχαιῖδος οὐδέ πω ἀμῆς  
 γῆς ἐπέβην, ἀλλ' αἰὲν ἔχων ἀλάλημαι οἷζύν,  
 ἐξ οὗ τὰ πρῶτισθ' ἐπόμεν Ἀγαμέμνονι δίῳ  
 <Ἴλιον εἰς εὐπωλον,> ἵνα Τρώεσσι μαχοίμην.
- 170 <ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον·>  
 <τίς νύ σε κῆρ ἐδάμασσε τανηλεγέος θανάτοιο;  
 ἦ δολιχὴ νοῦσος, <ἦ Ἄρτεμις ἰοχέαιρα  
 οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιχομένη κατέπεφνεν;>>  
 εἰπὲ δέ μοι πατρός τε καὶ υἱέος, <ὃν κατέλειπον,>  
 175 <ἦ ἔτι παρ κείνοισιν ἐμὸν γέρας, ἦ ἤ τις ἦδη  
 ἀνδρῶν ἄλλος ἔχει, ἐμὲ δ' οὐκέτι φασὶ νέεσθαι.>>  
 εἰπὲ δέ μοι μνηστῆς ἀλόχου βουλήν τε νόον τε,  
 <ἦ ἐ μένει παρὰ παιδί καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσει,  
 ἦ ἦδη μιν ἔγημεν Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος.>  
 180 ὥς ἐφάμην, ἦ δ' αὐτίκ' ἀμείβετο πότνια μήτηρ·  
 <καὶ λίην κείνη γε μένει <τετληότι θυμῷ>  
 σοῖσιν ἐνὶ μεγάροισιν· οἷζυραὶ δέ οἱ αἰεὶ  
 φθίνουσιν <νύκτες τε καὶ ἡμέαι δάκρυ χεοῦση.>  
 σὸν δ' οὐ πῶ τις ἔχει καλὸν γέρας, ἀλλὰ ἔκηλος  
 185 Τηλέμαχος τεμένεα νέμεται καὶ δαῖτας εἵσας  
 δαίνυται, ἅς ἐπέοικε δικασπόλον ἄνδρ' ἀλεγύνειν·  
 πάντες γὰρ καλέουσι. πατὴρ δὲ σὸς αὐτόθι μῖμνει  
 ἀγρῷ οὐδὲ πόλινδε κατέρχεται· οὐδέ οἱ εὐναὶ  
 δέμνια καὶ χλαῖναι καὶ ῥήγεα σιγαλόεντα,  
 190 ἀλλ' ὃ γε χεῖμα μὲν εὐδὲι ὄθι δμῶες ἐνὶ οἴκῳ,  
 ἐν κόνι ἄγχι πυρός, <κακὰ δὲ χροὶ εἵματα εἴται·>  
 αὐτὰρ ἐπὶν ἔλθῃσι θέρος τεθαλυῖά τ' ὀπώρη,  
 πάντῃ οἱ κατὰ γουνὸν ἀλφῆς οἶνοπέδοιο  
 φύλλων κεκλιμένων χθαμαλαὶ βεβλήταται εὐναί.  
 195 ἔνθ' ὃ γε κεῖτ' ἀχέων, μέγα δὲ φρεσὶ πένθος ἀέξει  
 σὸν νόστον ποθέων· <χαλεπὸν δ' ἐπὶ γῆρας ἰκάνει.>  
 οὕτω γὰρ καὶ ἐγὼν ὀλόμην καὶ πότμον ἐπέσπον·

*‘a Troia de bells cavalls’ 55:* Od. va anar a Troia per honor d’Agamèmnon

*‘però va, digue’m això i explica-m’ho amb exactesa’ 51:* reorientació del discurs cap a un tema més important per a Od. [la mort d’Anticlea]

*Pregunta amb plantejament d’alternatives 56 (171–3):* pregunta emfàtica i involucrament intel·ligent d’Od., que vol obtenir una resposta detallada; *mort a mans d’Àrtemis 57 (172–3):* mort sobtada però tranquil·la

*El que va deixar enrere en anar a la guerra 26:* dimensió real de la demanda, obligació de ser respectat

*Pregunta amb plantejament d’alternatives 56 (175–6):* cf. supra (171–3)

*Pregunta amb plantejament d’alternatives 56 (178–9):* cf. supra (171–3)

*Devastació 40 (181–203):* durant l’absència d’Od. la situació del casal ha empitjorat; *‘amb el cor sofert’ 58:* objectiu a llarg termini

*‘vessant llàgrimes nit i dia’ 59:* creença en el caràcter irreversible de la situació

*‘es cobreix la pell amb males robes’ 60:* empobriment i marginalitat de Laertes a Ítaca

*‘la vellesa arriba’ 61:* incapacitat de Laertes per revertir la situació a Ítaca, encara que està qualificat per fer-ho



<<οὐτ' ἐμέ γ' ἐν μεγάροισιν εὐσκοπος ἰοχέαιρα  
 οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιομένη κατέπεφνεν,>  
 200 οὔτε τις οὖν μοι νοῦσος ἐπήλυθεν, ἥ τε μάλιστα  
 τηκεδόνι στυγερῇ μελέων <ἐξείλετο θυμόν·>  
 ἀλλὰ με σός τε πόθος σά τε μήδεα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ,  
 σὴ τ' ἀγανοφροσύνη μελιηδέα <θυμόν ἀπηύρα>.'>>  
 ὥς ἔφατ', <αὐτὰρ ἐγὼ γ' ἔθελον φρεσὶ μερμηρίξας  
 205 μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηυῖης.  
 <τρίς μὲν ἐφωρμήθην, <ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,>  
 τρίς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἵκελον ἦ καὶ ὀνείρω  
 ἔπτει·>> ἐμοὶ δ' ἄχος ὅξυ γενέσκετο κηρόθι μᾶλλον,  
 καὶ μιν φωνήσας <ἔπεα πτερόεντα προσηύδων·>  
 210 'μήτερ ἐμή, τί νύ μ' οὐ μίμνεις ἐλέειν μεμῶτα,  
 ὄφρα καὶ εἰν Αἴδαο φίλας περὶ χεῖρε βαλόντε  
 ἀμφοτέρω κρυεροῖο <τεταρπώμεσθα γόοιο;>  
 ἦ τί μοι εἶδωλον τόδ' ἀγαυὴ Περσεφόνεια  
 ὦτρυν', ὄφρ' ἔτι μᾶλλον ὀδυρόμενος στεναχίζω;'

215 ὥς ἐφάμην, ἥ δ' αὐτίκ' ἀμείβετο πότνια μήτηρ·  
 'ὦ μοι, τέκνον ἐμόν, <περὶ πάντων κάμμορε φωτῶν,>  
 οὐ τί σε Περσεφόνεια Διὸς θυγάτηρ ἀπαφίσκει,  
 ἀλλ' αὕτη δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε τίς κε θάνησιν.  
 οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἴνες ἔχουσιν,  
 220 ἀλλὰ τὰ μέν τε πυρὸς κρατερόν μένος αἰθομένοιο  
 δαμνᾷ, ἐπεὶ κε πρῶτα λίπη λεύκ' ὀστέα θυμός,  
 ψυχὴ δ' ἡύτ' ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται.  
 ἀλλὰ φώωσδε τάχιστα λιλαίεο· ταῦτα δὲ πάντα  
 ἴσθ', ἵνα καὶ μετόπισθε τεῇ εἵπῃσθα γυναικί.'

225 <νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβόμεθ',>> αἱ δὲ γυναῖκες  
 ἦλυθον, ὦτρυνεν γὰρ ἀγαυὴ Περσεφόνεια,  
 ὅσσαι ἀριστῶν ἄλοχοι ἔσαν ἠδὲ θύγατρες.  
 αἱ δ' ἀμφ' αἶμα κελαινὸν ἀολλέες ἠγερέθοντο,  
 <αὐτὰρ ἐγὼ βούλευον, ὅπως ἐρέοιμι ἐκάστην.  
 230 <ἦδε δέ μοι κατὰ θυμόν ἀρίστη φαίνετο βουλή·>  
 σπασσάμενος τανύηκες ἄορ παχέος παρὰ μηροῦ  
 οὐκ εἶων πίνειν ἄμα πάσας αἶμα κελαινόν.>  
 αἱ δὲ προμνηστῖναι ἐπήϊσαν, ἠδὲ ἐκάστη  
 ὄν γόνον ἐξαγόρευεν· ἐγὼ δ' ἐρέεινον ἀπάσας.  
 235 <ἐνθ' ἥ τοι πρῶτην Τυρῶ ἴδον εὐπατέρειαν,  
 ἥ φάτο Σαλμωνῆος ἀμύμονος ἔκγονος εἶναι,  
 φῆ δὲ Κρηθῆος γυνὴ ἔμμεναι Αἰολίδαο·  
 ἥ ποταμοῦ ἠράσσατ' Ἐνιπῆος θείοιο,

*Preguntes errònies 62* (198–203): resposta detallada amb negació de les alternatives plantejades; *mort a mans d'Àrtemis 57* (198–9): cf. supra (172–3)

*'arrabassà el thymós' 63a*: mort significativa, descrita en termes heroics

*Resposta correcta* (< 62): resolució de la incertesa

*'arrabassà el thymós' 63b*: cf. supra (201)

*Deliberació indirecta 68* (204–8): Od. decideix com fer-ho per abraçar l'ànima d'Anticlea

*'tres vegades / tres vegades' 64* (206–8): *resolutio* (< 68); situació d'estancament perillosa que Od., malgrat els intents, no aconsegueix superar; *'el thymós mana' 65*: Od. es veu impulsat a prendre aquesta *resolutio*, però el que vol fer és ontològicament impossible (cf. 11. 216–24)

*'vaig parlar amb paraules alades'*: continuació de l'actitud del parlant

*Gaudir del lament 66*: alliberament de la tensió emocional

*'dissortat entre els mortals' 67*: sentiment de compassió i voluntat d'ajuda d'Anticlea a Od.

*'mentre tots dos intercanviàvem mots odiosos' 33*: tancament de l'escena amb l'ànima d'Anticlea, que Od. creia viva

*Deliberació indirecta 68*: Od. decideix com fer-ho per parlar amb totes les ànimes dels morts

*'aquest és el pla que millor em va semblar en el thymós' 69*: *resolutio* (< 68); l'episodi en què s'insereix la *deliberatio* és important: conversar amb les ànimes de les esposes i mares dels herois

*Catàleg de les dones: Tiro* (235–59)

240 ὃς πολὺ κάλλιστος ποταμῶν ἐπὶ γαῖαν ἴησι,  
 καὶ ῥ' ἐπ' Ἐνιπῆος πωλέσκετο καλὰ ῥέεθρα.  
 <τῷ δ' ἄρα εἰσάμενος γαιήοχος ἐννοσίγαιος  
 ἐν προχοῇς ποταμοῦ παρελέξατο δινήεντος·  
 <πορφύρεον δ' ἄρα κύμα> περιστάθη οὔρεϊ ἴσον,  
 κυρτωθέν, κρύψεν δὲ θεὸν θνητὴν τε γυναῖκα.  
 245 <[λῦσε δὲ παρθενίην ζώνην, κατὰ δ' ὕπνον ἔχευεν.]  
 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἐτέλεσσε θεὸς φιλοτήσια ἔργα,  
 <ἐν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·>  
 <ῥαῖρε, γύναι, φιλότῃτι· περιπλομένου δ' ἐνιαυτοῦ  
 τέξεαι ἀγλαὰ τέκνα, ἐπεὶ οὐκ ἀποφώλιοι εὖναι  
 250 ἀθανάτων· σὺ δὲ τοὺς κομέειν ἀτιταλλέμεναί τε.  
 νῦν δ' ἔρχευ πρὸς δῶμα καὶ <ἴσχεο μηδ' ὀνομήνης·>  
 αὐτὰρ ἐγὼ τοί εἰμι Ποσειδάων ἐνοσίχθων.'>>  
 ὣς εἰπὼν ὑπὸ πόντον ἐδύσετο κυμαίνοντα.  
 ἣ δ' ὑποκυσαμένη Περίην τέκε καὶ Νηληϊά,  
 255 τὼ κρατερῷ θεράποντε Διὸς μέγαλοιο γενέσθην  
 ἀμφοτέρω· Περίης μὲν ἐν εὐρυχόρῳ Ἰαολκῷ  
 ναῖε πολύρρηνος, ὃ δ' ἄρ' ἐν Πύλῳ ἡμαθόεντι.  
 τοὺς δ' ἐτέρους Κρητῇ τέκεν βασιλεία γυναικῶν,  
 Αἴσονά τ' ἠδὲ Φέρητ' Ἀμυθάονά θ' ἱππιοχάρμην.>>  
 260 <τὴν δὲ μέτ' Ἀντιόπην ἴδον, Ἀσωποῖο θύγατρα,  
 ἣ δὴ καὶ <Διὸς εὐχετ' ἐν ἀγκοίνῃσιν ἰαῦσαι,>  
 καὶ ῥ' ἔτεκεν δύο παῖδ', Ἀμφιονά τε Ζῆθόν τε,  
 οἱ πρῶτοι Θήβης ἔδος ἔκτισαν ἑπταπύλοιο  
 πύργωσάν τ', ἐπεὶ οὐ μὲν ἀπύργωτόν γ' ἐδύναντο  
 265 ναίεμεν εὐρύχορον Θήβην, κρατερῷ περ ἑόντε.>  
 <τὴν δὲ μετ' Ἀλκμήνην ἴδον, Ἀμφιτρύωνος ἄκοιτιν,  
 ἣ ῥ' Ἡρακλῆα θρασυμένονα θυμολέοντα  
 γείνατ' <ἐν ἀγκοίνῃσι Διὸς μέγαλοιο μιγεῖσα·>>  
 <καὶ Μεγάρην, Κρείοντος ὑπερθύμοιο θύγατρα,  
 270 τὴν ἔχεν Ἀμφιτρύωνος υἱὸς μένος αἰὲν ἀτειρής.>  
 <μητέρα τ' Οἰδιπόδαο ἴδον, καλὴν Ἐπικάστην,  
 ἣ μέγα ἔργον ἔρεξεν αἰδρεΐησι νόοιο  
 γημαμένη ᾧ υἱί· ὃ δ' ὄν πατέρ' ἐξεναρίζας  
 γῆμεν· ἄφαρ δ' ἀνάπυστα θεοὶ θέσαν ἀνθρώποισιν.  
 275 ἄλλ' ὃ μὲν ἐν Θήβῃ πολυηράτῳ ἄλγεα πάσχων  
 Καδμείων ἦνασσε θεῶν ὀλοὰς διὰ βουλὰς·  
 ἣ δ' ἔβη εἰς Αἶδαο πυλάρταο κρατεροῖο,  
 ἀψαμένη βρόχον αἰπὺν ἀφ' ὑψηλοῖο μελάθρου  
 ᾧ ἄχεϊ σχομένη· τῷ δ' ἄλγεα κάλλιπ' ὀπίσσω

*Relacions sexuals entre mortals i divinitats* 70 (241–59): relació fructífera, progènie excepcional, certa perillositat per al mortal que manté aquestes relacions sexuals

*‘de porpra’* 71: situació perillosa

*El hípnos distreu l’atenció* 72 (245–52): situació perillosa per a qui dorm, incertesa relativa al desenvolupament de l’acció

*‘encaixant-li la mà, va dir-li una paraula i pel nom’* 73: expressió de bona voluntat, consecució de l’objectiu del discurs

*Epifania divina amb reconeixement verbal* 74 (248–52): el mortal no ha identificat prèviament la divinitat, que es revela per aconseguir alguna cosa de part seva

*‘refrena’t’* 75: beneficis a llarg termini

*Catàleg de les dones: Antíope* (260–5)

*‘haver jagut en l’abraçada’* 76: relacions sexuals fructíferes

*Catàleg de les dones: Alcmena* (266–8)

*‘haver jagut en l’abraçada’* 76: cf. supra (261)

*Catàleg de les dones: Mègara* (269–70)

*Catàleg de les dones: Epicasta* (271–80)

280 πολλά μάλ', ὅσσα τε μητρὸς ἐρινύες ἐκτελέουσι.>  
 <καὶ Χλῶριν εἶδον περικαλλέα, τὴν ποτε Νηλεὺς  
 γῆμεν ἐὼν διὰ κάλλος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα,  
 ὀπλοτάτην κούρην Ἀμφίονος Ἰασίδαο,  
 ὅς ποτ' ἐν Ὀρχομενῷ Μινυηΐῳ Ἴφι ἄνασσεν·  
 285 ἡ δὲ Πύλου βασίλευε, τέκεν δέ οἱ ἀγλαὰ τέκνα,  
 Νέστορά τε Χρομίον τε Περικλόμενόν τ' ἀγέρωχον.  
 τοῖσι δ' ἐπ' ἰφθίμην Πηρῷ τέκε, θαῦμα βροτοῖσι,  
 τὴν πάντες μνῶοντο περικτίται· οὐδέ τι Νηλεὺς  
 τῷ ἐδίδου, ὅς μὴ ἔλικας βόας εὐρυμετώπους  
 290 ἐκ Φυλάκης ἐλάσειε βίης Ἴφικληΐης  
 ἀργαλέας. τὰς δ' οἶος ὑπέσχετο μάντις ἀμύμων  
 ἐξελάαν· χαλεπὴ δὲ θεοῦ κατὰ μοῖρα πέδησε  
 δεσμοὶ τ' ἀργαλέοι καὶ βουκόλοι ἀγροιώται.  
 ἀλλ' ὅτε δὴ μῆνές τε καὶ ἡμέραι ἐξετελεῦντο  
 295 ἄψ περιτελλομένου ἔτεος καὶ ἐπήλυθον ὥραι,  
 καὶ τότε δὴ μιν ἔλυσε βίη Ἴφικληΐη  
 θέσφατα πάντ' εἰπόντα· <Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.>>  
 <καὶ Λήδην εἶδον, τὴν Τυνδαρέου παράκοιτιν,  
 ἣ ῥ' ὑπὸ Τυνδαρέῳ κρατερόφρονε γείνατο παῖδε,  
 300 Κάστορά θ' ἱππόδαμον καὶ πύξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα,  
 τοὺς ἄμφω ζωοὺς κατέχει <φυσίζοος αἴα·>  
 οἷ καὶ νέρθεν γῆς τιμὴν πρὸς Ζηνὸς ἔχοντες  
 ἄλλοτε μὲν ζώουσ' ἑτερήμεροι, ἄλλοτε δ' αὖτε  
 τεθνᾶσιν· τιμὴν δὲ λελόγχασιν ἴσα θεοῖσι.>  
 305 <τὴν δὲ μέτ' Ἰφιμέδειαν, Ἀλωῆος παράκοιτιν,  
 εἶσιδον, ἣ δὴ φάσκε Ποσειδάωνι μιγῆναι,  
 καὶ ῥ' ἔτεκεν δύο παῖδε, <μινυνθαδίῳ δὲ γενέσθην,>  
 ὧτόν τ' ἀντίθεον τηλεκλειτόν τ' Ἐφιάλτην,  
 οὓς δὴ μηκίστους θρέψε ζεῖδωρος ἄρουρα  
 310 καὶ πολὺ καλλίστους μετὰ γε κλυτὸν Ὠρίωνα·  
 <<ἐννέωροι γὰρ τοί γε καὶ ἐννεαπήχεες ἦσαν  
 εὖρος, ἀτὰρ μῆκός γε γενέσθην ἐννεόργυιοι.>  
 <οἷ ῥα καὶ ἀθανάτοισιν ἀπειλήτην ἐν Ὀλύμπῳ  
 φυλόπιδα στήσιν <πολυαῖκος πολέμοιο.>  
 315 Ὅσσαν ἐπ' Οὐλύμπῳ μέμασαν θέμεν, αὐτὰρ ἐπ' Ὅσση  
 Πήλιον εἰνοσίφυλλον, ἔν' οὐρανὸς ἀμβατὸς εἴη.>>  
 <καὶ νῦ κεν ἐξετέλεσσαν, <εἰ ἥβης μέτρον ἵκοντο·>  
 ἀλλ' ὄλεσεν Διὸς υἱός, ὃν ἠύκομος τέκε Λητώ,  
 ἀμφοτέρῳ, πρίν σφωῖν ὑπὸ κροτάφοισιν ἰούλους  
 320 ἀνθηῆσαι πυκάσαι τε γένυς εὐάνθεϊ λάχνη.>>

*Catàleg de les dones: Cloris i Pero (281–97)*

*‘i el pla de Zeus s’acomplia’* 124: Od. reclama la seva autoritat poètica; domini de Zeus sobre els destins de tots

*Catàleg de les dones: Leda (298–304)*

*‘la terra que dona vida’* 77: dualitat entre la vida i la mort

*Catàleg de les dones: Ifimedeia (305–20)*

*Persona de vida breu* 78: frustració (futura) del potencial que tenen Otos i Efialtes

*Infant precoç* 79 (311–6): els bessons Otos i Efialtes tenen un caràcter excepcional; *‘nou’* 80 (311–2): maduresa d’Otos i Efialtes encara no assolida

*Amenaça a l’ordre còsmic* 81 (313–6): expectativa de domini de Zeus

*‘de guerra impetuosa’* 82: subversió de l’ordre

*Oracions condicionals contrafactuals* 83 (317–20): resolució de l’amenaça (81), focalització en el paper d’Apol·lo com a garant de l’ordre còsmic establert per Zeus; *‘atènyer la mesura de la juvenesa’* 84: amenaça per a la generació precedent

- <Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον <καλήν τ' Ἀριάδνην,  
 κούρην Μίνωος ὀλοόφρονος, ἦν ποτε Θησεὺς  
 ἐκ Κρήτης ἐς γουνὸν Ἀθηναίων ἱεράων  
 ἤγε μὲν, οὐδ' ἀπόνητο> <πάρος δέ μιν Ἄρτεμις ἔκτα>  
 325 Δίῃ ἐν ἀμφιρύτῃ Διονύσου μαρτυρίῃσι.>  
 <Μαῖράν τε Κλυμένην τε ἴδον στυγερὴν τ' Ἐριφύλην,  
 ἣ χρυσὸν φίλου ἀνδρὸς ἐδέξατο τιμήντα.>  
 <πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,>  
 ὅσας ἡρώων ἀλόχους ἴδον ἠδὲ θύγατρας·  
 330 <πρὶν γάρ κεν καὶ νύξ φθίτ' ἄμβροτος, ἀλλὰ καὶ ὥρη  
 εὖδειν, ἣ ἐπὶ νῆα θοὴν ἐλθόντ' ἐς ἐταίρους  
 ἣ αὐτοῦ· <πομπὴ δὲ θεοῖς ὑμῖν τε μελήσει>.>»  
 ὥς ἔφαθ', <οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ,>  
 <κηληθμῷ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιόεντα.>  
 335 τοῖσιν δ' Ἀρήτῃ λευκώλενος ἤρχετο μύθων·  
 «Φαίηκες, πῶς ὑμῖν ἀνὴρ ὅδε φαίνεται εἶναι  
 εἰδὸς τε μέγεθός τε ἰδὲ φρένας ἔνδον εἴσας;  
 <ξεῖνος δ' αὖτ' ἐμός ἐστιν, ἕκαστος δ' ἔμμορε τιμῆς.  
 τῷ μὴ ἐπειγόμενοι ἀποπέμπετε μηδὲ τὰ δῶρα  
 340 οὕτω χρηρίζοντι κολούετε· πολλὰ γὰρ ὑμῖν  
 κτήματ' ἐνὶ μεγάροισι θεῶν ἰότητι κέονται>.>»  
 <τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρων ἦρως Ἐχένης,  
 [ὅς δὴ Φαιήκων ἀνδρῶν προγενέστερος ἦεν·]>  
 «ὦ φίλοι, οὐ μὰν ἡμῖν ἀπὸ σκοποῦ οὐδ' ἀπὸ δόξης  
 345 μυθεῖται βασιλεια περίφρων· <ἀλλὰ πίθεσθε.>  
 Ἀλκινόου δ' ἐκ τοῦδ' ἔχεται ἔργον τε ἔπος τε.>  
 τὸν δ' αὖτ' Ἀλκίνοος ἀπαμείβετο φώνησέν τε·  
 «τοῦτο μὲν οὕτω δὴ ἔσται ἔπος, αἶ κεν ἐγὼ γε  
 ζῶδς Φαιήκεσσι φιληρέτμοισιν ἀνάσσω·  
 350 <ξεῖνος δὲ τλήτω, μάλα περ νόστοιο χατίζων,  
 ἔμπης οὖν ἐπιμεῖναι ἐς αὔριον, εἰς ὃ κε πᾶσαν  
 δωτίνην τελέσω.> <πομπὴ δ' ἀνδρεσσι μελήσει  
 πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί· <τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ δήμῳ>.>»  
 τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς·  
 355 «Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,  
 εἴ με καὶ εἰς ἐνιαυτὸν ἀνώγοιτ' αὐτόθι μῖμνεν  
 πομπὴν τ' ὀτρύνετε καὶ ἀγλαὰ δῶρα διδοῖτε,  
 <καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον εἴη>  
 πλειότερῃ σὺν χειρὶ φίλῃν ἐς πατρίδ' ἰκέσθαι,  
 360 καὶ κ' αἰδιοότερος καὶ φίλτερος ἀνδράσιν εἶην  
 πᾶσιν, ὅσοι μ' Ἰθάκῃνδε ἰδοῖατο νοστήσαντα.>»

*Catàleg de les dones: Fedra, Procris i Ariadna (321–5); va invertir-hi, però no en va gaudir 85 (321–4):*  
trencament d'una relació recent

*Mort a mans d'Àrtemis 57:* mort sobtada, però tranquil·la

*Catàleg de les dones: Mera, Clímene i Erifile (326–7)*

*'totes no les podria comptar ni dir pel nom' 86:* tancament del catàleg; Od. reivindica la seva habilitat poètica

*L'hoste recorda a l'amfitrió que és l'hora d'anar a dormir 87 (330–2):* generositat excessiva per part dels amfitrions

*'tots els homes es preocuparan de [l'escorta]' 88a:* imputació de la responsabilitat a qui té el poder, indefinició en relació amb els àmbits d'actuació d'homes i dones

*'tots quedaren calladament en silenci' 89:* implementació incerta de la proposta

*L'encantament de la poesia 125:* habilitat d'Od. com a poeta, que té l'audiència dels feacis guanyada

*Primer parlant (< assemblea):* patró del discurs que dominarà

*L'amfitrió ofereix regals a l'hoste 90 (338–41):* estrenyament de la relació d'hospitalitat entre Od. i els feacis

*El discurs d'autoritat d'un ancià 91 (342–3):* patró del discurs que dominarà

*'feu cas' 126:* censura del comportament dels feacis, proposta d'esmena

*L'amfitrió ofereix regals a l'hoste 90 (350–2):* cf. supra (338–41)

*'tots els homes es preocuparan de [l'escorta], però sobretot jo' 88a (352–3):* Alcínoos assumeix la responsabilitat, però hi ha indefinició en relació amb els àmbits d'actuació d'homes i dones

*'perquè tinc el poder [en el poble]' 88b:* reivindicació d'ostentació de poder, per bé que sigui de manera precària

*'això bé que ho voldria, i em seria de llarg de més profit' 92:* camí no agafat, amb conseqüències negatives per la decisió presa



τὸν δ' αὖτ' Ἀλκίνοος ἀπαμείβετο φώνησέν τε·  
 «ὦ Ὀδυσσεῦ, τὸ μὲν οὐ τί σ' εἴσκομεν εἰσορόωντες  
 ἠπεροπῆά τ' ἔμεν καὶ ἐπίκλοπον, οἷά τε πολλοὺς  
 365 βόσκει <γαῖα μέλαινα> πολυσπερέας ἀνθρώπους  
 ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας, ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο·  
 σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφή ἐπέων, ἐνὶ δὲ φρένες ἐσθλαί,  
 μῦθον δ' ὥς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,  
 πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά.  
 370 <ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον,>  
 εἴ τινας ἀντιθέων ἐτάρων ἴδες, οἳ τοι ἅμ' αὐτῷ  
 Ἴλιον εἰς ἅμ' ἔποντο καὶ αὐτοῦ πότμον ἐπέσπον.  
 <νῦξ δ' ἦδε μάλα μακρὴ, ἀθέσφατος, οὐδέ πω ὥρη  
 εὐδεῖν ἐν μεγάρῳ>· σὺ δέ μοι λέγε θέσκελα ἔργα.  
 375 καὶ κεν ἐς ἡῶ διαν ἀνασχοίμην, ὅτε μοι σὺ  
 τλαίης ἐν μεγάρῳ τὰ σὰ κήδεα μυθήσασθαι.»  
 τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς·  
 «Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,  
 <ὥρη μὲν πολέων μύθων, ὥρη δὲ καὶ ὕπνου>·  
 380 εἰ δ' ἔτ' ἀκουέμεναί γε λιλαίεαι, οὐκ ἂν ἔπειτα  
 <τούτων σοι φθονέοιμι καὶ οἰκτρότερ' ἄλλ' ἀγορεύειν,  
 κήδε' ἐμῶν ἐτάρων, οἳ δὴ μετόπισθεν ὄλοντο,  
 οἳ Τρώων μὲν ὑπεξέφυγον στονόεσσαν αὐτήν,  
 ἐν νόστῳ δ' ἀπόλοντο κακῆς ἰότητι γυναικός>·  
 385 αὐτὰρ ἐπεὶ ψυχὰς μὲν ἀπεσκέδασ' ἄλλυδις ἄλλη  
 ἀγνὴ Περσεφόνεια γυναικῶν θηλυτεράων,  
 <ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ> Ἀγαμέμνωνος Ἀτρεΐδαο  
 ἀχνυμένη· περὶ δ' ἄλλαι ἀγγέγραθ', ὅσσοι ἅμ' αὐτῷ  
 οἴκῳ ἐν Αἰγίσθιο θάνον καὶ πότμον ἐπέσπον.  
 390 ἔγνω δ' αἶψ' ἐμὲ κείνος, <ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσι>  
 κλαῖε δ' ὅ γε λιγέως, <θαλερὸν κατὰ δάκρυον εἴβων>·  
 πιτνὰς εἰς ἐμὲ χεῖρας ὀρέξασθαι μενεαίνων·  
 ἀλλ' οὐ γάρ οἱ ἔτ' ἦν ἱς ἔμπεδος οὐδ' ἔτι κῆρυς,  
 οἷη περ πάρος ἔσκεν <ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι>·  
 395 <τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ >  
 καὶ μιν φωνήσας <ἔπεα πτερόεντα προσηύδων>·  
 Ἄτρεΐδη κύδιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον,  
 <τίς νύ σε κῆρ ἐδάμασσε τανηλεγέος θανάτοιο;  
 ἦέ σέ γ' ἐν νήεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσαν  
 400 ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον αὐτμήν;  
 ἦέ σ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου  
 βοῦς περιταμνόμενον ἦδ' οἴων πῶεα καλὰ

*'la terra negra' 93*: presència de la mort

*'però va, digue'm això i explica-m'ho amb exactesa' 51*: reorientació del discurs cap a un tema més important per a Alcínous [la trobada amb ànimes d'herois]

*L'amfitrió es nega a anar a dormir, encara (< 87) (373-4)*: Alcínous no accepta les raons d'Od. i li demana que continuï explicant-los coses de l'Hades

*L'hoste recorda a l'amfitrió que és l'hora d'anar a dormir 87*: generositat excessiva per part dels amfitrions

*Una mort lamentable 97 (381-4)*: Agamèmnon té una mort impròpia d'un heroi.

*Conversa amb una ànima de l'Hades 20 (387-466)*: conversa amb Agamèmnon; *'i va venir una ànima' 34*: focalització de l'atenció a l'ànima d'Agamèmnon

*'quan el va veure amb els ulls' 94*: dimensió real de la visió que anticipa una reacció emocional

*'vessant ufana de llàgrimes' 4*: forta càrrega emocional relacionada amb la mortalitat dels personatges

*'en els membres flexibles' 95*: pèrdua de vigoria

*'en veure'l vaig plorar i me'n vaig compadir en l'ànim' 21*: Od. descobreix la mort d'Agamèmnon

*'vaig parlar amb paraules alades'*: continuació de l'actitud del parlant

*Pregunta amb plantejament d'alternatives 56 (398-403)*: pregunta emfàtica i involucrament intel·ligent d'Od., que vol obtenir una resposta detallada

ἥ ἐπεὶ πτόλιος μαχεούμενον ἤδὲ γυναικῶν·>  
 ὥς ἐφάμην, ὁ δὲ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε·  
 405 <‘διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ,  
 <οὔτ’ ἐμέ γ’ ἐν νήεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσεν  
 [ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον αὐτμήν,]  
 οὔτε μ’ ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ’ ἐπὶ χέρσου,  
 ἀλλὰ μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε  
 410 ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ οἰκόνδε καλέσσας,>  
 δειπνίσσας, ὥς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ.  
 ὥς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ· περὶ δ’ ἄλλοι ἐταῖροι  
 νωλεμέως κτείνοντο σύες ὥς ἀργιόδοντες,  
 οἳ ῥά τ’ ἐν ἀφνειοῦ ἀνδρὸς μέγα δυναμένοιο  
 415 ἦ γάμῳ ἦ ἐράνῳ ἦ εἰλαπίνῃ τεθαλυῖ.  
 ἦδη μὲν πολέων φόνῳ ἀνδρῶν ἀντεβόλησας,  
 μουνᾶξ κτεινομένων καὶ <ἐνὶ κρατερῇ ὕσμίνῃ·>  
 ἀλλὰ κε κεῖνα μάλιστα ἰδὼν ὀλοφύραο θυμῷ,  
 ὥς ἀμφὶ κρητῆρα τραπέζας τε πληθούσας  
 420 κείμεθ’ ἐνὶ μεγάρῳ, δάπεδον δ’ ἅπαν αἵματι θῦεν.  
 <οἰκτροτάτην δ’ ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς  
 Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταμνήστρη δολόμητις  
 ἀμφ’ ἐμοί·> αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας αἰείρων  
 βάλλον ἀποθνήσκων περὶ φασγάνῳ· ἡ δὲ κυνῶπις  
 425 νοσφίσατ’ οὐδέ μοι ἔτλη, ἰόντι περ εἰς Αἶδαο,  
 χερσὶ κατ’ ὀφθαλμοὺς ἐλέειν σὺν τε στόμ’ ἐρεῖσαι.>  
 <ὥς <οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός,>  
 [ἦ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάληται·]  
 οἷον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές,  
 430 κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον. ἦ τοι ἔφην γε  
 ἀσπᾶσιος παίδεσσιν ἰδὲ δμῶεσσιν ἐμοῖσιν  
 οἴκαδ’ ἐλεύσεσθαι· ἡ δ’ ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα  
 οἷ τε κατ’ αἵσχος ἔχευε καὶ ἐσσομένησιν ὀπίσσω  
 θηλυτέρῃσι γυναιξί, καὶ ἦ κ’ εὐεργὸς ἔησιν.’  
 435 ὥς ἔφατ’, αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·>  
 <ὦ πόποι,> <ἦ μάλα δὴ γόνον Ἀτρεὺς εὐρύοπα Ζεὺς  
 ἐκπάγλως ἤχθηρε γυναικείας διὰ βουλάς  
 ἐξ ἀρχῆς·> Ἑλένης μὲν ἀπωλόμεθ’ εἵνεκα πολλοί,  
 σοὶ δὲ Κλυταμνήστρη δόλον ἥρτυε τηλόθ’ ἐόντι.’  
 440 ὥς ἐφάμην, ὁ δὲ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε·  
 ‘τῷ νῦν μὴ ποτε καὶ σὺ γυναικὶ περ ἥπιος εἶναι  
 μῆδ’ οἱ μῦθον ἅπαντα πιφασκέμεν, ὃν κ’ ἐὺ εἰδῆς,  
 ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι.

*Preguntes errònies 62 (406–10): resposta detallada, amb negació de les alternatives plantejades*

*Resposta correcta (< 62): resolució de la incertesa; venjança 42 (409–26): Agamèmnon no es pot venjar de la devastació del seu casal, és ell la víctima*

*‘en forta lluita’ 96: combat en els paràmetres heroics del *pólemos**

*Una mort lamentable 97 (421–3): Cassandra té una mort impròpia*

*Devastació 40 (427–34): la infidelitat de Clitemnestra mostra que la devastació al casal d’Agamèmnon ha estat total; ‘no / cap altre / més...’ 98: perjudici per al parlant*

*Exclamació de sorpresa 99: decepció de les expectatives d’Od., que reacciona culpant l’odi de Zeus (< 100) dels mals que han fet les dones a la casa d’Atreu; ‘va sentir un odi terrible’ 100 (435–7): l’odi de Zeus té conseqüències perniciosos no només per a Agamèmnon, sinó també per al conjunt dels grecs*

ἀλλ' οὐ σοί γ', Ὀδυσσεῦ, φόνος ἔσσεται ἔκ γε γυναικός·  
 445 λήην γὰρ πινυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μήδεα οἶδε  
 κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια.  
 <ἦ μὲν μιν νύμφην γε νέην **κατελείπομεν** ἡμεῖς  
 ἐρχόμενοι πόλεμόνδε· πάϊς δέ οἱ ἦν ἐπὶ μαζῶ  
 νήπιος, ὅς που νῦν γε μετ' ἀνδρῶν ἵζει ἀριθμῶ,>  
 450 ὄλβιος· ἦ γὰρ τόν γε πατὴρ φίλος ὄψεται ἐλθών,  
 καὶ κεῖνος πατέρα προσπύτξεται, ἦ θέμις ἐστίν.  
 <<ἦ δ' ἐμὴ οὐδέ περ υἱὸς ἐνιπλησθῆναι ἄκοιτις  
 ὀφθαλμοῖσιν ἔασε· πάρος δέ με πέφνε καὶ αὐτόν.>>  
 <[**ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσι·**>  
 455 κρύβδην, μὴδ' ἀναφανδά, φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν  
 νῆα κατισχέμεναι, ἐπεὶ οὐκέτι πιστὰ γυναιξίν.]  
 <**ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον,**>  
 <εἴ που ἔτι ζῶντος ἀκούετε παιδὸς ἐμοῖο  
 ἦ που ἐν Ὀρχομενῶ ἦ ἐν Πύλῳ ἡμαθόεντι  
 460 ἦ που παρ Μενελάῳ ἐνὶ Σπάρτῃ εὐρείῃ·>  
 οὐ γάρ πω τέθνηκεν ἐπὶ χθονὶ δῖος Ὀρέστης·  
 ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·  
 'Ἄτρεΐδῃ, <**τί με ταῦτα διείρεαι;**> οὐδέ τι οἶδα,  
 ζῶει ὁ γ' ἦ τέθνηκε· <κακὸν δ' ἀνεμώλια βάζειν.>  
 465 <**νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένῳ στυγεροῖσιν**  
 ἔσταμεν <**ἀχνύμενοι,**>> <**θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες·**>>  
 <<ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ> Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
 καὶ Πατροκλῆος καὶ ἀμύμονος Ἀντιλόχοιο  
 Αἴαντός θ', ὃς ἄριστος ἦν εἰδός τε δέμας τε  
 470 τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα.  
 ἔγνω δὲ ψυχὴ με ποδώκεος Αἰακίδαο  
 καὶ ῥ' ὀλοφυρομένη <**ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·**>  
 'διογενὲς Λαερτιάδῃ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
 <**σχέτλιε,**> τίπτ' ἔτι μεῖζον ἐνὶ φρεσὶ μήσεαι ἔργον;  
 475 πῶς ἔτλης Ἀϊδόσδε κατελθέμεν, ἔνθα τε νεκροὶ  
 ἀφραδέες ναίουσι, βροτῶν εἰδῶλα καμόντων;  
 ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·  
 'ὦ Ἀχιλεῦ, Πηλῆος υἱέ, μέγα φέρτατ' Ἀχαιῶν,  
 ἦλθον Τειρεσίαο κατὰ χρέος, εἴ τινα βουλὴν  
 480 εἴποι, ὅπως Ἰθάκην ἐς πατρίδα φέρω·  
 οὐ γάρ πω σχεδὸν ἦλθον Ἀχαιΐδος οὐδέ πω ἀμῆς  
 γῆς ἐπέβην, ἀλλ' αἰὲν ἔχω κακά. σείο δ', Ἀχιλλεῦ,  
 οὐ τις ἀνὴρ προπάροιθε μακάρτερος οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω·  
 πρὶν μὲν γάρ σε ζῶνδ' ἐτίομεν ἴσα θεοῖσιν

*El que va deixar enrere en anar a la guerra* 26 (447–9): dimensió real a l'esperança d'Od.

*Venjança* 42 (452–3): Agamèmnon no pot dur a terme la seva venjança, perquè és mort abans per Egist i Clitmenestra d'emboscada (< 101); *emboscada* 101 (452–3): victòria per l'astúcia, no la força  
*'una altra cosa et diré, i tu posa-te-la als phrénes'* 102: aclariment sobre algun aspecte ja exposat [la prevenció respecte de les dones] (cf. 11. 427–33)

*'però va, digue'm això i explica-m'ho amb exactesa'* 51: reorientació del discurs cap a un tema més important per a Agamèmnon [el destí del seu fill Orestes]

*Pregunta amb plantejament d'alternatives* 56 (458–60): pregunta emfàtica i involucrament intel·ligent d'Agamèmnon, que vol obtenir una resposta detallada

*¿per què m'ho preguntes?* 103: interrupció de l'intercanvi dialogat, Od. es nega a respondre

*parlar de coses ventisses* 127: negativa a respondre per manca de coneixement

*'mentre tots dos intercanviàvem mots odiosos'* 33: tancament de l'escena amb l'ànima d'una persona que Od. creia viva; *'afligit'* 3: resignació davant d'un fet inevitable relacionat amb la mort; *'vessant ufana de llàgrimes'* 4: forta càrrega emotiva relacionada amb la mortalitat dels personatges

*Conversa amb una ànima de l'Hades* 20 (467–540): conversa amb l'ànima d'Aquil·les; *'i va venir una ànima'* 34: focalització de l'atenció a l'ànima d'Aquil·les

*'va parlar amb paraules alades'*: continuació de l'actitud del parlant

*'incansable!'* 104: Aquil·les considera que la presència d'Od. a l'Hades li comportarà més perjudicis que beneficis

485 Ἀργεῖοι, νῦν αὖτε μέγα κρατέεις νεκύεσσιν  
 ἐνθάδ' ἑών· τῷ μὴ τι θανὼν ἀκαχίζεω, Ἀχιλλεῦ.  
 ὥς ἐφάμην, ὁ δέ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε·  
 'μὴ δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.  
 βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἑὼν θητευέμεν ἄλλω,  
 490 ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίोटος πολὺς εἴη,  
 ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.  
 ἀλλ' ἄγε μοι τοῦ παιδὸς ἀγαυοῦ μῦθον ἐνίσπες,  
 ἢ ἔπετ' ἐς πόλεμον πρόμος ἔμμεναι ἦε καὶ οὐκί.  
 εἰπὲ δέ μοι Πηλῆος ἀμύμονος <εἴ τι πέπυσσαι,  
 495 ἢ ἔτ' ἔχει τιμὴν πολέσιν μετὰ Μυρμιδόνεσσιν,  
 ἢ μιν ἀτιμάζουσιν ἂν' Ἑλλάδα τε Φθίην τε,  
 οὔνεκά μιν κατὰ γῆρας ἔχει χεῖράς τε πόδας τε.>  
 εἰ γὰρ ἐγὼν ἐπαρωγὸς <ὕπ' αὐγὰς ἡελίοιο,>  
 <τοῖος ἑὼν οἴός ποτ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ  
 500 **πέφνον λαὸν ἄριστον**, ἀμύνων Ἀργείοισιν>, –  
 εἰ τοιόσδ' ἔλθοιμι μίνυνθά περ ἐς πατέρος δῶ,  
 τῷ κέ τεω στύξαιμι μένος καὶ <**χεῖρας ἀάπτους**,>  
 οἳ κεῖνον βιόωνται ἐέργουσιν τ' ἀπὸ τιμῆς.'  
 ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·  
 505 'ἦ τοι μὲν Πηλῆος ἀμύμονος οὐ τι πέπυσμαι,  
 αὐτὰρ τοι παιδὸς γε Νεοπτολέμοιο φίλοιο  
 πᾶσαν ἀληθείην μυθήσομαι, ὥς με κελεύεις·  
 αὐτὸς γάρ μιν ἐγὼ κοίλῃς ἐπὶ νηὸς εἵσης  
 ἦγαγον ἐκ Σκύρου μετ' εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς.  
 510 ἦ τοι ὅτ' ἀμφὶ πόλιν Τροίην φραζοίμεθα βουλὰς,  
 αἰεὶ πρῶτος ἔβαζε καὶ οὐχ ἡμάρτανε μύθων·  
 Νέστωρ δ' ἀντίθεος καὶ ἐγὼ νικάσκομεν οἶω.  
 αὐτὰρ ὅτ' ἐν πεδίῳ Τρώων μαρναίμεθ' Ἀχαιοί,  
 οὐ ποτ' ἐνὶ πληθυὶ μένεν ἀνδρῶν οὐδ' ἐν ὀμίλῳ,  
 515 ἀλλὰ πολὺ προθέεσκε, τὸ δὲ μένος οὐδενὶ εἴκων·  
 πολλοὺς δ' ἄνδρας ἔπεφνεν ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι.  
 <πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,>  
 ὅσσον λαὸν ἔπεφνεν ἀμύνων Ἀργείοισιν,  
 <ἀλλ' οἶον τὸν Τηλεφίδην κατενήρατο χαλκῷ,  
 520 ἦρω' Εὐρύπυλον>· πολλοὶ δ' ἀμφ' αὐτὸν ἐταῖροι  
 Κήτειοι κτείνοντο γυναιῶν εἵνεκα δώρων.  
 κεῖνον δὲ κάλλιστον ἴδον μετὰ Μέμνονα δῖον.  
 <αὐτὰρ ὅτ' εἰς ἵππον κατεβαίνομεν, ὃν κάμ' Ἐπειός,  
 <Ἀργείων οἱ **ἄριστοι**>, <ἐμοὶ δ' ἐπὶ πάντ' **ἐτέταλτο**,>  
 525 [ἡμὲν ἀνακλῖναι πυκινὸν λόχον ἢ δ' ἐπιθεῖναι,]

*Pregunta amb plantejament d'alternatives 56 (494–7): pregunta emfàtica i involucrament intel·ligent d'Aquil·les, que vol obtenir una resposta detallada*

*‘sota els rajos del sol’ 105: contrast entre la vida i la mort*

*matar els millors 106: quan era viu, Aquil·les destacava d'entre tots els combatents a Troia*

*‘les mans invencibles’ 107: Aquil·les en moment ascendent*

*‘tots no els podria comptar ni dir pel nom’ 86: Od. refusa enumerar totes les gestes de Neoptòlem, la seva «incapacitat» poètica és indirectament proporcional a l'habilitat bèl·lica del fill d'Aquil·les*

*Excepció (< 86): d'entre totes les gestes de Neoptòlem, Od. només en destaca una: la mort d'Eurípil*

*Venjança 42 (523–33): la mort dels troians i la destrucció de la ciutat de Troia, per mitjà d'una emboscada (101), és la venjança que pren Menelau per la devastació que Paris ha ocasionat al seu casal; emboscada 101 (523–37): recurs a l'astúcia en comptes de la força; selecció dels millors homes (< 101); l'endurança de dificultats (< 101)*



<ἐνθ' ἄλλοι Δαναῶν ἡγήτορες ἡδὲ μέδοντες  
 δάκρυά τ' ὠμόργυνντο, τρέμον θ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστου·  
 <κεῖνον δ' οὐ ποτε πάμπαν ἐγὼν ἴδον ὀφθαλμοῖσιν  
 οὔτ' ὠχρήσαντα χροά κάλλιμον οὔτε παρειῶν  
 530 **δάκρυ' ὁμορξάμενον**>> <ὁ δέ με μάλα πόλλ' **ἰκέτευεν**  
 ἱππόθεν ἐξέμεναι, ξίφεος δ' ἐπεμαίετο κώπην  
 καὶ δόρυ χαλκοβαρές, κακὰ δὲ Τρώεσσι μενοίνα.>  
 <ἀλλ' ὅτε δὴ **Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπήν**,>>  
 μοῖραν καὶ γέρας ἐσθλὸν <**ἔχων**> ἐπὶ νηὸς ἔβαινε  
 535 ἀσκηθῆς, οὔτ' ἄρ βεβλημένος <**ὀξέϊ χαλκῷ**>  
 οὔτ' αὐτοσχεδίην οὐτασμένος, οἷά τε πολλὰ  
 γίνεται ἐν πολέμῳ· ἐπιμῖξ δέ τε μαίνεται Ἴαρος·>  
 ὥς ἐφάμην, ψυχὴ δὲ ποδώκεος Αἰακίδαο  
 <**φοῖτα μακρὰ βιβᾶσα**> κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,  
 540 γηθοσύνη, ὃ οἱ υἱὸν ἔφην ἀριδείκετον εἶναι.>  
 <αἱ δ' **ἄλλαι ψυχαὶ** νεκύων κατατεθνηώτων  
 ἔστασαν <**ἀχνύμεναι**,> εἴροντο δὲ κήδε' ἐκάστη.  
 <**οἷη** δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο  
 νόσφιν ἀφροστήκει, κεχολωμένη εἵνεκα νίκης,  
 545 τήν μιν ἐγὼ νίκησα δικαζόμενος παρὰ νηυσὶ  
 τεύχεσιν ἄμφ' Ἀχιλλῆος> ἔθηκε δὲ πότνια μήτηρ,  
 παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη.  
 ὥς δὴ μὴ ὄφελον νικᾶν τοιῷδ' ἐπ' ἀέθλῳ·  
 τοίην γὰρ κεφαλὴν ἔνεκ' αὐτῶν γαῖα κατέσχευεν,  
 550 Αἴανθ', ὅς περὶ μὲν εἶδος, περὶ δ' ἔργα τέτυκτο  
 τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα.  
 <τὸν μὲν ἐγὼν <**ἐπέεσσι**> **προσηύδων** <**μειλιχίοισιν**>>  
 'Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμύμονος, οὐκ ἄρ' ἔμελλες  
 οὐδὲ θανὼν λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου εἵνεκα τευχέων  
 555 οὐλομένων; τὰ δὲ πῆμα θεοὶ θέσαν Ἀργείοισι·  
 τοῖος γὰρ σφιν πύργος ἀπώλεο· σείο δ' Ἀχαιοὶ  
 ἴσον Ἀχιλλῆος κεφαλῇ Πηληϊάδαο  
 ἀχνύμεθα φθιμένοιο διαμπερές· οὐδέ τις ἄλλος  
 αἴτιος, <ἀλλὰ Ζεὺς Δαναῶν στρατὸν αἰχμητῶν  
 560 **ἐκπάγλως ἤχθηρε**,> τεῖν δ' ἐπὶ μοῖραν ἔθηκεν.  
 ἀλλ' ἄγε δεῦρο, <**ἄναξ**,> ἴν' ἔπος καὶ μῦθον ἀκούσης  
 ἡμέτερον· <**δάμασον** δὲ μένος καὶ ἀγήνορα **θυμόν**>·'  
 ὥς ἐφάμην, <ὁ δέ μ' **οὐδὲν ἀμείβετο**,> βῆ δὲ μετ' ἄλλας  
 ψυχὰς εἰς Ἴερεβος νεκύων κατατεθνηώτων.>

*‘tots els altres, però només X’* **108** (526–30): comportament excepcional de Neoptòlem

*L’heroi va contenir les llàgrimes* **109** (528–30): elevada capacitat d’autocontrol de Neoptòlem

*Súplica 24* (530–2): Neoptòlem necessita sortir a combatre contra els troians

*‘però després que saquejàrem l’espada ciutat de Príam’* **110**: introducció del relat de retorn dels herois grecs a casa

*‘sostenint’* **123**: caracterització del personatge

*‘amb el bronze agut’* **46**: expressió neutra de connotacions

*‘caminant a grans gambades’* **111**: mostra d’orgull i d’alegria

*‘tots els altres, però només [Aiant]’* **108** (541–6): comportament excepcional d’Aiant, que es nega a acostar-se a Od.; *‘afligit’* **3**: resignació davant d’un fet inevitable relacionat amb la mort

*Conversa amb una ànima de l’Hades* **20** (543–64): conversa amb l’ànima d’Aiant

*‘amb paraules dolces com la mel’* **112a**: voluntat de persuasió d’Od.; *‘es va adreçar amb paraules dolces com la mel’* **112b**: voluntat de persuasió d’Od., que no podrà vèncer l’hostilitat d’Aiant

*‘va sentir un odi terrible’* **100** (559–60): l’odi de Zeus té conseqüències perniciosos per al conjunt dels grecs, entre els quals es compta Aiant

*‘sobirà’* **27**: deferència d’Od. envers Aiant

*‘refrena el thymós’* **113**: voluntat (generalment estèril) de posar fi a una hostilitat anterior que té a veure amb l’honor de la persona ofesa

*Silenci com a resposta* **114**: Aiant rebutja l’intent conciliatori d’Od., que prossegueix explorant l’Hades

565 <ένθα χ' ὅμως προσέφη κεχολωμένος, ἢ κεν ἐγὼ τόν·  
 ἀλλὰ μοι ἤθελε θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισι  
 τῶν ἄλλων ψυχὰς ἰδεῖν κατατεθνηώτων.>  
 <ἐνθ' ἦ τοι Μίνωα ἴδον, Διὸς ἀγλαὸν υἱόν,  
 χρύσειον σκῆπτρον <ἔχοντα> θεμιστεύοντα νέκυσιν,  
 570 ἦμενον· οἱ δέ μιν ἀμφὶ δίκας εἵροντο ἄνακτα,  
 ἦμενοι ἐσταότες τε, κατ' εὐρυπυλὲς Ἴδιος δῶ.>  
 <τὸν δὲ μέτ' Ὀρίωνα πελώριον εἰσενόησα  
 θῆρας ὁμοῦ εἰλεῦντα κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,  
 τοὺς αὐτὸς κατέπεφνεν ἐν οἰοπόλοισιν ὄρεσσι,  
 575 χερσὶν <ἔχων> ρόπαλον παγχάλκεον, αἰὲν ἀαγές.>  
 <<καὶ Τιτυὸν εἶδον, Γαίης ἐρικυδέος υἱόν,  
 κείμενον ἐν δαπέδῳ. ὁ δ' ἐπ' <ἐννέα> κεῖτο πέλεθρα,>  
 γῦπε δέ μιν ἐκάτερθε παρημένῳ ἦπαρ ἔκειρον,  
 δέρτρων ἔσω δύνοντες· ὁ δ' οὐκ ἀπαμύνετο χερσί.  
 580 <Λητὼ γὰρ ἔλκησε, Διὸς κυδρὴν παράκοιτιν,  
 Πυθῶδ' ἐρχομένην διὰ καλλιχόρου Πανοπήος.>>  
 <καὶ μὴν Τάνταλον εἰσεῖδον χαλέπ' ἄλγε' ἔχοντα,  
 ἐσταότ' ἐν λίμνῃ· ἡ δὲ προσέπλαζε γενεΐῳ.  
 στεῦτο δὲ διψῶν, πῖεειν δ' οὐκ εἶχεν ἐλέσθαι·  
 585 ὅσσάκι γὰρ κύψει' ὁ γέρων πῖεειν μενεαίνων,  
 τοσσάχ' ὕδωρ ἀπολέσκειτ' ἀναβροχέν, ἀμφὶ δὲ ποσσὶ  
 <γαῖα μέλαινα> φάνεσκε, καταζήνασκε δὲ δαίμων.  
 <δένδρεα δ' ὑψιπέτηλα κατὰ κρῆθεν χέε καρπὸν,  
 ὄγχναι καὶ ῥοιαί καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι  
 590 συκέαι τε γλυκεραί καὶ ἐλαῖαι τηλεθόωσαι.>  
 τῶν ὁπότε ἰθύσει' ὁ γέρων ἐπὶ χερσὶ μάσασθαι,  
 τὰς δ' ἄνεμος ρίπτασκε ποτὶ νέφεα σκιόεντα.>  
 <καὶ μὴν Σίσυφον εἰσεῖδον <κρατέρ' ἄλγε' ἔχοντα,>  
 λᾶαν βαστάζοντα πελώριον ἀμφοτέρησιν.  
 595 ἦ τοι ὁ μὲν σκηριπτόμενος χερσὶν τε ποσὶν τε  
 λᾶαν ἄνω ὥθεσκε ποτὶ λόφον· ἀλλ' ὅτε μέλλοι  
 ἄκρον ὑπερβαλέειν, τότε ἀποστρέψασκε Κραταίης·  
 αὗτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.  
 αὐτὰρ ὁ γ' ἄψ ὥσασκε τιτανόμενος, κατὰ δ' ἰδρῶς  
 600 ἔρρεεν ἐκ μελέων, κόνιῃ δ' ἐκ κρατὸς ὀρώρει.>>  
 τὸν δὲ μέτ' εἰσενόησα βίην Ἡρακληεῖν,  
 εἶδωλον· αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι  
 τέρπεται ἐν θαλίσῃ καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην,  
 [παῖδα Διὸς μέγαλοιο καὶ Ἥρης χρυσοπεδίου.]

*Oracions condicionals contrafactuals* 83 (565–7): resolució de la situació de tensió (114), focalització en la voluntat d’Od. de continuar explorant l’Hades

*Catàleg dels herois del passat: Minos* (568–71)

‘sostenint’ 123: caracterització del personatge

*Catàleg dels herois del passat: Orió* (572–5)

‘sostenint’ 123: caracterització del personatge

*Els horrors de l’Hades* 15 (576–600): Od. té por per causes sobrenaturals, per la visió del càstig dels tres grans pecadors castigats a l’Hades (Tici, Tàntal i Sísif); *catàleg dels herois del passat: Tici* (576–81) (< 15): un voltor devora el fetge de Tici

‘nou’ 80: maduresa no assolida (?)

*Amenaça a l’ordre còsmic* 81 (580–1): expectativa de domini de Zeus

*Catàleg dels herois del passat: Tàntal* (582–92) (< 15): Tàntal es troba envoltat de beguda i de menja però es mor de set perquè no hi pot arribar

‘la terra negra’ 93: presència de la mort

*el locus amoenus* 115 (588–90): contrast de l’indret on es troba Tàntal amb el càstig que ha de sofrir

*Catàleg dels herois del passat: Sísif* (593–600) (< 15): Sísif està condemnat a portar eternament una pedra al capdamunt d’una muntanya; ‘patint forts dolors’ 116: patiment intens de llarga durada, l’expectativa d’una futura millora de la seva situació a l’Hades és una impossibilitat tradicional

- 605 <ἀμφὶ δέ μιν κλαγγὴ νεκύων ἦν <οἰωνῶν ὥς,>  
 πάντοσ' ἀτυζομένων·> ὁ δ' ἔρεμνῃ <νυκτὶ ἐοικώς,>  
 γυμνὸν τόξον <ἔχων> καὶ ἐπὶ νευρῆφιν οἷστόν,  
 <δαινὸν παπταίνων,> αἰεὶ βαλέοντι ἐοικώς.  
 <<σμερδαλέος> δέ οἱ ἀμφὶ περὶ στήθεσσιν ἄορτῃρ
- 610 χρύσεος ἦν τελαμών, 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 κεῖνον τελαμῶνα ἐῖς ἐγκάτθετο τέχνη.
- 615 ἔγνω δ' αἶψ' ἐμὲ κεῖνος, <ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσι,>  
 καὶ μ' ὀλοφυρόμενος <ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·>  
 'διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
 ἄ δειλ', ἢ τινὰ καὶ σὺ <κακὸν μόνον> ἡγηλάζεις,  
 ὃν περ ἐγὼν ὀχέεσκον <ὕπ' αὐγὰς ἡελίοιο.>
- 620 Ζηνὸς μὲν παῖς ἦα Κρονίου, αὐτὰρ οἷζὺν  
 εἶχον ἀπειρεσίην· μάλα γὰρ πολὺ χεῖροσι φωτὶ  
 δεδμήμην, ὃ δέ μοι χαλεποὺς ἐπετέλλετ' ἀέθλους.  
 καὶ ποτὲ μ' ἐνθάδ' ἔπεμψε κύν' ἄξοντ'· οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλον  
 φράζετο τοῦδ' ἐγὼ μοι κρατερώτερον εἶναι ἄεθλον.
- 625 τὸν μὲν ἐγὼν ἀνένεικα καὶ ἡγαγον ἐξ Αἴδαο·  
 <Ἑρμείας δέ μ' ἔπεμπεν ἰδὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη·>  
 ὥς εἰπὼν ὁ μὲν αὖτις ἔβη δόμον Ἄϊδος εἴσω,  
 αὐτὰρ ἐγὼν αὐτοῦ <μένον ἔμπεδον,> εἴ τις ἔτ' ἔλθοι  
 ἀνδρῶν ἡρώων, οἳ δὴ τὸ πρόσθεν ὄλοντο.
- 630 <καὶ νύ κ' ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας, οὓς ἔθελόν περ,  
 Θησέα Πειρίθοόν τε, θεῶν ἐρικυδέα τέκνα·  
 <ἀλλὰ πρὶν ἐπὶ ἔθνε' ἀγείρετο μυρία νεκρῶν  
 <ἢ χηρὴ θεσπεσίη·> ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει,>  
 μή μοι Γοργείην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου
- 635 ἐξ Ἄϊδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνηα.>>  
 <αὐτίκ' ἔπειτ' ἐπὶ νῆα κιὼν ἐκέλευον ἐταίρους  
 αὐτοὺς τ' ἀμβαίνειν ἀνά τε πρυμνήσια λῦσαι·  
 οἳ δ' αἶψ' εἰσβαινόντες καὶ ἐπὶ κληῖσι καθίζον.  
 τὴν δὲ κατ' Ὀκεανὸν ποταμὸν φέρε κῦμα ῥόοιο,
- 640 πρῶτα μὲν εἰρεσίῃ, μετέπειτα δὲ κάλλιμος οὗρος.>

*Catàleg dels herois del passat: Hèracles (605–27); els horrors de l'Hades 15 (605–6):* Od. té por per causes sobrenaturals; *comparació amb ocells 117:* les ànimes es comporten com un sol cos, la xiscladissa les fa terrorífiques

*Símil amb la nit 118:* Hèracles es presenta amb trets sinistres i amenaçadors

*‘sostenint’ 123:* caracterització del personatge

*‘mirant entorn’ 119:* situació de perill potencial

*ecphrasi d'un objecte amb elements i motius terrorífics 120 (609–12):* el baldric decorat amb motius pavorosos impregna de terror la descripció de l'heroi; *‘esglaiador’ 121:* agressió (resposta?)

*‘quan el va veure amb els ulls’ 94:* dimensió real de la visió que anticipa una reacció emocional

*‘va parlar amb paraules alades’:* continuació de l'actitud del parlant

*‘un mal fat’ 122:* la catàbasi d'Od. és vista com un destí comparable a la mort

*‘sota els rajos del sol’ 105:* contrast entre la vida i la mort

*Expedició de recerca 1 (620–6):* Hèracles va a la cerca del gos Cerber per encàrrec d'Euristeu

*Ajudant 5 (< 1):* l'expedició d'Hèracles va ser exitosa

*‘vaig romandre dempeus’ 52:* endurança d'una situació penosa

*Oracions condicionals contrafactuals 83 (630–5):* resolució de l'expedició d'Od. a l'Hades (1), focalització en el caràcter terrorífic del que hi ha a l'Hades

*Els horrors de l'Hades 15 (632–5):* Od. té por per causes sobrenaturals

*‘amb un clamor diví’ 17:* domini de les ànimes sobre Od.; *‘por pàl·lida’ 18:* indefensió davant d'una intervenció divina que es vol aturar

*Viatge per mar 2 (11. 636–12. 7):* llunyania; *partida (636–40) (<2):* inici del viatge per mar



# Lèxic

**1 Expedició de recerca:** 21 exemples: [1] *Il.* 10. 272–514, [2] 24. 322–479, [3] *Od.* 2. 260–429, [4] 4. 351–460, [5] 5. 319–75, [6] 6. 135–246, [7] 7. 1–255, [8] 8. 544–13. 125, [9] 9. 87–104, [10] 9. 165–465, [11] 10. 1–27, [12] 10. 97–130, [13] 10. 144–409, [14] 11. 1–640, [15] 11. 620–6, [16] 12. 20–449, [17] 13. 226–440, [18] 14. 185–359, 15. 301–316, 17. 184–203, [19] 16. 1–218, [20] 19. 165–202, 570–93, [21] 23. 174–343.<sup>1</sup>

Moltes de les històries que trobem als poemes homèrics estan construïdes a partir d'elements i de motius tradicionals ordenats en seqüències més o menys fixes que conformen un patró narratiu determinat. Així, doncs, la *Ilíada* i l'*Odissea* contenen nombrosos episodis construïts a partir de patrons narratius similars. Tanmateix, a causa de la gran diversitat dels elements que es poden tenir en compte i dels episodis que es poden prendre en consideració, els estudiosos no s'han arribat a posar d'acord ni en la definició d'aquests patrons narratius, ni en la seva estructura, ni en els elements que el conformen.<sup>2</sup> És per això que en aquesta anàlisi hem recorregut al patró narratiu que, en el marc de les aventures que Odisseu explica als feacis, i de l'*Odissea* en el seu conjunt, resulta més útil per analitzar aquests episodis.<sup>3</sup> Aquest patró narratiu, que hem anomenat l'*expedició de recerca*, és el que subjau en la major part d'històries que expliquen l'expedició d'un heroi a la recerca d'algun objectiu, en el transcurs de la qual és habitual que es trobi amb una figura ajudadora o donant (*ajudant*, cf. 4), que

<sup>1</sup> Cf. Powell 1977; Sowa 1984: 212–235 [*the journey theme*]; Crane 1987; Nagler 1996: 145; Loudon 1999: 1–30; Bakker 2013: 13–35. Per als passatges odisseics que tenen a veure amb el retorn d'Odisseu a Ítaca (cf. [5–14, 16–21]), hem seguit l'anàlisi de Bakker 2013. Per a la resta de passatges, vegeu la bibliografia indicada en cada cas.

<sup>2</sup> M. Nagler (1966) veu en els episodis de Calipso, de Circe i de les figures profètiques ombroses un mateix mite de consulta, segons el qual l'heroi —amb l'ajuda d'una figura femenina— penetra després d'intentar-ho molt en una zona recòndita de la geografia mítica on pot parlar amb una altra figura, més potent, que és l'única que li pot revelar una informació de vida o mort; aquest esquema també funciona per a Menelau i Proteu (cf. Reinhardt 1996 [1948]: 105–108). B. Powell (1977) proposa un patró narratiu més ampli, amb quinze elements, que aplica sobre només 34 episodis de l'*Odissea* (per a una taula amb els elements estructurals i les escenes que els contenen, vegeu *id.*: 67). G. Crane (1987) compara el *heroic quest* del retorn d'Odisseu a Ítaca amb el d'altres mites grecs, com ara els argonautes, Bel·lerofont o Hèracles, i amb el d'altres tradicions que presenten l'esquema típic de «princesa que busca marit i es fixa en un estranger, que ha de superar —i supera— unes proves per poder-s'hi casar» (vegeu *id.*: 13–23). B. Loudon (1999: 1–30) proposa un patró que s'ajusta molt bé a tres episodis odisseics, els únics multiformes complets: a Eea, amb Odisseu, Circe i els companys; a Esquèria, amb Odisseu, Nausica-Arete i els atletes feacis; i a Ítaca, amb Odisseu, Penèlope i els pretendents. Finalment, A. Bonifazi (2009: 484s.) proposa a partir de la comparació de la narració del retorn de Menelau (cf. [4]) amb el dels altres herois grecs de Troia un patró narratiu (*nóstos*) que té moltes semblances amb el de l'*expedició de recerca*: «Some sailors initially plan to reach a particular place [...]; the trip is diverted by a storm; a shipwreck takes place, which brings about the loss of several of the crew; the result of the detour is that the survivor arrives in an unknown land where he collects some goods; after staying in this new place for some time, thanks to some helper(s) the survivor is able to reach home.» Per a un estat de la qüestió, vegeu Bakker 2013: 21 n. 15.

<sup>3</sup> Cf. Bakker 2013: 13–35. Per a les taules amb els elements estructurals i les escenes que els contenen, vegeu *id.*: 25 i 33.



acostuma a proporcionar a l'heroi algun element de característiques màgiques (*agent màgic*, cf. 5) que és determinant perquè l'heroi assoleixi l'objectiu que es proposava.

Hem definit la seqüència de les accions que conformen el patró narratiu tradicional de l'*expedició de recerca* de la manera següent: l'heroi va a la cerca d'algun element que li manca; una figura —de naturalesa divina o humana— ajuda l'heroi, de vegades després d'haver-lo interrogat o posat a prova d'alguna manera;<sup>4</sup> la figura ajudadora proporciona a l'heroi un element clau perquè aconseguixi allò que busca; l'heroi assoleix l'objectiu de l'expedició.

La major part dels episodis que formen part de la narració que Odisseu explica als feacis en els *Apòlegs* estan construïts sobre aquest mateix esquema, però com que s'insereixen en una narració de viatges erràtics —en el transcurs dels quals Odisseu, sol o amb els companys, arriba a destinacions inconegudes—, acostumen a presentar una sèrie d'elements propis que precedeixen l'*expedició de recerca* en sentit estricte, que són: l'heroi, sol o amb els companys, arriba a un indret desconegut; el fum en la distància indica la presència d'habitants; l'heroi, sol o amb algun(s) dels seus homes, fa una expedició de reconeixement de la zona, que sovint acaba derivant en una *expedició de recerca* en els termes descrits.<sup>5</sup>

Encara que aquest patró narratiu sigui especialment recurrent en la narració dels episodis que tenen a veure amb el retorn d'Odisseu a Ítaca, també és present en altres episodis de la *Iliada* i de l'*Odissea*. En tots ells, la presència d'una figura que ajuda l'heroi i el recurs a un element «màgic» anticipen que l'expedició serà exitosa, encara que la narració contingui altres elements que contravinguin aquest horitzó d'expectatives i que hi projectin més aviat incertesa: [1] l'expedició de Diomedes i Odisseu contra el campament troià —que compta, d'una banda, amb l'ajuda d'Atena (5/2), que els inspira μένος en moments determinants de l'acció (10. 366, 482, cf. 7/1a, 1c), i, de l'altra, amb la de Doló (5/3), l'espia troià, que els dona informació sobre la localització del campament traci (390–9, 427–41, cf. 7/1b)— és un èxit, perquè els herois grecs no només assoleixen l'objectiu inicial d'aconseguir informació del bàndol troià (cf. 204–12) sinó que també aniquilen tots els tracis, capitanejats per Resos, aliats dels troians;<sup>6</sup> [2] l'ajuda d'Hermes (5/4), que inspira μένος als cavalls (24. 442, cf. 7/2a) i vessa son sobre els grecs (445, cf. 7/2b, 72/2), és determinant perquè Príam pugui arribar a la tenda

<sup>4</sup> La prova acostuma a tenir la forma d'una conversa, en què la divinitat ajudadora pregunta a l'heroi sobre la seva identitat: [2] *Il.* 24. 360–85, [4] *Od.* 4. 370–81, [5] 5. 339–40, [6] 6. 149–84, [7] 7. 241–97, [8] 9–12 [i.e. els *Apòlegs*], [11] 10. 16, [16] 12. 35, [17] 13. 256–86, [18] 14. 185–359, [19] 19. 165–202, [20] 23. 310–41.

<sup>5</sup> Per al patró narratiu bàsic dels *Apòlegs* d'Odisseu, que hem parafrasejat aquí, vegeu Bakker 2013: 20–27.

<sup>6</sup> Per a la consideració d'aquest episodi com a *quest*, vegeu Davies 2005. Es tracta, de fet, d'una doble expedició de recerca: la primera, amb l'objectiu de tenir informació dels troians, compta amb l'ajuda d'Atena —propiciada amb una pregària (cf. 10. 278–95)— i acaba amb la captura de Doló gràcies al μένος que inspira la dea; la segona, amb l'objectiu d'aniquilar els tracis, compta amb l'ajuda d'Atena —que els herois agraeixen amb una ofrena (cf. 10. 462–4)— i de Doló —a desgrat seu— i acaba amb la mort dels tracis, gràcies a la informació que els proporciona l'espia troià i al μένος inspirat per la dea. A nivell estructural, la funció de Doló és la de figura *ajudant* (5/3), perquè proporcionar informació a Diomedes i Odisseu que els permet trobar el campament traci. En els poemes homèrics hi ha altres exemples de dobles de figures *ajudants*, en què la primera indica a l'heroi com fer que la segona, que és més aviat reticent a ajudar, hi acabi accedint: [4] Proteu ajuda Menelau després que aquest l'atrapi seguint les instruccions d'Idòtea (5/6, 7); [13] Circe només accedeix a ajudar Odisseu quan veu que l'heroi, seguint les instruccions d'Hermes, no resulta emmetzinat i l'amenaça amb un coltell (5/17–19).

d'Aquil·les sense ser vist, que era l'objectiu de l'expedició (cf. 337–8); juntament amb el suport de Zeus —el qual, propiciat amb libacions i una pregària (302–14, cf. 13/10), envia un portent a Príam per fer-li evident aquest suport (315–20)—, aquests dos elements anticipen l'èxit de l'expedició; [3] el viatge de Telèmac a Pilos no hauria prosperat sense l'ajuda d'Atena (5/5), que sota l'aparença de Mentès i de Mèntor esperona el fill d'Odisseu i pren el seu aspecte per ajudar-lo a organitzar el viatge. A més, en el moment de la partida nocturna en vaixell envia son als pretendents (2. 395, cf. 7/3a, 72/4) i un *vent favorable* (420, cf. 6/3, 7/3b), que anticipen que la partida serà secreta i el viatge comptarà amb el favor diví;<sup>7</sup> [4] per saber com tornar a Esparta, Menelau compta amb l'ajuda d'Idòtea (5/6), que no només li dóna les instruccions per poder capturar el vell marí Proteu i forçar-lo a parlar profèticament, sinó que també proveeix Menelau i els companys de dos elements màgics determinants per aconseguir-ho: les pells de foca (4. 435–7, cf. 7/4a), que tenen la capacitat de fer-los invisibles als ulls del vell de la mar, i l'ambrosia (445, cf. 7/4b), que els permet suportar la fortor que exhalen les pells. L'ajuda de Proteu (5/7), encara que sigui a la força, és necessària perquè l'Atrida pugui retornar amb les seves naus a casa; [15] per acomplir l'encàrrec del rei Euristeu, Hèracles davalla a l'Hades, captura el gos Cerber i aconsegueix tornar-ne, gràcies a l'ajuda que li brinden Hermes i Atena (11. 626, cf. 5/20). En aquest cas, no s'esmenta que recorrin a cap element màgic.

La resta de passatges que contenen aquest patró narratiu s'emmarquen en la narració del retorn d'Odisseu a Ítaca, tant en la narració en primera persona que fa davant dels feacis (cf. [9–14, 16]), com en la narració en tercera persona del poema (cf. [5–8, 17–21]). Pel que fa als passatges dels *Apòlegs*, el patró narratiu de l'*expedició de recerca* subjau en molts d'ells, en una versió més extensa que també inclou l'arribada a un lloc desconegut, l'observació de fum —que indica la presència d'habitants— i l'expedició de reconeixement. Hi ha tres elements destacables d'aquests episodis. El primer és que, a diferència de moltes altres ocasions en què és Atena qui ajuda Odisseu (cf. [1, 6, 7, 17, 19]), en la narració dels *Apòlegs* la dea no intervé en cap ocasió per ajudar l'heroi d'Ítaca; sempre són altres figures, divines o humanes, les que duen a terme aquesta funció d'*ajudant*: [10] Maró, [11] Èol, [12] la princesa dels lestrigons,<sup>8</sup> [13] Hermes i [14, 16] Circe. Aquest fet encaixa amb la sensació d'abandó que expressa l'heroi a la Tritogènia un cop ja ha retornat a Ítaca, quan li diu que en el viatge de Troia a Feàcia no l'ha tinguda al costat (cf. [17] 13. 314–23).<sup>9</sup> El segon element destacable és que la presència

<sup>7</sup> Per a la consideració d'aquest episodi com a *quest*, vegeu Rose 1967.

<sup>8</sup> És evident que la princesa lestrígona no és una figura ajudant *stricto sensu*; a nivell funcional, però, actua com a tal, perquè acompanya Odisseu i els companys fins al palau dels sobirans de l'illa, com Nausica i Atena *qua* un jove feaci fan a Esquèria (cf. 6. 194–7, 7. 14–77). Com exposarem més endavant, en els episodis dels lestrigons i dels lotòfags, algunes de les convencions del patró *expedició de recerca* estan capgirades: ni la figura *ajudant* —la princesa dels lestrigons, que guia els companys d'Odisseu al casal però que realment el que fa és dur-los a la mort (cf. 5/16)— ni l'*agent màgic* —la flor de lotus, que fa que qui la tasti s'oblidi del retorn— no serveixen perquè l'heroi assolís el seu objectiu, sinó per evitar-ho. Encara que no ho exposi en aquests termes, G. Crane (1987: 18) ja va observar que l'episodi dels lestrigons es construeix com una versió alternativa de l'episodi feaci, en què els elements propis de l'hospitalitat es converteixen en una trampa mortal per als companys d'Odisseu.

<sup>9</sup> Els estudiosos atribueixen l'absència d'Atena a la ira que sentia contra Odisseu, el seu favorit, una ira que, segons J. S. Clay (1983: *passim*, esp. 45–53) configura l'estructura de l'*Odissea*; cf. Woodhouse 1930: 35–39;

d'un *agent màgic* no és indispensable perquè una escena determinada segueixi aquest patró narratiu: ni al país dels lotòfags [9], ni al país dels lestrígons [12] es fa referència aparentment a cap agent màgic;<sup>10</sup> en canvi, en la resta de passatges aquest element té una importància central: [10] el vi de Maró (9. 345–62, cf. 7/10) permet a Odisseu i els companys fer adormir Polifem i encegar-lo; [11] la bossa dels vents que Èol dona a Odisseu (10. 19–26, cf. 7/11) fa possible una navegació tranquil·la fins a Ítaca, que s'hauria acomplert si no arriba a ser pels companys; [13] l'herba que Hermes *qua* un jove dona a Odisseu (10. 287–91, 302–6, cf. 7/12) permet a l'heroi superar les fetilleries de Circe;<sup>11</sup> [14] la sang del sacrifici ofert a les divinitats infernals (11. 35–50, 95–6, cf. 7/13b) fa possible la consulta a l'endeví Tirèsias a l'Hades i la conversa amb les ànimes; [16] el guiatge de Circe (12. 37–141, cf. 7/14) és fonamental perquè Odisseu superi els perills que es troba en el camí de retorn (Sirenes, Escila i Caribdis), i vulgui evitar l'illa de Trinàquia, on els companys perdran el retorn. Finalment, el tercer element destacable és que en cap d'aquests episodis s'assoleix l'objectiu d'acomplir el *nóstos*, i la manca de *nóstos* és, doncs, el que impulsa l'heroi cap al següent viatge.<sup>12</sup>

Pel que fa a la resta de passatges, el patró narratiu de l'*expedició de recerca* configura alguns dels episodis més significatius del retorn d'Odisseu, i en menor mesura també del seu reconeixement a Ítaca: [5] sense l'ajuda d'Ino / Leucòtea (5/9), que entrega un κρήδεμνον a Odisseu que li salva la vida quan naufraga (5. 346–50, 370–4, cf. 7/5a), l'heroi itaquès no hauria arribat a Feàcia; [6, 7] Atena ajuda Odisseu durant la seva estada a Feàcia i ho fa a través de dos *agents màgics*: rejoyeneix l'heroi abans que es trobi amb Nausica (6. 229–35, cf. 7/6), per tal que la princesa feàcia no el temi i el vulgui portar a casa, i el cobreix de boira (7. 15, cf. 7/7), a fi que l'heroi passi desaparebut als ulls de la resta de feacis en el seu camí cap a palau. A més, és qui, sota l'aparença d'un jove feaci, el condueix fins a palau, fins a la reina Arete, a qui suplica que l'acullin i el portin a casa; [8] Alcínoos ajuda Odisseu guiant-lo a Ítaca amb els seus vaixells màgics (13. 86–7, cf. 7/8) només després de la més extensa de les interrogacions a què una figura ajudadora sotmet a un heroi, la narració de les aventures d'Odisseu recollides en els *Apòlegs*, que s'estén al llarg de quatre cants (9–12); [17, 19] Atena té un paper important com a figura *ajudant* també a Ítaca, tant quan envileix l'aspecte d'Odisseu perquè sembli un captaire o un rodamón (13. 429–38, cf. 7/15) que el porquerol Eumeu acollirà com a hoste, com quan el torna a rejoyenir perquè Telèmac el pugui reconèixer (16. 172–6, cf. 7/16),<sup>13</sup> un primer

---

Irmscher 1950: 69–71. Per a altres interpretacions de l'absència d'Atena (*ap.* Clay 1976: 318 n. 18), cf. Calhoun 1940; Bassett 1918; Philipson 1947. Per a la importància d'aquesta escena com un moment de transició en la situació d'Odisseu, vegeu R. B. Rutherford 1986: 157–159; cf. Fenik 1974: 30–37. És a Feàcia on la dea torna a aparèixer i a fer costat a Odisseu, davant de Nausica [6] i d'Arete [7].

<sup>10</sup> De fet, però, en l'episodi dels lotòfags sí que apareix un element de característiques màgiques, la flor del lotus (9. 90–7, cf. 7/9), que fa que qui la tasti s'oblidi del retorn; en un cert sentit, la flor del lotus funciona com un agent màgic, però que, com ja hem esmentat anteriorment (cf. *supra* n. 8), en lloc d'ajudar a l'acompliment de l'objectiu de l'heroi —en aquest cas, el retorn—, el que fa és evitar-lo.

<sup>11</sup> Per a Hermes com a figura *ajudant* en aquesta escena, vegeu Davies 2008.

<sup>12</sup> Cf. Bakker 2013: 20–35.

<sup>13</sup> Odisseu es revela en primera instància a Telèmac, però no encara al porquerol Eumeu, raó per la qual, quan Eumeu retorna a la cabana, Atena envileix de nou l'aspecte de l'heroi itaquès (cf. 16. 452–9).

pas pel seu reconeixement definitiu a Ítaca; [18] després d'escoltar la segona història cretenca del rodamón [Odisseu] (14. 185–359), que funciona a nivell estructural com a prova a què la figura *ajudant* —en aquest cas Eumeu— sotmet l'heroi, el porquer escolta la demanda d'escorta del seu hoste (15. 301–16) i l'acaba acompanyant a palau (17. 184–203, cf. 5/27);<sup>14</sup> [20] la tercera història cretenca d'Odisseu (19. 165–202) funciona com a prova a què la figura ajudant —en aquest cas, Penèlope, la seva esposa— sotmet l'heroi abans d'ajudar-lo. La competició amb l'arc d'Odisseu que Penèlope proposa (570–93) i la insistència que el rodamón [Odisseu] també hi pugui participar (21. 330–42, cf. 5/28b) és el que acabarà permetent a l'heroi de dur a terme la venjança contra els pretendents; [21] en el reconeixement definitiu d'Odisseu per part de l'esposa hi juga un paper central el llit, que funciona a nivell estructural com a l'*agent màgic* que fa possible la identificació dels esposos (23. 177–230, cf. 7/18).<sup>15</sup>

**2 Viatge per mar: partida [a], navegació [b], arribada [c]: 25 exemples:** [1a] *Il.* 1. 308–11, [1b] 1. 312, [1c] 1. 430–9 [2a] 1. 477–82, [2b] 1. 483, [2c] 1. 484–7, [3a] *Od.* 2. 382–428, [3b] 2. 429–34, [3c] 3. 1–11, [4a] 3. 153–158, [4b] 3. 157, 165–83, [4c] 3. 159, 184, [5a] 4. 573–580, 585–6, [5c] 4. 581, 586, [6a] 4. 778–86, 842, [6b] 4. 842–6, [7a] 5. 228–69, [7b] 5. 270–81, [8a] 8. 34–56, 13. 18–78, [8b] 13. 81–92, [8c] 13. 93–124, [9a] 9. 60–1, [9b] 9. 62–83, [9c] 9. 83–5, [10a] 9. 98–104, [10b] 9. 105, [10c] 9. 106–7, [11a] 9. 170–180, [11c] 9. 181, [12a] 9. 464–72, [12b] 9. 473–542, [12c] 9. 543–7, [13a] 9. 560–4, [13b] 9. 565–6, [13c] 10. 1, [14a] 10. 19–27, [14b] 10. 28–55, [14c] 10. 56, [15b] 10. 77–9, [15c] 10. 80–96, [16a] 10. 125–32, [16b] 10. 133–4, [16c] 10. 135–42, [17a] 10. 569–74, 11. 1–10, [17b] 11. 11, [17c] 11. 12–21, [18a] 11. 636–40, [18b] 12. 1–4, [18c] 12. 5–7, [19a] 12. 142–151, [19b] 12. 153–303, [19c] 12. 304–7, [20a] 12. 397–402, [20b] 12. 403–46, [20c] 12. 447–9, [21a] 14. 248–52, [21b] 14. 252–6, [21c] 14. 257–8, [22a] 14. 293–300, [22b] 14. 301–13, [22c] 14. 314–6, [23a] 15. 217–294, [23b] 15. 295–300, [23c] 15. 495–500, [24a] 15. 471–5, [24b] 15. 476–81, [24c] 15. 482–3, [25a] 15. 547–54, [25c] 16. 322–7, 359–60.<sup>16</sup>

La navegació marítima té una importància central en els poemes homèrics perquè és per mar com els herois de l'èpica grega acostumen a desplaçar-se quan han de fer grans distàncies. Això fa que la presència d'aquest tipus de viatges sigui molt significativa en tots dos poemes, i especialment en l'*Odissea*, que gira precisament entorn del viatge de retorn que fa Odisseu des de Troia a Ítaca.<sup>17</sup> Encara que els estudiosos han tendit generalment a analitzar per separat les

<sup>14</sup> Encara que l'escena de la trobada d'Eumeu i el rodamón [Odisseu] no contingui cap *agent màgic*, es construeix estructuralment sobre el patró narratiu de l'*expedició de recerca*.

<sup>15</sup> Hem seguit en l'anàlisi del reconeixement definitiu d'Odisseu a Ítaca i la retrobada definitiva dels esposos la proposta d'E. J. Bakker (2013: 27–35) sobre els episodis de *quest*.

<sup>16</sup> Cf. Arend 1933: 79–86; M. W. Edwards 1992: 313; Greene 1995; Kazazis 1999; Kelly 2011. Per a la navegació en la societat homèrica, vegeu Mark 2005; cf. també Mark 2011. No hem inclòs els viatges que tenen una forma tan simplificada que no es poden identificar com a escenes (e.g. *Od.* 9. 39–40). Les lletres [a], [b] i [c] indiquen cadascuna de les tres parts de l'escena, respectivament: [a] partida, [b] navegació, i [c] arribada.

<sup>17</sup> Encara que els fragments dels poemes cíclics siguin tan esparsos, és ben segur que la navegació per mar també hi tindria una importància central, especialment en composicions com el poema els *Retorns* (*Nóστοι*), que tractaven justament dels retorns dels herois grecs a casa; per a aquest poema, vegeu e.g. Danek 2015.

tres parts que conformen tradicionalment aquest tipus de viatge —és a dir la *partida*, la *navegació* i l'*arribada*—, com si cadascuna d'elles constituís una escena típica *per se* sense cap relació amb les altres,<sup>18</sup> el cert és que, encara que cadascuna d'aquestes parts presenti una sèrie d'elements fraseològics i de motius idiosincràtics, l'anàlisi conjunta de les tres parts d'aquest tipus d'escenes permet ampliar el focus i considerar tots els elements que conformen el viatge per mar com un tot, així com estudiar la relació entre uns i altres. De fet, la comparació entre l'estructura, els motius i la fraseologia de les escenes de *partida* i d'*arribada* mostra que hi ha una gran semblança i simetria entre la descripció de la partida d'un vaixell i la seva arribada a port, sovint construïdes com un mirall.<sup>19</sup>

Els viatges per mar que hem analitzat en aquesta entrada són majoritàriament de l'*Odissea*, encara que també n'hi ha dos que pertanyen a la *Illiada*, corresponents amb el viatge d'anada [1] i tornada [2] que els grecs, capitanejats per Odisseu, fan al temple d'Apol·lo situat a Crisa, per retornar Criseida a Crises, el seu pare. Els viatges per mar de l'*Odissea* estan protagonitzats de manera majoritària per Odisseu, que en el seu retorn cap a Ítaca recorre tots els racons de l'ample mar: [7] Odisseu se'n va de l'illa de Calipso amb un rai que ha construït, però naufraga, encara que finalment arriba viu a Feàcia; [8] els feacis retornen Odisseu a Ítaca; [9] Odisseu i les altres naus van del país dels cícons al dels lotòfags, [10] d'allà a la illa de les cabres, que està al davant de la dels ciclops, [11] on hi va només Odisseu amb una nau i alguns dels seus companys i [12] d'on aconsegueixen tornar per ben poc; [13] tot seguit fan cap a Eòlia, [14] i haurien tornat a Ítaca, però el retorn queda frustrat i han de tornar a l'illa d'Èol, que els expulsa, i [15] d'on naveguen fins al país dels lestrígons, que destrueixen totes les naus excepte la d'Odisseu; [16] Odisseu, ja només amb una nau, pot navegar fins arribar a Eea, la illa de Circe, i [17] d'allà, per indicació de la dea, van al país dels cimmeris, camí de l'Hades, i [18] en tornen; [19] salpen camí d'Ítaca des de l'illa de Circe seguint les instruccions de Tirèsias i de la dea, però s'aturen a Trinàquia, on sacrifiquen les vaques del Sol a despit de les indicacions de l'heroi, un acte que comporta la perdició de tots ells excepte Odisseu, [20] que és l'únic que sobreviu el naufragi de la nau i aconsegueix arribar viu a l'illa de Calipso.

En l'*Odissea*, però, també es descriuen altres viatges per mar protagonitzats per altres personatges: [3] Telèmac viatja d'Ítaca a Pilos, per si esbrina alguna cosa del destí del seu pare; [4] un cop acabada la guerra, Nèstor retorna de Troia a la terra paterna, juntament amb altres cabdills; [5] en el camí de retorn de Troia a Esparta, Menelau se n'ha de tornar a Egipte per oferir hecatombes als déus i poder tornar d'allà cap a Esparta; [6] els pretendents paren una emboscada a Telèmac prop de la illa d'Asterís, amagats en una nau; [21] el rodamón [Odisseu]

<sup>18</sup> Els estudiosos han seguit generalment el treball pioner de W. Arend (1933: 79–86) sobre les escenes típiques en Homer, que analitza separadament les escenes de partida (*Abfahrt*), navegació (*Fahr des Schiffes*) i arribada (*Landung*); cf. Tsagarakis 1982: 87–90; Heubeck 1988: 153; M. W. Edwards 1992: 313; Greene 1995; de Jong 2001: 273; Kelly 2011. L'únic estudiós que se separa d'aquesta tendència i analitza les escenes de navegació com un tot és J. N. Kazazis (1999), en un estudi il·luminador sobre les escenes de *viatge per mar* en els *Apòlegs*.

<sup>19</sup> Cf. Kazazis 1999: 168.

explica un viatge de Creta a Egipte, [22] i un altre de Fenícia a Tesprotis; [23] Telèmac retorna a Ítaca, però no arriba fins a la vila, sinó que va primer a veure Eumeu, [25] mentre que la nau en què viatjava fa cap a la vila per anunciar-ne la tornada; [24] Eumeu explica al rodamón [Odisseu] el viatge de Síria a Ítaca que va fer segrestat en una nau fenícia quan era un infant.

La primera de les parts que conformen una escena de *viatge per mar* és la *partida en vaixell*, és a dir la descripció de totes les accions que es duen a terme fins que s'aconsegueix posar la nau a mar i començar a navegar.<sup>20</sup> Aquesta part de l'escena es pot presentar de manera molt succinta en un parell de versos o bé ocupar-ne més d'una setantena, segons la importància que el poeta vulgui donar a l'episodi en concret o a algun dels seus elements. És per això que es pot observar una gran variabilitat tant en l'estructuració com en els elements que apareixen en les diferents escenes. Com en la resta d'escenes típiques, quan analitzem les parts que conformen l'escena de *viatge en vaixell* no hem d'entendre que hi ha una estructura ideal amb què les diferents aparicions de l'escena s'han de comparar,<sup>21</sup> sinó analitzar-la per si mateixa: quins elements hi apareixen, en quins s'hi fa èmfasi, i quins elements que no són propis de l'escena (com ara sacrificis, libacions o genealogies, entre d'altres) hi estan presents o s'hi relacionen d'alguna manera. La descripció de la partida en vaixell està sovint precedida per una indicació temporal, generalment de caràcter formular, com ara ἥμος δ' ἡριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος Ἥως<sup>22</sup> o de manera més excepcional δύσετό τ' ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἄγυιαι (cf. 8a, 8b);<sup>23</sup> no és estrany, però, que un sol mot faci la indicació temporal,<sup>24</sup> o bé que aquesta ocupi dos o tres versos no formulars i s'adapti al context.<sup>25</sup> Més enllà de la indicació temporal, que acostuma a aparèixer al principi de moltes escenes típiques, hi ha dos elements que també poden precedir-la, encara que no hi pertanyen pròpiament: són la selecció de la tripulació<sup>26</sup> i l'anada dels tripulants a la nau i/o a la riba de la mar per dur a terme els preparatius per a la partida.<sup>27</sup>

<sup>20</sup> Cf. Arend 1933: 81–85; Tsagarakis 1982: 87–90; Heubeck 1988: 153 *ad Od.* 2. 382ss.; M. W. Edwards 1992: 313; Greene 1995; Sifakis 1997: 149–153; Kazazis 1999; Latacz 2000: 117s., 158 *ad Il.* 1. 308–12, 478–83; de Jong 2001: 273 *ad Od.* 11. 1–9.

<sup>21</sup> Aquesta idea d'un prototip ideal respectes al qual totes les escenes típiques es construeixen, present en els treballs de molts estudiosos d'ençà de l'estudi de les escenes típiques en Homer de W. Arend (1933) —ja criticat en el seu moment per M. Parry (1936)— està superada; per a un estat de la qüestió, vegeu M. Edwards 1992.

<sup>22</sup> [2a] *Il.* 2. 477, [5a] *Od.* 4. 576, [8a] 13. 18, [10a] 9. 170, [13a] 9. 560. Cf. Austin 1975: 67s., Vivante 1979. Per a una anàlisi dels diferents valors de les aurores en la *Illiada* i l'*Odissea*, vegeu MacLeod 1982: 47s., on defensa que en l'*Odissea* funcionen com a marcadors temporals, mentre que en la *Illiada* introdueixen esdeveniments importants. Per a una discussió sobre la manca d'economia formular en les expressions relacionades amb l'aurora, vegeu Kirk 1985: 118s.; per a un estudi del mot ἥμος en l'èpica homèrica, vegeu Radin 1988.

<sup>23</sup> [3a] *Od.* 2. 388 (8b/1), [24a] 15. 471 (8b/7). Per a una anàlisi referencial de l'element, cf. 8a i 8b.

<sup>24</sup> Per exemple, els adverbis ἡῶθεν ([4a] *Od.* 3. 153) i ἐβδομάτη ([21a] 14. 252).

<sup>25</sup> En aquests casos, es vol incidir en la descripció d'una acció prèvia que sol ser determinant per al viatge: [7a] la construcció del rai d'Odisseu (*Od.* 5. 262–3), [20a] la matança i el banquet amb les vaques d'Hèlios (12. 397–9), o [22a] l'hospitalitat que el rodamón [Odisseu] va rebre a casa d'un fenici amb qui es va embarcar (14. 293–4).

<sup>26</sup> Evidentment, la selecció només s'efectua si el viatge no és la continuació d'un altre, en què la tripulació ja ha estat escollida prèviament: [1a] el retorn de Criseida (*Il.* 1. 309), [3a] el viatge de Telèmac a Pilos (*Od.* 2. 382–5), [6a] l'expedició dels pretendents per emboscar Telèmac (4. 778), [8a] el viatge dels feacis per retornar Odisseu a Ítaca (8. 48). És per això que és absent, per exemple, en el relat del retorn dels herois de Troia (cf. [4a, 5a, 7a–20a]).

<sup>27</sup> [3a] *Od.* 2. 407, [5a] 4. 573, [6a] 4. 779, [8a] 8. 48–50, 13. 19, 70, [10a] 9. 98, [12a] 9. 465–6, [17a] 10. 569–70, 11. 1, [18a] 11. 636, [19a] 12. 144, [24a] 15. 472–3.

La seqüència d'accions que conformen l'escena de la *partida en vaixell* és la següent: la tripulació posa la nau a la mar;<sup>28</sup> es preparen els aparells (veles, màstils, remes, etc.) de la nau;<sup>29</sup> es carrega el vaixell amb la mercaderia, les provisions i, eventualment, es fan embarcar alguns passatgers especials;<sup>30</sup> la tripulació embarca i agafa lloc;<sup>31</sup> es deixen anar les amarres o les àncores que retenen la nau;<sup>32</sup> se surt remant del port;<sup>33</sup> el viatge comença.<sup>34</sup> En alguns casos, també es fa referència a dos elements que fan de transició cap a la descripció de la navegació pròpiament dita: una divinitat envia un vent favorable perquè el viatge sigui més planer;<sup>35</sup> la tripulació desplega les veles per aprofitar la força del vent per navegar.<sup>36</sup>

Encara que aquest sigui l'ordre més habitual en què els elements apareixen, també estan testimoniades altres ordenacions —una diferència aparentment no gaire significativa—. El que sí que pot ser rellevant és la presència d'uns elements o altres en l'escena, i la seva extensió; cap dels elements de la seqüència és imprescindible però n'hi ha un que és present en gairebé totes les partides en vaixell: l'embarcament de la tripulació. La resta d'elements són presents al voltant d'una desena de vegades en diferents escenes, amb una extensió i distribució molt variada que mostren l'habilitat del poeta per emfasitzar o passar per alt certs detalls que serveixen per a caracteritzar i diferenciar unes escenes de les altres. Per bé que en parlarem amb més detall més endavant, a grans trets es pot dir que, excepte casos comptats (cf. [17a]), la descripció de les partides en vaixell de la *Ilíada*, dels *Apòlegs* i de les «històries cretenques» que Odisseu explica a Ítaca<sup>37</sup> acostumen a ser més succintes que no pas les altres, que en alguns casos presenten una extensió considerable, com ara [3a] la partida de Telèmac d'Ítaca, que presenta tots els elements d'aquest tipus d'escena; [7a] la partida d'Odisseu de l'illa de

<sup>28</sup> [1a] *Il.* 1. 308, [3a] *Od.* 2. 389, [4a] 3. 153, [5a] 4. 577, [6a] 4. 780, [7a] 5. 261, [8a] 8. 34, 51, [17a] 11. 2, [20a] 12. 401. Generalment, es descriu amb fórmules del tipus νῆα μὲν οὖν πᾶμπρωτον ἄλως βένθοσδε ἔρυσσαν οἱ βέ νῆα μὲν ἄρ πᾶμπρωτον ἐρύσσαμεν εἰς ἄλλα διᾶν —que es construeix de manera molt semblant a la descripció de la posada de la nau a terra ferma (cf. *Od.* 16. 325: νῆα μὲν οἱ γε μέλαιναν ἐπ' ἠπείροιο ἐρύσσαν)—, encara que també es recorre a expressions individuals (cf. [1a, 3a, 4a]).

<sup>29</sup> [3a] *Od.* 2. 389–91, [5a] 4. 578, [6a] 4. 781–3, [7a] 5. 252–60, [8a] 8. 37, 52–4, [17a] 11. 3, [20a] 12. 402, [23a] 15. 287–90.

<sup>30</sup> [3a] *Od.* 2. 408–15, [4a] 3. 154, [7a] 5. 265–7, [8a] 8. 38–9, 13. 71–2, [9a] 9. 469–70, [17a] 10. 571–4, 11. 4, [22a] 14. 295–6, [23a] 15. 218, 223–85.

<sup>31</sup> [2a] *Il.* 1. 478, [3a] *Od.* 416–9, [5a] 4. 579, [6a] 4. 842, [8a] 8. 75, [10a] 9. 100–3, [11a] 9. 177–9, [12a] 9. 471, [13a] 9. 561–3, [16a] 10. 128–9, [17a] 11. 4–5, [18a] 11. 636–9, [19a] 12. 144–6, [21a] 14. 252, [22a] 14. 295, [23a] 15. 219, 285–6, [24a] 15. 474, [25a] 15. 547–8.

<sup>32</sup> [3a] *Od.* 2. 418, [8a] 8. 77, [11a] 9. 178, [13a] 9. 562, [16a] 10. 126–7, [18a] 11. 637, [19a] 12. 145, [23a] 15. 286, [25a] 15. 548, 552.

<sup>33</sup> [3a] *Od.* 2. 419, [5a] 4. 580, [8a] 8. 78, [10a] 9. 104, [11a] 9. 180, [12a] 9. 472, [13a] 9. 564, [16a] 10. 130, [18a] 11. 640, [19a] 12. 147.

<sup>34</sup> [17a] *Od.* 11. 9–10, [18a] 11. 639–40, [19a] 12. 151–2, [22a] 14. 299–300, [24a] 15. 474–5, [25a] 15. 553–4.

<sup>35</sup> Cf. 6. En un cas, la divinitat també té un paper actiu en el viatge per mar, però sense enviar cap οὐρος: [4a] Nèstor afirma que un déu va encalmar la mar perquè alguns herois grecs poguessin tenir un bon retorn a la terra paterna (*Od.* 3. 158).

<sup>36</sup> [2a] *Il.* 2. 480–1, [3a] *Od.* 2. 422–7, [4a] 3. 157, [7a] 5. 269, [23a] 15. 291.

<sup>37</sup> Amb el nom de «històries cretenques» es coneixen generalment una sèrie de relats mentiders de l'*Odissea* que el rodamón [Odisseu] explica quan ha tornat a Ítaca per amagar la seva veritable identitat: les explica a Eumeu (14. 192–359, cf. 16. 61–7, 17. 522–7), a Antínoos (17. 415–44, cf. 18. 138–40, 19. 75–80), a Penèlope (19. 165–202, 221–48, 268–99) i a Laertes (24. 244–79, 303–14); per a una explicació més detallada, vegeu de Jong 2001: 326–8 *ad Od.* 13. 253–86. Per a un esquema dels elements recorrents de les «històries cretenques», vegeu de Jong 2001: 596s. L'estudiós S. Reece (1994) es va basar, entre altres elements, en les «històries cretenques» que Odisseu explica a Ítaca per defensar l'existència d'una versió de l'*Odissea* prèvia en què Creta hi tenia un paper central; per a una reconstrucció alternativa d'una *Odissea* prèvia —on Creta també era important—, vegeu S. West 1981.

Calipso, que conté tota la descripció de la construcció del rai; [8a] la partida d'Odisseu amb la nau feàcia, que es va ajornant per la generosa acollida que li dispensen els feacis;<sup>38</sup> [17a] el viatge al país dels cimmericis, camí de l'Hades; [23a] la partida de Telèmac de Pilos, que inclou l'acollida de Teoclimen. De fet, és habitual que les escenes la *partida* de les quals està descrita amb tota mena de detalls també presentin una descripció acurada en l'*arribada*. En canvi, això no afecta aparentment l'extensió ni el detall de la *navegació*.

La segona part de l'escena és la *navegació*, és a dir la descripció del viatge que es fa en alta mar, entre la partida i l'arribada de la nau a terra ferma.<sup>39</sup> Aquesta és la més variable de les tres parts que formen l'escena del *viatge per mar*: sense elements que la identifiquin ni fraseologia associada, acostuma a ocupar pocs versos, excepte en els casos en què es produeix algun fet durant la navegació que sigui digne d'esment, com ara una tempesta que posa en perill la nau i en ocasions la fa naufragar, o altres episodis que compliquen la navegació i per tant el retorn dels tripulants a terra ferma:<sup>40</sup> [9b] la primera descripció de navegació dels *Apòlegs*, des del país dels cícons al dels lotòfags, és una de les més extenses de l'*Odissea* i inclou diferents episodis de navegació interromputs primer per una tempesta enviada per Zeus, que els fa plegar veles i navegar dos dies a la deriva (9. 67–75), i després per una forta corrent que els allunya del cap de Malea,<sup>41</sup> sense la qual haurien arribat al seu destí, Ítaca (79–81, cf. 83/46), una corrent que els fa navegar nou dies més fins que al desè arriben a la terra dels lotòfags (9. 82–3, cf. 80/28); [12b] durant la navegació des de l'illa dels ciclops cap a la illa on hi ha la resta de naus és quan Odisseu s'adreça a Polifem, l'insulta i li descobreix la seva identitat veritable. Els penyals que els llença el ciclop enfurismat estan a punt d'enfonsar la nau on naveguen, però l'heroi itaquès, malgrat les súpliques dels seus companys, no atura els seus insults; [14b] després de navegar nou dies seguits (10. 28, cf. 80/30), quan estan a punt d'arribar per fi a Ítaca, Odisseu s'adorm (31–49, cf. 72/7), cosa que aprofiten els companys per esbrinar què hi ha dins de la bossa que el déu Èol havia donat a l'heroi. Amb aquest gest, deixen escapar els vents que hi estaven tancats i es desferma una tempesta que els allunya del seu destí, que ja albiraven (29–30), i els torna a empènyer cap a l'illa d'Èol; [19b] la navegació entre les illes d'Eea i de Trinàquia és la més extensa dels poemes homèrics, perquè s'hi descriuen tots els obsacles i perills que la nau ha de superar per poder prosseguir el viatge, amb els episodis cèlebres de les Sirenes i dels monstres marins d'Escil·la i de Caribdis. A més, també inclou la discussió entre Odisseu i els companys, que finalment aconseguixen poder desembarcar a Trinàquia, malgrat les reticències de l'heroi; [20b] el sacrifici de les vaques d'Hèlios, causa la ira del déu, que arriba a amenaçar de davallar a l'Hades si la resta de déus

<sup>38</sup> Per als perills que comporta una hospitalitat excessivament generosa, vegeu el nostre *Comentari* (ad 11. 330–2).

<sup>39</sup> Cf. Arend 1933: 86; M. W. Edwards 1980a: 22s.; 1992: 313; Hainsworth 1988: 276s. ad *Od.* 5. 272–7; Kazazis 1999; de Jong 2001: 67 ad *Od.* 2. 427–34.

<sup>40</sup> Per a la generació d'expectatives que produeix l'albirament de la destinació, cf. infra n. 58.

<sup>41</sup> Com en el cas de Menelau (cf. *Od.* 3. 287), el cap Malea representa per a Odisseu l'inici dels viatges erràtics i és l'únic lloc geogràfic «real» abans que l'heroi itaquès i els companys comencin a vagarejar per la geografia mítica dels lotòfags, els ciclops o les illes on habiten les divinitats; cf. Loudon 1993a: 186.



no l'escolten (12. 382–3, cf. 81/12), una *amença a l'ordre còsmic* amb què aconseguix que Zeus es comprometi a venjar-lo (384–88). La tempesta que envia el pare dels déus i dels homes fa naufragar la nau, i només l'heroi itaquès pot sobreviure, escapant d'Escil·la i de Caribdis, enfilat a una figuera i més tard agafat al màstil de la nau i anant a la deriva fins arribar, al desè dia (447, cf. 80/26), a l'illa de Calipso; [22b] la nau fenícia en què viatjava el rodamón [Odisseu] va naufragar per una tempesta enviada per Zeus.

Només hi ha un cas en què l'extensió de la descripció de la navegació no es correspon amb cap naufragi ni cap altre element que compliqui el viatge i posi en perill la nau i la tripulació: [7b] el poeta descriu com Odisseu és capaç de navegar de nit orientant-se a partir dels estels que veu en el firmament, entre els quals les Plèiades, Orió o l'Óssa menor. Aquest breu excurs, que no té cap paral·lel en els poemes homèrics, descriu una navegació més aviat plàcida, que contrasta amb les tempestes i el naufragi que vindran tot seguit (cf. [7c]).<sup>42</sup>

Com en la partida en vaixell, la navegació també pot incloure alguna indicació temporal que faci referència als dies que dura la navegació —encara que en aquest cas la indicació no precedeix l'escena, sinó que hi està inserida—. <sup>43</sup> Generalment, el nombre de dies de navegació és un nombre típic, això és, no té un valor descriptiu, sinó més aviat simbòlic o generalitzador, com són ara els nombres tres, set i nou.<sup>44</sup> [7b] després de disset jornades navegant, Odisseu albira ja la terra feàcia; [9b] la tempesta que Zeus envia contra les naus d'Odisseu dura dos dies, en què han de plegar les veles i remar, fins que al tercer les poden tornar a estendre. Quan arriben al cap de Malea, que ja veuen el destí, es gira un vent en contra i naveguen nou dies més fins que al desè arriben al país dels lotòfags; [14b] després de nou jornades de navegació, Odisseu i les seves naus poden albirar la terra paterna, encara que l'estúpida dels companys acabi impeding-ne el retorn; [15b] després que Èol els faci fora de la seva illa el segon cop que hi arriben, Odisseu i la resta de nau naveguen sis dies més fins que al setè arriben al país dels lestrígons; [20b] després del naufragi de la nau i la mort de tots els seus companys, Odisseu va a la deriva agafat al màstil durant nou dies, fins que al desè arriba a l'illa d'Ogígia; [22b] després del naufragi de la nau en què viatjava, el rodamón [Odisseu] va nou dies a la deriva, fins que al desè arriba a Tesprotis; [24b] al setè dia de navegació en la nau fenícia, un llamp va matar l'esclava que havia segrestat Eumeu quan era un nen.

En un cas, però, la indicació temporal no fa referència al nombre de dies que dura la navegació (o la deriva), sinó al moment del dia: [23b] durant la descripció del viatge de retorn

<sup>42</sup> Per al coneixement astronòmic que mostren els poemes homèrics i per a la navegació basada en l'observació dels astres, vegeu Hainsworth 1988: 276s. *ad Od.* 5. 272–7.

<sup>43</sup> [7b] *Od.* 5. 278–9, [9b] 9. 74–5, 82–3, [14b] 10. 28–9, [15b] 10. 80–1, [20b] 12. 447, [22b] 14. 314, [23b] 15. 296, [24b] 15. 476–7.

<sup>44</sup> Cf. de Jong 2001: xix, amb bibliografia a n. 58. Per a una anàlisi referencial del nombre *nou* (ἐννέα, εἴνατος), cf. 80. Per a una anàlisi referencial d'un element que conté el nombre *tres*, l'expressió '*tres vegades* / *tres vegades*' [τρίς μὲν | τρίς δέ], cf. 64. Pel que fa a les hèxades temporals (e.g. ἑξήμας), que es corresponen amb els nombres *sis* i *set*, E. J. Bakker (2013: 108 n. 36) afirma que, a diferència de les ennèades —que, segons ell, funcionen merament com a un enllaç (cf., però, 80)—, les agrupacions temporals de sis dies anticipen l'esdeveniment d'un desastre (cf. *Od.* 10. 80, 12. 397–8, 14. 249–50).

de Telèmac a Pilos, que el fill d'Odisseu s'afanya a fer ràpid (cf. 15. 200–1, 218–9), s'hi inclou la fórmula δύσετό τ' ἡέλιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἄγνυαί, que acostuma a marcar la fi del dia i de la jornada de viatge (cf. 8). El fet que en aquest passatge no impliqui la fi de la jornada, sinó la continuació de la navegació, és un signe de la pressa que té Telèmac per tornar ràpid a casa (cf. 8b/6).

La tercera part de l'escena del *viatge per mar* és l'*arribada de la nau* a terra ferma, és a dir la descripció de totes les accions que es duen a terme un cop el vaixell ha arribat a la destinació.<sup>45</sup> Com en la partida en vaixell, aquesta part es pot presentar de manera molt succinta, fins i tot només amb un sol vers, o bé incloure la descripció de diferents elements de l'arribada, segons la importància que el poeta vulgui donar a l'episodi en concret o a algun dels seus elements. És per això que s'observa una gran variabilitat en l'estructura i en els elements que inclou cada escena. A més, com en la resta de parts de l'escena, és freqüent trobar-hi alguna mena d'indicació temporal.<sup>46</sup> En la major part dels casos, la indicació temporal està relacionada amb els dies de navegació que han fet, generalment un nombre típic (cf. [9b, 15b, 20b, 22b]); en un altre cas [17c], està testimoniada l'expressió formular δύσετό τ' ἡέλιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἄγνυαί (cf. 8a/8, 8b/4), que sol marcar la fi del dia i de la jornada de viatge; la resta són o bé paraules soltes [21c], o bé expressions individuals relacionades amb l'aparició de l'aurora [3c, 8c, 23c].

La seqüència d'accions que conformen l'*arribada de la nau* a terra ferma és la següent: la nau arriba a la destinació;<sup>47</sup> entra al port;<sup>48</sup> la tripulació recull els aparells (veles, màstils, cordes, etc.);<sup>49</sup> es va remant fins a la costa;<sup>50</sup> la tripulació desembarca;<sup>51</sup> es descarrega la nau de les mercaderies i provisions,<sup>52</sup> i es fan baixar passatgers, si n'hi ha;<sup>53</sup> s'arrossega la nau a terra ferma;<sup>54</sup> i s'assegura la nau amb ànocres o amb amarres.<sup>55</sup> En alguns casos, però, quan la nau naufraga a causa d'una tempesta, l'arribada no presenta, evidentment, cap d'aquests elements, però sí una estructura similar amb elements semblants: tota la tripulació mor excepte un personatge,<sup>56</sup> que sobreviu anant a la deriva agafat de l'arbre de la nau fins que les onades o la corrent el porten a terra ferma, on algun personatge femení l'acull (cf. [7c, 20c]).

<sup>45</sup> Cf. Arend 1933: 79–81; M. W. Edwards 1980a: 19s.; 1992: 313; Tsagarakis 1982: 47–64; Hainsworth 1988: 161 *ad Od.* 3. 10–2; Kohl 1995: 19; Kazazis 1999; Latacz 2000: 148, 159 *ad Il.* 1. 432–7, 484–6; de Jong 2001: 235, 317 *ad Od.* 9. 142–50, 13. 93–124.

<sup>46</sup> [3c] *Od.* 3. 1–3, [8c] 13. 93–4, [9c] 9. 75, 83, [15c] 10. 81, [20c] 12. 447, [21c] 14. 257, [22c] 14. 314, [23c] 15. 495.

<sup>47</sup> [1c] *Il.* 1. 430–1, [2c] 1. 484, [3c] *Od.* 3. 10, [8c] 13. 95, [13c] 10. 1, [16c] 10. 135, [17c] 11. 12, [20c] 12. 447, [21c] 14. 257–8.

<sup>48</sup> [1c] *Il.* 1. 432, [8c] *Od.* 13. 113–5, [15c] 10. 87, 92–3, [16c] 10. 140–1, [19c] 12. 305–6, [25c] 15. 324.

<sup>49</sup> [1c] *Il.* 1. 433–5, [3c] *Od.* 3. 10–1, [23c] 15. 495–7.

<sup>50</sup> [1c] *Il.* 1. 435, [8c] *Od.* 13. 115, [23c] 15. 497.

<sup>51</sup> [1c] *Il.* 1. 437, [3c] *Od.* 3. 11, [6c] 4. 786, [8c] 13. 116, [12c] 9. 547, [16c] 10. 142, [19c] 12. 306–7, [23c] 15. 499.

<sup>52</sup> [1c] *Il.* 1. 438, [8c] *Od.* 13. 119–24, [17c] 11. 20–1, [25c] 16. 325–7 = 360.

<sup>53</sup> [1c] *Il.* 1. 439 (Criseida), [8c] *Od.* 13. 117–8 (Odisseu).

<sup>54</sup> [2c] *Il.* 1. 485–6, [3c] *Od.* 3. 11, [12c] 9. 546, [14c] 10. 56, [17c] 11. 20, [25c] 16. 325 = 359.

<sup>55</sup> [1c] *Il.* 1. 436, [2c] 1. 486, [6c] *Od.* 4. 785, [15c] 10. 95–6, [21c] 14. 258, [23c] 15. 498.

<sup>56</sup> Encara que a nivell fraseològic no s'expressi com l'element '[tots] els altres | excepte [Odisseu]' (108), la supervivència d'un únic mariner té una càrrega referencial semblant (si no idèntica) a la de l'expressió formular: focalitzar tota l'atenció narrativa en aquest personatge i conduir l'acció cap a una nova direcció.

L'arribada a terra ferma pot incloure descripcions del que es veu des de la nau quan arriben a un indret determinat: des de la descripció del lloc o del port cap a on es dirigeix la nau fins a la descripció del que fan els habitants de l'indret on s'arriba.<sup>57</sup> Aquest tipus de descripcions, sovint introduïdes per l'adverbi ἔνθα o per l'expressió ἐστὶ δέ τις (e.g. [6c]), són un recurs força habitual, que acostuma a assenyalar un detall, un lloc o un fet que caracteritza el lloc i els seus habitants i que pot acabar sent rellevant per al desenvolupament posterior de l'acció: [3c] en arribar a Pilos, Telèmac i els companys troben els habitants de la vila oferint sacrificis a Posidó, una mostra del respecte per als déus que impregnarà tota l'escena; [6c] descripció de l'illa d'Asterís, on els pretendents paren una emboscada a Telèmac amb la nau; [8c] descripció del port de Forcis, a Ítaca, i de la cova de les nimfes on els feacis deixen Odisseu; [11c] Odisseu descriu la cova de Polifem i del ciclop; [13c] Odisseu descriu l'illa d'Èol, la seva família i la manera com viuen; [15c] Odisseu descriu com es comporten els lestrígons i el port ben protegit que hi ha a l'illa, on tots amarraran les naus excepte Odisseu —cosa que acabarà comportant la mort dels tripulants de la resta de naus—; [16c] Odisseu descriu l'illa d'Eea i la família de la dea que l'habita, Circe, del llinatge d'Hèlios; [17c] Odisseu descriu el país dels cimneris, embolcallat per la boira, que es troba a les portes de l'Hades.

L'albirament del destí des de la nau, que és un dels signes que indiquen que l'arribada està a punt de produir-se, genera l'expectativa a l'audiència que la dita arribada s'acomplirà a la perfecció. Tanmateix, en alguns casos, l'aparició d'una tempesta o de ventades molt fortes, sovint motivats per la ira d'una divinitat, poden fer naufragar la nau (amb el perill que això comporta per a la vida dels tripulants) o bé allunyar-la del seu destí; és en aquests casos que es produeix un trencament de l'horitzó d'expectatives que l'albirament del destí havia generat en l'audiència i la narració pren un camí incert que genera suspens.<sup>58</sup> [7b] quan Posidó s'adona que els déus han permès el retorn d'Odisseu envia una tempesta que fa naufragar el rai on viatja l'heroi itaquès, que pot atènyer Feàcia amb penes i treballs; [14c] encara que tot just acaben d'albirar Ítaca, Odisseu no pot vèncer la son i s'adorm (cf. 72/7), ocasió que els companys aprofiten per obrir la bossa en què Èol havia fermat els vents. Això desferma una tempesta que els obliga a girar cua i oblidar-se del retorn.

A partir de l'anàlisi de les tres parts del *viatge per mar* i dels elements que les constitueixen es poden analitzar amb més detall les diferents aparicions d'aquesta escena

<sup>57</sup> [3c] *Od.* 3. 4–9, [6c] 4. 844–6, [8c] 13. 96–112, [11c] 9. 181–92, [13c] 10. 2–12, [15c] 10. 82–90, 93–4, [16c] 10. 135–9, [17c] 11. 14–9,

<sup>58</sup> Quan la tempesta, i generalment el naufragi posterior, no es produeix durant la navegació, sinó quan ja s'albira la destinació (cf. [7b] *Od.* 5. 278–80, [14c] 10. 29–30), la qual cosa genera l'expectativa que l'arribada a terra ferma és imminent, l'aparició de la tempesta té un efecte de sorpresa i alhora anticlimàtic, perquè trenca l'expectativa del retorn imminent i projecta incertesa en el desenvolupament posterior de l'acció; I. de Jong (2001: 140 *ad Od.* 5. 279–81) ho considera un motiu tradicional, que anomena *disaster within sight of the harbour*. La presència d'una *condicional contrafactual* (83) que suggereixi la possibilitat d'un retorn efectiu que acaba frustrat té un efecte semblant: el fet que el retorn es vegi truncat per la força d'unes corrents marines crea una situació anticlimàtica i projecta una certa incertesa en relació amb el desenvolupament posterior de l'acció; cf. [9b] *Od.* 9. 79–81 (83/46).

tradicional en els poemes homèrics, que hem distribuït en cinc grups a partir de les seves característiques tipològiques: la *Ilíada*, els viatges de Telèmac, els *nóstoi* dels herois grecs, els *Apòlegs*, i les històries cretenques.

Les dues atestacions de l'escena en la *Ilíada* [1, 2] estan relacionades: són el viatge d'anada i de tornada que fa Odisseu per retornar Criseida al seu pare. Encara que totes dues escenes són succintes, l'arribada de la nau al santuari d'Apol·lo on Criseida serà entregada al seu pare està descrita amb molt de detall, amb tots els elements d'aquesta part de l'escena, excepte el de portar la nau a terra ferma —la qual cosa encaixa amb el fet que, després de l'entrega de Criseida al Crises i dels sacrificis, les hecatombes i les libacions per aplacar el déu Apol·lo (1. 309–10, 458–74), Odisseu i els seus companys retornen al campament grec.

Les tres atestacions de l'escena relacionades amb els viatges que fa Telèmac per mar [3, 23, 25] presenten un desenvolupament molt detallat, especialment en la partida i en l'arribada de la nau, però també en la navegació (cf. [23b]). De fet, el viatge de Telèmac a Pilos i, en menor mesura, el seu retorn a Ítaca són, juntament amb el del retorn d'Odisseu a Ítaca amb els feacis [8] i el d'Odisseu i els companys cap al país dels cimneris, camí de l'Hades [17], les escenes en què la descripció de la partida i l'arribada de la nau són més completes i detallades. Això té relació amb el fet que, de totes les escenes de *viatge per mar*, aquestes siguin les que tenen un paper més determinant en l'acció del poema, una importància que el poeta emfasitza per mitjà de la descripció detallada dels seus elements: [3, 23] el viatge d'anada i tornada de Pilos que fa Telèmac servirà per trencar la dinàmica que els pretendents havien imposat a palau i perquè el fill d'Odisseu guanyi autoritat;<sup>59</sup> [8] el viatge d'Odisseu en la nau feàcia posa punt i final al vagareig de deu anys que ha hagut de suportar l'heroi; [17] el viatge a l'Hades és, segurament, el més difícil i el més terrible de fer quan un encara és viu i és el punt central al voltant del qual orbiten totes les aventures dels *Apòlegs*.<sup>60</sup>

En el cas dels *nóstoi* dels herois grecs que tornen per mar hi ha una gran diferència entre la descripció dels viatges de Nèstor [4] i de Menelau [5], que s'insereixen en un relat més extens i per tant no són l'objecte d'interès principal del relat, i la descripció del retorn definitiu d'Odisseu a Ítaca [8], que és un dels punts culminants del poema i funciona de transició entre els *Apòlegs* i els episodis d'Ítaca; és per això que les tres parts de l'escena estan descrites amb profusió i detall. A més, l'escena presenta un altre element de certa extensió: la descripció del port de Forcis i la cova de les nimfes, l'indret de l'illa on arriba la nau i on els feacis deixen l'heroi adormit, a resguard de mirades (13. 96–112), una descripció que s'insereix en la de l'arribada del vaixell, just abans que la nau entri al port.

<sup>59</sup> Per al significat dels viatges de Telèmac a Pilos i a Esparta, que han estat interpretats des de perspectives molt diferents, vegeu Heubeck 1988: 17s. [autenticitat de la *Telemàquia*]; S. West 1988: 52–55 [estat de la qüestió amb bibliografia; posició de la *Telemàquia* en relació amb l'*Odissea*]; R. Martin 1993 [caracterització de Telèmac, una figura amb valor metapoètic]; de Jong 2001: 3–5 [motivacions narratològiques]. Cf. també infra n. 624.

<sup>60</sup> Sobre la centralitat d'aquest episodi respecte als *Apòlegs* i al poema de l'*Odissea*, vegeu «L'estudi de la *Nekyia*» en la *Introducció*.

Les atestacions de l'escena en els *Apòlegs* són les més nombroses [7, 9–20] i presenten, excepte en el cas del viatge al país dels cimmericis de camí a l'Hades [17], unes característiques molt semblants: la descripció de la partida i l'arribada de la nau a terra ferma acostuma a ser succinta i formular, però de vegades presenta variacions que s'adiuen amb les característiques del lloc on acaben d'arribar i dels seus habitants, o que emfasitzen algun detall que acabarà sent rellevant per al desenvolupament posterior de l'acció: [7] el viatge que fa Odisseu de l'illa d'Ogígia fins a Feàcia, sobre un rai que ell mateix s'ha construït, és segurament una de les escenes que presenta un caràcter més propi de tots els *Apòlegs*, no només perquè la descripció de la partida inclou tot el procés de fabricació del rai (5. 228–61) o perquè la navegació conté referències a les constel·lacions amb què Odisseu es guia quan viatja de nit (272–81), sinó perquè l'escena d'arribada presenta la descripció d'un dels naufragis més detallats del poema, en què l'heroi ha de sobreviure a la tempesta, als monstres marins de Caribdis i d'Escilla i a viatjar a la deriva durant disset jornades; [14] la descripció de la navegació des de l'illa Eòlia està dominada per un sol element, el vent, present no només en la partida —amb la descripció dels vents que el déu Èol ferma dins la bossa que dona a Odisseu (10. 19–26), una ajuda que no és sinó una reconfiguració del motiu tradicional *la divinitat envia un vent favorable* (cf. 6)— sinó també en la navegació, quan per l'estupidesa i malfiança dels companys d'Odisseu els vents es veuen desfermats;<sup>61</sup> [15] en la descripció de l'arribada al país dels lestrigons, Odisseu s'atura a descriure només dos dels elements de l'escena, a part de l'arribada: l'entrada al port (10. 87) i l'ancorament de totes les naus al port (92–3), excepte la seva, que la ferma fora (95–6). A més, hi inclou descripcions dels habitants del país (82–6), de la forma del port (87–90) i de la calma de les seves aigües (93–4). L'èmfasi en aquests elements anticipa la importància que tindrà el port en l'escena; tots els vaixells que hi estan amarrats acabaran destruïts pels rocs que els llancen els lestrigons (cf. 121–5) i només se salvarà Odisseu (cf. [16a]), que amb un gest «heroic» (cf. 12/10) podrà tallar les amarres del vaixell i fugir amb la seva nau. De fet, en la descripció succinta de la partida del país dels lestrigons només tres elements hi són presents, que són el de deixar les amarres, embarcar-se i sortir-ne remant. D'altra banda, a diferència de la resta d'escenes de viatges per mar, en què la navegació es descriu de manera més aviat succinta, en els *Apòlegs* hi té una importància central, perquè acostuma a contenir la narració dels perills o de les aventures que han d'encarar Odisseu i els companys a causa de la dificultat del viatge o de la ira d'alguna divinitat —especialment d'Hèlios, de Zeus o de Posidó, que els envien tempestes.<sup>62</sup>

Pel que fa a les històries cretenques [21, 22, 24], la descripció de la partida, la navegació i l'arribada amb vaixell és molt succinta i només conté els elements imprescindibles perquè

<sup>61</sup> El comportament estúpid (*atasthalía*) dels companys d'Odisseu —comparable al dels pretendents de Penèlope; cf. Nagler 1990— és un dels temes recurrents del poema, que ajuden a singularitzar la figura d'Odisseu contraposat amb els companys i a destacar l'excepcionalitat de l'heroi itaquès. Per totes aquestes qüestions, vegeu «General considerations on the *Nekyia*» en les *Conclusions*.

<sup>62</sup> Aquesta qüestió ja ha estat tractada més amunt en la descripció de la navegació (cf. [9b, 12b, 14b, 19b, 20b]).

s'identifiqui una escena d'aquestes característiques. Tan sols les navegacions de Fenícia a Tesprotis, amb la tempesta i el naufragi de la nau [22], i la que fa Eumeu de Sírïa a Ítaca en una nau fenícia quan era un infant, durant la qual mor l'esclava que se l'havia endut de casa [24], presenten un cert desenvolupament.

Més enllà de les variacions que es produeixen en les escenes de viatge per mar, que el poeta utilitza per donar rellevància a unes escenes o uns elements per sobre d'uns altres, així com per crear incertesa, suspens o altres efectes, hi ha un aspecte que aparentment no té relació amb cap dels elements que hem vist fins ara i que resulta principal en tota escena d'aquest tipus: l'èxit o el fracàs del viatge. La raó per què uns viatges fracassin i uns altres no s'ha de buscar, segons alguns estudiosos, en la presència d'un sacrifici, una hecatombe, una libació o una pregària adequades en el moment de la partida del vaixell.<sup>63</sup> Una anàlisi més detallada, però, revela que les ofrenes i pregàries a la divinitat també es poden trobar en altres parts de l'escena, tant en la navegació<sup>64</sup> com en l'arribada de la nau a terra ferma.<sup>65</sup> Així, doncs, la presència d'un d'aquests elements en l'escena fa preveure l'èxit del viatge, sempre que es faci de manera apropiada i que la divinitat l'accepti: [1] abans d'emprendre el viatge per retornar Criseida al seu pare, els grecs fan hecatombes en honor del déu Apol·lo, de qui Crises era sacerdot (1. 309–10, cf. 11/2, 48/1); [2] en el viatge de tornada, Odisseu i la resta de tripulants ofereixen al déu Apol·lo sacrificis, hecatombes i libacions (1. 447–74, cf. 11/1, 13/1, 48/2); [3] Telèmac fa una libació en honor de la dea Atena quan el vaixell ja navega cap a Pilos (1. 431–3); [4] en arribar a Tènedos, els grecs oferiren un sacrifici a Zeus (3. 159–60), que no els escolta, sinó que sembla la discòrdia entre ells. Nèstor, per la seva banda, prossegueix el viatge per mar, durant el qual ofereix sacrificis a Posidó (178–9); [5] Menelau ha de tornar a Egipte per oferir hecatombes als déus i poder retornar a Esparta (4. 582–4, cf. 48/15); [8] els feacis ofereixen sacrificis a Zeus (13. 24–8, cf. 11/13) i libacions en honor dels déus (50–62, cf. 11/21) just abans de salpar camí d'Ítaca per portar-hi Odisseu, i el viatge s'acompleix feliçment, encara que Posidó acaba convertint la nau en què l'han transportat en un penyal (125–64);<sup>66</sup> [21] abans d'emprendre el viatge de Creta a Egipte, el rodamón [Odisseu] explica que va fer sacrificis als déus (14. 249–51); [23, 25] Telèmac fa una pregària i una libació en honor d'Atena abans de retornar de Pilos a Ítaca per mar (15. 222–3, 258, cf. 13/24).

Per contra, l'absència de pregàries, sacrificis, libacions o altres tipus d'ofrenes als déus, així com el rebuig de la divinitat a acceptar-les quan se li fan (cf. [4, 12, 20]), anticipen el fracàs del viatge per mar, i acostumen a comportar el naufragi i la mort de (gairebé) tota la tripulació:

<sup>63</sup> Cf. Greene 1995. Per a una anàlisi referencial dels elements tradicionals de *sacrifici* (11), *hecatombe* (48) i *libació* (13), vegeu les entrades respectives en el *Lèxic*.

<sup>64</sup> [3b] *Od.* 2. 431–3.

<sup>65</sup> [1c] *Il.* 1. 309–10, [4c] *Od.* 3. 159–60, [5c] 4. 582–4, [12c] 9. 548–9, [17c] 11. 23–36.

<sup>66</sup> Aquesta escena compleix una funció important en el poema, perquè recull el moment en què Posidó abandona la seva ira contra Odisseu i la projecta contra la nau feàcia que l'ha escortat i, eventualment, contra els feacis, com es desprèn de la profecia de Nausítous que Alcínous recorda (cf. 13. 164–87); vegeu de Jong 2001: 319–321 *ad Od.* 13. 125–87. Per a la ira de Posidó com a causa dels viatges erràtics d'Odisseu, vegeu J.-U. Schmidt 2003.

[4] Zeus no accepta el sacrifici que els grecs li ofereixen i sembla la discòrdia entre ells, cosa que acaba comportant la separació del contingent grec en dos grups que retornen per separat a la terra paterna; [6] els pretendents no fan cap ofrena als déus i fracassen en l'emboscada que paren a Telèmac; [22] en el viatge de Fenícia a Tesprotis que explica el rodamón [Odisseu] i que pateix tempesta i naufragi no s'esmenta cap ofrena als déus; [24] en el viatge que féu Eumeu quan era infant segrestat per l'esclava tampoc no es fa referència a cap ofrena divina, i encara que naveguen durant sis dies amb bon vent, al setè l'esclava que l'havia pres de casa els seus pares cau morta.<sup>67</sup>

Pel que fa als viatges per mar que Odisseu narra als feacis en els *Apòlegs* i que acaben amb la destrucció de la seva flota i la mort de tots els seus companys, convé fer-ne una anàlisi global: només en dos dels tretze viatges per mar que es narren es duu a terme alguna mena de sacrifici o d'ofrena als déus vinculada al viatge —és a dir vinculada amb el viatge per mar—,<sup>68</sup> però en tots dos casos Odisseu explicita la negativa de la divinitat a acceptar els sacrificis oferts: [12] després d'enegar Polifem i de fugir-ne insultant-lo —cosa que motiva la pregària que Polifem adreça a Posidó, el seu pare, perquè el vengui—, Odisseu i els seus companys sacrifiquen a Zeus algunes de les ovelles que s'han endut de Polifem, però el déu no accepta l'ofrena (9. 548–55, cf. 11/10); [20] el sacrifici de les vaques d'Hèlios que duen a terme els companys d'Odisseu per no morir de fam a Trinàquia és del tot impropï, perquè es tracta d'uns animals sagrats dedicats a la divinitat. És per això que, encara que procurin observar el ritual sacrificial i que facin libacions (12. 353–65, cf. 11/12), el sacrifici d'aquests animals és una perversió del sentit i de la forma de l'acte ritual original i, per tant, només pot tenir conseqüències negatives, com anticipa Odisseu mateix (12. 394–6). Així, tenint en compte que al llarg dels *Apòlegs* els dos únics sacrificis vinculats a viatges per mar o bé són impropis o bé la divinitat no els accepta, no és estrany que pateixin totes les tempestes i tots els naufragis que pateixen ni que s'acabi perdent la flota i la tripulació sencera —excepte Odisseu mateix, que és l'únic personatge que manté, en la majoria de casos, una actitud pietosa i de respecte envers la divinitat.<sup>69</sup>

3 'afligit' [ἄχνόμενος]: 24 exemples: [1] *Il.* 1. 103, [2] 7. 428 (κῆρ), [3] 7. 431 (κῆρ), [4] 13. 403, [5] 13. 658, [6] 19. 57 (κῆρ), [7] 23. 137, [8] 23. 165 (κῆρ), [9] 23. 284 (κῆρ), [10] 23. 443 (κῆρ), [11] 24. 773 (κῆρ), [12] *Od.* 4. 661, [13] 10. 67 (κῆρ), [14] 10. 570, [15] 11. 5, [16] 11. 388,

<sup>67</sup> Com ja hem apuntat més amunt (cf. supra n. 44), les hèxades —o agrupacions temporals de sis dies— anticipen l'esdeveniment d'un desastre (cf. *Od.* 10. 80, 12. 397–8, 14. 249–50); vegeu Bakker 2013: 108 n. 36.

<sup>68</sup> Així, no prenem en consideració les ofrenes que Odisseu fa a l'Hades (11. 23–36, cf. 11/11), perquè el sacrifici i la libació que els ofereix estan vinculades exclusivament amb la missió que hi vol dur a terme, no amb el viatge per mar que ha de fer per arribar-hi. Tampoc no hi incloem les pregàries o ofrenes que, individualment, fa Odisseu als déus per aplacar la ira que les accions dels seus homes poden haver causat (e.g. *Od.* 13. 371–3).

<sup>69</sup> Un dels temes recurrents en l'*Odissea* és l'excepcionalitat del comportament d'Odisseu, que contrasta amb el dels seus companys (cf. supra n. 61) i que és el que, en definitiva, li permet de retornar sa i estalvi a Ítaca. Això encaixa perfectament amb una de les finalitats del poema, que és oferir una imatge positiva de l'heroi itaqüès; per totes aquestes qüestions, vegeu les consideracions que en fem en les *Conclusions*.

[17] 11. 466, [18] 11. 542, [19] 12. 12, [20] 12. 153 (κῆρ), [21] 12. 250 (κῆρ), [22] 12. 270, [23] 24. 21, [24] 24. 420.<sup>70</sup>

Aquesta expressió denota, principalment, l'estat emocional de resignació i tristesa en què es troba el subjecte de l'acció davant d'un fet inevitable, que sovint té relació amb la mort:<sup>71</sup> [2] durant la treva pactada, els troians apilen els cadàvers dels seus conciutadans caiguts al camp de batalla i els cremen; [3] els grecs, al seu torn, fan el mateix; [4] l'aflicció per la mort d'Asi empeny Deífob a combatre Idomeneu, que es troba enmig de la seva *aristeia* (13. 210–520); [5] els paflagonis s'emporten del camp de batalla el cadàver d'Harpalió, que ha caigut abatut per una fletxa de Meríones quan fugia. El seu pare Pelimenes, rei dels paflagonis, els segueix δάκρυα λείβων (13. 658);<sup>72</sup> [7] en el seguici del cadàver de Pàtrocle, Aquil·les li sosté el cap per darrera, a mode d'escolta del seu company en el camí a l'Hades; [8] els més propers a Pàtrocle apilen la llenya i dipositen el seu cos al capdamunt per la cremació; [9] Aquil·les no competeix a la cursa de cavalls, perquè no té cotxer —Pàtrocle és mort—, cosa que provoca l'aflicció dels seus cavalls;<sup>73</sup> [10] l'advertència d'Antíloc als cavalls perquè corrin i no es quedin aturats sembla al·ludir irònicament a l'aflicció que senten els cavalls d'Aquil·les (cf. [9]); [11] Hèlena plora la mort d'Hèctor davant del seu cadàver, que suposa la desaparició de l'únic troià que la tractava amb certa benevolència; [13] en la segona visita a l'illa d'Èol, Odisseu és conscient que ha perdut una oportunitat única per tornar a la terra paterna amb part dels companys vius. La seva aflicció no aconsegueix assuaujar la resposta del déu dels vents, que és implacable (10. 72–5); [14, 15] el viatge d'Odisseu i els companys a l'Hades es caracteritza, a nivell emocional, per un sentiment de resignació i de temor, tant quan es dirigeixen a les naus (10. 570, cf. 4/6), com quan hi embarquen (11. 5, cf. 4/7);<sup>74</sup> [17] l'*extensio* del tancament de l'escena de la conversa entre Odisseu i l'ànima d'Agamèmnon per mitjà de la inclusió d'elements tradicionals que connoten aflicció i profunda tristesa emfasitza el caràcter

<sup>70</sup> Cf. E.-M. Voigt 1978; Latacz 2000: 65 *ad Il.* 1. 103; 2003: 85–86 *ad Il.* 2. 270; 2009b: 37 *ad Il.* 19. 57; de Jong 2001: 269 *ad Od.* 10. 496–9; Cook 2003. Hem pres en consideració totes les atestacions de la forma participial ἄχνύμενος en nominatiu, excepte les modificades per la partícula περ, a les quals A. Kelly (2007a: 162) atribueix un valor referencial específic: «The accompanied action [by ἄχνύμενος περ] is depicted as necessarily undertaken in spite of the emotional turmoil involved, with the preferred action usually left unstated, but easily understood»; cf. també E.-M. Voigt 1978. En el cas de κῆρ, en canvi, no hem trobat cap valor addicional: vegeu Latacz 2009b 37: «κῆρ ist versfüllendes Element ohne kontextspezifische Bed. bei inneren Vorgängen.»

<sup>71</sup> E. Cook (2003) diferencia dos tipus principals d'*ákhos*. El primer tipus correspon a la resposta emocional que es té davant d'una pèrdua personal, generalment la mort dels *philoí* en el camp de batalla, però també la por per la pròpia seguretat, la tristesa per l'absència de persones estimades i, fins i tot, la nostàlgia per la terra paterna. El segon tipus d'*ákhos*, en canvi, està causat per una pèrdua de *timé* individual o col·lectiva, i els que la pateixen acostumen a reaccionar prenent represàlies o seguint lluitant.

<sup>72</sup> L'expressió δάκρυα λείβων, àmpliament testimoniada (cf. *Il.* 13. 658, 18. 32; *Od.* 5. 84, 5. 158, 8. 86, 8. 93, 8. 532, 16. 214), presenta també el motiu '*vessant ufana de llàgrimes*', que en aquest lèxic hem analitzat referencialment a partir de les expressions θαλερόν κατὰ δάκρυ χέων i θαλερόν κατὰ δάκρυον εἶβων (cf. 4); aquest motiu se sol associar amb l'expressió ἄχνύμενος (κῆρ): 3/5, 3/14, 3/15, 3/17, 3/19. Cf. també *Il.* 7. 426, on els troians vessen llàgrimes *angoixats* (cf. 3/2) mentre recullen els cadàvers del camp de batalla per cremar-los.

<sup>73</sup> El caràcter diví dels cavalls d'Aquil·les es mostra no només en la seva immortalitat, sinó en el fet que són capaços de tenir sentiments humans, per exemple quan ploren la mort de Pàtrocle (*Il.* 17. 426–40); cf. N. J. Richardson 1993: 206 *ad Il.* 23. 283–4.

<sup>74</sup> De fet, els elements pavorosos caracteritzen de manera creixent tot l'episodi de la *Nekyia*, fins a desembocar en la terrorífica trobada amb Hèracles i la fugida d'Odisseu de l'Hades per por que Persèfone hi envii el cap de la Gorgona (632–5); vegeu el *Comentari*.



particularment emotiu i patètic de la trobada (11. 465–6);<sup>75</sup> [18] el record de quan eren vius provoca aflicció a les ànimes, especialment a Agamèmnon, tant [16] quan s'acosta a Odisseu, com [23] quan va cap a les ànimes d'Aquil·les, Pàtrocle, Antíloc i Aiant; [19] Odisseu i els companys fan una pira i cremen el cos insepult d'Elpènor a l'illa de Circe. La inclusió del motiu 'vessant ufana de llàgrimes' (4/8) dota d'encara més patetisme l'escena; [20] l'adreça d'Odisseu als companys està marcada per la possibilitat que aquests acabin morint durant el retorn, com ja ha predit abans Circe (12. 137–41) i profetitzat Tirèsias (11. 110–7, cf. 38/7), una possibilitat que l'heroi no verbalitza però que traspuja en el sentiment d'*ákhos* amb què se'ls adreça; [21] els sis companys d'Odisseu que Escil·la s'emporta criden desesperats Odisseu abans de morir devorats pel monstre;<sup>76</sup> [22] l'adreça d'Odisseu als companys perquè no s'acostin a la illa d'Hèlios torna a estar marcada per la possibilitat real que tots hi acabin morint, tal com han predit a Odisseu l'endeví Tirèsias (11. 110–7, cf. 38/7) i la dea Circe (12. 137–41, cf. [20]), una possibilitat que no explicita davant dels companys però que caracteritza la manera com s'hi adreça; [24] els familiars dels pretendents que han mort a palau es reuneixen en assemblea, colpits per la mort dels seus.

Tanmateix, en alguns casos l'*ákhos* no sembla correspondre a un sentiment de pèrdua relacionat amb la mort, com hem vist fins ara, sinó més aviat una agressivitat amenaçadora.<sup>77</sup> [1] l'adreça d'Agamèmnon a Calcant, en què l'acusa de predir només desgràcies, n'és una bona mostra. Per bé que al rerefons de l'assemblea hi ha la gran mortaldat que Apol·lo està causant entre els grecs, l'*ákhos* d'Agamèmnon respon més a la pèrdua de *timé* que implicaria renunciar al seu *géras*, Criseida, que no pas al sentiment de pèrdua per la mort dels companys grecs;<sup>78</sup> [6] la referència d'Aquil·les a l'*ákhos* que sentien ell i Agamèmnon quan van discutir sobre la conveniència de retornar Criseida al seu pare (1. 101–305)<sup>79</sup> té relació també amb la pèrdua de *timé* que implica la renúncia al propi *géras*; [12] l'adreça d'Antínoos als pretendents, que presenta coincidències tant en el to agressiu com en la fraseologia que fa servir amb la

<sup>75</sup> La presència del tancament fraseològic '*mentre tots dos intercanviàvem mots [odiosos]*' [νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένῳ στυγεροῖσιν] (33/3) per cloure la conversa entre Odisseu i l'ànima d'Agamèmnon (20/4) connota l'escena amb una intensitat emocional elevada, reforçada amb la presència dels elements '*aflligit*' [ἀχνύμενος] (3/17) i '*vessant ufana de llàgrimes*' [θαλερόν κατὰ δάκρυ χέοντες] (4/7). Per al valor emfàtic que implica una major extensió, vegeu «L'expansió emfàtica» en la *Introducció*.

<sup>76</sup> La visió d'Escil·la devorant els companys impacta de manera considerable Odisseu, que per referir-s'hi recorre al motiu tradicional *mort lamentable* (12. 258–9, cf. 97/5).

<sup>77</sup> Aquest caràcter agressiu ve donat, especialment, per les expressions que segueixen el participi, idèntiques en el cas de les intervencions d'Agamèmnon [1] i d'Antínoos [3]: μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφὶ μέλαινα / πίμπλαντ', ὅσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι εἵκτην (Il. 1. 103–4 = Od. 4. 661–2). En la primera expressió, hi ha la paraula μένος, que acostuma a referir-se a una energia agressiva (Latacz 2000: 65, *ad Il.* 1. 103; cf. Führer 1994a [μένος]; Jahn 1987: 39–45), i l'adjectiu (ἀμφι)μέλαινα, que quan qualifica φρένες té un valor prolèptic 'els *phrénēs* es van ennegriir' i es troba en situacions d'excitament violent (Latacz 2000: *loc. cit.*, cf. S. West 1988: 234s.). La segona expressió és típica d'escenes d'armament o de combat, referida als ulls de mortals que experimenten una passió violenta; per a un bon estudi de l'expressió, vegeu Turkeltaub 2005: *passim*, esp. 162–166; cf. també Latacz 2000: *loc. cit.* [amb bibliografia].

<sup>78</sup> Cf. Latacz 2000: 69 *ad Il.* 1. 118–29.

<sup>79</sup> L'*ákhos* d'Agamèmnon es produeix quan l'endeví Calcant profetitza que la pesta entre els grecs no s'aturarà fins que no hagin retornat Criseida al seu pare sense rescat, és a dir fins que Agamèmnon no s'hagi després del seu *géras* (cf. [1]); l'*ákhos* d'Aquil·les es produeix quan veu amenaçat també el seu *géras*, Briseida (cf. Il. 1. 188). J. Latacz (2009b: 37 *ad Il.* 6. 57) enumera els diferents estadis emocionals que es poden resseguir en l'escena.

d'Agamèmnon (cf. [1]), respon a la humiliació que suposa per als pretendents el fet que Telèmac hagi partit d'Ítaca d'amagat d'ells —un fet que representa una pèrdua col·lectiva de *timé* per haver estat burlats, a ulls seus, per un jove inexpert.<sup>80</sup>

4 'vessant ufana de llàgrimes' [θαλερόν κατὰ δάκρυ χέων]: 11 exemples: [1] *Il.* 6. 496, [2] 24. 9 (δάκρυον εἶβεν), [3] *Od.* 4. 556, [4] 10. 201, [5] 10. 409, [6] 10. 570 (3/14), [7] 11. 5 (3/15), [8] 11. 391 (δάκρυον εἶβων), [9] 11. 466 (3/17), [10] 12. 12 (3/18), [11] 22. 447.<sup>81</sup>

Aquest element tradicional es troba en passatges marcats per una forta càrrega emotiva relacionada, d'alguna manera, amb el caràcter mortal dels personatges. L'adjectiu θαλερός, que s'afegeix a les fórmules més bàsiques κατὰ δάκρυ χέων o κατὰ δάκρυον εἶβων, emfasitza l'expressió i així subratlla, per una banda, l'alta emotivitat de l'escena, i, per l'altra, el caràcter efímer de qui plora: [1] després del comiat d'Andròmaca i d'Hèctor, el plor de l'esposa, a qui més endavant s'uneixen les serventes, fa preveure la mort propera de l'heroi troià; [2] els grecs es retiren a descansar després d'haver participat en els jocs fúnebres en honor de Pàtrocle, excepte Aquil·les, que és incapaç de dormir perquè pensa en el seu amic mort i plora; [3] la descripció que fa Proteu a Menelau de la situació d'Odisseu a l'illa de Calipso és de total desesperança: l'heroi itaquès no pot tornar a la terra paterna per manca de vaixell i de remers. I és que per a Odisseu l'absència de *nóstos* és equivalent a la mort;<sup>82</sup> [4] Odisseu i els companys recorden l'episodi dels lestrígons, en què alguns dels companys van morir devorats; [5] quan Odisseu torna del palau de Circe es troba els companys plorant, perquè es pensen que ja no el tornaran a veure mai més. És la reunió més llarga i amb més elements patètics de tots els *Apòlegs*;<sup>83</sup> [8] la reacció d'Agamèmnon quan es trobar Odisseu a l'Hades és posar-se a plorar i

<sup>80</sup> En aquesta escena, la relació del sentiment d'*ákhos* amb la resposta emocional a la pèrdua d'una persona estimada és més difícil de veure. Hom hi podria voler veure la prolepsis del sentiment d'*ákhos* del cabrer Melanti quan Eumeu i Fileci l'atrapen i el pengen (τὼ δ' ἄρ' ἐπαΐξανθ' ἐλέτην ἔρυσάν τέ μιν εἶσω / κουρίζ, ἐν δαπέδῳ δὲ χαμαὶ βάλλον ἀχνόμενον κῆρ, *Od.* 22. 187–8), o fins i tot la prolepsis del sentiment de por sobrenatural, connotat per l'element '*por pàlida*' [χλωρόν δέος] que experimentaran els pretendents quan Odisseu se'ls reveli amenaçador (22. 42, cf. 18/7). Això potser implicaria, però, que Antínous preveïés els esdeveniments futurs i que experimentés *ákhos* en previsió del que l'expedició de Telèmac significa en el desenvolupament posterior de la història; aquesta capacitat predictiva d'Antínous no és evident en cap altre passatge, però encaixaria amb el fet que al llarg de l'*Odissea* els pretendents estiguin caracteritzats per l'*atasthalía*, l'actitud obstinada de pretendre Penèlope que mantenen malgrat advertències específiques (cf. de Jong 2001: 12 *ad Od.* 1. 32–43).

<sup>81</sup> Cf. Arnould 1990: 130s.; de Jong 2001: 269 *ad Od.* 10. 496–9. Hem inclòs en aquesta entrada les expressions que presenten l'element θαλερόν. Així doncs, hem deixat de banda expressions formulars similars, com (κατὰ) δάκρυ χέων (e.g. *Il.* 1. 357) o τέρεν κατὰ δάκρυον εἶβων (e.g. *Il.* 16. 11), o expressions individuals com δάκρυ ἀναπρήσας (*Il.* 9. 433, *Od.* 2. 81), θαλερόν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ (*Il.* 2. 266, 16. 16), τέρεν κατὰ δάκρυ χέων (*Il.* 3. 142) o θαλερόν δὲ κατεῖβετο δάκρυ παρειῶν (*Il.* 24. 791), encara que totes es podrien considerar multiformes d'un mateix motiu vessar llàgrimes; M. Fernández Galiano (1992: 298, *ad Od.* 22. 447) en fa una llista. Per a θαλερός, l'element identificatiu d'aquesta motiu, vegeu Lowenstam 1979; Vivante 1982: 117s.; Führer 1987.

<sup>82</sup> Com apunta E. J. Bakker (2013: 27s.), «Calypso's paradise at the navel of the sea embodies the lack resulting from surfeit, a timeless existence away from mortal needs that resembles the eternity of death. Once the hero is on his way toward the uncertainties of mortal life, Leucothea appears in the middle of Poseidon's storm as the donor of the sequence. Her veil fills the slot of the magical agent that helps Odysseus to reach the shore alive. This is pure *nóstos* [...]: physical survival as a return from certain death.» Per als *Apòlegs* com a narració de retorn de la mort, vegeu Frame 1978: 34–80, que també assenyala la relació etimològica entre l'arrel indoeuropea *nes-* 'retornar a la llum i al dia' i el mot grec *nóstos* (cf. *íd.*: 1–33).

<sup>83</sup> Cf. de Jong 2001: 264 *ad loc.* L'expansió de l'escena es fa mitjançant la inserció d'un símil (10. 410–415a), una comparació (10. 415b–417) i un discurs (10. 418–421). El patetisme ve remarcat per les connotacions negatives

intentar-lo abraçar, una reacció que s'entén si tenim en compte que a l'Hades només baixen les ànimes dels morts; [11] les serventes són obligades a netejar les estances on s'ha produït la matança dels pretendents, a emportar-se'n els cossos i apilar-los abans de ser penjades.

En els episodis que tenen a veure amb el viatge d'Odisseu i els companys a l'Hades, aquesta expressió sol aparèixer just després d'un altre element tradicional, ὄχνυμενος (cf. 3), subratllant el caràcter marcadament incert i perillós de l'expedició, o la tristesa i l'aflicció causades pels esdeveniments que hi succeeixen: [6, 7] es descriu l'estat d'ànim dels companys d'Odisseu quan es dirigeixen i embarquen a les naus cap a l'Hades; [9] es troba en els versos de tancament de la conversa d'Odisseu amb l'ànima d'Agamèmnon (20/4); [10] descriu l'estat d'ànim d'Odisseu quan cremen el cos insepult d'Elpènor, ja de tornada a l'illa de Circe.

5 **Ajudant:** 29 exemples: [1] *Il.* 1. 479 (2/2a), [2] 10. 366, 482, 507–12 (1/1), [3] 10. 390–9, 427–41 (1/1), [4] 24. 352–467 (1/2), [5a] *Od.* 2. 287–95 (1/3), [5b] 2. 382–406 (1/3), 416–21 (2/3a), [6] 4. 365–446 (1/4), [7] 4. 472–569 (1/4), [8] 5. 263–8 = 7. 264–6 (2/7a), [9] 5. 332–50 (1/5), [10] 5. 382–7 (1/5), [11] 6. 229–35 (1/6), [12a] 6. 194–7 (1/7), [12b] 7. 14–77 (1/7), [13] 9. 91–5 (1/9), [14] 9. 195–207 (1/10), [15] 10. 17–26 (1/11), [16] 10. 105–15 (1/12), [17] 10. 277–306 (1/13), [18] 10. 488–540, 10. 570–4, 11. 6–8 (1/14, 2/17a), [19] 11. 100–37 (1/14), [20] 11. 626 (1/15), [21] 12. 33–141, 148–50 (1/16, 2/19a), [22] 13. 3–15, 47–8 (1/8), [23] 13. 345–438 (1/17), [24] 15. 292–4 (2/23a), [25] 15. 475 (2/24a), [26] 16. 166–77 (1/18), [27] 17. 184–203 (1/19), [28a] 21. 1–14 (1/20), [28b] 21. 330–42 (1/20), [28c] 21. 344–53 (1/20), [29] 23. 177–204 (1/21).<sup>84</sup>

Aquest motiu tradicional és un dels elements recorrents del patró narratiu de l'*expedició de recerca* (cf. 1), sobre el qual es construeixen alguns episodis dels poemes homèrics —i de l'èpica grega arcaica—, especialment els que s'inscriuen en les aventures dels *Apòlegs*. També és habitual trobar-lo en la descripció de la partida en vaixell, que pertany a l'escena tradicional del *viatge per mar* (cf. 2), sota la forma del motiu *la divinitat envia un vent favorable a la nau* (cf. 6). Com la major part dels elements que conformen el patró narratiu de l'*expedició de recerca*, la figura de l'*ajudant* —en tota la seva extensió— és present en moltes de les contalles populars d'arreu del món, també de la Grècia arcaica.<sup>85</sup> Tanmateix, la nostra anàlisi se centrarà

---

que s'associen a les expressions formulars que introdueixen els discursos, com ara οἶκτ' ὀλοφυρομένους, ο βέ καί μ' ὀλοφυρόμενοι ἔπεα πτερόεντα προσηύδων.

<sup>84</sup> Cf. Hansen 1972: 9; 1997: 458s.; Fenik 1974: 33–37; Louden 1993b: 8–12; Latacz 2009c: 72 *ad Il.* 24. 153; Bakker 2013: 18–34. Per a la figura de Circe, vegeu Rabel 2005b: 174s.; per a Hermes, Davies 2008. Per la seva banda, S. Reece (1993: 12s.) inclou alguns d'aquests casos —com [12a]— en les escenes d'hospitalitat. En aquesta entrada només hem analitzat les figures d'*ajudant* relacionades amb dues escenes tradicionals: l'*expedició de recerca* (cf. 1) i el *viatge per mar* (cf. 2). La figura de l'*ajudant*, molt habitual en les contalles populars de tot el món (cf. Propp 1987 [1968<sup>2</sup>]: 91, 97), té una presència més àmplia que la que recollim en aquesta entrada: sense anar més lluny, el paper de les divinitats de la *Iliada* a favor de grecs o troians es podria inscriure en aquesta categoria (cf. Müller 1966; Latacz 2009b: 147 *ad Il.* 19. 342). Tanmateix, hem volgut circumscriure l'anàlisi a la figura de l'*ajudant* tal com apareix en la *Nekyia*, que és en relació amb les expedicions de recerca i els viatges per mar; un estudi complet de la figura *ajudant* en l'èpica grega arcaica requeriria una extensió i profunditat que sobrepassa els límits d'aquest treball.

<sup>85</sup> Per un estudi de la figura *ajudant* en la literatura grega, vegeu Mondì 1986: 30s.; Davies 2003: 35–38.

en el paper que juga la presència d'aquest element en el marc de dues unitats tradicionals: l'*expedició de recerca* i el *viatge per mar*.

Sota la denominació d'*ajudant* s'inclouen totes aquelles figures que, per voluntat pròpia, per amenaça o a canvi d'alguna cosa,<sup>86</sup> ajuden l'heroi en la tasca que es proposa. L'ajuda pot prendre diverses formes, però la funció que subjau en totes elles és la mateixa: són *ajudants* (o *escortes*) les figures que guien, escorten o acompanyen l'heroi cap a la seva destinació (cf. [4, 5, 12, 16, 20, 27, 28]), són *ajudants* (o *informants*) les que li donen indicacions o informacions que necessita (cf. [2-4, 6-8, 18, 21, 23, 26]), i són *ajudants* (o *donants*) les que li proporcionen algun element auxiliar, sovint un *agent màgic* (cf. 7), que servirà perquè accomplixi el seu objectiu (cf. [1, 2, 4-6, 8, 9, 12-15, 17, 18, 21-26, 28, 29]). Tanmateix, això no vol dir que una figura ajudant només pugui dur a terme la seva funció per mitjà d'una d'aquestes tres formes; de fet, en els poemes homèrics és força habitual que la figura ajudant presenti dues o tres funcions alhora: per exemple, [4] Hermes *qua* un jove mirmídon acompanya Príam fins al campament grec, li dóna indicacions sobre com adreçar-se a Aquil·les i vessa son damunt dels grecs (24. 445-7, cf. 72/2); [12] quan Odisseu es dirigeix cap a Esquèria, Atena el cobreix amb una boira que el fa invisible (7. 15, cf. 7/7) i l'escorta fins al palau dels sobirans feacis; [18] la dea Circe dóna indicacions a Odisseu per arribar a l'Hades i li proporciona les ovelles amb què farà el sacrifici i es podrà propiciar les ànimes dels morts.

També és habitual que un mateix episodi presenti dues o més figures ajudants: la primera figura ajudant proporciona a l'heroi el que necessita (objecte o element màgic, escorta, indicacions, etc.) perquè pugui obtenir, generalment per força, allò que busca d'una altra figura ajudant: [2, 3] Atena (*donant*) inspira *ménos* (10. 366, cf. 7/1a) a Diomedes perquè pugui atrapar Doló, l'espia troià que donarà informació a Odisseu i Diomedes sobre la vinguda dels tracis i la localització del seu campament (*informant*); [6, 7] Idòtea (*informant, donant*) explica a Menelau com atrapar Proteu, que li donarà les indicacions que necessita per poder tornar a Esparta (*informant*), i a més el proveeix de pells de foca i d'ambrosia (4. 435-7, 445, cf. 7/4a, 4b), que li són útils per accomplir-ho; [17-19] Hermes *qua* un jove (*informant, donant*) explica a Odisseu com fer-s'ho perquè Circe l'acabi rebent i ajudant, i li dóna l'herba *móly* (10. 287-91, cf. 7/12) perquè no sigui enfetillat per la dea. Al seu torn, Circe (*informant, donant*) li donarà indicacions per poder arribar a l'Hades, així com ovelles perquè les sacrifiqui i, gràcies a la sang vessada (11. 36-50, 95-6, cf. 7/13b), Tirèsias (*donant*) faci una profecia sobre el seu retorn.

En els episodis que s'inscriuen en l'*expedició de recerca*, les figures ajudants acostumen a sortir a l'encontre de l'heroi casualment i de sobte, sovint quan l'heroi s'encamina cap al lloc on ha de dur a terme la seva tasca; això és així sobretot quan divinitats com Atena o Hermes prenen una altra aparença per ajudar l'heroi (cf. [4, 5, 12, 17]). En general, en els poemes homèrics els *ajudants* fan aquest paper per voluntat pròpia, encara que no és estrany que

<sup>86</sup> Cf. Hansen 1972: 9. Sobre les diferents motivacions que tenen les figures *ajudants* per ajudar l'heroi, cf. infra.

demanin alguna cosa a canvi, com ara informació o algun tipus d'ofrena;<sup>87</sup> en aquest sentit, és il·lustratiu el cas de Tirèsias [19], que es nega a fer la profecia que Odisseu li demana fins que no ha begut la sang del sacrifici oferta per l'heroi (11. 95–6). Tanmateix, també hi ha casos en què la figura *ajudant* no té voluntat d'ajudar, sinó que és l'heroi qui, per amenaça o coerció, l'obliga a fer-ho: [3] Doló dona informació sobre els tracis a Diomedes i Odisseu per evitar que el matin (10. 442–5), encara que després els herois grecs no escoltin la seva súplica i ho facin igualment; [7] amb l'ajuda d'Idòtea, Menelau aconsegueix emboscar Proteu (101/8) i obligar-lo a donar-li informació sobre el seu retorn (4. 454–9).

Malgrat la varietat de tipologies que conformen el motiu tradicional de l'*ajudant* i la varietat de situacions en què apareix, la presència d'aquesta figura anticipa implícitament que l'heroi acomplirà l'objectiu que es proposa de manera exitosa. És per això que quan, malgrat la presència d'una figura *ajudant*, l'acció fracassa, es trenca per sorpresa l'horitzó d'expectatives que el motiu havia projectat sobre l'audiència, un trencament que projecta incertesa a propòsit del desenvolupament posterior de l'acció: [8] encara que finalment Odisseu es pugui salvar del naufragi gràcies a l'ajuda d'Ino / Leucòtea, l'ajuda de Calipso, que s'expressa amb el motiu de *la divinitat envia un vent favorable* (6/6), no pot evitar que el rai de l'heroi itaquès naufragui a causa de la ira del déu Posidó, un naufragi inesperat en vista de les connotacions associades a aquests elements i al favor diví amb què compta l'empresa (cf. 5. 29–42); [13] en l'episodi dels lotòfags —com en el dels lestrígoncs (cf. [16])—, les convencions associades als elements que formen part del patró narratiu de l'expedició de recerca estan capgirades, de manera que tant l'*agent màgic* que hi apareix —la flor del lotus— (cf. 7/9), com les figures que es presenten com a *donants* —els lotòfags— no ajuden l'heroi a acomplir la seva tasca de retornar a la terra paterna, sinó que fan tot el contrari, que s'oblidi del retorn. Mitjançant el capgirament de les convencions associades a aquests elements el poeta projecte un horitzó d'incertesa en relació amb el retorn d'Odisseu, alhora que forneix d'exemples de mala hospitalitat davant l'audiència feàcia;<sup>88</sup> [15] el viatge des d'Eòlia fins a Ítaca fracassa malgrat comptar amb el déu Èol com a

<sup>87</sup> En el seu estudi sobre la morfologia del conte popular, V. Propp (1987 [1968<sup>2</sup>]: 50) ja va detectar aquesta funció: *l'heroi pateix una prova, un qüestionari, un atac, etc. que el preparen per a la recepció d'un objecte o d'un auxiliar màgic*. En els poemes homèrics, aquesta prova pot prendre formes diferents: [2] Odisseu i Diomedes fan una pregària (Il. 10. 278–95) i una ofrena (462–4) a Atena; [4] Hermes *qua* un jove grec interroga Príam (24. 360–85); [5] Telèmac fa una pregària a Atena (Od. 2. 262–6); [6] Idòtea interroga Menelau (4. 370–81); [9] Ino / Leucòtea interroga Odisseu (5. 339–40); [12] Odisseu prega a Nausica com si fos una dea (6. 149–85); [14] Maró regala el vi en agraïment a Odisseu, que l'ha deixat amb vida a ell, al fill i a l'esposa (9. 196–207); [15] Èol interroga Odisseu sobre Troia (10. 14–6); [17] Hermes *qua* un jove fa un seguit de preguntes a Odisseu, que no esperen resposta (10. 281–5); [18, 21] Circe intenta enfetillar Odisseu però l'heroi ho resisteix gràcies a l'herba *móly* (10. 315–20); [19] Tirèsias pronuncia la profecia després de beure la sang oferta per Odisseu (11. 95–6); [22] Arete i Alcínoos interroguen Odisseu, que primer respon breument (7. 236–316) i l'endemà *in extenso* amb la narració dels *Apòlegs* (8. 572–12. 453); [23] Odisseu explica a Atena *qua* un jove itaquès la primera contalla cretenca (13. 256–86); [27] el rodamón [Odisseu] explica a Eumeu la segona contalla cretenca (14. 192–359); [28] el rodamón [Odisseu], interrogat per Penèlope, li explica la tercera contalla cretenca (19. 165–202) i com anava vestit Odisseu (221–40); [29] Penèlope posa a prova Odisseu amb la qüestió del llit de la seva cambra (23. 177–204).

<sup>88</sup> Alguns estudiosos (Most 1989; Redfield 1983: 235–244) han defensat que la funció dels *Apòlegs* és definir els deures propis de l'hospitalitat en termes negatius, és a dir mostrant allò que no ha de ser. Així, les aventures dels *Apòlegs* es distribuïren en un extrem o altre de la mala hospitalitat: des de l'excessiva generositat de lotòfags, Circe, Sirenes i Calipso, que volen retenir Odisseu més enllà de la voluntat de l'heroi, fins a la rebuda

figura *donant* i amb l'*agent màgic* de la bossa dels vents (cf. 7/10) a causa de l'estupidesa dels companys, que els acabarà perdent (cf. [21]); [16] en l'episodi dels lestrígons, la princesa del país acompanya Odisseu i els companys a palau —com fa Nausica a Feàcia amb Odisseu—,<sup>89</sup> però en lloc d'ajudar-los el que fa és dur-los cap a la mort: només sobreviu Odisseu, que ha deixat la nau varada fora de la badia. El poeta torna a capgirar les convencions associades a aquestes figures per sorprendre l'audiència i projectar incertesa (cf. [13]); [21] encara que Odisseu sobrevisqui el naufragi en l'estret entre Escil·la i Caribdis i arribi naufrag a l'illa de Calipso, l'expedició —que compta amb Circe com a *ajudant*— no es pot considerar un èxit perquè hi moren tots els companys a causa del seu comportament forassenyat, precisament per no fer cas de les indicacions de la dea.

Pel que fa als personatges que a compleixen la funció d'*ajudant*, la diversitat és enorme: divinitats olímpiques i menors, personatges de llegenda, sobirans i persones de baixa condició. Tanmateix, hi ha un personatge que en la funció d'*ajudant* destaca per sobre de tota la resta: Atena. La filla de Zeus a compleix aquesta funció en més d'un terç dels passatges tinguts en consideració, i ho fa per ajudar (gairebé) de manera exclusiva Odisseu, el seu protegit:<sup>90</sup> [10] encalma els vents perquè Odisseu, que ha naufragat amb el seu rai, pugui arribar sa i estalvi a Feàcia; [11] rejoyeneix l'heroi abans de la trobada amb Nausica, la princesa feàcia; [12] cobreix Odisseu amb boira i sota l'aparença d'un jove feaci el guia fins al palau d'Alcínoos; [23] trama amb Odisseu un pla per venjar-se dels pretendents i transfigura l'aspecte de l'heroi perquè no el reconguin a Ítaca; [26] quan la dea considera que ha arribat el moment que Odisseu reveli la seva identitat a Telèmac, en rejoyeneix l'aspecte; [28a] inspira a Penèlope la idea de resoldre el plet dels pretendents amb l'arc d'Odisseu, que es convertirà en l'instrument de venjança de l'heroi. La dea Atena, però, també ajuda altres figures que tenen una vinculació estreta amb Odisseu, com ara Diomedes o Telèmac: [2] ajuda Odisseu i Diomedes tres vegades en l'episodi de la *Dolonia*, inspirant *ménos* a Diomedes perquè pugui atrapar Doló i matar tots els tracis, i avisant Odisseu que potser és moment de tornar-se'n al campament grec abans que els atrapin; [5] Atena no només dóna la idea a Telèmac de fer un viatge sinó que sota diverses aparences l'ajuda a organitzar-lo i li envia un vent favorable (2. 420, cf. 6/3); [24] la dea també envia un vent favorable a Telèmac quan salpen de Pilos camí d'Ítaca (15. 292, cf. 6/9).

Una altra divinitat que acostuma a a complir aquesta funció és Hermes, especialment quan l'episodi implica un cert guiatge:<sup>91</sup> [4] sota l'aparença d'un jove grec, el déu guia Príam

---

agressiva que té per part dels ciclops, Escil·la, els lestrígons i Caribdis; cf. també Reece 1993: 186–206, que ho emmarca en l'estudi de les escenes d'hospitalitat de l'*Odissea*. En canvi, J. Kohl (1995: 17s.) classifica els episodis dels *Apòlegs* simplement en dues categories, pacífics i violents, que s'alternen.

<sup>89</sup> Per a un estudi dels paral·lelismes estructurals entre els episodis dels lestrígons i dels feacis, vegeu E. West 2016; cf., també, Crane 1988: 140 [l'arribada entre lestrígons com a versió alternativa desastrosa de l'arribada entre els feacis]; Reece 1993: 12, 110 [estudi de les quatre ocurrences del motiu tradicional «noia a la font» en l'*Odissea*].

<sup>90</sup> Per a la figura d'Atena com a protectora d'Odisseu, sobretot en l'*Odissea*, vegeu Müller 1966; cf. Slatkin 2011: 110. Tot i ser-los favorable en la *Iliada*, la seva ira impedeix que molts dels herois grecs retornin; cf. Clay 1983.

<sup>91</sup> De fet, encara que els estudiosos no es posin d'acord sobre les raons per les quals tradicionalment és Hermes la figura que duu a terme aquesta funció (cf. Davies 2008: 31), una de les explicacions més plausibles és que tingui

fins a la tenda d'Aquil·les, inspira *ménos* als cavalls i mules perquè prossegueixin el camí i vessa son als grecs perquè no s'adonin de l'arribada del sobirà troià (24. 445, cf. 72/2); [17] sota l'aparença d'un jove del país, Hermes dóna instruccions i una herba màgica a Odisseu perquè l'heroi no caigui enfetillat per Circe; [20] l'*eidōlon* d'Hèracles afirma davant d'Odisseu que dues divinitats el van ajudar a davallar a l'Hades, precisament Hermes i Atena.

La resta de figures *ajudants* ho són només de manera puntual, i gairebé sempre només intervenen en una sola ocasió: [1] Apol·lo envia un vent suau perquè la nau que porta Odisseu i els altres grecs que han retornat Criseida al seu pare Crises arribi a bon port; [3] Doló dóna indicacions a Odisseu i Diomedes respecte de l'arribada dels tracis i de la localització del seu campament; [6] Idòtea ajuda Menelau i els seus homes a emboscar Proteu; [7] Proteu els dóna indicacions sobre la manera com tornar a casa; [8] Calipso envia un vent suau perquè Odisseu pugui salpar de la seva illa amb el rai; [9] Ino / Leucòtea dóna a Odisseu un vel que el manté viu quan l'heroi naufraga i va a la deriva; [12] Nausica convida Odisseu al palau i li dóna indicacions sobre com fer la demanda als seus pares, sobirans de l'illa; [13] els lotòfags donen flors de lotus a Odisseu i els companys; [14] Maró regala a Odisseu el vi amb què embriagarà Polifem; [15] Èol fa obsequi a Odisseu d'una bossa que conté tots els vents llevat del zèfir, que els ha d'empènyer fins a casa; [16] la princesa lestrígona acompanya Odisseu i els companys a palau; [18, 21] Circe ajuda Odisseu en el viatge d'anada a l'Hades i en el de retorn cap a Ítaca; [22] Alcínoos retorna Odisseu a Ítaca en un vaixell feaci; [27] Eumeu acompanya el rodamón [Odisseu] a palau; [28b] Penèlope decideix —i Telèmac hi dóna suport, encara que sigui després de renyar la seva mare [28c]— que el rodamón [Odisseu] també pugui tensar l'arc.

**6 la divinitat envia un vent favorable [οὐρός]:** 10 exemples: [1] *Il.* 1. 479 (2/2a, 5/1), [2] 7. 4–5, [3] *Od.* 2. 420 (2/3a, 5/5b), [4] 3. 182–3 (2/4b), [5] 4. 585–6 (2/5c), [6] 5. 268 (2/7a, 5/8) ≈ 7. 266, [7] 11. 6–8 (2/17a, 5/18), [8] 12. 148–50 (2/19a, 5/28), [9] 15. 292 (2/23a, 5/24) ≈ 15. 34–5, 17. 148–9, [10] 15. 475 (2/24a, 5/25).<sup>92</sup>

Aquest motiu, que apareix sempre associat a l'escena de *navegació per mar* (cf. 2) —en el moment de la partida, però també durant la navegació (cf. [4])—,<sup>93</sup> implica de manera implícita que el viatge que s'empren compta amb el suport d'una divinitat (cf. 5) i que, per tant, la nau

a veure amb el fet que és la divinitat que acostuma a acompanyar, guiar, altres divinitats (cf. Herter 1976: 210s.; Latacz 2009c: 72 *ad Il.* 24. 153, amb bibliografia). Sobre la funció d'Hermes com a *ajudant*, vegeu Davies 2008.

<sup>92</sup> Cf. Langholf 2000 [οὐρός]; Latacz 2000: 158 *ad Il.* 1. 479; Reece 1993: 39; Graziosi & Haubold 2005: 84–86; Purves 2010: 329. Els pasatges recollits després del símbol [≈] són en discurs indirecte, referits als pasatges en discurs directe que estan recollits abans del símbol. Per això a [9] primer es recull el vent favorable que Atena envia a Telèmac, i després del símbol la promesa d'Atena a Telèmac que un déu li enviarà el vent favorable (15. 34–5) i l'explicació de Telèmac a Penèlope de com ha anat el viatge (17. 148–9). Per l'estreta vinculació de l'element amb l'escena de *viatge per mar* (2) i amb la figura *ajudant* (5) hem inclòs la referència a aquests elements després del pasatge. A més, funcionalment en molts casos actua com un *agent màgic* (7).

<sup>93</sup> Alguns autors (e.g. Reece 1993: 39) emmarquen els pasatges [7] i [8], juntament amb altres instàncies (*Od.* 10. 17–26, 10. 507), dins de l'esquema d'*hospitalitat*, com una de les formes que pot prendre l'*escorta de l'hoste* per part de divinitats. Tanmateix, aquesta perspectiva no té en compte les instàncies del motiu que no es troben en escenes d'*hospitalitat* [1–6, 9, 10], ni tampoc fa diferència entre els tipus de vents enviats, un aspecte que —com veurem— és significatiu (cf. infra n. 95).

arribarà a bon port: [1] Apol·lo envia un vent favorable als grecs perquè retornin bé de Crises, on han anat a tornar Criseida al seu pare; [3, 9] Atena envia un vent favorable a Telèmac per anar i per tornar de Pilos; [6] Calipso envia un vent favorable a Odisseu quan l'heroi parteix d'Ogígia amb el rai. A pesar d'aquest bon auguri, el viatge acaba en naufragi, causat per la ira de Posidó; [7, 8] Circe envia un vent favorable a Odisseu i els companys quan salpen cap al país dels cimmericis camí de l'Hades i quan parteixen de nou camí de casa; [10] Zeus envia un vent favorable al vaixell fenici en què van viatjar Eumeu i l'esclava que se'l va emportar del palau dels seus pares. En alguns casos, no s'especifica la divinitat que envia el vent favorable (οὐρος), però sí que es tracta d'un agent diví: [2] és un símil genèric en què es representa una divinitat bufant l'*oûros* per a uns mariners; [5] els déus immortals garanteixen el viatge de tornada de Menelau després de les hecatombes sagrades que els ha ofert a Egipte.

Aquest motiu sol prendre la forma de l'expressió ἵκμενον οὐρον ἵει, sigui en un sol vers [1, 3, 9], sigui expandida en tres versos [7, 8]. També es troba en expressions menys fixades, d'extensió diversa, que no presenten l'adjectiu ἵκμενον i que es construeixen amb altres verbs.<sup>94</sup> Així, doncs, l'element que identifica el motiu no és l'expressió formular ἵκμενον οὐρον ἵει, sinó, d'una banda, el mot οὐρος, i, de l'altra, la menció d'una divinitat agent. De fet, el paper actiu de la divinitat ja està implícit en el mateix *oûros*, perquè, així com el mot ἄνεμος serveix per referir-se al vent que té una determinada direcció geogràfica, οὐρος només es refereix al vent que envia una divinitat i que porta un personatge a la seva destinació.<sup>95</sup> Tots dos tipus de vents són iguals de reals, però l'*oûros* implica un paper actiu de la divinitat en l'èxit del viatge i, per tant, l'expectativa que el viatge serà exitós i que la nau arribarà a bon port,<sup>96</sup> mentre que l'*ánemos* està mancat d'aquestes connotacions.

7 **Agent màgic:** 18 exemples: [1a] *Il.* 10. 366 (1/1), [1b] 10. 391–9, 427–41 (1/1), [1c] 10. 482 (1/1), [2a] 24. 442 (1/2), [2b] 24. 445 (1/2), [3a] *Od.* 2. 395 (1/3), [3b] 2. 420 (1/3), [4a] 4. 435–7 (1/4), [4b] 4. 445 (1/4), [4c] 4. 472–80 (1/4), [5a] 5. 346–50 = 370–4 (1/5), [5b] 5. 382–4 (1/5), [6] 6. 229–35 (1/6), [7] 7. 15 (1/7), [8] 7. 36, 8. 557–62, 13. 86–7 (1/8), [9] 9. 93–7 (1/9), [10] 9. 345–62 (1/10), [11] 10. 19–26 (1/11), [12] 10. 287–91, 302–6, 318 (1/13), [13a] 11. 6–8 (1/14), [13b] 11.

<sup>94</sup> És el cas de: [2] ἔδωκεν, [5] ἔδοσαν; [4, 6] προέηκεν; [10] ἐπὶ ἵαλλεν.

<sup>95</sup> Cf. Graziosi & Haubold 2005: 84–86. En aquest sentit, val la pena destacar dos episodis: (i) quan Odisseu i els seus fugen dels cícons, Zeus envia un vent del nord (ἄνεμον βορέην) i una boira ben espessa (*Od.* 9. 67–9): aquest *ánemos* no és un vent amable que els portarà a bon port, sinó l'inici d'una tempesta que durarà dos dies; (ii) Èol no envia un *oûros* quan Odisseu decideix partir d'Eòlia, sinó que li dóna una bossa amb tots els vents a dintre llevat del zèfir (*Od.* 10. 25–6): la tornada no s'arribarà a accomplir. Aquests dos passatges reforcen la hipòtesi de l'*oûros* com a vent que ajuda a arribar a bon port, contraposat a la resta d'*anémoi*.

<sup>96</sup> Encara que en aquesta entrada només hagi recollit els passatges en què s'explicita que la divinitat envia un *oûros* a un vaixell concret, n'hi ha d'altres en què no es fa cap menció *explicita* del paper actiu de la divinitat en l'*oûros* que bufa o del fet que s'aconsegueix de fer arribar la nau a bon port: e.g. en una comparació, Zeus envia un *oûros* sobre el pèlag (*Il.* 14. 19); Agamèmnon és capaç d'arribar a casa gràcies a un *oûros* que bufa (*Od.* 3. 176). Tanmateix, en tots els casos el vent *oûros* continua tenint aparentment les implicacions que hem descrit: (a) és enviat per la divinitat; (b) dirigit cap a un vaixell, implica que el vaixell arribarà a la seva destinació.



36–50, 95–6 (1/14), [14] 12. 37–141 (1/15), [15] 13. 429–38 (1/16), [16] 16. 172–6 (1/18), [17] 19. 577, 21. 1–14, 404–15 (1/19), [18] 23. 177–204 (1/20).<sup>97</sup>

Aquest motiu tradicional és un dels elements recurrents del patró narratiu de l'*expedició de recerca* (cf. 1), sobre el qual es construeixen alguns episodis èpics, especialment els que s'inscriuen en les aventures narrades en els *Apòlegs*. Com la resta d'elements que conformen aquest patró narratiu, l'agent màgic és present en moltes de les contalles populars d'arreu del món, també en la Grècia d'època arcaica. Tanmateix, la nostra anàlisi se centrarà en el paper que juga la presència d'aquest element en el marc de la unitat tradicional *expedició de recerca*.

Excepte en dos casos (cf. 1/12, 1/17), la presència de l'agent màgic és característica de l'expedició de recerca i resulta un element determinant perquè l'expedició en qüestió acabi amb èxit, encara que en alguns casos els valors associats a l'element estiguin capgirats (cf. [9]). Per bé que, des d'una perspectiva comparativa, els estudiosos hagin observat que aquest tipus d'objectes o elements tenen associats trets màgics, el cert és que en els episodis que trobem en els poemes homèrics la situació és una mica més complexa. D'una banda, és cert que el caràcter màgic dels elements en qüestió és ben patent en alguns d'ells, com ara l'herba *móly* [12], que protegeix Odisseu de les fetilleries de Circe (10. 318), el vel (κρήδεμνον) que Ino / Leucòtea ofereix a Odisseu [5] i que li permet arribar sa i estalvi a Feàcia, o els vaixells feacis [8], que quan naveguen són més ràpids que els pensaments o que el falcó (7. 36, 13. 86–7), i que ho fan sense pilot, sabent cap a on han d'anar, i envoltats de boira (8. 557–62).<sup>98</sup> De l'altra, objectes que a nivell funcional actuen com *agents màgics* no presenten cap característica que es pugui associar amb la màgia, o, si en presenten, és residual,<sup>99</sup> com ara el guiatge de Circe a Odisseu [15], l'arc d'Odisseu [17] o el llit d'Odisseu i Penèlope [18].<sup>100</sup>

És per això que el millor criteri per saber quins elements actuen com a *agents màgics* és estudiar-los des de la perspectiva de la seva funcionalitat: són agents màgics tots aquells

<sup>97</sup> Cf. Propp 1987 [1968<sup>2</sup>]: 53ss.; Hansen 1972: 9–11; M. W. Edwards 1987: 57; Bakker 2013: 21–34. Per a l'agent màgic en la tradició hesiòdica, vegeu Mondì 1986: 30s. W. Hansen (*loc. cit.*) diferencia entre dues figures ajudants, l'informant (*informer*) i el donant (*donor*): el primer donaria informació i el segon un objecte (l'agent màgic); en canvi, E. J. Bakker (*loc. cit.*) ho inclou tot sota el mateix epígraf en considerar que les indicacions que Circe dóna a Odisseu són també un agent màgic —una aproximació que hem seguit en aquest treball.

<sup>98</sup> Per als trets màgics de les naus feàcies, vegeu W. Hansen (1997: 448), que ho posa en relació amb el caràcter màgic del viatge de retorn (*marvelous return*) de l'heroi dins del patró narratiu tradicional *espòs torna a casa després d'una llarga absència* (*The Homecoming husband*); aquest és precisament el tipus de viatge que Odisseu fa de Feàcia a Ítaca en una sola nit (vegeu Hansen 2002: 208; cf. Huet 1917: 7 n. 2). Per als viatges de retorn meravellosos en diferents tradicions literàries, vegeu Huet 1917; Hansen 2002: 201–204.

<sup>99</sup> Encara que l'absència (o presència residual) de trets màgics associats a aquest element en alguns dels episodis homèrics confirmaria les apreciacions a l'entorn de les diferències entre el cicle i els poemes homèrics que J. Griffin (1977) va exposar en el seu famós article —en el sentit que, mentre que el cicle es recrea en els elements màgics, Homer tendeix a obviar-los (cf. pp. 40–42)—, el cert és que l'anàlisi que en fa és esbiaixada, perquè es basa, gairebé de manera exclusiva, en l'estudi de la *Iliada* i pren en consideració pocs passatges de l'*Odissea*, on la presència dels elements fantàstics, i fins i tot de la màgia, és més habitual; això és especialment així en els *Apòlegs*, en què la llegenda i la màgia tenen un lloc preponderant (cf. R. B. Rutherford 1986: 154; Bertolini 1989: 141). Per a la (relativament poca) presència de la màgia en els poemes homèrics en comparació amb la dels cíclics, vegeu Griffin 1977; per la màgia a l'antiga Grècia, vegeu Faraone 1999; Fowler 2005; Collins 2008.

<sup>100</sup> És E. J. Bakker (2013: 25, 33) qui classifica l'arc, el llit i fins i tot el guiatge de Circe a Odisseu sota l'epígraf d'*agent màgic*, en una anàlisi en què proposa que la major part dels episodis dels *Apòlegs* i del retorn d'Odisseu estan construïts a partir d'un mateix patró narratiu, el *quest o expedició de recerca* (cf. 1).

objectes o elements que són transmesos a l'heroi (sovint a través d'un personatge *donant* o *ajudant*) i que acabaen tenint un paper clau perquè aquest aconseguixi l'objectiu que s'havia proposat en emprendre l'expedició.<sup>101</sup> Segons la naturalesa dels elements que funcionen com agents màgics, aquests es poden classificar en tres grups: objectes amb propietats màgiques (cf. [4, 5, 7–14]), qualitats rebudes directament (cf. [1–3, 6, 15, 16]), o elements auxiliars sense propietats màgiques (cf. [17, 18]). Hi ha una correlació clara entre la naturalesa de l'auxiliar i l'episodi dels poemes homèrics en què es troba inserit: els objectes amb propietats màgiques es concentren en els episodis dels *Apòlegs* [7–14] i en els que tenen a veure amb els *nóstoi* dels herois grecs de Troia [4, 5], mentre que en els episodis iliàdics [1, 2] i en els de l'*Odissea* que tenen lloc a Ítaca, quan Telèmac ha de partir [3] o quan Odisseu ja hi ha retornat [16–18], els auxiliars prenen la forma de qualitats o d'estats que la divinitat proporciona (com ara el *ménos* [1a, 1b, 2a], la son dels adversaris [2b, 3a] o la transformació física [6, 18]) o bé d'objectes que, encara que actuen d'auxiliars, no tenen característiques màgiques (com són l'arc d'Odisseu i el llit d'Odisseu i de Penèlope [17, 18]). Això no exclou, però, que en els *Apòlegs* o en el relat dels *nóstoi* dels herois hi hagi també auxiliars sense propietats màgiques, com són el vent en calma que una divinitat envia en el moment de la partida [3b, 5b] (cf. 6) o les indicacions que donen Proteu a Menelau i Circe a Odisseu perquè pugui acomplir el retorn a casa [4c, 15].

Excepte en un sol cas, en què les conveccions associades a l'*agent màgic* estan capgirades (cf. 1/9),<sup>102</sup> la presència de l'element en qüestió en una expedició de recerca no només indica que aquest serà determinant per al desenvolupament (i èxit) de l'expedició, sinó que anticipa també que aquesta acabarà amb èxit: [1] en l'episodi de la *Dolonia*, Atena inspira *ménos* a Diomedes en dues ocasions: [1a] la primera, perquè pugui capturar Doló; [1c] la segona, perquè devasti el campament traci. En el primer cas, l'*agent màgic* serveix perquè l'heroi pugui capturar l'espia troià —que, en proporcionar als herois grecs informació sobre els campaments troià i traci [1b], actua a nivell funcional com una figura *donant*, encara que sigui a contracor<sup>103</sup>—. Les indicacions de Doló, al seu torn, funcionen com *agent màgic* (cf. [4b, 15]), perquè permeten a Diomedes i Odisseu conèixer la situació del campament traci i acomplir l'objectiu de la nova expedició que es proposen, que és fer una matança entre els tracis que acaben d'arribar a Troia, per al qual objectiu tornarà a ser necessària l'ajuda d'Atena, que els inspirarà de nou *ménos* [1c]. Sense l'ajuda de la dea i de Doló, que proporcionen als herois els elements necessaris perquè l'expedició sigui un èxit, l'empresa d'Odisseu i de Diomedes no hauria reeixit; [2] en el viatge que fa Príam de Troia al campament grec, el déu Hermes no només actua com a *ajudant* —en tant que reconforta i guia l'ancià fins a la tenda d'Aquil·les—

<sup>101</sup> L'estudi dels elements del *folktale* a partir de les seves funcions ja és present en l'obra sobre la morfologia del conte popular de V. Propp (1987 [1968<sup>2</sup>]) encara avui de referència en aquest camp. Propp posa en relació cadascun dels personatges (*agresor*, *donant*, *auxiliar*, *princesa*, etc.) amb una esfera d'acció: l'agent màgic estaria situat en l'esfera de l'auxiliar, que ajuda l'heroi a acomplir el seu objectiu (cf. Propp 1987 [1968<sup>2</sup>]: 91–99).

<sup>102</sup> Per a aquesta escena, cf. 1/9; vegeu també més avall per a la utilització de l'element *agent màgic* en l'escena.

<sup>103</sup> És una situació paral·lela al doblet de figures ajudants d'Idòtea i Proteu (cf. 1/4), o d'Hermes i Circe (cf. 1/13). Per al paral·lelisme entre aquests dues darreres escenes, cf. de Jong 2001: 107 *ad Od.* 4. 363–425.

sinó també com a *donant*, [2a] primer en inspirar *ménos* (μένοσ ἥϊ) als cavalls i a les mules que transporten els regals del sobirà troià a Aquil·les (24. 442), i [2b] tot seguit en vessar son sobre els grecs (445, cf. 72/2); [3] el paper d'Atena en la preparació i posada en marxa del viatge de Telèmac a Pilos i Esparta a la recerca de notícies sobre el pare és similar al d'Hermes quan guia i acompanya Príam al campament grec, perquè la divinitat no només actua com a *ajudant* —en tant que, sota l'aparença de diferents personatges esperona i organitza el viatge—, sinó també com a donant, [3a] primer vessa son sobre els pretendents (2. 395, cf. 72/4), i [3b] tot seguit *envia un vent favorable* a la navegació (420, cf. 6/3). En tots dos casos, el tipus d'element auxiliar que proporciona la divinitat no té pròpiament característiques màgiques, per bé que els seus efectes sobre els animals o les persones s'hi puguin comparar; [4] sense l'ajuda d'Idòtea, Menelau i els seus companys no haurien pogut retornar a la terra paterna. És aquest divinitat marina qui els dona les indicacions perquè puguin obtenir les respostes que vulguin del vell marí, Proteu, i qui els proporciona dos elements que funcionen com a *agents màgics*: [4a] les pells de foca amb què es recobreixen i esdevenen invisibles a ulls de Proteu (4. 435–7) i [4b] l'ambrosia que els posa al nas perquè puguin suportar la fortor d'aquests animals (445).<sup>104</sup> Al seu torn, Proteu proporciona a Menelau les indicacions que necessita per poder tornar a casa [4c], convertint-se en figura *donant* encara que sigui a contracor (cf. [1b]); [5] Odisseu sobreviu la tempesta gràcies a l'ajuda d'Ino / Leucòtea: el poder salvífic del vel (κρήδεμνον) que la dea marina li dona (5. 346–50 = 370–4), juntament amb el fet d'encalmar els vents que havien fet naufragar el rai que havia construït (382–4), permeten a l'heroi arribar viu a Feàcia; [6, 7] a l'illa de Feàcia, Atena torna a actuar com a figura *ajudant* i *donant* d'Odisseu: en aquest cas, els *agents màgics* són el rejuveniment del seu aspecte abans que l'heroi es trobi amb Nausica, la princesa feàcia (6. 229–35), i la boira que l'embolcalla quan arriba a Esquèria, la ciutat de l'illa, per fer-lo invisible a la vista dels seus habitants (7. 241–97); [8] el retorn d'Odisseu a Ítaca es fa efectiu gràcies al paper dels sobirans feacis, que proporcionen a l'heroi el vaixell —de característiques màgiques— i la tripulació que necessita per poder tornar a casa; [10] el vi que Maró va donar a Odisseu i que l'heroi itaquès ofereix a Polifem (9. 345–62) és clau perquè el ciclop s'adormi, moment que l'heroi i els companys aprofiten per eixorbar el ciclop i poder així començar a dur a terme el pla de fugida; [11] la bossa dels vents que Èol entrega a Odisseu (10. 19–26) ha de permetre a Odisseu i els companys retornar a Ítaca, però l'actuació dels companys ho acaba impedit;<sup>105</sup> [12] gràcies a l'herba *móly* que Hermes *qua* un jove dona a Odisseu, aquest no cau enfetillat per les metzines de Circe; [13] la sang de les ovelles que l'heroi sacrifica a les portes de l'Hades per indicació de Circe (cf. 10. 516–37)

<sup>104</sup> Per als usos de l'ambrosia i les característiques odorífiques que presenta, vegeu S. West 1988: 221 *ad Od.* 4. 445. Menelau arriba a afirmar que la fortor que desprenia la pell dels animals els hauria comportat la mort (4. 441–4).

<sup>105</sup> En aquesta cas, tots els elements de l'escena apunten cap a l'acompliment definitiu del retorn de l'heroi itaquès a la terra paterna: l'ajuda de la divinitat (5/15), els nou dies de navegació (80/30), l'albirament de la terra paterna (cf. supra n. 58), a més de la presència d'un agent màgic, així ho suggereixen. Tanmateix, l'actuació dels companys ho acaba impedit, cosa que comporta la decepció de l'horitzó d'expectatives que la resta d'elements de l'escena havien creat a l'audiència.

resulta determinant perquè les ànimes s'hi acostin, retornin a un estat de consciència i parlin, però sobretot perquè l'endeví Tirèsias doni les indicacions que Odisseu necessita per tornar a casa; [14] les indicacions que Circe dona a Odisseu, quan l'heroi retorna de l'Hades amb els companys, coincideixen en gran mesura amb les paraules de Tirèsias, i són clau perquè evitin els perills durant el viatge de tornada —per bé que no tots—; [15, 16] quan finalment Odisseu arriba a Ítaca, Atena torna a aparèixer en la seva funció de divinitat *ajudant* i *donant*, que en aquest cas es tradueix en un paper molt actiu en la transformació de l'aspecte d'Odisseu: [15] primer, per dotar-lo de l'aspecte d'un pidolaire perquè pugui passar desapercebut als ulls de tothom (13. 172–6); [16] després, quan arriba el moment que Telèmac el reconegui, el torna a rejuvenir (cf. [6]) perquè el fill en tingui una impressió diferent; [17] l'arc d'Odisseu, que és l'instrument que Penèlope ha decidit que serveixi per triar nou marit, s'acabarà convertint en l'instrument de la revenja de l'heroi contra els pretendents;<sup>106</sup> [18] el llit que hi ha a la cambra d'Odisseu i Penèlope és l'element determinant per al reconeixement definitiu dels esposos.

A diferència dels passatges analitzats fins ara, en què les connotacions associades a la presència de l'*agent màgic* —això és, la importància central de l'auxiliar màgic en l'assoliment de l'objectiu de l'expedició i el desenllaç (gairebé sempre) exitós d'aquesta— són ben paleses, en l'episodi de l'illa dels lotòfags (cf. 1/9), els elements i les convencions associades a l'escena de l'expedició de recerca estan invertits: [9] encara que els lotòfags es presentin com a figures *donants* i que la flor del lotus tingui l'aparença d'un *agent màgic*, el que realment fan aquests elements és retenir tot aquell que en faci ús i evitar-ne el retorn, que és l'objectiu darrer de l'expedició. Amb aquesta inversió de les connotacions associades als elements propis d'aquest tipus d'escena, el poeta decep les expectatives associades a aquests elements i projecta un horitzó d'incertesa sobre el desenvolupament posterior de l'acció.

**8a** 'es pongué el sol' [δύσετό τ' ἥελιος]: 11 exemples: [1] *Il.* 7. 465, [2] *Od.* 2. 388, [3] {3. 487}, [4] 3. 497, [5] 6. 321, [6] 7. 289, [7] 8. 417, [8] 11. 12, [9] 15. 185, [10] 15. 296, [11] 15. 471.

L'expressió δύσετό τ' ἥελιος, que està testimoniada gairebé de manera exclusiva en passatges odisseics, es troba sempre en el primer hemistiqui del vers i denota el pas del dia a la nit, el motiu *arribada del vespre*.<sup>107</sup> El segon hemistiqui és variable, encara que en més de la meitat dels casos és l'expressió formular σκιάωντό τε πᾶσαι ἄγυιαι [2–4, 8–11], que analitzo en l'entrada següent (cf. **8b**). En la resta de casos, el segon hemistiqui no conté cap element tradicional fixat, però sí que descriu un fet de certa importància que justament coincideix amb el final del dia, i que tindrà conseqüències en l'acció narrativa de l'endemà: [1] la finalització

<sup>106</sup> La seqüència d'accions respecte de l'arc d'Odisseu és la següent: després del fracàs dels pretendents a l'hora de tensar l'arc d'Odisseu per superar la prova que ha plantejat Penèlope, el rodamón [Odisseu] demana provar de tesnar l'arc (21. 275–84); Telèmac adverteix a Penèlope que ningú més que ell pot entregar-li l'arc a qui vulgui (344–53); el rodamón agafa l'arc, el tensa i als pretendents els envaeix el terror; comença la revenja (404–15).

<sup>107</sup> Per a una anàlisi del motiu de l'*arribada del vespre* (*Nightfall*) des de la perspectiva de la referencialitat tradicional, vegeu Kelly 2007a: 349–351 §201.

del mur dels grecs (τετέλεστο δὲ ἔργον Ἀχαιῶν), que aturarà ni que sigui temporalment l'avanç troià; [5] després de la trobada i la conversa entre Odisseu i Nausica, la princesa feàcia el porta al bosc sagrat d'Atena (καὶ τοὶ κλυτὸν ἄλσος ἵκοντο | ἱρὸν Ἀθηναίης, 6. 321–2), on Odisseu fa una pregària a la dea;<sup>108</sup> [6] després de dormir un dia i mig, Odisseu es desperta del dolç son (καὶ με γλυκὺς ὕπνος ἀνῆκεν) a l'illa de Feàcia, on es troba Nausica, que li donarà les instruccions perquè es guanyi el favor dels seus pares i poder retornar a Ítaca. Cada cop es veu més proper l'acompliment del retorn d'Odisseu; [7] després del greuge sofert per part d'alguns feacis i de la demostració de la seva capacitat atlètica, Odisseu rep regals d'hospitalitat dels amfitrions feacis (καὶ τῷ κλυτὰ δῶρα παρῆεν), tal com Alcínous els ha demanat que facin (8. 389–432, 438–48, cf. 90/4a). De fet, els únics regals que Odisseu podrà portar de retorn a casa, quan arribi a la terra paterna, seran els que li hauran donat els feacis (cf. 90/4), ja que tots els altres els haurà anat perdent en els successius naufragis.

Així, doncs, la presència d'aquesta fórmula no només serveix per expressar la transició del dia a la nit, sinó que introdueix un fet determinant en el desenvolupament narratiu de l'acció posterior.

**8b** 'i tots els camins s'enfosquiren' [σκιόωντό τε πᾶσαι ἄγυιαί]: 7 exemples: [1] *Od.* 2. 388 (8a/2), [2] 3. 487 (8a/3), [3] 3. 497 (8a/4), [4] 11. 12 (8a/8), [5] 15. 185 (8a/9), [6] 15. 296 (8a/10), [7] 15. 471 (8a/11).

Quan l'expressió formular σκιόωντό τε πᾶσαι ἄγυιαί completa el segon hemistiqui del vers que comença amb δύσετό τ' ἡέλιος —una situació que es repeteix set vegades al llarg dels poemes homèrics, totes a l'*Odissea*—, el vers resultant té associades un seguit de connotacions relacionades amb el motiu del viatge.<sup>109</sup> De fet, aquesta expressió formular sempre s'insereix en la narració d'un viatge, sigui en carro [2, 3, 5], sigui en vaixell [1, 4, 6, 7], per indicar el final del dia i de manera implícita de la jornada de viatge.<sup>110</sup> [2] en el viatge d'anada a Esparta que fan en carro Telèmac i Pisístrat, el fill de Nèstor, el final del dia coincideix amb el final de la jornada de viatge, just a l'entrada de Feras, on els acull Diocles com a hostes (cf. [5]); [3] just a l'alba Telèmac i Pisístrat emprenen de nou el viatge, i un altre cop el final del dia coincideix amb el final de la jornada de viatge, quan ja estaven entrant a Esparta;<sup>111</sup> [5] en el viatge de

<sup>108</sup> Un cop fora de l'àmbit del déu Posidó, Atena pot tornar a ajudar Odisseu; cf. de Jong 2001: 168s. *ad Od.* 6. 323–331. Per a l'absència de la dea durant els *Apòlegs* d'Odisseu, vegeu Clay 1983: 43–53.

<sup>109</sup> A diferència d'estudiosos anteriors, com A. Hoekstra (1989: 243, 251 *ad Od.* 15. 185 i 15. 296), que han posat en relació l'ús d'aquesta fórmula amb la geografia per on discorria el viatge —arribant a argüir que el seu ús en contextos on no hi ha muntanyes que puguin projectar ombres sobre els camins era espuri—, l'estudi de la referencialitat tradicional de l'element suggereix que no hi ha cap mena de relació entre l'ús d'aquesta unitat tradicional i les característiques de la geografia física de l'indret per on es viatja, sinó que la seva presència té relació amb el context de viatge i que, per tant, es pot explicar per raons merament literàries.

<sup>110</sup> L'arribada de la nit implica l'aturada de les activitats que s'estan duent a terme, sigui un viatge, sigui el combat (*Il.* 2. 386–7, 7. 279–82, 14. 77–8, 18. 241–2, 18. 267–8), sigui qualsevol altra activitat (cf. 87). Així, doncs, hi ha una relació directa entre el viatge i l'ús d'aquesta expressió individual, i no amb la geografia del lloc per on es desenvolupa el viatge (*contra* Hoekstra 1989 *loc. cit.*).

<sup>111</sup> Per a les raons que el passatge hagi estat atetitatzat, vegeu S. West 1989: 191 *ad Od.* 3. 487.

tornada cap a Pilos, el final de la jornada també es produeix quan arriben a Feras, on els acull Diocles com a hostes (cf. [2]). En aquests tres casos, l'expressió serveix per estructurar les jornades del viatge en carro de Pilos a Esparta i viceversa; [4] en la narració dels *Apòlegs*, Odisseu descriu el viatge navegant des de la illa de Circe fins als confins de l'Oceà, on just van arribar quan s'acabava el dia. Per tant, la presència de l'expressió formular —sempre vinculada a una jornada de viatge— genera l'expectativa en l'audiència que l'etapa del viatge ha arribat a la seva fi, i que el que toca ara és descansar.

En alguns casos, però, l'arribada del vespre i de la fi del dia no implica la fi de la jornada de viatge, sinó tot al contrari; en aquests casos excepcionals, els viatgers decideixen prosseguir el seu viatge de nit, o bé és precisament el moment que han decidit de partir: [1] el viatge de Telèmac amb vaixell des d'Ítaca a Pilos, que compta amb l'esperó i el suport de la dea Atena (5/5), s'inicia de nit, quan els habitants de l'illa i els pretendents dormen. En aquest cas, la presència de la fórmula no marca la fi del dia i de la jornada de viatge, sinó justament el moment que Telèmac ha decidit que salparan; [6] Telèmac navega de tornada a Ítaca passant per Crunos i Calcis, però tot i l'arribada del vespre i la presència d'aquesta expressió que implica fi de jornada de viatge prossegueix la navegació sense aturar-se; [7] Eumeu reconta al rodamón [Odisseu] la història del seu rapte quan era infant, que una esclava fenícia se'l va emportar de casa dels seus pares i van partir amb una nau que just salpava '*quan es pongué el sol i tots els camins s'enfosquieren*'. En tots aquests casos, la narració dels esdeveniments posteriors decep l'horitzó d'expectatives que els valors immanents vinculats a l'element tradicional havien generat en l'audiència, perquè no significa la fi de la jornada de viatge, sinó la continuació, o fins i tot l'inici, del viatge —un viatge, doncs, que serà nocturn—. Encara que en els poemes homèrics s'hi faci referència, en general viatjar de nit no es veu com una opció gaire desitjable.<sup>112</sup> Per això, perquè només es fa quan la necessitat obliga, tot viatge nocturn té un caràcter excepcional,<sup>113</sup> que respon a una raó concreta: [1] la voluntat de Telèmac de passar inadvertits als pretendents; [7] la voluntat de l'esclava fenícia de passar inadvertits als familiars de l'infant Eumeu; [6] la pressa de Telèmac per tornar a casa i eludir l'emboscada dels pretendents. Amb la decepció de l'horitzó d'expectatives que es produeix quan aquest element tradicional no desemboca a la fi de la jornada de viatge sinó que introdueix un viatge nocturn, i amb l'excepcionalitat associada als viatges nocturns, el poeta aconsegueix generar un major suspens i, per tant, fer créixer l'interès de l'audiència per saber com continua el relat.

<sup>112</sup> A la nit no és recomable viatjar ni en carro ni en vaixell. Això es desprèn de les paraules de Pisístrat a Telèmac (*Od.* 15. 49–50) i d'Euríloc a Odisseu (*Od.* 12. 278–93), amb què li retreu que vulgui navegar de nit: ἐκ νυκτῶν δ' ἄνεμοι χαλεποί, δηλήματα νηῶν, γίνονται (286–7). Cf. Fenik 1974: 213; Cook 1995: 114; *pace* Mark 2011, que considera que la navegació nocturna és una pràctica habitual en els poemes homèrics i que l'única menció negativa que apareix en els poemes homèrics és, precisament, la d'Euríloc.

<sup>113</sup> Hi ha altres exemples de viatge nocturn en l'*Odissea*, molts dels quals presenten un caràcter excepcional: els pretendents preparen la nau i salpen de nit (4. 780–6, 838–47); Odisseu i els feacis salpen de nit cap a Ítaca, en el viatge de retorn de l'heroi a la terra paterna (13. 31–6); Telèmac i Odisseu viatgen de nit (2. 434, 5. 269–75). De tots ells el més excepcional és el retorn d'Odisseu a Ítaca a bord de la nau feàcia; cf. Segal 1962.

9 'nit destructora' [νὸξ ὀλοή]: 3 exemples: [1] *Il.* 16. 567, [2] 22. 102, [3] *Od.* 11. 19.<sup>114</sup>

Aquesta expressió evoca el caràcter mortífer que té la nit no només en aquests tres passatges concrets, sinó en l'imaginari dels grecs d'època arcaica,<sup>115</sup> i que està subratllat per l'epítet ὀλο[ι]ός:<sup>116</sup> [1] Zeus estén una 'nit destructora' per sobre de la 'violenta batalla' (κρατερῇ ὕσμινι, 16. 567)<sup>117</sup> per tal de fer més difícil i mortífera la lluita pel cos i les armes de Sarpedó. Se succeeixen diferents fases de lluita, en què s'ataquen de manera alternativa grecs i troians, amb morts per cadascun dels dos bàndols (569–637), fins que Zeus decideix que Pàtrocle rebutgi l'atac dels troians i causi una gran mortaldat (πολέων δ' ἀπὸ θυμὸν ἔλοιτο, 655); [2] Hèctor és conscient que la seva (futura) mort a mans d'Aquil·les tindrà com a conseqüència la caiguda de Troia i la mort o esclavatge de la major part de la seva família i dels habitants de la ciutat, especialment després de la predicció que li ha fet Príam en la seva súplica (22. 38–76); [3] el país i la ciutat dels cimmericis es troben situats als confins del món, al costat d'una de les entrades a l'Hades, i presenten trets propis de les regions infernals veïnes, com són l'absència de llum, la foscor perpetua i la presència permanent de 'la nit destructora' que s'estén 'per als infeliços mortals' (cf. 10/4).<sup>118</sup>

10 'als infeliços mortals' [δειλοῖσι βροτοῖσι]: 6 exemples: [1] *Il.* 22. 31, [2] 22. 76, [3] 24. 525, [4] *Od.* 11. 19, [5] 12. 341, [6] 15. 408.<sup>119</sup>

Aquesta expressió es troba gairebé sempre en el discurs d'un personatge que està en un moment d'angoixa o que descriu una situació amb elements negatius o funestos: [2] Príam suplica a Hèctor que romanguí a Troia i eviti enfrontar-se directament amb Aquil·les; per tal de commoure'l, el sobirà troià evoca la imatge d'uns gossos que devoren el seu cadàver (22. 66–71),<sup>120</sup> afirmant que el fet que uns gossos devorin el cadàver d'un ancià és 'per als infeliços

<sup>114</sup> Cf. Janko 1992: 386s. *ad Il.* 16. 567–8; de Jong 1992: 9; Bostock 2007: 45 *ad Od.* 11. 19. Hem recollit totes les aparicions de la fórmula, sense tenir en compte ni els cas en què es troben ni l'ordre dels seus elements. Val la pena destacar que les altres dues atestacions de l'element es troben en la *Teogonia* d'Hesíode (vv. 224, 757).

<sup>115</sup> Només cal esmentar, a tall d'exemple, els fills que Hesíode atribueix a la Nit, entre els quals es compten el Fat, la negra Ker, la Mort, el Son i els Somnis (*Th.* 211–25); per a una interpretació del passatge hesiòdic, vegeu M. L. West 1966 *ad loc.* Hem de tenir en compte que les teogonies arcaiques expressaven genealògicament relacions de dependència; així, per als grecs la Nit portava la Son i la Mort (cf. *Il.* 14. 231; 16. 672, 16. 682).

<sup>116</sup> Cf. Nordheider 1999. Segons I. de Jong (1992: 9), ὀλο[ι]ός seria un exemple d'adjectiu focalitzat.

<sup>117</sup> Per a una anàlisi referencial de l'expressió ἐνὶ κρατερῇ ὕσμινι, cf. 96. Encara que no hem recollit aquest passatge en l'anàlisi referencial que hem fet —que hem circumscrit a la fórmula amb la preposició ἐνί—, els valors referencials de les dues expressions són aparentment idèntics.

<sup>118</sup> R. Bostock (2007: 44 *ad Od.* 11. 15–9) assenyala que la foscor del país dels cimmericis és adequada per a un lloc que es troba a prop del reialme dels morts, donada la relació en l'imaginari grec entre llum i vida. A. Ballabriga (1998: 141) l'identifica (massa) hipotèticament amb el Gran Nord, el país de la fosca; cf. Brunel 1999: 175–178.

<sup>119</sup> Cf. Heubeck 1989: 79 *ad Od.* 11. 19; Hoekstra 1989: 258 *ad Od.* 15. 408; de Jong 1992: 6s., 9 *ad Od.* 11. 19 (≈ 2001: 274); 2004: 126 *ad Il.* 22. 31 (≈ 2012: 66); Friedrich 2007: 121; Latacz 2009c: 187s. *ad Il.* 24. 525. En aquesta entrada es podria considerar també l'expressió ὄζυροῖσι βροτοῖσιν, testimoniada en només dues ocasions (*Il.* 13. 569, *Od.* 4. 197); cf. Janko 1994: 116 *ad Il.* 13. 567–9. Per a l'adjectiu ὄζυρός, vegeu de Jong 2004<sup>2</sup> [1987]: 141s.

<sup>120</sup> La imatge del cadàver d'un mort devorat per animals salvatges —generalment gossos o voltors, però també peixos i anguiles, si el mort és a l'aigua— és típica dels poemes homèrics, i s'associa amb el fet de morir sense l'assistència dels teus, sense gaudir d'un ritual adequat: com ho fan les bèsties. Per això, Príam fa servir aquesta imatge tan recurrent i d'una potència extraordinària per commoure el seu fill —encara que sigui debades—. Aquest tema ha estat àmpliament estudiat; cf. Segal 1971; Vermeule 1979: 106–112; Sourvinou-Inwood 1981: 31s.; Camerotto 2003b. Per a l'aparició del motiu en els discursos d'amenaça dels herois, Griffin 1976: 169–172.

*mortals*’ el més digne de llàstima (οἰκτιστον, cf. 97/1);<sup>121</sup> [3] després que Aquil·les i Príam s’hagin saciat de plorar, l’un pensant en Peleu i l’altre en Hèctor, Aquil·les s’incorpora i ajuda a Príam a incorporar-se, a qui compadeix, convida a seure i intenta animar: són els déus els que han teixit ‘*per als infeliços mortals*’ el viure angoixats (ζῶειν ἀχνυμένοις, 24. 526), mentre que els déus gaudeixen d’una vida sense preocupacions;<sup>122</sup> [4] Odisseu descriu l’arribada en vaixell al país dels cimmericis, un lloc on el sol no hi brilla mai, sinó que sempre s’hi estén una nit destructora (9/3) ‘*per als infeliços mortals*’; tots els elements de la partida en vaixell de l’illa de Circe al país dels cimmericis (2/17a) expressen, de manera implícita, l’angoixa i el terror que senten els mariners; [5] Euríloc convenç la resta de companys de sacrificar i menjar-se les vaques d’Hèlios adduint que ‘*per als infeliços mortals*’ totes les morts són odioses (στυγεροί, 12. 341), però que cap és més digna de llàstima (οἰκτιστον, 342, cf. 97/6) que morir de fam; [6] Eumeu descriu al rodamón [Odisseu] el lloc on va néixer, l’illa de Siríia, com un *locus amoenus* (115/9): la pastura hi és abundant i és rica en vi i en blat, i mai la castiguen ni la gana ni cap de les malalties que tenen ‘*els infeliços mortals*’, perquè els seus habitants, quan arriben a vells, moren a mans d’Apol·lo o d’Àrtemis (15. 409–11, cf. 57/11).

L’únic passatge en què aquesta expressió es troba en boca del narrador, no d’un personatge, és en el que en narratologia s’anomena un símil assimilat:<sup>123</sup> [1] Príam és el primer que veu Aquil·les a la plana troiana, resplendent com l’estel Sírius, que és un signe funest i porta febres ‘*als infeliços mortals*’. En la comparació de l’heroi grec amb Sírius, el narrador recull —en una focalització secundària— la manera com Príam veu Aquil·les.

Els passatges que presenten aquesta expressió tenen dos trets en comú. En primer lloc, a excepció de [1] —que pertany al discurs del narrador—, es troben en les paraules pronunciades per personatges de naturalesa humana i, per tant, mortal, com són Príam, Aquil·les, Odisseu, Euríloc i Eumeu.<sup>124</sup> En segon lloc, s’emmarquen sempre en contextos més amplis en què es parla de dos aspectes de la vida humana íntimament relacionats entre si: el seu caràcter efímer o mortal, i el fet que estigui plena d’angoixes i de desgràcies. Aquests dos aspectes, que són en essència els que defineixen la vida humana, es contraposen amb els trets que defineixen la vida de les divinitats, que és eterna i lliure de preocupacions. És per això que aquesta expressió és recurrent en boca de personatges humans que es troben en un destret, o que descriuen una situació angoixosa o funesta, que sol tenir a veure amb la mort: [1] el narrador

<sup>121</sup> La relació de l’element tradicional ‘*per als infeliços mortals*’ i el motiu *mort lamentable* és relativament estreta, perquè està present en dos dels passatges per referir-se a morts especialment no heroiques: [2] la mort d’un vell el cadàver del qual serà devorat pels gossos, en el cas de la súplica que Príam adreça a Hèctor perquè no surti a combatre contra Aquil·les; [5] morir-se de fam, que és el que segons Euríloc patiran a Trinàquia els companys d’Odisseu si no sacrifiquen les vaques d’Hèlios i se’n mengen la carn.

<sup>122</sup> Per a una anàlisi referencial de l’element ‘*afligit*’ [ἀχνύμενος], cf. 3.

<sup>123</sup> A propòsit dels similis assimilats, vegeu de Jong 2004: 126s.

<sup>124</sup> Les divinitats recorren a d’altres expressions per referir-se als mortals: o bé sense cap epítet (e.g. *Il.* 14. 325, 15. 98; *Od.* 1. 32, 12. 125), o bé amb epítets com ἐπιχθόνιος (*Il.* 1. 272) o θνητός (*Od.* 12. 386 ≈ 3. 3). En dos passatges equivalents a nivell mètric a δειλοῖσι βροτοῖσι en què una divinitat fa referència als mortals, s’evita recórrer a l’epítet δειλός: μερόπεςσι βροτοῖσι (*Il.* 2. 285, Atena *qua* un herald); πάντεσσι βροτοῖσι (*Od.* 13. 397, Atena).



descriu Aquil·les tal com el veu Príam, és a dir, resplendent com l'estel Sírius —que és un signe funest que porta febres als mortals—. La comparació no només anticipa el caràcter de la súplica de Príam a Hèctor (cf. [2]), sinó que subratlla també el caràcter mortal dels personatges, i per tant la possibilitat que Hèctor mori a mans d'Aquil·les; [2] Príam recita no només les desgràcies que ha patit per culpa d'Aquil·les, que ha mort o venut la major part dels seus fills (22. 44–53), sinó també les que li succeiran quan mori Hèctor (22. 62–71):<sup>125</sup> la mort dels fills que li resten, l'esclavatge de les filles i de les nores, la destrucció del palau, l'estimbada dels infants de daltabaix les torres,<sup>126</sup> i la fi del seu cadàver, destinat a ser presa d'aus i de gossos; [3] Aquil·les contraposa la vida plena d'angoixes dels homes i la vida lliure de preocupacions dels déus (24. 525–6); [4] Odisseu descriu el país dels cimmericis, que es troba a prop de l'entrada a l'Hades que li ha indicat Circe, i cap a on s'han dirigit en vaixell ell mateix i els companys plens d'angoixa i plorant; no hi brilla mai el sol, sinó que sempre s'hi estén una '*nit destructora*' (11. 19, cf. 9/3); [5] Euríloc recorre a l'amenaça que representa morir-se de gana per convèncer els companys de sacrificar les vaques d'Hèlios, un fet que implica la condemna de tots ells a morir sense poder retornar a la terra paterna;<sup>127</sup> [6] en la descripció que fa Eumeu de la seva illa natal —caracteritzada, per mitjà de la tècnica de la 'descripció per negació',<sup>128</sup> com a *locus amoenus* (115/9)— es fa referència a la fam i a les epidèmies doloroses que afecten '*als infeliços mortals*'. En aquest cas, la referència serveix per marcar l'excepcionalitat de l'illa natal d'Eumeu, en què, a diferència del que és llei, la vida humana no està marcada per desgràcies o angoixes, sinó només per la mort. És remarcable, un cop més, que en la descripció d'aquest *locus amoenus* excepcional, l'element δειλοῖσι βροτοῖσι es trobi només quan es fa referència precisament a la fam i les malalties, dos aspectes de la vida humana que comporten angoixes i preocupacions.

**11 sacrifici:** 15 exemples: [1] *Il.* 1. 141–7, 430–74, [2] 1. 308–17, [3a] 2. 398–401, [3b] 2. 402–32, [4] 3. 245–8, 264–313, [5] 7. 313–23, [6] 19. 249–68, [7] *Od.* 3. 5–67, [8] 3. 332–42, [9] 3.

<sup>125</sup> Encara que figurin a mode d'advertència contra Hèctor, ja els escoliastes van advertir que el que fa el sobirà troià és anticipar els esdeveniments que tindran lloc després de la futura caiguda de la ciutat (cf. Σ A *ad Il.* 22. 62–4: προαναφωνεῖ τὴν Ἰλίου ἄλωσιν). En canvi, N. J. Richardson (1993: 354s.), si bé no nega el fet que s'anticipés la caiguda de la ciutat, suggereix que aquesta fraseologia no fa una referència implícita a la caiguda de Troia, sinó que es podria haver fet servir en escenes típiques de saqueig de ciutat —una posició que, de fet, casaria més amb els postulats oralistes.

<sup>126</sup> Alguns estudiosos han defensat que aquesta imatge dels fills estimbats des de les torres al·ludeix a la mort del fill d'Hèctor i d'Andròmaca, Astíanax, que segons algunes versions (cf. *Ilias parva*, frag. 21. 3–5 Bernabé; *Iliou persis*, arg. 20 Bernabé; *Cypria*, frag. 33 Bernabé [*ap.* Burgess 1996: 90s.]) patia aquest destí; cf. Taplin 1992: 121–124. Per a un estudi de la hipertextualitat del personatge d'Astíanax en la *Iliada*, que seria constantment al·ludit en el poema, així com per abundants referències bibliogràfiques a la qüestió, vegeu Burgess 2010.

<sup>127</sup> L'episodi de les vaques d'Hèlios té una importància central en l'*Odissea*, no tan sols perquè és esmentat en el proemi (1. 8–9), sinó perquè fa destacar el caràcter excepcional d'Odisseu davant del comportament forassenyat dels seus companys, que es neguen a seguir les seves indicacions.

<sup>128</sup> El recurs a la *descripció per negació* es fa servir per definir coses o qualitats que són les contràries de les que són normals en l'existència mortal, com ara la vida a l'Elisi, la dels déus —que contrasta amb la vida dels homes— o els països exòtics (com és el cas de l'illa de Síria); vegeu de Jong 2001: 234 *ad Od.* 9. 116–41; cf. també Stierle 1975, Austin 1975: 144s., Basset 1980 [en l'episodi del ciclop], Davies 1987 [la vida benaurada]. Per a l'ús de la descripció per negació en la literatura cosmogònica, vegeu Davies 1988.

417–74, [10] 9. 550–8, [11] 11. 23–47, [12] 12. 353–65, 395–8, [13] 13. 24–8, [14] 14. 72–82, [15] 14. 407–54.<sup>129</sup>

Les descripcions i referències a sacrificis són molt abundants en els poemes homèrics i es troben en situacions ben diferents, vinculades sempre a l'esfera de la divinitat: juraments [4, 6], pregàries [1–3, 6–8, 10, 14, 15] i celebracions de caire religiós que acaben en consumició de carn [6, 7, 12, 13–15] són els contextos més habituals, encara que també es troben en altres situacions, com ara abans de la partida en vaixell [2], abans d'un combat singular [5] o després de l'epifania d'una divinitat [9]. La presència d'un sacrifici indica la importància de l'acte que acompanya, i expressa la voluntat de qui sacrifica de comunicar-se amb els déus per tal, o bé de fer-se'l propici, o bé de demanar-li a canvi algun tipus de benefici —per bé que la divinitat no sempre s'hi avé (cf. [3, 10, 12])—. <sup>130</sup> Així, doncs, els sacrificis tenen, en principi, un doble objectiu: d'una banda, comunicar-se amb la divinitat; de l'altra, proveir-se de carn, és a dir repartir i consumir aquest bé tan preuat.<sup>131</sup> El component religiós, però, és fonamental per considerar la mort d'un animal un acte de *sacrifici*, i no merament un fet necessari per poder-ne distribuir i consumir el cadàver:<sup>132</sup> en tots els sacrificis es fa referència a pregàries o a libacions en honor de la divinitat que tenen lloc durant el ritual sacrificial; i si la descripció de l'escena és tan succinta que s'obvien aquestes referències, sempre s'esmenta la divinitat en honor de la qual es fa.<sup>133</sup>

La major part de les referències a sacrificis estan en boca de personatges i no ocupen més de dos o tres versos; a més, sovint no descriuen el sacrifici en si, sinó que només en fan esment. Tanmateix, en els poemes homèrics també hi ha descripcions (breus o més extenses) d'aquest acte ritual, amb una estructura i una seqüència d'accions més o menys fixada.<sup>134</sup> Més

<sup>129</sup> Cf. Arend 1933: 64–76; Vermeule 1974: 95–100; Kirk 1981; M. W. Edwards 1992: 314; Latacz 2000: 151 *ad Il.* 1. 447–68; de Jong 2001: 87 *ad Od.* 3. 417–73; Hitch 2009; Seaford 2011. Hem inclòs només els sacrificis que es duen a terme i estan adreçats a la divinitat, no les referències a sacrificis indeterminats (e.g. *Il.* 5. 177–8) o del passat (e.g. 8. 236–44, 21. 130–2), ni les promeses o invitacions al sacrifici (e.g. 1. 62–7, 9. 357, 21. 144–50), ni els sacrificis adreçats a herois morts que tenen lloc en els funerals de Pàtrocle (23. 166–78) o d'Aquil·les (*Od.* 24. 65–8), en què s'ofereixen un gran nombre de víctimes sacrificials, humanes i tot, i d'ofrenes; per al significat de les ofrenes que s'hi fan en tots dos, vegeu N. J. Richardson 1993: 186–189 *ad Il.* 23. 166–76, cf. Ekroth 2002: 254s.

<sup>130</sup> En alguns casos, la divinitat no s'hi pot avenir perquè complaure el sacrificant seria contrari al que està establert, cosa que significaria una *impossibilitat tradicional*: per exemple, Zeus lamenta que no pugui salvar Hèctor malgrat els sacrificis que l'heroi li ha ofert (cf. *Il.* 22. 170). Per a les expectatives que genera una situació d'impossibilitat tradicional, vegeu «La impossibilitat tradicional» en la *Introducció*.

<sup>131</sup> Cf. Seaford 2011: 756. Les interpretacions del sacrifici, però, són ben diverses: W. Burkert (1983) considera que el sacrifici serveix per acomodar i superar la culpa i l'ansietat que produeix la mort; J.-P. Vernant (1981) veu en la víctima l'intermediari que uneix i separa alhora el sacrificant humà i el receptor diví.

<sup>132</sup> És per això que la mort dels animals prèvia als banquets de què gaudeixen els pretendents de Penèlope a palau (e.g. *Od.* 17. 178–82, 19. 420–3, 20. 250–3), sense cap referència a la divinitat (cf. Vidal-Naquet 1983: 59), no són sacrificis —tal com els entenem en aquest estudi—, sinó un mitjà per proveir de carn un banquet buit de significació religiosa; vegeu Steiner 2010: 99 *ad Od.* 17. 180–1; *contra* R. B. Rutherford 1992: 203 *ad Od.* 20. 3. Per a la inversió de les convencions de l'escena d'hospitalitat que duen a terme els pretendents, vegeu Reece 1993: 173–178; cf., també, Cook 1995: 104; Bakker 2013: 43–48 [des de la perspectiva de les convencions del banquet].

<sup>133</sup> Per a les referències a les pregàries i libacions que contenen les escenes de *sacrifici*, vegeu més avall. En els casos en què no es fa una referència explícita a cap dels dos elements —una situació que es dona quan la descripció de l'escena és molt succinta—, és habitual que s'esmenti la divinitat en honor de la qual el sacrificant duu a terme el sacrifici: [2] *Il.* 1. 315 (Apol·lo), [5] 7. 315 (Zeus), [10] *Od.* 9. 552–4 (Zeus), [13] 13. 25 (Zeus).

<sup>134</sup> Les diferències entre els estudiosos a l'hora de definir la seqüència d'accions típica són notables. W. Arend (1933: 64–78) estudia les escenes de *sacrifici* juntament amb les de *banquet*; G. S. Kirk (1981: 62–68) analitza les

enllà de les diferències que caracteritzen individualment cadascuna de les escenes —sovint relacionades amb el propòsit i el context del sacrifici, així com amb les divinitats a qui s'adreça l'ofrena—, hi ha un seguit d'accions que es troben en moltes de les descripcions, i en un ordre semblant. La presència o l'absència d'un o més d'aquests elements i la forma amb què aquests s'expressen són significatives, i contribueixen a caracteritzar no només el sacrifici en si sinó també el caràcter dels seus participants.

Les accions que conformen l'escena del *sacrifici* s'han distribuït generalment en tres grups, corresponents amb les tres fases de l'acte ritual:<sup>135</sup> les accions prèvies al sacrifici, dins de les quals s'inclouen les que tenen a veure amb la seva preparació però no formen part de l'acte ritual en si; les accions que conformen el sacrifici, és a dir bàsicament la mort de la víctima sacrificial; i les accions posteriors al sacrifici, dins de les quals es troben les que tenen a veure amb el tractament del cos de la víctima. Tanmateix, encara que l'estructura general sigui vàlida per tots els sacrificis, hi ha diferències notables entre els que desemboquen en un banquet en què els participants consumeixen la carn de la víctima sacrificada —que és la pràctica habitual— i els sacrificis en què la víctima es dedica de manera exclusiva als déus i els participants no en tasten ni un bocí: ni els xais que grecs i troians sacrifiquen per sancionar el jurament que es fa en relació amb el combat singular entre Menelau i Paris [4], ni el senglar que Agamèmnon sacrifica per validar el jurament sobre Briseida són consumits [6], ni tampoc el xai i l'ovella negres que Odisseu sacrifica a l'Hades [11].<sup>136</sup>

Dins del primer grup d'accions, que inclou les prèvies al sacrifici —encara que la major part d'elles només es troben testimoniades en les escenes més completes—, s'hi compten les següents: es van a buscar els animals que seran sacrificats;<sup>137</sup> s'adorna la víctima sacrificial;<sup>138</sup> se la condueix a l'indret on es durà a terme el sacrifici;<sup>139</sup> *els participants se situen al costat de l'altar*,<sup>140</sup> els participants se situen al costat de la víctima;<sup>141</sup> es descriu el ganivet o la destal

---

sis escenes de sacrifici més extenses dels poemes homèrics i hi detecta trenta-cinc elements comuns; J. Latacz (2000: 151 *ad Il.* 1. 447–468) descriu els trenta-cinc elements de l'escena més completa (el sacrifici de la família reial de Pilos a Atena [9]), i en destaca disset, que són els que conformen l'estructura bàsica del *sacrifici*; aquests són els elements que en aquesta entrada hem marcat en cursiva.

<sup>135</sup> Alguns estudiosos, en canvi, diferencien només dues fases: la preparatòria i l'executiva, dins de la qual engloben no tan sols les accions que conformen l'acte ritual del sacrifici, sinó també les de preparació i consumció de la carn en el banquet col·lectiu (cf. Bremmer 2007). En aquest estudi, però, com que no tots els sacrificis desemboquen en un banquet d'aquestes característiques (cf. [4, 6, 11]), hem considerat més convenient estudiar-ho separatament.

<sup>136</sup> Alguns estudiosos, especialment M. Kitts (e.g. 2003; 2005; 2011) consideren aquestes diferències tan remarcables que defensen l'existència de dos tipus de sacrificis, els que desemboquen en un banquet (comensals) i els de jurament, que no acaben amb la consumició de la víctima. Per a l'estructura típica d'aquest darrer tipus de sacrifici, vegeu Kitts 2003: 21s. Si bé les observacions de l'estudiosa són significatives, en aquesta entrada hem optat per analitzar conjuntament els sacrificis, sense diferenciar-los d'entrada entre comensals i de jurament.

<sup>137</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 430–1, [4] 3. 245–8, [6] 19. 250–1, [9] *Od.* 3. 430–1, [10] 9. 550–1, [12] 12. 353–5, [14] 14. 72–3.

<sup>138</sup> Encara que sabem que adornar les víctimes sacrificials amb garlandes era una pràctica estesa fins a època hel·lenística (cf. Bremmer 2007: 134s.), en els poemes homèrics només en trobem una sola referència: [9] els pilis dauren les banyes de la vedella que ofereixen a Atena (*Od.* 3. 432–8).

<sup>139</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 447, [9] *Od.* 3. 439, [11] 11. 23, [14] 14. 74, [15] 14. 410–2.

<sup>140</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 488, [9] *Od.* 3. 439–45, [11] 11. 25 —en què l'altar és el *bóthros* que Odisseu fa a terra—, [15] 14. 420.

<sup>141</sup> Cf. [3b] *Il.* 2. 410, [12] *Od.* 12. 356.

amb què es durà a terme el sacrifici;<sup>142</sup> es fa una barreja amb vi;<sup>143</sup> es talla el pèl de la víctima i es reparteix entre els assistents, que el llancen al foc.<sup>144</sup>

Dins del segon grup, que conformen les accions que formen part del sacrifici en si, es poden situar les següents: *els participants es purifiquen rentant-se les mans*,<sup>145</sup> i *agafen grans d'ordi; el sacrificant fa una pregària*,<sup>146</sup> i de vegades una libació;<sup>147</sup> *els participants llencen grans d'ordi o farina*;<sup>148</sup> els sacrificants atordeixen la víctima abans de matar-la;<sup>149</sup> les dones presents llancen un xiscle ritual;<sup>150</sup> *els sacrificants tiren el coll de la víctima cap enrere*,<sup>151</sup> *la degollen amb el ganivet sacrificial*<sup>152</sup> i flueix la sang i l'esperit s'envola.<sup>153</sup>

Un cop sacrificada, la víctima pot rebre dos tractaments, segons el tipus de sacrifici de què es tracti. En els sacrificis de comensalitat, el cos de l'animal sacrificat s'esquartera i es reparteix, destinant una part a les divinitats i una altra part als participants del sacrifici. En altres ocasions, però, com ara en el transcurs d'un jurament [4, 6] o en el sacrifici que Odisseu fa a l'Hades [11], ni els sacrificants ni els participants en el sacrifici acaben consumint la carn de la víctima, sinó que la víctima es dedica sencera a la divinitat i els participants l'únic que fan és assistir a l'acte ritual: [4] no es fa referència al destí dels cossos dels xais que grecs i troians sacrifiquen per sancionar el jurament, però és evident que no desemboca en un festí; [6] el senglar que Agamèmnon sacrifica per sancionar el jurament que no ha tocat Briseida es llança al mar després de ser sacrificat (19. 267–8); [11] Odisseu ordena als companys de cremar totalment els cossos del xai i de l'ovella negres que ha sacrificat a l'Hades en honor de les divinitats infernals (11. 46–7). Siguin quines siguin les raons i les formes que pren aquest tractament atípic de la víctima,<sup>154</sup> es tracta de casos excepcionals que també tenen lloc en

<sup>142</sup> Cf. [4] *Il.* 3. 271–2 = [6] 19. 252–3.

<sup>143</sup> Cf. [4] *Il.* 3. 270, [14] *Od.* 14. 77–8.

<sup>144</sup> Cf. [4] *Il.* 3. 273–4, [6] 19. 254, [9] *Od.* 3. 445–7, [15] 14. 422–3. L'ofrena de pèls de la víctima sacrificial funciona com a sacrifici previ —la víctima ja no és intacta—, i serveix per honrar les divinitats i subratllar o bé la solemnitat de l'acte religiós que segueix, com és el cas dels sacrificis de jurament [4, 6], o bé el caràcter pietós de l'oficiant, com ara Nèstor [9] o Eumeu [15]; cf. Latacz 2009b: 110 *ad Il.* 19. 252–4a.

<sup>145</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 449, [2] 1. 313–4, [4] 3. 270, [8] *Od.* 3. 338, [9] 3. 445.

<sup>146</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 450–6, [3b] 2. 410, [4] 3. 275–91, 298–301, [6] 19. 254–65, [9] *Od.* 3. 445–6, [11] 11. 29–34, [12] 12. 359, [15] 14. 423–4. La pregària acostuma a anar seguida de la reacció de la divinitat, que pot ser positiva [1, 3b] o bé negativa [4, 10, 12].

<sup>147</sup> Cf. [8] *Od.* 3. 332–42 (13/13), [11] 11. 25–9 (13/19), [12] 12. 362–3 (13/20), [15] 14. 446–8 (13/23). Per als valors referencials de les *libacions* —similars als dels sacrificis—, cf. 13.

<sup>148</sup> L'ofrena de grans d'ordi o de farina després de la pregària i abans del sacrifici és força típica; encara que l'acció d'agafar-ne no està gaire testimoniada (cf. [1] *Il.* 1. 449, [3b] 2. 410), la de llençar-ne és habitual (cf. Bowie 2014: 177 *ad Od.* 14. 77): [1] *Il.* 1. 457, [3] 2. 421, [9] *Od.* 3. 447, [11] 11. 28, [12] 12. 357–8, [14] 14. 77.

<sup>149</sup> Cf. [9] *Od.* 3. 448–50, [15] 14. 425–6. Segons J. Bremmer (2007: 136), a la pràctica històrica només s'atordien les víctimes sacrificials de certa envergadura, com ara el bestiar boví o el porcí.

<sup>150</sup> Cf. [9] *Od.* 3. 450–2. El crit ritual (ὄλολυγή) és present en moments significatius; cf. van der Mije 1999b; 1999b.

<sup>151</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 458, [3b] 2. 422, [9] *Od.* 3. 453.

<sup>152</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 458, [3b] 2. 422, [4] 3. 292–4, [6] 19. 266, [9] *Od.* 3. 453, [11] 11. 35–6, [15] 14. 426. En alguns cas (e.g. [2] *Il.* 2. 315–6, [14] *Od.* 14. 74), no es fa referència explícita al degollament de l'animal, sinó només al sacrifici.

<sup>153</sup> Després del degollament de la víctima sacrificial no és estrany que es faci referència a algun element que marqui la mort física de l'animal, com la sang que flueix (cf. [9] *Od.* 3. 455, [11] 11. 36) o l'esperit que s'envola (cf. [9] 3. 455). El cas de la sang és interessant perquè la referència només és present en dues escenes: el sacrifici de Nèstor amb els pilis, que és la descripció més completa d'aquest acte ritual, i el sacrifici d'Odisseu a l'Hades, en què la sang hi acabarà tenint un paper central com a *agent màgic* (7/13).

<sup>154</sup> Encara que durant molt de temps l'aproximació tradicional a la diferència entre els sacrificis que desembocaven en comensalitat i els que presentaven la destrucció parcial o completa del cadàver de la víctima va ser la divisió

circumstàncies excepcionals. De fet, l'absència del repartiment de la carn i de la comensalitat posterior al sacrifici indica de manera implícita que la divinitat hi té un paper central, ja sigui perquè és l'encarregada de vetllar pel compliment dels juraments [4, 6], ja sigui perquè el sacrifici té lloc en unes circumstàncies en què el sacrificant necessita com mai l'ajuda de la divinitat, com quan Odisseu es troba a l'Hades per parlar amb l'ànima de Tirèsias [11].

Així, doncs, mentre que en els sacrificis sense consumició de carn l'escena culmina amb el degollament de la víctima, en els sacrificis de comensalitat se solen incloure totes aquelles accions que formen part del procés de preparació, repartiment, cocció i consumició de la carn: *els participants espellen l'animal*,<sup>155</sup> *en separen l'os del fémur* (μηρία), que és la part que generalment es dedica a les divinitats;<sup>156</sup> *el recobreixen amb una capa doble de greix*,<sup>157</sup> *hi posen carn crua a sobre*,<sup>158</sup> *la part dedicada a la divinitat es crema al foc*,<sup>159</sup> i *el sacrificant hi vessa vi*,<sup>160</sup> es couen les vísceres de l'animal (σπλάγχχα), que és una de les parts de l'animal sacrificat destinades al consum humà;<sup>161</sup> *es cremen les cuixes en honor dels déus, mentre els homes consumeixen les vísceres*,<sup>162</sup> *els participants tallen, enfilen i couen la resta de carn*,<sup>163</sup> *treuen la carn cuita del foc*,<sup>164</sup> i, finalment, *celebren un banquet en què mengen i beuen*.<sup>165</sup>

Encara que aquestes siguin les accions vinculades a l'escena i aquest l'ordre en què acostumen a aparèixer, les escenes de sacrifici presenten una gran variabilitat, que fa que la presència, la caracterització i l'extensió d'uns elements o d'uns altres sigui molt significativa.

---

entre sacrificis olímpics (*thysía*) i sacrificis ctònics (holocausts o moirocausts), aquesta dicotomia està més aviat superada (cf. Scullion 1994). Avui dia s'atribueix la diferència a l'existència de dos tipus de rituals: els de baixa intensitat, que seguirien el procediment més habitual (*thysía*), i els d'alta intensitat, que es veurien obligats a recórrer a pràctiques més extremes —com la destrucció parcial o total del cadàver— per aconseguir el seu objectiu. Aquesta classificació encaixa perfectament amb la situació descrita en els sacrificis dels poemes homèrics: els d'alta intensitat corresponen als sacrificis excepcionals, que sancionen juraments o que es fan a l'entrada de l'Hades. Per a un estat de la qüestió complet amb nombrosa bibliografia, vegeu Ekroth 2008: 88–93.

<sup>155</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 458, [3b] 2. 423, [5] 7. 316, [11] *Od.* 11. 46, [12] 12. 359. Quan la víctima sacrificial és un porc, no l'espellen, sinó que li socarrimen el pell: [14] 14. 75–76, [15] 14. 427.

<sup>156</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 459, [3b] 2. 423, [9] *Od.* 3. 456, [12] 12. 360.

<sup>157</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 459–60, [3b] 2. 423–4, [9] *Od.* 3. 457, [12] 12. 360–1, [15] 14. 428.

<sup>158</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 460, [3b] 2. 424, [9] *Od.* 3. 458, [12] 12. 361–2, [15] 14. 427.

<sup>159</sup> Generalment, la part dedicada a la divinitat que es crema al foc és l'os de la cuixa (μηρία) recobert amb una capa de greix doble i carn crua: [1] *Il.* 1. 462, [3b] 2. 425, [10] *Od.* 9. 555, [13] 13. 26, [15] 14. 429. En altres ocasions, ho són altres parts, com la llengua (cf. [8] *Od.* 3. 340–1), o l'animal sencer, si es tracta d'un holocaust (cf. [11] 11. 46–7).

<sup>160</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 462–3, [9] *Od.* 3. 459.

<sup>161</sup> Cf. [3b] *Il.* 2. 425–6, [12] *Od.* 12. 363.

<sup>162</sup> Aquesta és l'acció que millor representa la divisió del cos de la víctima en dues parts ben diferenciades, una per als déus i l'altra per als mortals: [1] *Il.* 1. 464, [3] 2. 427, [7] *Od.* 3. 9–10, [9] 3. 460–1, [12] 12. 364. En el sacrifici que fa Agamèmnon quan Odisseu parteix amb Criseida [2], la dedicació d'unes parts concretes a la divinitat es representa amb una imatge molt viva: κνίσθη δ' οὐρανὸν ἵκεν ἑλισσομένη περὶ καπνῶϊ (*Il.* 1. 317).

<sup>163</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 465–6, [3] 2. 428–9, [5] 7. 316–8, [7] *Od.* 3. 32–4, [9] 3. 462–3, [12] 12. 365, [15] 14. 430–1.

<sup>164</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 466, [3] 2. 429, [5] 7. 318, [7] *Od.* 3. 65, [9] 3. 470, [15] 14. 431–8. Amb aquesta acció es dona per acabada la preparació de la carn, un fet que sovint ve marcat per la presència de la fórmula de tancament αὐτὰρ ἐπεὶ παύσαντο πόνου τετύκοντό τε δαίτα (cf. [1] *Il.* 1. 467, [3] 2. 430, [5] 7. 319), sempre seguida de l'expressió formular δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς ἔϊσης, que expressa el caràcter equitatiu del banquet i que és present també en altres contextos no sacrificials (e.g. *Il.* 1. 602, 23. 56, *Od.* 16. 479, 19. 425).

<sup>165</sup> Cf. [1] *Il.* 1. 468–9, [3] 2. 431, [5] 7. 320, [7] *Od.* 3. 66, [8] 3. 342, [9] 3. 471–4, [10] 9. 556–8, [12] 12. 397–8, [13] 13. 26–7. En la majoria d'aquests casos, l'escena es tanca amb l'expressió formular que acostuma a cloure els banquets —precedits de sacrifici o no—, que és αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο: [1] *Il.* 1. 469, [3] 2. 432, [5] 7. 323, [7] *Od.* 3. 67, [9] 3. 473, [15] 14. 454, cf. també *Il.* 9. 92, 9. 222, 23. 57, 24. 628, *Od.* 1. 150, 4. 68, 8. 72, 8. 485, 12. 308, 15. 143, 15. 303, 15. 501, 16. 55, 16. 480, 17. 99.

Cap dels elements de la seqüència és imprescindible, encara que la referència a l'acte de donar mort a la víctima sacrificial sigui present en gairebé totes elles i que sovint s'expliciti quin tipus d'animal serà sacrificat, un detall que també resulta significatiu: així, els grans sobirans, com Agamèmnon, Nèstor o Alcínoos, ofereixen víctimes sacrificials de certa entitat, com ara hecatombes [1, 2, 7] o bestiar boví [3, 5, 9, 13], mentre que altres personatges de menor entitat o en situacions més difícils sacrifiquen als déus animals de menor entitat (bestiar oví o porcí), que són els que tenen a l'abast: en el cas d'Odisseu i dels companys quan retornen en vaixell cap a Ítaca, els xais de Polifem [10], el xai i l'ovella negres que els ha proveït Circe [11] i les vaques d'Hèlios [12]; en el cas d'Eumeu, els porcs que cuida [14, 15].<sup>166</sup> També és rellevant la identitat de la persona que ordena el sacrifici, o el duu a terme, no tan sols perquè té un paper central en l'escena en què s'insereix el sacrifici, sinó perquè és qui aporta la víctima al sacrifici i qui en reparteix la carn un cop s'ha consumat la mort de l'animal; i qui pot aportar víctimes al sacrifici i repartir-ne la carn són personatges d'un cert estatus social, com ara els sobirans Agamèmnon [1-3, 5, 6], Nèstor [7-9], Alcínoos [13], o Odisseu quan retorna cap a Ítaca amb els companys [10, 11]; fins i tot en els sacrificis més humils, com els que fa Eumeu a la seva cabana [14, 15], el porquerol es troba en una posició de poder davant de l'hoste, un rodamón, i és qui pot aportar víctimes per al sacrifici i carn per consumir conjuntament.

De fet, en les escenes d'hospitalitat, la participació del visitant en els rituals religiosos de la comunitat és potser el gest més potent —a nivell simbòlic— de la voluntat de l'amfitrió d'integrar el visitant en la comunitat; la participació del visitant en sacrificis i en libacions comunitàries és una marca de la generositat de l'amfitrió.<sup>167</sup> Per això no és estrany que les escenes d'hospitalitat més generosa (i pietosa) integrin un sacrifici: [7-9] durant l'acollida a Pilos que Nèstor dispensa a Telèmac s'arriben a dur a terme tres sacrificis, en honor dels déus olímpics, de Posidó i d'Atena, a qui el sobirà pili ha reconegut i honora amb el sacrifici més complet que descriuen els poemes homèrics (cf. [9]);<sup>168</sup> [13] Alcínoos immola un bou a Zeus quan rep Odisseu al seu palau, i després s'hi fa un banquet i canta Demòdoc; [14, 15] Eumeu mata un dia un garrí i un altre un porc de cinc anys per honrar els déus i l'hoste que acull a la seva humil cabana.<sup>169</sup>

En general, totes les escenes que hem recollit segueixen aquesta mateixa estructura i porten associats els valors referencials que hem descrit: indiquen la importància de l'acte que

<sup>166</sup> Per a una anàlisi del valor que tenien les diferents espècies d'animals com a víctimes sacrificials, vegeu Bremmer 2007: 133s. Segons aquest estudiós, els sacrificis més econòmics eren els de porc o els de garrí, i els més habituals els d'ovella i de cabra.

<sup>167</sup> Així ho considera S. Reece (1993: 30s.), que ha estudiat amb profunditat les escenes d'hospitalitat.

<sup>168</sup> Per a la religiositat de Nèstor, que trasllua en els sacrificis que ordena (cf. esp. [9], amb les banyes daurades, l'oferta prèvia de pèls de la víctima —que a la *Iliada* només es fan en sacrificis de juraments—, el rituel de les dones, i el detall amb què es descriu l'escena), vegeu Arend 1933: 66; de Jong 2001: 87 *ad Od.* 3. 417-473.

<sup>169</sup> Això contrasta de manera evident amb l'acollida que dispensen els pretendents al rodamón, que és Odisseu disfressat: si bé hi ha banquetes i comensalitat —per bé que el rodamón només pugui gaudir de les escorrialles—, no hi ha cap sacrifici que sancioni el caràcter diví d'aquest tipus d'actes, cosa que s'adiu amb la caracterització dels pretendents com a joves insensats i que no respecten les convencions socials més elementals; cf. Reece 1993: 47-57.

acompanyen i del paper de l'esfera divina, així com la centralitat en l'escena del personatge sacrificant i la seva superioritat envers la resta de participants. Tanmateix, hi ha dos elements que encara hi proveeixen més informació. D'una banda, hi ha un seguit de sacrificis que són descrits amb més minuciositat i detall que altres, cosa que implica, d'acord amb els paràmetres estètics de la poesia oral, un major èmfasi (cf. [1, 3, 9, 12, 15]):<sup>170</sup> [1] Agamèmnon celebra hecatombes sagrades a Apol·lo per propiciar-se el déu quan retorna Criseida al seu pare (1. 447, cf. 48/1); [3] Agamèmnon immola un bou a Zeus per sortir victoriós de l'enfrontament contra els troians i destruir-los la ciutat, però el déu no se l'escolta (cf. 2. 419–20); [9] després de reconèixer Atena, que sota l'aparença de Mèntor ha instat Nèstor a fer sacrificis en honor de Posidó (cf. [8]), el sobirà de Pilos li fa una pregària en què li promet un sacrifici perfecte d'una vedella (3. 380–4), que duu a terme l'endemà de manera impecable; [12] el sacrifici de les vaques d'Hèlios a càrrec dels companys d'Odisseu és un episodi central dels *Apòlegs*, perquè en desobeir les indicacions d'Odisseu (12. 320–3), que segueix el que li han predit Tirèsias (11. 106–15) i Circe (12. 127–41), condemnen el seu retorn i aboquen Odisseu a tenir el tipus de retorn que Polifem havia pregat que tingués, sense nau i sense els companys (cf. 9. 530–5);<sup>171</sup> [15] l'acollida que dispensa Eumeu al rodamón [Odisseu] després de parlar amb ell i de tenir notícies d'Odisseu per boca seva —encara que siguin inventades— és, malgrat la humilitat de l'amfitrió, excel·lent. Per al retorn d'Odisseu a palau, a més, resulta clau, perquè és el primer servent que descobreix que li ha restat fidel durant la seva absència i amb qui pot comptar per recuperar el domini de casa seva.

L'altre element que, d'acord amb els paràmetres estètics de la poesia oral, és rellevant són les variacions que es produeixen en els elements típics de l'escena, que poden resultar significatives (cf. [11, 12, 15]):<sup>172</sup> [11] el sacrifici que Odisseu duu a terme a l'Hades té una sèrie de trets específics que el caracteritzen com un acte ritual excepcional, com ara que és l'únic sacrifici no comensal que no està vinculat a un jurament i l'únic també que acaba en holocaust —és a dir en la cremació completa de la víctima—, el *bóthros* que s'excava al terra per vessar-hi la sang de la víctima sacrificada, i la importància que hi té precisament la sang de l'animal, vinculada al fet que funciona com un *agent màgic* que possibilita la comunicació amb les ànimes dels morts (cf. 7/13); [12] el sacrifici de les vaques d'Hèlios, que els companys d'Odisseu s'esforcen de fer imitant el ritual sacrificial correcte, és més aviat una perversió de

<sup>170</sup> Per als principis estètics que regeixen la poesia oral, vegeu «L'estètica de la poesia oral» en la *Introducció*.

<sup>171</sup> Encara que els companys desobeïssin les advertències d'Odisseu (12. 271–6) —que era l'únic que, gràcies a les paraules de Circe (12. 137–41) i a la profecia de Tirèsias (11. 110–7), coneixia les funestes conseqüències que podia tenir desembarcar a Trinàquia—, molts estudiosos han apuntat que els companys no foren responsables de la seva mort, sinó que s'hi veieren abocats després d'un mes passant fam per decisió dels déus; cf. Fenik 1974: 208–230; Friedrich 1987; 1989; 1991; Allan 2006. De fet, el discurs d'Euríloc per convèncer els companys de sacrificar les vaques d'Hèlios va en aquesta mateixa línia (12. 340–51). Tanmateix, la qüestió de la responsabilitat en els destins dels mortals —si depèn dels déus o són els mortals qui se'l teixeixen amb les seves accions *hyper móron*— és encara avui una qüestió controvertida. Per al concepte de destí en la *Iliada* i l'*Odissea* —amb les diferències que presenten—, vegeu M. W. Edwards 2011b; per a la doble motivació, cf. infra n. 268.

<sup>172</sup> No hem pres en consideració aquí els sacrificis que es fan en el context d'un jurament [4, 6], que —com hem vist més amunt— presenten una sèrie de trets específics atribuïbles al fet que són sacrificis d'alta intensitat.

l'acte ritual, en què molts dels elements estan capgirats: liben amb aigua en lloc de vi i ofrenen fulles d'alzina en lloc de grans d'ordi (12. 353–63), i a més Euríloc presenta la consumició de les vaques com un intercanvi amb Hèlios (345–7), pervertint així el sentit original del sacrifici, que és el de fer una ofrena als déus a canvi de res concret, amb l'esperança que et siguin propicis en el futur.<sup>173</sup> Hi ha un detall de l'escena que ja anticipa les conseqüències funestes del sacrifici i la negativa dels déus a escoltar les seves pregàries: les pells dels animals morts que serpentegen i els mugits que emeten els talls de carn, cuits o crus (cf. 12. 394–6); [15] la humilitat i, alhora, la pietat del sacrifici d'Eumeu s'entreveuen en alguns detalls de l'escena: el sacrifici d'un porc i el recurs a un tronc —i no a una destral— per aturdir la víctima mostren la humilitat del sacrificant; la completesa del sacrifici, que inclou libacions, pregàries i dedicació de talls escollits a la divinitat (a les nimfes i a Hermes, més concretament), i el fet que Eumeu honori l'hoste amb la part del llom —un tall escollit— demostren el respecte i la pietat del porquerol amfitrió envers la divinitat i la institució de l'hospitalitat.

Les divinitats solen acollir de manera favorable els sacrificis que els fan els mortals —o, si més no, no hi reaccionen de manera negativa—. Tanmateix, en alguns casos el narrador o el personatge que reconta el sacrifici anticipa esdeveniments negatius posteriors en afirmar que la divinitat no va acceptar la pregària que acompanya el sacrifici: [3] el poeta informa que Zeus no va escoltar la pregària d'Agamèmnon (2. 419–20), cosa que anticipa el fracàs —si més no temporal— de l'ofensiva grega contra la ciutat de Troia; [10] Odisseu afirma que Zeus no va escoltar la pregària que li va fer quan va sacrificar un dels xais de Polifem que havien aconseguit emportar-se (9. 553), cosa que anticiparia el fracàs de l'expedició de retorn a Ítaca si no fos perquè el mateix heroi ja ho afirma tot seguit (cf. 9. 554–5); [12] encara que no es digui explícitament, el fet que Zeus escolti el prec d'Hèlios respecte de les vaques que els companys d'Odisseu han sacrificat a Trinàquia —en un sacrifici que, com hem vist, és una perversió del ritual tradicional— indica que la pregària dels companys a Hèlios no és escoltada, cosa que anticipa de nou el fracàs de l'expedició d'Odisseu i els companys per retornar a Ítaca.

12 'havent tret un glavi agut' [ξίφος ὅξυ | ἐρυσσάμενος]: 13 exemples: [1] *Il.* 1. 190 (φάσγανον), [2] 3. 361 (ἀργυρόηλον), [3] 12. 190, [4] 13. 610 (ἀργυρόηλον), [5] 14. 496, [6] 20. 284, [7] 21. 116, [8] 21. 173 (ἄορ), [9] *Od.* 9. 300, [10] 10. 126, [11] 10. 294 = 10. 321 (ἄορ), [12] 10. 535 = 11. 48, [13] 11. 24 (ἄορ).<sup>174</sup>

Aquesta expressió acostuma a trobar-se en el si d'un enfrontament cos a cos entre dos combatents,<sup>175</sup> quan ja no disposen de la llança que han fet servir per atacar-se mútuament o

<sup>173</sup> Per als elements atípics del sacrifici i del banquet posterior de les vaques d'Hèlios, entès com una perversió del ritual sacrificial i de la comensalitat, vegeu Bakker 2013: 106s. Altres autors, com A. Heubeck (1989: 138 *ad Od.* 12. 357–9), no hi veuen cap perversió, sinó desviacions del ritual convencional forçades per les circumstàncies.

<sup>174</sup> Cf. Heubeck 1989: 50 *ad Od.* 10. 125–32; Bostock 2007: 46 *ad Od.* 11. 24; cf. també Heubeck 1989: 61, 80.

<sup>175</sup> D'acord amb l'esquema que G. S. Kirk (1990: 21–26) proposa per als combats iliàdics, aquest element es trobaria emmarcat en la sisena seqüència: «A hits B with spear or stone, then kills B with sword or C with spear.»



per atacar —i eventualment matar— algun altre guerrer, i caracteritza l'acció que es descriu en aquests termes com a heroica.<sup>176</sup> En aquesta seqüència de lluita, el combatent que porta la iniciativa sol recórrer a l'espasa per atacar de nou; generalment, aquesta segona envestida és mortal: [3] després de matar amb la llança a Hipòmac (12. 188–9), Leonteu desembeina, carrega contra la multitud enemiga i mata primer a Antífates, i tot seguit a Menó, Iamen i Orestes, en la forma de catàleg d'*androktasia*;<sup>177</sup> [4] la lluita entre Pisandre i Menelau és força extensa i conté molts dels elements d'una seqüència típica de lluita: escomesa amb les llances, escomesa cos a cos amb armes més curtes (espasa i destal), mort d'un dels contrincants, despulla de l'armadura, i vanaglòria del vencedor (13. 601–42); [5] Peneleu remata amb l'espasa Ilioneu, ferit per una llança que anava inicialment dirigida a Acamant, i després se'n vanagloria; [6] encara que l'escomesa d'Aquil·les contra Eneas quedi frustrada per la intervenció de Posidó (20. 318–29), la (previsible) mort d'Eneas com a resultat de l'atac es fa palesa per mitjà d'una *condicional contrafactual* negativa (288–91, cf. 83/30). Abans, però, el fet que Eneas estigui a punt de recórrer a una pedra com a arma per atacar Aquil·les —que ha anat encadenant victòries i morts de contrincants troians— provoca un conflicte entre les associacions referencials de tots dos elements —la pedra com a arma decisiva i la imatge d'Aquil·les com a heroi invencible— que el poeta aprofita per projectar un horitzó d'incertesa sobre el resultat i crear, així, excitació i interès entre l'audiència.<sup>178</sup> La resolució del conflicte referencial no s'arriba a produir gràcies a la intervenció de Posidó, però sí que queda apuntada en la contrafactual negativa; [7] la súplica de Licaó perquè Aquil·les li estalviï la vida a canvi d'un (segon) rescat (21. 74–96, cf. 24/13) no és escoltada, i Aquil·les prossegueix amb la matança de troians, [8] que es cobrarà en Astropeu la següent víctima. La mort d'un suplicant mostra el grau de nihilisme a què ha arribat l'heroi grec, com es desprèn tant de les paraules que pronuncia abans de matar Licaó (99–113) com en el discurs de vanaglòria que fa després d'haver-lo mort (122–35).

Només en una sola ocasió —si descomptem l'escomesa frustrada d'Aquil·les contra Eneas [6]— l'atac amb l'espasa no resulta mortal: [2] malgrat la pregària a Zeus (3. 351–4), Menelau no aconsegueix matar Paris, ni amb la llança ni quan l'envesteix amb l'espasa, que es

<sup>176</sup> La connotació heroica de l'expressió destaca encara més si la comparem amb una altra expressió força semblant, *σπασσάμενος τανύηκες ἄορ παχέος παρὰ μηροῦ*, que caracteritza el desembeinament del glavi en situacions poc heroiques: Automedont talla un element del carro per poder-lo redreçar (*Il.* 16. 473), Odisseu es debat si atacar Euríloc perquè s'oposa als seus plans (*Od.* 10. 439, cf. 68/18), i l'heroi d'Ítaca manté allunyades del *bóthros* que conté la sang de les víctimes sacrificades les ànimes de les filles i dones dels herois (11. 231).

<sup>177</sup> A. Kelly (2007a: 267–269 §§138/7, 139/7) analitza aquest tipus de catàlegs, els de víctimes i els d'*androktasia*, en el seu comentari referencial. Vegeu les referències citades per al passatge en qüestió.

<sup>178</sup> La pedra és una arma decisiva en els combats cos a cos, una arma que acostuma a assestar un cop mortal (cf. Kelly 2007a: 294s. §157). Per altra banda, la imatge d'Aquil·les com a heroi invencible en el camp de batalla és producte no només del resultat dels combats anteriors, sinó també de la comparació de l'heroi amb el déu Ares quan s'acosta als combatents troians (20. 45–6, cf. Kelly 2007a: 228–232 §114). A més, la mort d'Aquil·les a mans d'Eneas seria una impossibilitat tradicional, i per tant no es pot acabar produint —encara que pugui la seva presència pugui projectar incertesa i suspens en l'acció—. Per una anàlisi referencial de l'escena, tenint en compte les connotacions associades a aquests elements, vegeu Kelly 2007a: 4, 295 §157/14.

fa miques en contacte amb el casc. Per això, el sobirà espartà es queixa amargament a Zeus que la seva oportunitat de venjar-se'n s'ha esvanit (3. 364–8).<sup>179</sup>

Aquesta expressió també es troba en dues escenes de *deliberació indirecta*, en què l'heroi sospesa la possibilitat d'atacar: [1] davant l'amenaça d'Agamèmnon de treure-li Briseida, el seu *géras*, Aquil·les es debat entre atacar-lo o refrenar la còlera que sent contra el sobirà argiu (1. 188–92, cf. 68/1). Només la intervenció d'Atena, enviada per Hera, aconsegueix calmar-lo (193–221); [9] Odisseu sospesa atacar Polifem, però es fa enrere per la impossibilitat de moure la pedra que tapa l'entrada de la cova (9. 299–305, cf. 68/16). És aleshores quan l'heroi itaquès decideix recórrer a un altre estratagema basat en el *dólos*, en l'engany, per aconseguir escapar-se en vida del ciclop i de la seva cova (316–8, cf. 68/17). I és que a l'*Odissea*, especialment en les aventures narrades en els *Apòlegs*, no resulta útil el tipus d'heroïcitats iliàdica: si Odisseu aconsegueix sobreviure i retornar sa i estalvi a Ítaca és perquè recorre a una sèrie de qualitats diferents de les de l'heroi de la *Iliada*, com són ara l'astúcia, l'engany o la capacitat d'amagar la pròpia identitat.<sup>180</sup>

En aquest sentit, convé subratllar dos aspectes de la utilització de l'expressió '*havent tret el glavi agut*' a l'*Odissea*. En primer lloc, totes les atestacions es troben als *Apòlegs* i, per tant, en boca d'un discurs focalitzat per Odisseu. En segon lloc, cada cop que l'expressió es fa servir a l'*Odissea* es produeix una certa decepció, perquè evidencia que els mètodes de combat tradicionals —això és, l'heroïcitats iliàdica— no són gens eficaços en el món en què tenen lloc els viatges erràtics d'Odisseu:<sup>181</sup> [9] matar Polifem no serviria de res perquè Odisseu i els companys es quedarien tancats a la cova; [10] Odisseu no fa servir l'espasa per enfrontar-se als lestrigons sinó per tallar les amarres del vaixell i poder fugir de l'illa (10. 125–32, cf. 2/16a); [13] Odisseu fa servir l'espasa per fer un forat al terra, un *bóthros*, en què abocarà la sang de les víctimes sacrificades. D'altra banda, fins i tot en aquells passatges en què es fa servir l'espasa amb una certa voluntat hostil, Odisseu hi recorre perquè l'hi aconsella una divinitat *ajudant*, i perquè forma part d'una estratègia més àmplia que busca aconseguir un objectiu concret a través de l'amenaça amb l'espasa: [11] Hermes *qua* un jove ajuda Odisseu a resistir les metzines de Circe i li dona instruccions perquè la dea es presti a ajudar-lo en veure's amenaçada. Odisseu segueix fil per randa les instruccions i aconsegueix guanyar-se el favor de Circe; [12] Circe dona instruccions a Odisseu perquè mantingui les ànimes dels morts de

<sup>179</sup> Per altres elements d'aquesta escena, vegeu Kelly 2007a: 247 n. 5. A. Kelly (2007a: 249 n. 12) també apunta que es podria dir que Menelau obtindrà la seva revenja quan embruti el cos de Paris després que hagi mort a mans de Filoctetes (cf. *Ilias parva* arg. 8–9 Bernabé). Tanmateix, diu, en el cas que conegués aquesta versió de la història, no es pot dir que sigui el tipus de venjança que Menelau té al seu cap quan es queixa a Zeus. Per a la dubtosa qualitat de Menelau com a guerrer, cf. *infra* n. 230.

<sup>180</sup> En aquest sentit és paradigmàtic l'episodi en què Odisseu decideix, malgrat les advertències de Circe (12. 116–26), armar-se com un heroi i lluitar contra Escil·la (12. 201–63), un intent que resulta infructuós i que demostra la inutilitat d'enfrontar-se als perills que Odisseu es troba en el seu retorn cap a Ítaca amb una heroïcitats del tipus iliàdic. Per al conflicte entre els concepcions d'heroisme de la *Iliada* i de l'*Odissea*, vegeu el *Comentari* i «General considerations on the *Nekyia*» en les *Conclusions*.

<sup>181</sup> Per a altres exemples de fraseologia de combat usada en contextos no tradicionals —encara que portin implícites altres connotacions—, vegeu Heubeck 1992: 397 *ad Od.* 24. 318–9, 320.

l'Hades allunyades del *bóthros* on hi haurà la sang que ha de beure Tirèsias per poder pronunciar la profecia sobre el retorn de l'heroi a Ítaca. Odisseu segueix les instruccions fil per randa i aconsegueix mantenir a ratlla la resta d'ànimes, àvides de sang.

L'acció heroica associada a aquesta expressió se sol atribuir només a guerrers grecs de certa entitat, com Aquil·les [1, 6–8], Menelau [2, 4] o Odisseu [9–13], encara que també la trobem atribuïda a personatges menors en moments d'especial prominència, com Leonteu [3] o Peneleu [5]. En el cas d'Odisseu, però, és ell mateix qui s'atribueix l'acció heroica davant de l'audiència feàcia, una gest que, a les aventures narrades als *Apòlegs*, es mostra o bé ineffectiu [9], o bé en situacions poc heroiques: fugida [10], amenaça [11, 12], o fer un forat [13] —un ús que trenca l'horitzó d'expectatives que l'expressió desperta entre els membres de l'audiència.

La multiformitat de l'expressió és remarcable, tant en extensió (a [7–13] va seguida de *παρὰ μηροῦ*) com en la forma del substantiu (*ἄορ, ξίφος, φάσγανον*).<sup>182</sup> L'únic element que presenta certa variació que sembla significativa és l'adjectiu *ἀργυρόηλον* 'clavetejat amb plata' per referir-se al glavi de Menelau [2, 4]: la qualitat del metall amb què està decorat el glavi de Menelau singularitza el posseïdor i en mostra la superioritat a nivell jeràrquic i de riquesa.<sup>183</sup>

**13 Libació:** 28 exemples: [1] *Il.* 1. 462–3, 469–71 (11/2), [2] 3. 269–70, 295–6 (11/4), [3] 7. 480–1, [4] 9. 171–7, [5] 9. 656–7, [6] 9. 712, [7] 10. 578–9, [8] 16. 220–31, 253–4, [9] 23. 218–21, [10] 24. 283–307, [11] *Od.* 2. 430–3 (2/3b), [12] 3. 40–51, 62–4 (11/7), [13] 3. 332–42 (11/8), [14] 3. 390–5, [15] 3. 459–60 (11/9), [16] 7. 136–8, [17] 7. 163–5 = 7. 179–84, 228, [18] 8. 89, [19] 10. 517–21 = 11. 25–9 (11/11), [20] 12. 362–3 (11/12), [21] 13. 39 = 13. 50–62 (2/8a), [22] 14. 331, [23] 14. 447–8 (11/16), [24] 15. 258 (2/23a), [25] 18. 151–2, [26] 18. 418–27, [27] 19. 288, [28] 21. 263–73.<sup>184</sup>

Encara que no es presenti tan desenvolupada com altres escenes tradicionals, com ara les de sacrifici, la d'hospitalitat o la de súplica, les escenes de libació també presenten una sèrie de motius i d'elements fraseològics vinculats que el poeta repeteix o varia en la seva *performance*. A diferència de les altres, però, la libació acostuma a incloure's o a vincular-se d'alguna manera amb una escena de més abast,<sup>185</sup> com ara en escenes d'hospitalitat [12–15, 17,

<sup>182</sup> Segons J. Latacz (2000: 88 *ad Il.* 1. 190), aquests substantius són variants mètriques sense significat diferenciat. En l'anàlisi que oferim en aquesta entrada no hem observat diferències substancials entre les tres formes.

<sup>183</sup> El material de què està fet l'objecte indica el valor i la importància no només de l'objecte en qüestió, sinó també de qui el posseeix. Generalment, però, el metall preciós que es tria és l'or: la copa de Nèstor (*Il.* 11. 633), el bastó d'Aquil·les (1. 246), el ceptre (*Il.* 1. 15) o l'espasa d'Agamèmnon (*Il.* 11. 29–30), el ceptre de Tirèsias (*Od.* 11. 91, cf. 123/81). Cf. Kirk 1985: 118s. *ad Il.* 2. 45.

<sup>184</sup> Cf. Arend 1933: 76–78; M. W. Edwards 1975: 55s.; 1992: 315s.; Latacz 2000: 154 *ad Il.* 1. 462–3; Seaford 2011. En aquesta entrada hem inclòs només les libacions que es duen a terme; per això, no analitzem algunes invitacions a llibar que no són acceptades o bé que no s'arriben a descriure: quan Hècabe convida Hèctor a llibar (*Il.* 6. 258–68) l'heroi ho rebutja perquè està tacat de sang, i proposa a la mare que ofereixi el peple a Atena, com aquesta acaba fent (269–78 = 286–312); es descriu la casa de Peleu, on estava tot a punt per fer una libació que no s'arriba a produir (11. 774–5); Menelau i Hèlena volen fer una libació abans que Telèmac i Pisístrat se'n tornin a Pilos, però aquests tenen tanta pressa que no l'arriben a fer (*Od.* 15. 147–9).

<sup>185</sup> És difícil fer una classificació gaire estricta entre les diferents escenes, perquè moltes de les escenes d'hospitalitat presenten la libació conjuntament amb una pregària i un sacrifici, i viceversa. La classificació que

18, 23 25, 26], de pregària a la divinitat [1, 8, 19], de sacrifici [20], de juraments [2, 22, 27], en la partida per a fer un viatge —a peu, en carro o en vaixell— [4, 5, 10, 11, 21, 24], i just després de dur a terme una acció que té una certa rellevància per als que promouen la libació, com ara [3] la construcció del mur al voltant del campament grec, [6] l'assemblea posterior a l'ambaixada a la tenda d'Aquil·les per intentar convèncer-lo, [7] l'expedició nocturna de Diomedes i Odisseu, [13] l'acollida de Telèmac al casal de Nèstor, o [28] la competició amb l'arc d'Odisseu per guanyar la mà de Penèlope.<sup>186</sup> La presència de la libació assenyala la importància de l'acte que acompanya, sigui de la naturalesa que sigui, i expressa la voluntat de qui liba de comunicar-se amb els déus i guanyar-se el seu favor, per bé que les divinitats no sempre s'hi avinguin (cf. [8, 20, 28]).

Gran part de les libacions són referències succintes que no ocupen més de dos o tres versos —generalment només l'acte de libació (cf. [3, 5–7, 15, 16, 18, 22–25, 27])—. Les libacions més extenses sí que presenten una certa estructura típica, si bé s'observen diferències notables entre les libacions que es fan en grup i les que duu a terme un individu sol: les libacions en grup [1–7, 11, 13, 15, 17, 20, 21, 26, 28] acostumen a presentar una estructura similar, amb una sèrie de motius i d'expressions fraseològiques recurrents;<sup>187</sup> en canvi, les individuals [8–10, 12, 14, 16, 18, 19, 22–24], encara que puguin presentar els mateixos motius i fórmules similars, ho fan de manera més lliure, amb una estructura més fluida i una expressió més individual.

Per bé que l'estructura d'aquesta escena és força variable, es pot traçar una seqüència de les accions que conformen l'escena de *libació*: un personatge convida un altre o un grup a fer una libació amb un propòsit determinat, una proposta que s'accepta de manera implícita o explícita;<sup>188</sup> qui es disposa a fer la libació es purifica rentant-se les mans;<sup>189</sup> es preparar la copa o el crater on es farà la barreja;<sup>190</sup> s'omple amb el líquid amb què es farà la libació;<sup>191</sup> es fa la barreja en el crater, generalment de vi amb altres elements;<sup>192</sup> es reparteix la mescla entre els

---

presentem s'ha basat estrictament en l'element que, a parer nostre, té més importància en l'escena. Així, per exemple, les libacions, sacrificis i pregàries que fa Nèstor en honor d'Atena en presència de Telèmac [14, 15] s'han inclòs dintre d'escenes d'hospitalitat (cf. Reece 1993: 30s.); en canvi, la libació i pregàries que acompanyen el sacrifici de les vaques d'Hèlios [20] s'han inclòs dintre de les escenes de sacrifici, perquè aquest és l'element principal de l'escena; finalment, la libació, sacrifici i pregàries que fa Odisseu als déus infernals [19] s'han inclòs entre les escenes de pregària.

<sup>186</sup> La libació que inicia Antínous davant de la resta de pretendents omet l'element més important d'aquest tipus d'actes: la dedicació als déus (cf. *Od.* 21. 263–73), un detall que s'adiu amb la inversió de les convencions de l'escena d'hospitalitat que duen a terme els pretendents; per a aquesta qüestió, que també afecta els sacrificis que s'hi ofereixen, vegeu Reece 1993: 173–178; cf. també Bakker 2013: 43–48, que ho estudia des de la perspectiva del banquet.

<sup>187</sup> Per exemple, són recurrents la tríada de versos αὐτίκα κήρυκες μὲν ὕδωρ ἐπὶ χεῖρας ἔχευαν, / κοῦροι δὲ κρητῆρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο, / νόμησαν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενοι δεπάεσσιν (cf. [4, 13, 28]; amb variacions [1, 2]), que descriuen com es renten les mans, s'omplen les copes i es reparteix la barreja. També ho és el tancament formular de l'escena amb αὐτὰρ ἐπεὶ σπεῖσάν τ' ἔπιόν θ' ὅσον ἤθελε θυμός *uel similes* (cf. [4, 13, 14, 17, 26, 28]).

<sup>188</sup> [4] *Il.* 9. 171–3, [10] 24. 283–98, [12] *Od.* 3. 43–53, [13] 3. 332–7, [17] 7. 163–71 = 7. 178–81, [19] 10. 517–21, [21] 13. 39 = 50–2, [26] 18. 418–22, [28] 21. 263–9.

<sup>189</sup> [1] *Il.* 1. 449, [2] 3. 270, [4] 9. 174, [8] 16. 230, [10] 24. 302–5, [13] *Od.* 3. 338, [17] 7. 172–4, [28] 21. 270.

<sup>190</sup> [5] *Il.* 9. 656, [8] 16. 225–9, [9] 23. 219, [10] 24. 305, [12] *Od.* 3. 53 = 3. 63, [18] 8. 89.

<sup>191</sup> [1] *Il.* 1. 470, [4] 9. 175, [13] *Od.* 3. 339, [28] 21. 271.

<sup>192</sup> [2] *Il.* 3. 269–70, [14] *Od.* 3. 390–3, [17] 7. 182, [21] 13. 53, [26] 18. 423–4.

assistents —en les libacions individuals, però, és el mateix personatge qui n'agafa directament del crater—;<sup>193</sup> es fa la libació;<sup>194</sup> un cop feta, s'indica que la libació s'ha acabat.<sup>195</sup>

Encara que aquests sigui els motius vinculats a l'escena i que acostumin a presentar-se en aquest ordre, les escenes de libació presenten una gran variabilitat, que fa que la presència, caracterització i extensió d'uns elements o altres sigui significativa; cap dels elements de la seqüència és imprescindible, encara que l'acte de libació sigui present en gairebé totes elles. Hi ha un altre element, però, que encara que no sigui imprescindible sí que és molt definitori del tipus de libació que es duu a terme: el líquid amb què es fa la libació. En la major part dels casos (cf. [1, 3, 4, 7–15, 17, 23, 25, 26]), és una mescla que conté vi, entre altres elements; hi ha tres casos, però, en què la libació es fa amb un altre líquid: [2] a diferència de la resta de casos, les libacions en els juraments es fan amb vi pur, sense mescla (σπονδαί τ' ἄκρητοι, 2. 341).<sup>196</sup> En aquesta escena, el fet que es barregi el vi que han portat cadascun dels dos bàndols reforça el pacte que estan a punt de fer;<sup>197</sup> [19] la pregària que Odisseu fa als déus infernals abans d'entrar a l'Hades està acompanyada per una libació i un sacrifici de caràcter especial: el sacrifici és d'un moltó i d'una ovella negres, com correspon a les divinitats infernals;<sup>198</sup> la libació és de llet amb mel, vi i aigua, en un clot que fa expressament l'heroi itaquès amb el glavi; [20] el sacrifici de les vaques d'Hèlios, un acte sacríleg, presenta una sèrie de trets que subratllen el caràcter improp i impiu de l'acte, com ara que la libació als déus, per manca de vi, es faci amb aigua.<sup>199</sup> En tots aquests casos, les libacions s'emmarquen en la descripció d'un sacrifici i d'una pregària de característiques especials, sigui perquè serveixen per sancionar un jurament, sigui perquè estan dirigits a les divinitats infernals a les portes de l'Hades, sigui perquè constitueixen un acte d'impietat que comportarà el càstig dels que l'hagin dut a terme.

Més enllà d'això, però, resulta útil estudiar les libacions a partir dels contextos en què estan testimoniades. En les escenes d'hospitalitat, la participació del visitant en els rituals religiosos de la comunitat és potser el gest més potent —a nivell simbòlic— de la voluntat de l'amfitrió d'integrar el visitant en la comunitat; la participació del visitant en sacrificis i en libacions comunitàries és una marca de la generositat de l'amfitrió.<sup>200</sup> Per això no és estrany trobar-les en les escenes d'hospitalitat que es caracteritzen així, com l'acollida de Telèmac i

<sup>193</sup> [1] *Il.* 1. 471, [2] 2. 295–6, [4] 9. 176, [7] 10. 578, [8] 16. 230, [9] 23. 220, [12] *Od.* 3. 40–1, [13] 3. 340, [17] 7. 183, [21] 13. 54, [26] 18. 425, [28] 21. 272.

<sup>194</sup> [1] *Il.* 1. 462–3, 471, [4] 9. 176, [5] 9. 657, [6] 9. 712, [7] 10. 579, [8] 16. 231, [9] 23. 220–1, [10] 24. 306–7, [11] 24. 432–3, [13] *Od.* 3. 341, [14] 3. 394, [15] 3. 459, [16] 7. 136–8, [17] 7. 184, [18] 8. 89, [19] 11. 25–9, [20] 12. 362–3, [21] 10. 55–62, [22] 14. 331, [23] 14. 446–8, [24] 15. 258, [25] 18. 151–2, [26] 18. 426, [27] 19. 288, [28] 21. 272.

<sup>195</sup> [4] *Il.* 9. 177, [8] 16. 253–4, [13] *Od.* 3. 342, [14] 3. 395, [17] 7. 184, 288, [26] 18. 427, [28] 21. 273.

<sup>196</sup> Com en el cas dels sacrificis que tenen lloc en contextos de jurament, que presenten uns trets característics que els diferencien de la resta de sacrificis (cf. 11/4, 6), les libacions que es fan en aquests contextos també són especials, perquè el líquid que es fa servir per libar és vi pur, que no és apte per consumir (cf. Latacz 2003: 103 *ad Il.* 2. 341). En tots dos casos, aquesta variació subratlla el caràcter excepcional de les ofrenes a les divinitats.

<sup>197</sup> Cf. Latacz 2009a: 100 *ad Il.* 3. 269b–70.

<sup>198</sup> Cf. Scullion 1994: 76. En un passatge de la *Iliada* (3. 103) se sacrifica una víctima negra per a Gaia i una de blanca per a Hèlios. Per a la diferència entre déus olímpics i ctònics, vegeu e.g. Scullion 1994.

<sup>199</sup> Per al caràcter improp del sacrifici de les vaques d'Hèlios, cf. 11/12.

<sup>200</sup> Cf. Reece 1993: 30s.

d'Atena *qua* Mèntor entre els habitants de Pilos [12–15],<sup>201</sup> l'acollida d'Odisseu entre els feacis [17, 18],<sup>202</sup> l'acollida del rodamón [Odisseu] per part del porquerol Eumeu [23]. Així, la libació ocupa un lloc preeminent en l'acollida convencional de l'hoste: [12] Telèmac i Atena *qua* Mèntor participen en la pregària i en la libació en honor de Posidó que fan els pilis, i liben dues vegades, una cadascun d'ells;<sup>203</sup> [13] al capvespre, quan el sol es pon, Atena *qua* Mèntor proposa sacrificar i libar en honor de Posidó i dels altres déus abans d'anar a dormir; [14] després de l'epifania d'Atena (3. 371–2), que pren la forma d'un ocell en anar-se'n i causa l'estupefacció dels pilis (372–3),<sup>204</sup> Nèstor li fa una pregària acompanyada d'una libació amb vi d'onze anys, un fet que destaca el caràcter pietós de Nèstor, que liba a la dea amb un vi excepcional; [15] l'endemà al matí, el sobirà de Pilos torna a invocar la dea, aquest cop amb un sacrifici i una libació de vi; [23] el sacrifici d'un porc que fa Eumeu per pregar als déus i oferir-lo a l'hoste va acompanyat d'una libació, gestos tots ells que mostren la modesta generositat del porquerol envers el visitant; [25] l'únic dels pretendents que respecta el visitant i les convencions de l'hospitalitat, Amfínom, convida el rodamón [Odisseu] a participar en una libació,<sup>205</sup> [26] i commina la resta de pretendents a respectar-lo, unes paraules que acompanya amb una libació. Tanmateix, per bé que fins i tot a Ítaca, en el palau dels sobirans de l'illa es facin libacions —encara que només les proposi i dugui a terme Amfínom—, les convencions de l'hospitalitat continuen estant totalment capgirades.<sup>206</sup>

La presència de libacions —i de sacrificis (cf. [1, 19])— en les pregàries a les divinitats és un element que reforça el caràcter propiciatori d'aquest tipus d'actes i indica la importància que té per a qui prega que la divinitat escolti i compleixi la demanda, per bé que no garanteix que ho acabi fent (cf. [8]): [1] les pregàries a Apol·lo perquè posi fi a la pesta que ha enviat als grecs van acompanyades de sacrificis (1. 447–9, 458–71), que reguen amb libacions de vi, de cants i de danses (472–4); [8] la pregària d'Aquil·les a Zeus perquè Pàtrocle tingui èxit en el combat i se'n torni sa i estalvi (16. 232–48) no conté cap sacrifici, sinó només una libació,

<sup>201</sup> W. Arend (1933: 77s.) observa amb encert que les tres libacions descrites en el primer dia de l'estada de Telèmac i d'Atena *qua* Mèntor a Pilos [12–14] són diferents entre si i eviten la repetició: de la profusió de detalls de [12], que serveix per descriure el caràcter pietós de Nèstor i de la resta d'habitants de Pilos, passem a una escena de tipus més estereotipat que descriu el comiat dels hosts [13], i finalment a la simple menció d'una libació després de l'epifania d'Atena [14], que és l'element més important.

<sup>202</sup> Per a un estudi dels aspectes negatius de l'hospitalitat feàcia, vegeu Rose 1960; de Vries 1977. Per a un estudi de l'hospitalitat d'Odisseu entre els feacis, vegeu Reece 1993: 101–121.

<sup>203</sup> Aquesta no és l'única escena en què quan els personatges arriben a un lloc es troben els habitants del lloc fent ofrenes a les divinitats: [16] quan Odisseu arriba al palau d'Arete i d'Alcínoos es troba els feacis libant, encara que en aquest cas no el conviden a participar-hi, sinó que l'heroi itaquès espera que acabin per suplicar a Arete que l'ajudin a tornar a casa. ¿És potser un exemple de la mala acollida per part dels feacis (cf. n. supra)?

<sup>204</sup> Per a les epifanies zoomòrfiques, vegeu Petridou 2015: 87–98. Encara que en aquest estudi no analitzem les epifanies *post factum* —en què el reconeixement es produeix després de la partida de la divinitat—, podeu consultar l'anàlisi referencial que hem fet de les epifanies amb reconeixement verbal (cf. 74).

<sup>205</sup> El rodamón [Odisseu] acompanya la libació amb uns mots d'advertència en relació amb el comportament dels pretendents. Segons J. Russo (1992: 57) i D. Steiner (2010: 179 *ad Od.* 18. 151–2), la libació reforça a nivell de gest ritual l'advertència que just acaba d'expressar en paraules, un reforçament també vàlid per al passatge [26].

<sup>206</sup> Per a una anàlisi del retorn d'Odisseu a Ítaca en termes d'una escena d'hospitalitat inapropiada, amb inversió de les convencions d'aquest tipus d'escenes, vegeu Reece 1993: 165–187. Al seu torn, E. J. Bakker (2013: 43–48) analitza la inversió de les convencions del banquet que trobem en aquestes escenes. Finalment, E. Kearns (1982) estudia el retorn de l'heroi a partir de la premissa que es construeix com una teoxenia.

descrita amb detall i amb una expressió més individual que no pas les libacions en grup. I és que, encara que presenta els motius associats a l'escena de la libació, ho fa amb una certa extensió —que implica èmfasi— i sense recórrer a les expressions formulars habituals: no només es descriu amb detall la preparació i neteja de la copa (225–9), sinó també l'arca on Aquil·les la té guardada, que és un regal de Tetis (220–4), així com la manera com Aquil·les es renta les mans i omple amb vi la copa per fer la libació. El tancament de l'escena és l'únic que es fa també amb una expressió individual, ἦτοι ὃ μὲν σπείσας τε καὶ εὐξάμενος Διὶ πατρὶ | ἄψ κλισίην εἰσῆλθε, δέπας δ' ἀπέθηκ' ἐνὶ χηλῶι (253–4). Tots aquests elements emfasitzen la singularitat de la pregària i de la libació que fa Aquil·les a Zeus per Pàtrocle i la importància que té per al fill de Peleu que Zeus l'escolti. Tanmateix, la resposta del déu no és la que Aquil·les s'espera, perquè encara que concedeix glòria al fill de Meneci, que podrà posar fi a l'atac troià, rebutja que en torni sa i estalvi; [19] la pregària, els sacrificis i les libacions que fa Odisseu als déus infernals tenen unes característiques especials —corresponents a un sacrifici d'alta intensitat— que els diferencien de la resta d'escenes d'aquest tipus.

La presència de libacions —i de sacrificis— als déus quan es fa un jurament serveixen per sancionar aquest tipus d'actes:<sup>207</sup> [2] després d'acordar que grecs i troians decidiran la guerra amb un combat singular, els cabdills de tots dos bàndols sancionen els juraments amb libacions, sacrificis (3. 271–3, 292–4, cf. 11/4) i pregàries a la divinitat (274–91, 297–300); [22, 27] breu referència a Fidó, que segons Odisseu en una de les seves històries cretenques va sancionar uns juraments que li va fer amb libacions.

Les libacions també són un element present en moltes escenes de partida, sigui a peu [4, 5, 10], en carro o bé en vaixell [11, 21, 24], especialment per tancar una escena d'hospitalitat (cf. [21, 24]);<sup>208</sup> tots els viatges en què es fa la libació apropiada arriben a bon port, cosa que ha dut alguns estudiosos ha considerar que la presència d'una libació o d'un sacrifici apropiat en escenes d'embarcament anticipen que el viatge serà un èxit:<sup>209</sup> [4] abans que l'ambaixada grega formada per Aiant, Odisseu i Fènix emprengui l'expedició a la tenda d'Aquil·les per convèncer-lo que torni al combat els grecs, per indicació de Nèstor fan libacions als déus. El viatge és un èxit, però l'expedició un fracàs; [5] abans de la tornada cap al campament, els membres de l'ambaixada fan libacions als déus juntament amb Aquil·les; [10] Hècabe insta Príam a fer una libació i una pregària a Zeus abans de partir cap a la tenda d'Aquil·les a recuperar el cadàver d'Hèctor, i així ho fa. L'aparició d'un portent enviat per Zeus confirma que el viatge compta amb el suport de la divinitat (cf. 24. 314–21); [11] abans d'emprendre el viatge per mar (cf. 2/3a), Telèmac i la resta de tripulants fan libacions als déus, especialment a

<sup>207</sup> Els juraments se segellen amb libacions (e.g. *Il.* 2. 341 = 4. 158–9) o amb sacrificis (e.g. *Il.* 3. 103–7 = 3. 245–52): la comunicació amb la divinitat en aquest tipus d'ofrenes, que suposa la presència i el testimoniatge dels juraments que es duen a terme, fa que aquests adquireixin un caràcter sagrat.

<sup>208</sup> Cf. Reece 1993: 37. Sense posar-ho en relació amb les escenes d'hospitalitat, ja C. W. MacLeod (1982: 112 *ad Il.* 24. 283–320) havia indicat que les libacions eren habituals abans de la partida en un viatge.

<sup>209</sup> Cf. Greene 1995. Per l'anàlisi d'aquest element en l'escena de *viatge per mar*, cf. 2.

Atena, i el viatge acaba sent tot un èxit; [21] com la resta de l'escena d'hospitalitat entre els feacis, la descripció de la libació que fan Odisseu i els feacis just abans d'emprendre el viatge de retorn a Ítaca és especialment profusa en detalls, i no només serveix per cloure l'escena d'hospitalitat, sinó que també perquè el viatge de tornada per mar sigui tot un èxit (cf. 2/8c); [24] Teoclimen es troba Telèmac fent libacions als déus abans d'emprendre la tornada en vaixell cap a Ítaca, que acaba resultant exitosa (cf. 2/23a).

**14** ‘vessava la sang’ [ῥέε | αἷμα]: 11 exemples: [1] *Il.* 4. 140, [2] 5. 339, [3] 11. 813 (κελάρυζε), [4] 13. 539, [5] 13. 655, [6] 17. 86, [7] 21. 119, [8] 23. 34, [9] *Od.* 3. 455, [10] 9. 388, [11] 11. 36.<sup>210</sup>

Aquesta expressió eminentment iliàdica sol indicar el cop definitiu en un combat, un cop que comporta o bé la mort del contrincant [5–7] o bé la seva derrota i retirada temporal del camp de batalla [1–4]. En tots dos casos, l'expressió indica que es tracta d'una ferida greu, no només pel fet que sovint resulti mortal, sinó per la reacció d'estremiment que provoca el fet de veure una ferida d'aquestes característiques (cf. *Il.* 4. 148–50). La gravetat d'aquest tipus de ferides és evident si pensem que, en el cas dels sacrificis (cf. [8, 9, 11]), aquest és l'element que indica la mort de la víctima.

Així, doncs, en un context d'hostilitat aquesta expressió assenyala el personatge que ha resultat perdedor en un combat o en situacions similars: [1] Atena desvia la fletxa que Pàndar ha disparat contra Menelau per tal de protegir el sobirà espartà d'una mort segura. Aquest episodi forma part d'un estrategema ideat per Atena que té com a objectiu evitar la fi de les hostilitats entre els dos bàndols —que es proposen de resoldre el conflicte per mitjà d'un combat singular entre Menelau i Paris—. La fletxa de Pàndar evita la treva pactada, de manera que les hostilitats es reprendran de nou;<sup>211</sup> [2] durant l'*aristeia* de Diomedes (5. 1–459), l'heroi grec fereix Afrodita, que ha anat al camp de batalla per salvar el seu fill Eneas d'una mort segura. Encara que, en aquest passatge, Diomedes s'encari i obtingui una victòria sobre Afrodita —la qual, en veure que li vessa *ikhór* de la ferida, es retira del camp de batalla—,<sup>212</sup> el seu ímpetu trontolla quan Apol·lo, que està protegint el cos d'Eneas, el reprèn per atacar divinitats (440–2), i acaba defallint i cridant a retirada quan veu que els troians compten amb l'ajuda del déu Ares (596–606); [3] en un dels episodis successius d'aquest cant, en què alguns cabdills grecs intenten frenar —un rere l'altre però sense gaire èxit— l'avanç troià, Eurípil és

<sup>210</sup> En aquesta entrada hem inclòs tots els passatges en què apareixen els dos mots identificatius de l'element: αἷμα i ῥέε —o la variant κελάρυζε [3]—; no hem tingut en compte, en canvi, els epítets aplicats a la sang, que són molt diversos. Per a l'atètesi del passatge [1] proposada per Aristarc, vegeu Kirk 1985: 345 *ad Il.* 4. 140.

<sup>211</sup> L'actuació d'Atena per persuadir Pàndar perquè dispari una fletxa contra Menelau, un fet que comporta la fi de la treva pactada entre grecs i troians, està motivada no només per les instruccions de Zeus, sinó també pel fet que tant ella com Hera estan enfadades pel to enjogassat de Zeus del principi del cant 4 de la *Iliada*; cf. Kelly 2007a: 145.

<sup>212</sup> La sang dels déus és immortal (ἄμβροτον αἷμα) i fins i tot té una denominació i una naturalesa diferent (ἰχώρ). Per a aquest passatge, que alguns han considerat una interpolació, vegeu Kirk 1990: 96s. *ad Il.* 5. 339–42.



greument ferit (11. 581–5) i es retira a les naus, on Pàtrocle se'l troba que *la sang li vessava*, se'n compadeix i hi parla. Tots aquests episodis, que es troben després de la breu *aristeia* d'Agamèmnon (91–283) i de la resposta d'Hèctor, també en forma d'*aristeia* (284–309), presenten un mateix patró: els grecs van retrocedint a poc a poc malgrat les victòries inicials que assoleixen els seus cabdills quan entren en combat, unes victòries que s'acaben de manera força abrupta quan Paris els fereix amb una fletxa que els incapacita per continuar lluitant. És el cas de Diomedes (310–400), d'Odisseu (401–88), d'Aiant Telamoni i Macaó (489–574), i d'Eurípil (575–95).<sup>213</sup> Aquest patró —victòria grega inicial i desfeta posterior que comporta un retrocés de la línia de batalla grega— es repeteix més endavant (cf. *Il.* 13). En aquest cant, però, la situació dels grecs és encara més precària: els cabdills principals estan ferits de gravetat i, per tant, han de prendre la iniciativa guerrers de segon ordre, com Idomeneu —l'*aristeia* del qual s'estén durant un bon grapat de versos (13. 210–515)—, Menelau, Antíloc i Meríones, el qual, entre d'altres fetes, fereix Deífob [4] i mata Harpalió, príncep paflagoni [5]. També en aquest cas l'expressió marca clarament qui ha resultat el perdedor del combat, sigui perquè es retira ferit, sigui perquè cau mort; [6] al cadàver de Pàtrocle, que Menelau intenta defensar dels troians —que el volen despullar de les armes— *la sang li vessa*. Menelau resisteix fins que arriba Hèctor, que Apol·lo *qua* Mentès, príncep dels cícons, ha renyat per estar més pendent dels cavalls d'Aquil·les que del cos de Pàtrocle i del mal que està fent Menelau entre els troians.

Pel que fa a les situacions de certa hostilitat que no pertanyen a les escenes de combat cos a cos, aquesta expressió també assenyala el que en resulta perdedor: [7] Aquil·les no escolta la súplica de Licaó, sinó que el mata; [10] l'estratagema pensat per Odisseu funciona i, amb l'ajuda dels companys, són capaços d'encegar Polifem —que dorm a conseqüència del vi de Maró que Odisseu li ha ofert i que Polifem ha begut sense barrejar— amb una asta encesa. Això suposa una primera victòria per a Odisseu, que pot prosseguir amb el seu pla per poder escapar-se sans i estalvis de la cova del ciclop.

En tres casos l'expressió no es refereix a la sang d'una persona o d'una criatura amb trets antropomòrfics (com els ciclops), sinó a la sang que vessa dels animals que es maten en un sacrifici. Més enllà de remarcar la mort dels animals sacrificats, l'expressió serveix per donar èmfasi a l'element de la sang, que hi acostuma a jugar un paper rellevant: [8] des de la perspectiva d'Aquil·les, tot el que té a veure amb la mort de Pàtrocle està tenyit de sang: la venjança que duu a terme l'heroi mirmídon, el banquet funerari al seu honor, o els funerals que se li fan. La set de sang i de venjança que la mort de Pàtrocle suscita a Aquil·les només s'apaivaga amb el reguitzell de morts que causa entre les files troianes quan torna al camp de batalla (entre les quals, la de Licaó [7] i, sobretot, la d'Hèctor), amb un banquet funerari

<sup>213</sup> Cf. Hainsworth 1993: 211–213. Aquest mateix patró es troba al llarg de tota la primera part de la *Iliada*, quan l'avanç troià comandat per Hèctor i amb el favor de Zeus —que ha escoltat la súplica de Tetis— és imparable. En el seu comentari referencial, A. Kelly (2007a: 117–121 §32) ha estudiat profusament aquest patró, que anomena *flight-phase*; vegeu les seves consideracions a l'entorn de la progressiva retirada dels grecs davant l'avanç troià.

caracteritzat per la gran quantitat d'animals sacrificats (bous, ovelles i cabres) i en el qual es remarca *la sang que vessava* a l'entorn del cadàver (23. 29–34), i amb uns funerals en què no només se sacrifiquen nombrosos animals —a part de vaques, també cavalls i gossos—, sinó fins i tot dotze joves troians (166–76). És com si el vessament de la sang de Pàtrocle —i per tant la seva mort— només es pogués compensar, a ulls d'Aquil·les, per mitjà del vessament de gran quantitat de sang, animal i humana; [10] el vessament de la sang indica la mort de la vedella que Nèstor i els pilis han sacrificat en honor d'Atena (11/9). En aquest cas, la sang no té una rellevància especial, més que indicar el fet que la víctima és morta; [11] la sang de les víctimes sacrificades a les portes de l'Hades (11/11) és l'element que permet a Odisseu d'aconseguir una profecia de Tirèsias i de parlar amb les ànimes dels morts. En l'episodi del descens d'Odisseu a l'Hades, la sang hi té un paper central, perquè funciona com *agent màgic* (7/13) que atrau les ànimes de l'Hades i permet la comunicació d'Odisseu amb els morts.

**15 Els horrors de l'Hades:** 4 exemples: [1] *Od.* 11. 40–1, [2a] 11. 42–3, [2b] 11. 605–6, [2c] 11. 632–3, [3] 11. 576–600, [4] 11. 634–5.<sup>214</sup>

La descripció dels horrors de l'Hades (τὰ ἐν Ἅϊδου δεινὰ) i del terror que provocava als herois davallar-hi era un dels temes preferits en els poemes catabàtics, encara que d'aquest tipus de literatura s'hagin conservat ben pocs testimonis i fragments, més enllà de la *Nekyia* odisseica.<sup>215</sup> De fet, hi ha una vinculació molt estreta entre la descripció d'aquests horrors de l'Hades i les fórmules que expressen algun tipus de por sobrenatural, com ara la '*por pàl·lida*' [χλωρὸν δέος] (18): els horrors que l'heroi contempla a l'Hades és el que li causa aquest terror, aquesta por sobrenatural que acaba fent que s'afanyi a sortir-ne (cf. 11. 636–7).

Entre els elements terrorífics de l'Hades hi ha l'arribada de les ànimes (ψυχαί) [1], la seva presència aclaparadora i els crits esfereïdors que profereixen [2],<sup>216</sup> els grans pecadors condemnats amb càstigs terribles i perpetus —Tici, Tàntal i Sísif— [3] i el cap de la Gorgona, que fa que l'heroi d'Ítaca s'afanyi a anar-se'n de l'Hades [4]. Excepte en el cas de la descripció dels condemnats a càstigs perpetus —que s'inscriu en un catàleg més ampli de personatges de l'Hades on també hi ha Minos, Orió o Hèracles—, la presència de la resta d'elements terrorífics està associada a nivell fraseològic amb l'element tradicional '*por pàl·lida*' (18), que implica una por de caràcter sobrenatural i que és terrorífica perquè l'element que la causa pertany a l'àmbit de la divinitat o —com en aquests casos— del més enllà.<sup>217</sup>

<sup>214</sup> Cf. Bostock 2007: 16s. M. Herrero de Jáuregui (2011: 52s.) també tracta dels horrors de l'Hades (τὰ ἐν Ἅϊδου δεινὰ) en l'article en què defensa que l'anada de Priam al campament grec a *Iliada* 24 està construïda com un viatge a l'Hades, sobretot pel que fa al tipus de reaccions de temor que té Priam; cf. Wathelet 1988.

<sup>215</sup> De fet, l'única referència als terrors de l'Hades com a tema de la poesia catabàtica es troba en Pausànias (10. 28. 7), que recull que els *Retorns* (Νόστοι) incloïen una descripció dels terrors de l'Hades: μνήμη γὰρ δὴ καὶ ἐν ταύταις [sc. en els *Mínias* i els *Retorns*] Ἅϊδου καὶ τῶν ἐκεῖ δειμάτων ἐστίν (frag. 3 Bernabé = frag. 1 Davies).

<sup>216</sup> Per a una anàlisi referencial de les expressions θεσπεσίη ἰαχῇ ([2a] 11. 43) i ἡχῇ θεσπεσίη ([2c] 11. 633), referides al crit esfereïdor de les ànimes, cf. 17, basat en Kelly 2007a: 186s. §85. Les ànimes que acompanyen Hèracles [2c] són descrites comparant-les amb la xiscladissa dels ocells (11. 605).

<sup>217</sup> Per a la importància del sentiment de por i de terror en l'episodi de la *Nekyia*, vegeu el *Comentari*.

16 ‘venint vagant cadascun d’una banda’ [ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος]: 4 exemples: [1] *Od.* 9. 401, [2] 10. 119, [3] 11. 42, [4] 24. 415.<sup>218</sup>

Aquesta expressió s'utilitza per indicar la vinguda d'un grup d'individus amb un mateix propòsit, que s'hi presenten després de percebre un element que els convoca o que els atrau: [1] després de sentir el crit que profereix Polifem (οἱ δὲ βοῆς αἰόντες), els ciclops acudeixen a prop d'on es troba per preguntar-li si li passa res; [2] quan senten la crida que fa el rei per la ciutat (αὐτὰρ ὁ τεύχε βοῆν διὰ ἄστεος· οἱ δ' αἰόντες, 10. 118), els lestrígons hi acudeixen en massa per perseguir els companys d'Odisseu que s'estan escapant de ser devorats; [4] després de sentir el rumor (οἱ δ' ἄρ' ὁμῶς αἰόντες, 415) que s'ha escampat per la ciutat del que ha passat a palau d'Odisseu (24. 413–4), alguns (οἱ δ') hi acudeixen per tal de retirar els cossos dels morts i enterrar-los o enviar-los cap a la seva terra paterna.<sup>219</sup> En canvi, en el cas de les ànimes de l'Hades [3], el que les convoca no és cap crit ni cap rumor, sinó la sang de les bèsties que Odisseu sacrifica a les divinitats infernals, una sang que té un poder d'atracció enorme entre elles, que hi acudeixen per tal de poder-ne beure (cf. 7/13).<sup>220</sup>

En contextos d'hostilitat, com [1] l'episodi dels ciclops i [2] el dels lestrígons, l'element que convoca els individus és un crit de guerra (βοή).<sup>221</sup> L'expressió οἱ δὲ βοῆς αἰόντες es troba en dos passatges odisseics més, en què el rodamón [Odisseu] explica a Eumeu (14. 266) i a Antínoos (17. 436) una de les seves històries cretenques.<sup>222</sup> En tots quatre casos, l'expressió indica que la convocatòria ha estat escoltada i que, en conseqüència, els convocats es reuniran amb la intenció d'ajudar el convocant davant d'una situació hostil: [1] els ciclops acudeixen on es troba Polifem per preguntar-li per què crida,<sup>223</sup> si és que ha estat víctima d'algun robatori o d'algun atac per engany o per força (9. 403–6); [2] els lestrígons acudeixen en massa (μυρίοι, 10. 120) a la crida del rei per matar els companys d'Odisseu que s'escapen, llançant-los rocs enormes; i, finalment, en les històries cretenques que el rodamón [Odisseu] explica a Ítaca (14. 259–72 = 17. 428–41), explica la massacre que van causar els egipcis, convocats per un crit de guerra, en resposta a les calamitats que havia comès un grup de companys seus que havia anat a explorar la regió. Hi ha dos aspectes d'aquests passatges que val la pena destacar. En primer lloc, totes les empreses militars derivades d'aquestes convocatòries tenen èxit: lestrígons i egipcis causen veritables massacres entre els companys d'Odisseu, de les quals només se salva ell (14. 272–84; 17. 442–4), o ell i els seus companys de vaixell (10. 125–32 [2]). Només amb els ciclops la convocatòria amb el crit de guerra no comporta cap empresa militar: Odisseu

<sup>218</sup> Cf. Heubeck 1989: 50 *ad Od.* 9. 118–9, 80 *ad Od.* 11. 42; 1992: 406 *ad Od.* 24. 415; Latacz 2010: 31 *ad Il.* 2. 75.

<sup>219</sup> A. Heubeck (1992: 406 *ad Od.* 24. 415) apunta que el referent de οἱ δ' és deliberadament vague: en els versos següents (416–9) sembla referir-se a les famílies dels pretendents; tanmateix, a l'assemblea (ἀγορή) que té lloc tot seguit (420–64) sembla referir-se a tots els habitants d'Ítaca que hi acudeixen.

<sup>220</sup> Els alexandrins consideraven aquests versos espuris perquè després els esperits s'acostaven a Odisseu d'un en un i no tots alhora; tanmateix, la idea de la multitud d'esperits que s'acosten a Odisseu es presuposa més endavant (11. 48–50). Cf. Bostock 2007: 49 *ad Od.* 11. 38–43.

<sup>221</sup> Cf. Schmidt 1982b.

<sup>222</sup> Per a les «històries cretenques» del rodamón [Odisseu] a Ítaca, cf. supra n. 37.

<sup>223</sup> El verb utilitzat és βοάω, derivat de βοή, que implica un crit de guerra que convoca a lluitar; cf. Schmidt 1982a.

aconsegueix desactivar el perill que representaria un atac conjunt dels ciclops per mitjà de l'engany.<sup>224</sup> En segon lloc, no s'ha de perdre de vista que tots aquests passatges es troben en narracions que fa Odisseu mateix de les seves aventures, sigui en els *Apòlegs*, sigui en les històries cretenques. No és estrany, doncs, que totes elles serveixin per assenyalar el caràcter excepcional d'Odisseu, que es presenta davant dels feacis com a l'únic capaç d'evitar o de sobreviure totes aquestes massacres.<sup>225</sup>

A [4] el que convoca no és cap crit de guerra, sinó el rumor que s'ha estès per la ciutat del que ha passat a dins del palau d'Odisseu (24. 413–4). Les portes de palau han estat ben tancades per evitar precisament que els crits dels pretendents se sentissin de fora i poguessin provocar-hi una reacció: així, s'ha evitat que els pretendents convoquessin els seus per mitjà d'un crit de guerra. L'únic que hi ha arribat és el rumor del que hi ha passat, però la reacció que tenen ja no és la crida a les armes, sinó la reunió en assemblea. El moment de la batalla ja ha quedat enrere; ara toca el torn de la paraula. En aquest passatge, com en els precedents, l'element que els convoca, el rumor, es percep a través de l'oïda (οἱ δ' ἄρ' ὁμῶς αἰδόμενοι). En canvi, a l'Hades [3] l'element convocant no és cap crit de guerra ni cap rumor, sinó l'atracció que la sang desperta entre les ànimes dels difunts, que s'apleguen al voltant del forat on està dipositada. L'ús d'aquesta expressió en aquest punt de la *Nekyia* reforça el caràcter màgic que té la sang al llarg de tot l'episodi (7/13), que no serveix tan sols per al propòsit inicial d'aconseguir que Tirèsias faci una profecia sobre el retorn de l'heroi i els companys a Ítaca, sinó que té un poder de convocatòria per a les ànimes equiparable al que tenen el crit de guerra entre els veïns o els rumors sobre la mort d'un familiar entre els que li són de sang.

17 'amb un clamor diví' [ἡχῇ θεσπεσίῃ]: 10 exemples: [1] *Il.* 8. 159, [2] 12. 252, [3] 13. 834, [4] 15. 355, [5] 15. 590, [6] 16. 769, [7] 23. 213, [8] *Od.* 3. 150, [9] 11. 43 (θεσπεσίῃ ἰαχῇ), [10] 11. 633.<sup>226</sup>

Aquesta expressió subratlla la individualitat del personatge, l'acció del qual es troba en contraposició amb la representació que es fa de la massa, sovint en un moment de puixança o amb certa agressivitat: [1] en resposta a una acció individual del bàndol grec, els troians s'aprofiten tant com poden de l'avantatge que tenen en el combat; [2] després de rebutjar la interpretació del presagi que fa Polidamant, Hèctor avança seguit de l'exèrcit (també és el cas

<sup>224</sup> Per a un estudi més aprofundit de l'episodi de Polifem i Odisseu, i de la identitat del «Ningú» (Οὔτις), vegeu Peradotto 1990: 143–170. Per la seva banda, E. Cook (1995: 70–74) compara els ciclops, els lestrigons i els feacis respecte al grau de civilització que presenten, en què els ciclops ocuparien un dels graus més baixos: vivint sense institucions, són els únics incapaces de posar-se d'acord per tirar endavant una empresa militar conjunta.

<sup>225</sup> En l'*Odissea* són habituals els episodis en què Odisseu —o Odisseu i els companys que van amb ell— és l'únic que aconsegueix sortir viu d'una situació de perill. Això encaixa amb la finalitat del poema de presentar l'heroi com una figura d'èxit, que aconsegueix superar tots els perills; per a aquesta qüestió, vegeu el *Comentari* i les «General considerations on the *Nekyia*» de les *Conclusions*.

<sup>226</sup> Cf. Kelly 2007a: 186s. §85; Kaimio 1977: 30s., 91s.; Nordheider 1989; Ford 1992: 184–189. Aquest element ja ha estat analitzat des de la perspectiva de la referencialitat tradicional per A. Kelly (*loc. cit.*): en aquesta entrada, incorporem els passatges odisseics a l'estudi.

de [3], en què, després de rebutjar la interpretació del presagi que fan els grecs, avança amb l'exèrcit al darrera); [4] després de l'exhortació d'Hèctor, l'exèrcit s'uneix a ell en l'atac; [6] el soroll s'aplica a grecs i troians en un símil en el *Leichenkampf* sobre Cebríones, en què s'ha posat l'atenció en les accions individuals d'Hèctor i de Pàtrocle, cadascun dels quals sostenia un extrem del cadàver, tant en la narrativa abans del símil —i, de fet, en tot el passatge que porta fins a la mort de Cebríones (16. 712)— com al principi mateix del símil (765). Encara que al final seran els grecs els que aconseguiran apoderar-se del cadàver, l'ús d'aquesta expressió per referir-se als dos bàndols emfasitza la igualtat de la lluita, alhora que manté la lluita de Pàtrocle i Hèctor sempre al primer pla de l'atenció de l'audiència; [7] els vents s'aixequen després de la petició i de la partida d'Iris; [8] després de la presa de Troia, quan els grecs han d'emprendre el camí de retorn a casa, Agamèmnon i Menelau discrepen públicament en assemblea sobre què cal fer, injuriant-se l'un a l'altre i arengant els grecs. Quan l'assemblea s'acaba, les tropes s'alcen i segueixen el cabdill en qui confien, dividides en l'opinió. El fet que l'expressió caracteritzi les dues parts (com a [6]) emfasitza la igualtat en la divisió de parers en el bàndol grec; [9] la sang del sacrifici que fa Odisseu davant de les portes de l'Hades atrau les ànimes dels morts, que s'hi apleguen en multitud amb la intenció de beure'n (també a [10], en què Odisseu espera que s'hi acostin altres herois per parlar-hi). L'aplec de les ànimes causa terror a Odisseu (cf. 15/2a, 18/4), que recorre o bé a l'amenaça o bé a la fugida. En aquests casos, l'adjectiu *θεσπεσίος* remet al caràcter diví, sobrehumà, de les ànimes de l'Hades,<sup>227</sup> en contraposició a les quals es destaquen les accions de les ànimes més individualitzades amb qui parla Odisseu.

18 'por pàl·lida' [*χλωρόν δέος*]: 10 exemples: [1] *Il.* 7. 479, [2] 8. 77, [3] 17. 67, [4] *Od.* 11. 43, [5] 11. 633, [6] 12. 243, [7] 22. 42, [8] 24. 450, [9] 24. 533, [10] *h. Cer.* 190.<sup>228</sup>

L'hostilitat que motiva aquesta reacció específicament mortal (i de grup) és generalment la d'una divinitat, que en conseqüència es troba fora del control del grup. És només a través de la intervenció divina que aquesta emoció poderosa, incapacitadora, i les seves conseqüències —com ara el sentiment d'indefensió— es pot aturar. En resum, l'emoció està vinculada de manera íntima a la diferència existencial que existeix entre el subjecte i la causa de la por, la qual al seu torn té un efecte secundari en la possibilitat i el tipus de resolució: [1] el tro de Zeus provoca un intent d'evitar l'hostilitat amenaçadora per mitjà d'una libació (7. 480, cf. 13/3). Els grecs deixen de celebrar el banquet i intenten aplacar l'hostilitat divina per mitjà de libacions, que resulten insuficients, com moltes altres accions rituals que busquen assegurar la

<sup>227</sup> Cf. Kaimio 1977: 31.

<sup>228</sup> Cf. Kelly 2007a: 117 §31; M. L. West 1966: 216 *ad Th.* 167; Irwin 1974: cap. 2, esp. 62–68, 77s.; J. M. Foley 1999b: 216–218: «it describes a situation in which a supernaturally inspired fear takes hold of a person or a group of people» (p. 217); Dué & Ebbott 2010: 336s. *ad Il.* 10. 376; González González 2005 [*χλωρός*]. Aquest element ja ha estat estudiat des de la perspectiva de la referencialitat tradicional per A. Kelly (*loc. cit.*). En aquesta entrada, ens hem limitat a completar la seva anàlisi amb els passatges odisseics i dels *Himnes homèrics*, que no ha tingut en compte —per bé que ja en dona algunes indicacions en nota.

seguretat del grup; [2] la manifestació de l'hostilitat a través d'una indicació tan directa com són el tro i la caiguda d'un llamp a prop seu és una situació davant de la qual els grecs poden fer-hi ben poca cosa, fins i tot Diomedes; [3] per mitjà d'un símil assimilat d'un lleó<sup>229</sup> aplicat a Menelau quan despulla Euforb, els troians són comparats a pastors que no gosen plantar-li cara, que experimenten el mateix sentiment de *por pàlida* que aquells. Donat l'estatus marcial més aviat dubtós de Menelau,<sup>230</sup> el símil sembla d'alguna manera que no és adequat del tot, i ho és deliberadament, perquè així es subratlla la dependència troiana d'Hèctor —i, per extensió, de Zeus— per aconseguir l'èxit en el camp de batalla. És l'heroi troià qui ha de forçar Menelau que es posi a la defensiva, després que el déu Apol·lo l'hagi rebutjat en el combat (17. 70–81). L'èxit marcial de Menelau i la *por pàl·lida* dels troians només es poden explicar per intervenció divina: Zeus ha d'haver escoltat la pregària de Menelau (17. 46); [4] Odisseu pot endurar l'hostilitat que mostren l'enorme reunió d'ànimes cridant al voltant del *bóthros* que conté la sang gràcies a les instruccions de Circe, per bé que el terror se n'apodera igualment. El gest heroic que fa amb l'espasa (11. 48, cf. 12/12) sembla ingènuament inútil, però acaba resultant d'ajuda per retenir les ànimes fins a trobar-se amb Tirèsias, així com per parlar després amb les heroïnes mortes (11. 231); [5] la ràpida marxa d'Odisseu i els seus companys evita la trobada eventual amb el cap de la Gorgona que Odisseu tem que els podria enviar Persèfone. L'abrupte final de l'expedició infernal i la referència a Teseu i a Pirítous a l'Hades (11. 631) emfasitzen el caràcter perillós de l'empresa; [6] l'actitud d'heroïcitat activa contra la qual l'ha advertit Circe (12. 108–10, 226–7)<sup>231</sup> no eviten que Odisseu perdi sis dels seus companys quan naveguen a través d'Escil·la i de Caribdis. La seva situació d'indefensió és encara més evident pel gest inútil d'armar-se com un heroi per enfrontar-se contra Escil·la (228–9) i pel desconeixement que mostren sobre d'on vindrà la mort: mentre tothom mira com bramula Caribdis, Escil·la s'emporta sis dels seus millors homes; [7] els pretendents reaccions davant de la revelació de la veritable identitat d'Odisseu com si es tractés d'una epifania divina, o encara millor, com si fos un retorn d'entre els morts, això és sentint *por pàl·lida*.<sup>232</sup> L'intent en va d'Eurímac per calmar la ira d'Odisseu és la seva darrera oportunitat per evitar la represa de les hostilitats i la seva mort previsible (cf. 20. 43); [8] la referència en el discurs de Medont al paper actiu que té Atena *qua* Mèntor en la matança dels pretendents —que per tant ha comptat amb el suport de la divinitat— contraresta l'adreça inicial que fan Eupites i

<sup>229</sup> Per als símls assimilats, vegeu de Jong 2004: 126s., ja citat anteriorment (cf. supra n. 123).

<sup>230</sup> Per a la dubtosa qualitat de Menelau com a guerrer, que en la *Iliada* queda en evidència per les paraules del seu germà Agamèmnon (cf. 7. 104–19), vegeu Willcock 2002; cf. Kelly 2007a: 129s. §40/8, 230 §114/22, etc.

<sup>231</sup> Malgrat els advertiments de Circe, Odisseu es mostra disposat a enfrontar-se contra el monstre marí Escil·la com ho faria en el camp de batalla: armat i cara a cara, és a dir amb l'heroïcitat activa pròpia dels *prómachoi*. Per a G. Crane (1987: 30–32), aquest episodi mostra els límits de l'heroïsme; J. Peradotto (1990) va més enllà i defensa que mostra els límits d'una heroïcitat *activa*, subratllant així la preeminència de l'heroïcitat passiva en l'*Odissea*. Sobre la caracterització d'Odisseu en l'*Odissea* amb trets actius i passius, vegeu Dimock 1956; Clay 1983: 54–68; Peradotto 1990; Cook 1999. La mort dels companys és per a Odisseu l'espectacle més trist que mai hagi vist (12. 258–9), és el punt moral més baix que arriba l'heroi en tot el retorn.

<sup>232</sup> Pace J. M. Foley (1999b: 217s.), que defensa que és l'ajuda d'Atena i el fet que els pretendents hagin violat de manera sistemàtica la institució de l'hospitalitat —protegida per Zeus— el que causa aquesta *por sobrenatural*.

l'(eventual) força dominant que pot tenir aquesta adreça en l'assemblea.<sup>233</sup> Tot seguit parla l'ancià Haliterses, el discurs del qual contraresta de nou l'adreça d'Eupites, en tant que la veu d'un ancià és també veu d'autoritat (24. 451, cf. 91/4). Com a resultat d'aquests dos discursos d'autoritat com a resposta que contraresten el discurs inicial d'Eupites, molts dels itaqesos abandonen l'assemblea sense que les seves paraules els hagin convençut; [9] l'adreça d'Atena a les famílies dels pretendents i a Odisseu i els seus aliats fa que les dues parts cessin les hostilitats. Un tro enviat per Zeus sanciona la crida de la seva filla i porta a compleció (*télos*) l'acció del poema; [10] l'estatura de Demèter i el seu cap brillant quan entre a casa de Celeu funciona com una epifania per a Metanira, que experimenta totes les sensacions relacionades a aquest tipus d'experiència divina: admiració, reverència, i *por pàl·lida* davant d'un fet sobrenatural.

19 'amb el bronze immisericorde' [νηλεϊ χαλκῶι]: 18 exemples: [1] *Il.* 3. 292, [2] 4. 348, [3] 5. 330, [4] 12. 427, [5] 13. 501, [6] 13. 553, [7] 16. 345, [8] 16. 561, [9] 16. 761, [10] 17. 376, [11] 19. 266, [12] *Od.* 4. 743, [13] 8. 507, [14] 10. 532 = 11. 45, [15] 14. 418, [16] 18. 86, [17] 21. 300, [18] {22. 475}.<sup>234</sup>

Aquesta expressió es troba sempre en contextos de mort o de perill de mort, i aporta un cert matis connotatiu d'amenaça i de terror imminent. De fet, és típic dels sacrificis que es fan per sancionar juraments (cf. 11/4, 6), que justament es duen a terme per crear terror als que es proposin de trencar-los, que acabaran morts com la víctima que s'ha sacrificat.<sup>235</sup> Tanmateix, malgrat les connotacions de perill associades, en el si d'una batalla, el recurs a aquesta arma no implica *necessàriament* la mort del contrincant: [1] el sacrifici d'uns xais serveix per sancionar, posant els déus per testimoni, el pacte a què han arribat grecs i troians per posar fi a la guerra per mitjà d'un combat singular entre Menelau i Paris (3. 245–8, 264–313, cf. 11/4); [2] Agamèmnon recrimina a Menesteu i a Odisseu que encara no estiguin preparats per al combat, dient-los que segur que prefereixen tenir deu rengles d'homes al davant lluitant *amb el bronze immisericorde* que no pas estar ells al davant. Encara que no es trobin físicament en un combat, el context en què s'insereix aquest episodi és de represa de les hostilitats entre grecs i troians, i, per tant, d'amenaça i terror imminents; [3] l'escomesa de Diomedes acaba amb la dea Afrodita ferida i fugint del camp de batalla per refugiar-se a l'Olimp, on la seva mare Dione en té cura; [4] a la *Teichomachía* la lluita entre grecs i troians es manté igualada, amb nombroses baixes d'un i altre bàndol, fins que Zeus decideix atorgar la glòria a Hèctor, que és qui primer atravesava el mur que envolta el campament grec; [5] Eneas i Idomeneu s'enfronten aferrissadament en el *Leichenkampf* a l'entorn del cos d'Alcàtous, per bé que cap

<sup>233</sup> Com bé assenyala A. Kelly (2007a: 70s. §§2–3), qui convoca l'assemblea i qui primer hi parla (*first speaker*) té una posició de força en la discussió que té lloc en l'assemblea: és el que anomena *speech to dominate pattern*.

<sup>234</sup> Cf. Bakker & van den Houten 1992: 10–12; Mader 1997; Bakker 2005: 34–36; Latacz 2009a: 109 *ad Il.* 3. 292.

<sup>235</sup> Cf. Kitts 2011: 233.

d'ells resulta ni mort ni ferit; [6] Posidó protegeix dels atacs troians Antíloc, que ha matat Toó i l'està intentant despullar de les armes; [7] Idomeneu mata Erimant perforant-li la boca; [8] Pàtrocle enardeix els dos Aiants perquè l'ajudin a capturar i ultratjar el cadàver de Sarpedó, una gesta en el decurs de la qual els diu que podrien matar els troians que vagin a rescatar el cadàver del capitost lidi; [9] Pàtrocle i Hèctor s'escometen aferrissadament en el *Leichenkampf* a l'entorn del cos de Cebríones (cf. [5]) i acaben estirant cadascun el cadàver d'una banda; [10] grecs i troians, envoltats de boira com estan, s'ataquen a l'entorn del cos de Pàtrocle, en una de les *Leichenkämpfe* més extenses de la *Iliada*; [11] el sacrifici d'un senglar a les divinitats ctòniques serveix per sancionar el jurament d'Agamèmnon respecte al seu capteniment envers Briseida, just abans de retornar-la a Aquil·les (19. 249–68, cf. 11/6); [12] Euriclea reconeix davant Penèlope que sabia del viatge de Telèmac i deixa la seva vida a mercè del que Penèlope decideixi que ha de fer; [13] en l'estratagema del cavall de Troia —que canta Demòdoc davant dels feacis a petició d'Odisseu— la decisió dels troians de foradar la fusta del cavall *amb el bronze immisericorde* hauria significat el fracàs del pla, la desfeta dels grecs i la (probable) mort dels herois que s'hi amagaven; [14] Circe dóna instruccions clares a Odisseu perquè dugui a terme sacrificis per a les divinitats infernals i per a Tirèsias quan arribi a les portes de l'Hades, que Odisseu segueix força fidelment (10. 516–37 ≈ 11. 23–47, cf. 11/11); [15] en la preparació del sacrifici d'un porc en honor del rodamón [Odisseu], Eumeu talla llenya *amb el bronze immisericorde* per coure la carn de la víctima un cop hagi estat sacrificada. Per fer el sacrifici de l'animal, en canvi, el porquerol recorre a un lleny d'alzina que havia deixat sense tallar. Encara que l'expressió es trobi en el context d'una escena de sacrifici, és remarcable el fet que, a diferència dels altres casos (cf. [1, 11, 14]), no s'hi trobi per indicar l'instrument amb què es mata l'animal;<sup>236</sup> [16] Antínous amenaça Irus de tallar-li nas i orelles, i d'arrancar-li les vergonyes i donar-les als gossos, si no venç al rodamón [Odisseu];<sup>237</sup> [17] Antínous recorre a l'*exemplum*<sup>238</sup> del que li va passar al centaure Euritió quan, embriac, va infamar Pirítous a casa seva, per tal d'amenaçar el rodamón [Odisseu], que ha demanat de tensar l'arc; [18] després de la mort dels pretendents i de les serventes infidels, Melanti és conduït al pati i mort, en un esquema idèntic al de l'amenaça de mort d'Antínous a Irus (cf. [16]).<sup>239</sup>

<sup>236</sup> Els sacrificis d'Eumeu presenten trets molt específics que els diferencien de la resta de sacrificis i que serveixen per caracteritzar-los com a sacrificis humil (14. 72–82, cf. 11/14; 14. 407–54, cf. 11/15): el recurs a una branca d'alzina per sacrificar la víctima mostra la pobresa de l'amfitrió, que no té ni un coltell de bronze. S. Reece (1993: 145–164), però, defensa que el poeta ha aplicat la fraseologia tradicional heroica en un context humil i, per tant, no tradicional, cosa que provoca certs desajustaments que s'han d'atribuir a l'aplicació més aviat laxa d'aquests elements tradicionals en contextos no tradicionals, i no a una intenció paròdica del poeta.

<sup>237</sup> Aquestes formes extremes de mutilació s'associen generalment amb aquells que duen a terme actes de crueltat ultratjant, per bé que a [17] és Pirítous qui ho aplica al centaure Euritió i per bé que en fonts posteriors aquest acte té connotacions «bàrbares» o tiràniques; cf. Steiner 2010: 169 *ad Il.* 18. 86–7. Per a la mutilació del cos a la *Iliada*, vegeu Segal 1971.

<sup>238</sup> A propòsit del recurs a les para-narracions a la *Iliada*, vegeu Alden 2000.

<sup>239</sup> L'explicació del càstig de Melanti —que alguns consideren un passatge interpol·lat per l'excessiva crueltat i pel fet que ningú no ordena aquesta acció— repeteix gairebé de manera exacta el llenguatge d'Antínous (cf. [16]); cf. Steiner 2010: 169 *ad Il.* 18. 86–7.



20 **Conversa amb una ànima a l'Hades:** 7 exemples: [1] *Od.* 11. 51–83 (Elpènor), [2] 11. 84–9, 152–225 (Anticlea), [3] 11. 90–151 (Tirèsias), [4] 11. 387–466 (Agamèmnon), [5] 11. 467–540 (Aquil·les), [6] 11. 543–64 (Aiant).<sup>240</sup>

Les converses que manté Odisseu amb diferents ànimes a l'Hades no s'han estudiat mai prenent-los com a exemples d'un mateix element tradicional, d'una escena típica amb un patró estructural idèntic, uns motius recorrents i una fraseologia formular relacionada.<sup>241</sup> Això es deu, segurament, al fet que els exemples d'aquest element tradicional es troben tots en un mateix cant de l'*Odissea*, de manera que es consideren més una creació *ad hoc* del poeta que no pas un element comú a tota la tradició èpica grega. Tanmateix, a banda del fet que hi ha d'altres exemples al llarg de la tradició poètica grega (també en la poesia èpica arcaica) en què les converses a l'Hades presenten aquesta mateixa estructura i motius,<sup>242</sup> l'anàlisi d'aquestes escenes com a exemples d'un mateix element tradicional obre la porta a comprendre millor la seva composició i la recepció que tenia per part de l'audiència.

A nivell formal, aquest element tradicional es pot dividir convencionalment en quatre parts: (a) acostament de l'ànima al visitant, amb una (eventual) descripció de la identitat de l'ànima, (b) reconeixement del visitant i de l'ànima, i reacció posterior, (c) conversa entre el visitant i l'ànima, i (d) tancament de l'escena.<sup>243</sup> A causa del fet que tots els passatges pertanyen a l'*Odissea*, no podem saber si es tracta d'un tret tradicional, però en el cas de les converses entre Odisseu i les ànimes de l'Hades es poden observar diferències significatives en funció del fet que Odisseu conegui amb anterioritat o no la mort de la persona amb l'ànima de la qual es troba i conversa a l'Hades. En funció d'aquesta variable, es poden agrupar les escenes en dos grups: [1, 2, 4] Odisseu desconeix la mort del seu interlocutor abans de trobar-se'l a l'Hades (són els casos d'Elpènor [1], d'Anticlea [2] i d'Agamèmnon [4]); [3, 5, 6] Odisseu sap, abans d'emprendre el descens a l'Hades, que la persona amb l'ànima de la qual conversa a l'Hades és morta (són els casos de Tirèsias [3], Aquil·les [5], i Aiant [6]).

<sup>240</sup> Cf. Santamaría Álvarez 2011; Heath 2005a; de Jong 2011 *ad loci*. No hem inclòs la trobada d'Odisseu amb l'*eidōlon* d'Hèracles a l'Hades (11. 601–27) perquè forma part de l'entrada d'un altre catàleg —en què es descriuen els herois d'una generació anterior que són a l'Hades, com Minos, Orió, Tàntal, etc.— i perquè estructuralment no segueix el mateix patró: més enllà de les notables diferències fraseològiques, Hèracles i Odisseu no conversen pròpiament, sinó que el que es produeix és un monòleg del fill de Zeus i Alcmena adreçat a l'heroi itaquès, en què, després de veure'l i compadir-se'n, narra la seva catàbasi (cf. Karanika 2011: 6–17). En canvi, dins d'aquesta entrada sí que es podria incloure un fragment d'atribució incerta (Hes. frag. 280 MW = *Minyas* frag. °7 Bernabé) que recull un moment de la catàbasi de Teseu i Pirítous: la conversa de l'heroi atenès amb l'ànima de Meleagre. Malgrat l'escàs material conservat, es pot entreveure que els dos herois parlen de les raons d'un i altre per trobar-se a l'Hades, un element que —com veurem— és típic d'aquest tipus d'escenes.

<sup>241</sup> Cf. e.g. Arend 1933; M. W. Edwards 1992; Russo 1992: 446s. L'única autora que observa diferents motius recorrents en aquestes converses ('descent' topic, 'death' topic, 'family' topic) és I. de Jong (2001: 274, 276, 279, 294), per bé que no arriba a proposar l'existència d'una escena típica amb tots aquests elements.

<sup>242</sup> Més enllà del fragment èpic d'atribució dubtosa que hem esmentat en la n. 240, aquest mateix motiu es troba també en l'obra de lírics arcaics, com ara Píndar —a qui s'atribueix un ditirambe sobre la catàbasi d'Hèracles (cf. Burnett 1985: 198 n. 7)— o Baquil·les (*Ep.* 5). Per a l'epinici de Baquil·les, cf. Burnett 1985: 129–148.

<sup>243</sup> No hem inclòs en l'esquema el motiu de *beure sang* perquè no està testimoniats en totes les escenes, sinó només en les converses amb [3] Tirèsias (11. 98) i [2] Anticlea (153) —i en la conversa amb Agamèmnon [4], si s'accepta la *varia lectio* ἐπεὶ πῖεν αἷμα κελευνόν (390), transmesa per la major part dels manuscrits i possible tradicionalment des de la perspectiva de la crítica textual de la poesia oral (cf. Bird 1994)—. A més, considerem que la presència i funció de la sang s'entén millor si aquest element s'emmarca en el motiu *agent màgic* (cf. 7).

L'escena s'obre amb la descripció de l'acostament de l'ànima cap al visitant, que, en la major part dels casos (cf. [2]–[5]), s'expressa amb l'element tradicional '*i va venir una ànima*' [ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ] (34) seguida d'un sintagma en genitiu que especifica la identitat de l'ànima que s'hi acosta.<sup>244</sup> En l'estructura de tipus catalògic amb què es presenten les trobades entre Odisseu i les ànimes a l'Hades,<sup>245</sup> aquesta expressió funciona com una mena de lema que marca l'inici de l'escena, de l'entrada del catàleg. Les excepcions a aquesta constant són, en aquest sentit, significatives: [1] en contra del que el narrador secundari (això és, Odisseu) i l'audiència podien esperar, la primera ànima amb qui es troba l'heroi no és la de Tirèsias, sinó la d'Elpènor. L'adjectiu πρώτη hi és per remarcar el caràcter sorprenent d'aquest fet, cosa que obliga el poeta a modificar l'expressió formular habitual per encabir-l'hi: πρώτη δὲ ψυχὴ Ἑλπήνορος ἦλθεν ἑταίρου (11. 51); [6] la trobada amb Aiant marca un contrapunt, un fort contrast, en les trobades d'Odisseu amb les ànimes de l'Hades, perquè és l'única que no s'hi acosta per parlar-hi sinó que se'n manté al marge: οἷη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο / νόσφιν ἀφ'esτήκει (541–5). L'excepcionalitat de la trobada s'accentua encara més si es comparen l'estructura, els motius i la fraseologia d'aquesta escena amb la resta: per mitjà de la *uariatio*, el poeta ressalta precisament el caràcter únic i diferent de l'escena i aconsegueix crear un efecte de sorpresa i aixecar l'interès de l'audiència.

La descripció que acompanya l'acostament de l'ànima pot contenir informació molt diversa: [1, 4, 6] circumstàncies de la vida o la mort de l'ànima; [2] una major especificació de la seva identitat; [3] la descripció d'objectes que porta l'ànima; [4, 6] algun detall sobre el seu estat anímic; [4, 5] l'esment d'altres ànimes que l'acompanyen. Les descripcions acostumen a aportar una informació que resulta útil per caracteritzar millor la trobada que tindrà lloc i, per tant, per crear unes certes expectatives a l'audiència: [1] les circumstàncies de la mort d'Elpènor expliquen el fet que sigui la primera ànima amb qui es troba Odisseu (11. 52–4); [2] el motiu *el que va deixar enrere en anar a la guerra* (11. 86, cf. 26/8) dóna una dimensió real a l'absència d'Odisseu durant la guerra de Troia i el seu prolongat retorn; [3] el ceptre daurat atorga autoritat a l'endeví Tirèsias (11. 91, cf. 123/81);<sup>246</sup> [4] la descripció de l'estat d'ànim d'Agamèmnon i de les circumstàncies de la seva mort fan preveure que l'escena tindrà una forta càrrega emotiva. El fet que es presenti acompanyada d'altres ànimes indica la posició de superioritat de què gaudeixen les ànimes dels herois també a l'Hades (també a [5]);<sup>247</sup> [6] l'estat d'ànim de ràbia que sent Aianat —que té l'origen en un episodi que va passar quan ell

<sup>244</sup> Per al valor referencial de l'element '*i va venir una ànima*' [ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ], cf. 34. A la represa de l'escena [2], l'estructura fraseològica de l'element està lleugerament modificada: αὐτὰρ ἐγὼν αὐτοῦ μένον ἔμπεδον, ὄφρ' ἐπὶ μήτηρ / ἦλυθε (11. 152–3).

<sup>245</sup> Cf. de Jong 2001: 274 *ad Od.* 11. 51–225: «The meetings here and in 385–567 are presented in the form of a 'catalogue' narrative: we have a series of narrative entries, which are marked by refrain-composition ('X came to me': 51, 84, 90, 387, 467 and cf. the variant in 152–3).»

<sup>246</sup> Per a la relació entre el material de l'objecte, el seu valor i el posseïdor, cf. supra n. 183.

<sup>247</sup> Aparentment a l'Hades les ànimes continuen tenint els mateixos atributs i desenvolupant les mateixes activitats que tenien en vida: Mínos justjant, Orió caçant, Tirèsias profetitzant, etc. Per a un estudi de la relació entre la jerarquia de les ànimes de l'Hades i el fet de beure sang, vegeu B. Martin 2014.

era encara viu a Troia (11. 546–51)— explica el caràcter excepcional d'aquesta escena, en què no s'arriba a produir la trobada entre el visitant i l'ànima.

Tot seguit, l'escena prossegueix amb (b) el reconeixement i la reacció emocional que segueix el reconeixement. En aquest punt, s'observen diferències significatives entre les escenes segons si el visitant coneix amb anterioritat o no la mort de la persona amb l'ànima de la qual es troba a l'Hades.<sup>248</sup> En el cas que no ho sàpiga, sol ser el visitant qui reconeix primer la identitat de l'ànima que se li acosta i, per tant, qui experimenta la reacció emotiva, unes accions —la del reconeixement i la reacció emocional posterior— que queden condensades en l'expressió tradicional *'en veure'l vaig plorar i me'n vaig compadir en l'ànim'* [τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλήησά τε θυμῶι] (21): [1] Odisseu desconeix la mort d'Elpènor fins que no es troba la seva ànima a les portes de l'Hades i el reconeix (11. 55, cf. 21/1); [2] Odisseu no sap que Anticlea, la seva mare, ha mort fins que no la reconeix a l'Hades (11. 87, cf. 21/2); [4] la trobada amb Agamèmnon és una de les més emotives del sojorn de l'heroi itaquès a l'Hades, no només perquè és la més extensa, sinó també perquè és la que presenta més elements tradicionals amb una clara connotació emotiva.<sup>249</sup> En aquest cas, el reconeixement i la reacció emocional es troba sobretot per part d'Agamèmnon (11. 390–4), però també per part d'Odisseu (395, cf. 21/3). En el cas d'Anticlea, també trobem una reacció emocional (11. 154), però només després de ser apartada (88–9), i de retornar-hi, beure la sang i ser capaç de reconèixer el seu fill (152–3, cf. 7).

En canvi, quan el visitant ja sap d'avançada que la persona amb l'ànima de la qual es troba a l'Hades és morta, la seqüència és diferent i la reacció emotiva (si existeix) no l'experimenta el visitant, sinó l'ànima: [3] Tirèsias simplement reconeix Odisseu i s'hi adreça, sense mostrar cap reacció emocional (ἐμὲ δ' ἔγνω καὶ προσέειπε, 11. 91); [5] Aquil·les sent compassió quan veuen Odisseu a l'Hades (καὶ ῥ' ὀλοφυρομένος ἔπεα πτερόεντα προσηύδα, 11. 472).<sup>250</sup> Finalment, a la trobada amb Aiant [6], no s'arriba a produir cap reconeixement ni cap mena de reacció emotiva —com tampoc no s'havia produït l'acostament esperable.

La tercera part de la trobada consisteix en un diàleg entre el visitant i l'ànima al voltant de qüestions diferents, per bé que no sempre es produeix: [6] l'adreça d'Odisseu a Aiant no obté resposta i, per tant, s'acaba convertint en un monòleg del fill de Laertes. L'absència de diàleg serveix per subratllar, encara més, el caràcter excepcional de la trobada amb Aiant, i alhora presentar Odisseu des d'una perspectiva positiva, amb voluntat de diàleg.<sup>251</sup>

<sup>248</sup> Com hem apuntat més amunt, no podem saber si aquest és un tret general a aquest tipus d'escenes, o si bé és un tret específic de la visita d'Odisseu a l'Hades descrita en aquest cant de l'*Odissea*.

<sup>249</sup> Per a una anàlisi més aprofundida de l'escena, vegeu les consideracions que fem en el *Comentari*.

<sup>250</sup> Aquesta mateixa reacció trobem en l'*eidōlon* d'Hèracles quan veu el fill de Laertes a l'Hades (11. 616).

<sup>251</sup> En aquesta escena, el narrador —que a nivell intern és el mateix Odisseu que canta davant dels feacis— presenta l'heroi sota una perspectiva positiva, intentant reconciliar-se amb l'ànima d'Aiant; així, aconsegueix matisar un dels episodis més controvertits de l'heroi: el conflicte amb Aiant per l'armadura d'Aquil·les. Per a l'*Odissea* com a poema que neteja la imatge més aviat negativa o ambigua que tenia Odisseu en alguns episodis de la tradició, vegeu «General considerations on the *Nekyia*» en les *Conclusions*.

En tot cas, la conversa entre el visitant i l'ànima acostuma a girar a l'entorn de dos temes, per bé que pot incloure eventualment un excurs sobre alguna altra qüestió (cf. [4, 5]). El primer és la presència de l'interlocutor a l'Hades; el segon consisteix en demanar informació o un favor que només l'interlocutor pot aportar o accomplir.<sup>252</sup> No hi ha res que predetermini la identitat de qui pregunta i de qui respon: visitant i ànima poden preguntar o ser objecte de pregunta, fins i tot a propòsit d'una mateixa qüestió (cf. [2]). Ara bé, s'observen desenvolupaments similars en els casos en què el visitant sabia que l'interlocutor era mort, i en els casos en què no ho sabia. Els temes se solen desenvolupar en dos torns de paraula: un de pregunta i un de resposta, per bé que en el discurs en què s'insereix la resposta s'hi poden introduir nous temes o preguntes per mitjà d'expressions com *'però va, digue'm això i explica-m'ho amb exactesa'* [ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατὰλεξον] (51) o similars.

L'adreça inicial de qualsevol personatge acostuma a anar encapçalada per una expressió vocativa que serveix per caracteritzar la persona a qui s'adreça el discurs o la relació entre els interlocutors.<sup>253</sup> Tot seguit, es presenta el contingut de la pregunta o de la resposta. Tot sovint, les preguntes es formulen mitjançant el motiu de les *preguntes amb plantejament d'alternatives* (56), que ofereixen diferents respostes a la pregunta que l'interlocutor formula: [2] Anticlea a Odisseu (56/17) i Odisseu a Anticlea (56/18); [4] Odisseu a Agamèmnon (56/19), i Agamèmnon a Odisseu (56/20); [5] Aquil·les a Odisseu (56/21). Si aquest és el cas, és habitual que qui respongui recorri al mecanisme de les *preguntes errònies* (62), que consisteix en la negació de les respostes ofertes per l'interlocutor (o les respostes possibles o esperables) i l'oferta de la resposta correcta: [2] Anticlea explica a Odisseu les causes veritables de la seva mort (11. 198–203, cf. 62/6); [4] Agamèmnon conta a l'heroi itaquès la manera com va morir a mans d'Egíst i l'esposa (11. 406–10, cf. 62/7).

Pel que fa a la qüestió de la presència a l'Hades, en el cas que el visitant no sàpiga de la mort del seu interlocutor, és ell qui s'adreça a l'ànima per preguntar-li-ho: [1] la brevetat de l'adreça i de la pregunta d'Odisseu a Elpènor (11. 57–8) mostra la (relativa) poca importància d'aquesta figura en el relat; [2] la trobada entre Anticlea i Odisseu, interrompuda de manera temporal,<sup>254</sup> és molt emotiva, no només perquè és la trobada entre mare i fill, sinó també

<sup>252</sup> Pace de Jong 2001: 271s., que considera que les converses a l'Hades giren a l'entorn de tres temes: el descens, la mort, i la família. El primer (*'descent'*) es correspondria a les preguntes de les ànimes a Odisseu sobre la seva vinguda a l'Hades; el segon (*'death'*) amb les d'Odisseu a les ànimes respecte a la manera de la seva mort —totes dues, doncs, es correspondrien amb el primer tema del nostre esquema (*per què ets a l'Hades?*)—; el tercer (*'family'*) es correspondria amb la demanda d'un favor o pregunta. L'anàlisi d'I. de Jong ofereix un quadre més fragmentat de les trobades i, a més, no és capaç d'incorporar ni la súplica d'Elpènor ni les preguntes d'Odisseu a Tirèsias i a Anticlea al voltant del món de les ànimes; és per això que en proposem un d'alternatiu.

<sup>253</sup> El vocatiu pot ser només la forma del nom personal, [1] Ἑλπήνορ (57), però sovint es presenta amb patronímic i epítets ocupant tot el vers: [3, 5, 7] διογενὲς Λαερτιάδῃ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ (11. 92, 473, 617); [4] Ἀτρεΐδῃ κύδιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον (397). En el cas d'Anticlea [2], pren la forma d'un apel·latiu familiar: τέκνον ἐμόν (155). La manera de construir l'adreça inicial anticipa el caràcter del discurs que introdueix. Per als epítets en els poemes homèrics, especialment l'*Odissea*, vegeu Austin 1975: *passim*.

<sup>254</sup> Segons I. de Jong (2001: 275s. *ad Od.* 11. 84–225), la interrupció té dues finalitat: d'una banda, assegurar que Odisseu allargarà la seva visita després de la conversa amb Tirèsias; de l'altra, que Odisseu aprengui, gràcies a Tirèsias, la manera de poder-s'hi adreçar i ser reconegut.

perquè cap dels dos s'espera trobar-se l'altre a l'Hades. És per això que és l'única escena en què tots dos interlocutors es pregunten l'un a l'altre què hi fan a l'Hades (155–73, 197–203);<sup>255</sup> [4] la centralitat i emotivitat d'aquesta escena es torna a fer palesa per l'èmfasi que li confereix l'extensa adreça d'Odisseu (11. 397–403) i la llarga resposta que rep d'Agamèmnon, que conté, de fet, la descripció del final del seu *nóstos* fallit i una arenga en contra de l'esposa homicida (405–34, cf. 42/2d). En el cas que el visitant sàpiga de la mort del seu interlocutor, és l'ànima qui s'adreça al visitant per preguntar-li les raons de la seva vinguda: [3] la capacitat profètica de Tirèsias fa que la seva pregunta sigui *de facto* retòrica i que no esperi una resposta per part d'Odisseu que no s'arriba a produir mai (11. 93–4); [5] la mesura caracteritza la conversa entre Aquil·les i Odisseu, que en aquest punt té un aspecte merament informatiu. Tanmateix, tant la caracterització que fa Aquil·les de l'Hades (11. 475–6), com la insistència d'Odisseu en l'absència de retorn (481–2), aporten un contrapunt de *páthos* a la conversa.

A continuació, a la segona part del diàleg, un dels interlocutors acostuma a plantejar a l'altre interlocutor una demanda (en forma de pregunta, súplica o favor) sobre algun aspecte que l'afecta personalment: [1] Elpènor suplica a Odisseu que l'enterri quan retorni a l'illa de Circe (11. 66–78); [3] l'heroi itaquès demana a Tirèsias per què no el reconeix l'ànima de la seva mare (11. 141–4); [2] Odisseu pregunta a Anticlea per la situació del seu pare, del fill, de l'esposa i per les propietats (11. 174–9, cf. 56/18) i, en veure que no pot abraçar l'ànima d'Anticlea, per les raons d'aquesta impossibilitat (210–4); [4] Agamèmnon pregunta per Orestes (11. 458–61); [5] Aquil·les pel destí del seu fill Neoptòlem i de Peleu, el seu pare, a qui descriu com si la mort d'Aquil·les l'hagués deixat indefens davant dels que el deshonren al seu casal (11. 492–503);<sup>256</sup> [6] Odisseu intenta convèncer Aiant perquè refreni la seva ira i parli amb ell (11. 561–2, cf. 113/6), però no té gaire èxit: només obté el silenci com a resposta (563, cf. 114/8). Excepte en el cas d'Aiant i de la pregunta d'Agamèmnon a Odisseu que aquest es nega a respondre (463–4, cf. 103/2), en general, totes les demandes són ateses amb més o menys entusiasme<sup>257</sup> o encert.<sup>258</sup>

Encara que no formi part de l'estructura bàsica de l'escena tradicional, en alguns casos, la conversa conté excursos sobre altres qüestions: [4] tot parlant del seu *nóstos*, Agamèmnon

<sup>255</sup> Anticlea s'adreça primer a Odisseu per saber per què és a l'Hades (11. 155–62), i Odisseu aprofita el mateix discurs de resposta (164–9) per introduir (ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον, 170) no només la pregunta sobre la mort d'Anticlea (171–3), sinó també (εἰπὲ δέ μοι, 174) sobre el pare, el fill, les propietats i l'esposa. L'interès mutu en la situació d'un i altre mostra la implicació emocional de tots dos interlocutors.

<sup>256</sup> La descripció de la situació de Peleu que fa l'ànima d'Aquil·les a Odisseu recorda la que fa de la seva situació Príam a Aquil·les mateix perquè l'heroi mirmídon se'n compadeixi i li permeti endur-se el cadàver d'Hèctor (Il. 24. 486–507). Es tracta d'un tema tradicional, el de la desprotecció dels pares quan moren tots els fills mascles — també present en la súplica de Licaó, darrer fill mascle del seu pare, a Aquil·les (21. 64–96, cf. 24/13)—, que entronca amb un altre tema tradicional, el dels pares endolats (*bereaved parents*), analitzat per J. Griffin (1976: 174). En tots els casos, la presència d'aquest motiu afegeix *páthos* a l'acció i connecta amb el motiu tradicional *el que va deixar enrere en anar a la guerra* (26).

<sup>257</sup> La brevetat de la resposta d'Odisseu a Elpènor (11. 80) mostra, més aviat, poc entusiasme per acomplir el favor que li demanen, encara que hi acaba accedint i portant-ho a terme.

<sup>258</sup> La descripció de la situació d'Ítaca que fa Anticlea a Odisseu (11. 181–96) no és —ni pot ser— actual, sinó la que hi havia quan Anticlea va morir: no hi ha rastre, per exemple, de l'agressivitat dels pretendents envers Telèmac que veiem al llarg de l'*Odissea*.

acaba fent un discurs de fort caràcter misògin, que deriva en una conversa en què Odisseu i Agamèmnon acaben contraposant els comportaments de Clitemnestra i Hèlena, d'una banda, amb el de Penèlope, de l'altra (11. 435–56); [5] Aquil·les i Odisseu acaben discutint sobre el valor de la vida heroica i la fama que hom n'obté després de la mort (11. 482–91). Pel seu caràcter excepcional, aquestes digressions no es poden considerar constitutives de l'escena tradicional. Ara bé, doten la conversa en què es troben de major profunditat i envergadura, un èmfasi que segons els paràmetres estètics de la poesia oral implica una major importància. A més, és destacable que el poeta utilitzi aquestes digressions per entrar en conflicte amb d'altres tradicions poètiques i refermar la tradició de l'*Odissea*.<sup>259</sup>

Finalment, en el tancament de la conversa es tornen a observar dos patrons. En el cas que el visitant no conegués la mort de l'interlocutor, l'escena es tanca amb una imatge de tots dos parlant, expressada amb una certa formularitat, *νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένῳ vel similes* (cf. 33): [1] malgrat l'intercanvi dialogat, Odisseu no deixa mai de vigilar la sang, mentre Elpènor segueix parlant (11. 81–4, cf. 33/1); [2] l'escena queda interrompuda per l'arribada de les dones, per ordre de Persèfone (11. 225–6), que constituïran l'objecte del catàleg que ve a continuació. El caràcter sobtat de l'arribada de les dones queda marcat per la brevetat en el tancament de l'escena (225, cf. 33/2); [4] la gran acumulació d'elements tradicionals que impliquen angoixa i tristesa dota d'una gran emotivitat la conversa entre Odisseu i l'ànima d'Agamèmnon, també en el seu tancament (11. 465–6, cf. 33/3, 3/17, 4/9). Finalment, en el cas que el visitant ja sabés de la mort del seu interlocutor, l'escena es tanca amb la partida de l'ànima de nou cap a l'Hades, sense cap fraseologia formular comuna: [5] les notícies sobre les fetes del seu fill fan que Aquil·les se'n torni cap a l'Hades satisfet i content (11. 539–40, cf. 111/8).

21 'en veure['] vaig plorar i me'n vaig compadir en l'ànim' [τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῶϊ]: 3 exemples: [1] *Od.* 11. 55 (20/1), [2] 11. 87 (τῇν) (20/2), [3] 11. 395 (20/4).<sup>260</sup>

Aquesta expressió, que està lligada amb l'escena de *conversa amb una ànima de l'Hades*, es fa servir per descriure la reacció de pena i compassió que té el personatge que fa el descens a l'Hades en trobar-s'hi l'ànima d'una persona que creia viva: [1] Odisseu desconeixia la mort

<sup>259</sup> En tots dos casos, Odisseu s'erigeix com el veritable heroi, perquè a més de destacar en la guerra de Troia, és capaç de tornar-ne viu: és qui obté alhora *kléos* i *nóstos*. Per a l'esmena a l'heroïcitat iliàdica que té lloc en l'*Odissea*, vegeu la n. 26 del *Comentari*.

<sup>260</sup> Encara que presentin algun element fraseològic comú, el valor referencial de l'expressió que trobem a la *Nekyia* i el de ἰδὼν ἐλέησε (e.g. *Il.* 8. 350, 15. 12; *Cypr.* frag. 1, 3) són tan divergents que els podem considerar membres d'una mateixa unitat tradicional: la primera es troba per descriure la reacció d'Odisseu quan, en el seu descens a l'Hades, es troba amb l'ànima d'una persona que no sabia que era morta; la segona es troba per referir-se a la reacció d'una divinitat davant d'una visió que té i que l'impulsa a actuar per canviar-la; cf. Kelly 2007a: 303–305 §168 [ἰδοῦσ' ἐλέησε]. A. Kelly només té en compte els passatges iliàdics en la seva anàlisi, però la conclusió que n'extreu és totalment vàlida en el passatge dels *Cants cipris* en què trobem l'expressió ἰδὼν ἐλέησε. Per a l'expressió τὸν δὲ ἰδὼν ὥκτε(ε)ῖπε (e.g. *Il.* 11. 814, 16. 5, 23. 534), vegeu M. Scott 1979: 6s.

del seu company Elpènor, que encara resta insepult a l'illa de Circe; [2] la llarga absència d'Odisseu impedeix a l'heroi de saber que la seva mare Anticlea és morta; [3] Odisseu no coneix la mort d'Agamèmnon fins que no se'l troba a l'Hades.

La presència d'aquest element a l'escena permet afegir intensitat emotiva a la descripció de la reacció al reconeixement de l'ànima, i, al mateix temps, indica que el visitant desconeixia la mort de la persona amb qui es troba. Aquest desconeixement previ és el que confereix a tota l'escena de la *conversa amb una ànima de l'Hades* una intensitat emotiva que d'altres escenes d'aquest mateix tipus en què el visitant coneix prèviament la mort de la persona amb l'ànima del qual es troba no tenen (cf. 20/3, 20/5, 20/6). A més, aquesta intensitat emotiva ve marcada no només per aquest element fraseològic, sinó també per d'altres elements (exclusius o no) d'aquesta escena tradicional.<sup>261</sup>

22 '[sota] la fosca bromosa' [ὕπὸ ζόφον ἡρόεντα]: 10 exemples: [1] *Il.* 12. 240 (ποτὶ), [2] 15. 191 (*sine* ὑπὸ), [3] 21. 56 (ὕπὸ ζόφου ἡρόεντος), [4] 23. 51, [5] *Od.* 11. 57, [6] 11. 155, [7] 13. 241 (ποτὶ), [8] *h. Cer.* 80, [9] *h. Cer.* 337 ~ 442 (ἀπὸ ζόφου ἡρόεντος), [10] *h. Cer.* 446 ~ 464.<sup>262</sup>

Aquesta expressió està estretament vinculada amb l'Hades, amb el món dels morts, no només perquè en la gran majoria de casos serveix per identificar aquesta part del cosmos [2-6, 8-10], sinó perquè, en els casos en què l'expressió no es refereix a l'Hades sinó a occident, el valor connotatiu que té associada l'expressió permet una segona interpretació dels passatges per les seves connotacions implícites. Aquesta identificació és possible per l'analogia que estableix el pensament arcaic entre els extrems de les diferents polaritats que conformen el cosmos:<sup>263</sup> així, l'est, el lloc per on surt el sol (orient), és el lloc d'on prové la llum i per tant la vida, mentre que l'oest, el lloc per on es pon el sol (occident), és el lloc on s'apaga la llum i d'on prové per tant la foscor i la mort.<sup>264</sup>

En molts passatges, la identificació de la *fosca bromosa* amb l'Hades és total: [2] en descriure el repartiment del cosmos entre Zeus, Posidó i Hades (15. 187-93), la *fosca bromosa* serveix per identificar el món subterrani; [3] la *fosca bromosa* és el lloc d'on tornaran els troians morts si fan com Licaó, diu sarcàsticament Aquil·les a aquest fill de Príam quan se'l torna a trobar; [4] els preparatius del funeral de Pàtrocle que comanda Aquil·les han de permetre que l'ànima del seu company s'encamini cap a la *fosca bromosa*; [5, 6] en les

<sup>261</sup> Entre els elements exclusius de l'escena, s'hi compta el motiu '*mentre tots dos intercanviàvem mots [odiosos]*' [νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένω στυγεροῖσιν] (33), o el fet que el visitant sempre pregunta per les raons de la mort de la persona amb l'ànima de la qual es troba (cf. 20).

<sup>262</sup> Cf. Austin 1975: 90-102; Sourvinou-Inwood 1981: 21; Cors i Meya 1984: 40s.; W. Beck 1987 [ἡρόεις]; Nordheider 1987 [ζόφος]; Schein 1996b: 21; Nakkasis 2004: 216, 225.

<sup>263</sup> Per a la polaritat com a principi organitzador en el pensament primitiu, vegeu Austin 1975: 90-102; cf. Cors i Meya 1984: 40s., Nakkasis 2004: 216.

<sup>264</sup> Segons H. W. Nordheider (1987), el mot ζόφος serveix per designar la foscor en dos contextos concrets, la posta de sol i l'Hades, i sol trobar-se en expressions que indiquen direcció. Per la seva banda, W. Beck (1987) observa que a Homer el mot ἡρόεις funciona com a epítet de ζόφος (16x) i del Tàrtar (9x); està, doncs, vinculat amb l'inframón. Per a les connotacions associades a l'est i l'oest, i la seva vinculació, respectivament, amb la llum i la fosca, vegeu Nakkasis 2004. Per al viatge d'Odisseu com a viatge còsmic, vegeu Marinatos 2001.

converses entre Odisseu i les ànimes de l'Hades (cf. 20) se sol preguntar com ha arribat l'interlocutar a la *fosca bromosa*; [8–10] en la història del rapte de Persèfone, Hèlios, Zeus, Demèter i Rea es refereixen a l'Hades com a la *fosca bromosa*. En tots aquests casos, l'element duu la preposició ὑπό, o bé va tot sol.

Quan l'expressió es construeix amb la preposició ποτί, la identificació de la *fosca bromosa* és amb occident, el lloc per on es pon el sol: [7] Atena *qua* un jove itaquès afirma que Ítaca és coneguda per molts, tant pels que miren a l'alba com pels que tenen els seus camps més enllà de la *fosca bromosa*;<sup>265</sup> [1] una àguila que vola cap a l'esquerra i, per tant, cap a la *fosca bromosa* (occident) és un senyal de mal auguri, per més que Hèctor el menyspreï davant de les objeccions que planteja Polidamant en contra d'atacar el campament aqueu. En aquest cas, l'associació entre la foscor i la mort sí que reforça el caràcter fatal de l'auguri, que Hèctor no pren en consideració. Les connotacions associades a aquesta fórmula tradicional, doncs, també ressonen en aquells contextos en què aparentment hi ha menys relació amb l'Hades i amb el món dels morts.

23 'un mal fat' [αἴσα κακή]: 5 exemples: [1] *Il.* 1. 418 (κακῇ αἴσῃ), [2] 5. 209 (κακῇ αἴσῃ), [3] *Od.* 9. 52 (κακῇ Διὸς αἴσῃ), [4] 11. 61, [5] 19. 259 (κακῇ αἴσῃ).<sup>266</sup>

Aquest element, que pertany al llenguatge dels personatges,<sup>267</sup> expressa un canvi significatiu i irreversible en la vida de qui parla, que ha desembocat en una situació present d'angoixa: [1] el fet que Tetis, una deessa, pareixi un fill mortal li comporta patiment; [2] Pàndar es penedeix de la decisió d'acudir a la guerra armat només amb el seu arc, amb el qual tan sols ha aconseguit ferir Menelau (4. 124–40) —i trencar, de passada, la treva pactada entre grecs i troians— i Diomedes (5. 95–106), unes ferides que, en lloc de resultar mortals, els han enardit encara més (cf. 207–8): Pàndar acaba morint poc després a mans del mateix Diomedes (290–6), enmig de l'*aristeia* del Tídid; [3] la decisió de banquetejar a l'illa dels cícons després de devastar-ne la ciutat acaba comportant la mort de sis dels companys d'Odisseu a mans dels habitants de la ciutat (9. 60–1); [4] la mort d'Elpènor i la manca de funeral és el resultat d'embriagar-se damunt de la teulada del palau de Circe; [5] la marxa d'Odisseu a Troia explica la situació actual de desemparança en què es troba Penèlope.

<sup>265</sup> Si apliquem l'analogia entre *ēōs* = llum = vida i *zōphos* = foscor = mort, pròpia del pensament arcaic (cf. n. supra), es podria defensar una via de comprensió alternativa del passatge en què Atena *qua* el jove itaquès no fes referència als que habiten a orient i a occident, sinó als vius i als morts, respectivament. Així, doncs, estaria afirmant que Ítaca és una illa coneguda per la totalitat de les persones, tant les que ara són vives com les que ja són mortes. Aquesta interpretació, però, no té prou fonament per deixar de ser una lectura molt hipotètica. A més, el jove itaquès no diu que la illa la coneix *tothom*, sinó que la coneixen *molts* (πολλοί).

<sup>266</sup> Cf. Tsagarakis 1977: 103; Erbse 1986: 264; Burkert 1985: 180; Bostock 2007: 54 *ad Od.* 11. 61: «The phrase denotes a major, unexpected change in one's life. If any distinction can be made between θεός and δαίμων, it is that δαίμων draws attention, through its impersonal nature, to the opposition between a human's inability to determine his own fate and the more powerful will of the divine world. Hence it is typically found in incidents we would ascribe to chance or luck.» En aquesta entrada hem recollit les formes en nominatiu i en datiu, per bé que les del nominatiu solen portar un complement que identifica el causant del mal fat: [3] Zeus, [4] un dèmon.

<sup>267</sup> Es troba, fonamentalment, en els discursos directes o en les focalitzacions incrustades (*embedded focalization*); cf. de Jong 1992: 6.



Encara que l'expressió αἶσα κακή situï en l'esfera divina la responsabilitat sobre l'esdevenir dels fets,<sup>268</sup> s'observen diferències significatives entre els diferents personatges que la fan servir respecte a l'assumpció de la pròpia responsabilitat sobre la decisió que ha acabat desembocant en la situació present. D'una banda, Tetis, Pàndar i Penèlope assumeixen la decisió que ha acabat comportant conseqüències negatives, encara que, en última instància, no en siguin responsables: [1] Tetis és conscient que el seu patiment per Aquil·les es deu al fet que el fill és engendrat d'un mortal;<sup>269</sup> [2] Pàndar és l'únic responsable de trobar-se a Troia combatent amb arc i fletxes, després de desoir el consell de Licaó, el seu pare, que l'impel·lia a agafar els cavalls i els carros (5. 193–205); [5] Penèlope se sent, en part, responsable de la marxa del seu marit a Troia perquè li va preparar la roba que s'emportaria (19. 255–8).

D'altra banda, en el relat que fa Odisseu davant dels feacis de les aventures que ha viscut abans d'arribar a Feàcia, l'heroi no assumeix mai la responsabilitat sobre les decisions que van acabar comportant les desgràcies que relata, sinó que, o bé en responsabilitza els companys, o bé la divinitat: [3] encara que Odisseu intenta convèncer els companys per anar-se'n de l'illa (9. 43–4), aquests no l'obeeixen (44); [4] ni Elpènor —que atribueix la seva mort tan poc heroica al mal fat i al vi (δαίμονος αἶσα κακή καὶ ἀθέσφατος οἶνος, 11. 61)— assumeix la responsabilitat sobre la seva mort, ni Odisseu l'assumeix sobre el fet d'oblidar-se del company i deixar-ne el cos insepult.<sup>270</sup>

24 **Súplica:** 36 exemples: [1] *Il.* 1. 15–21 = 1. 374–5, [2] 1. 500–10, 512–6 = 1. 394–412, [3] 5. 357–62, [4] 6. 45–50, [5] 9. 451–3, [6] 9. 581–6, [7] 10. 377–81, 454–5, [8] 11. 130–5, [9] 15. 659–66, [10] 16. 573–4, [11] 18. 429–61, [12] 20. 463–5, [13] 21. 64–96, [14] 22. 33–78, [15] 22. 79–91, [16] 22. 239–41, [17] 22. 337–43, [18] 24. 477–506 = 24. 465–7, [19a] *Od.* 3. 92–101, [19b] 4. 316–31, [20] 6. 148–85 = 7. 291–2, [21] 7. 145–52, [22] 9. 266–71, [23] 10. 264–9, [24] 10. 323–35, [25] 10. 480–6, [26] 11. 66–78, [27] 11. 530–2, [28] 13. 231–5, [29] 13. 324–8, [30] 14. 278–9, [31] 15. 260–4, 272–8, [32] 18. 394–5, [33] 21. 275–84, [34] 22. 310–9, [35] 22. 340–53, [36] 22. 365–70.<sup>271</sup>

<sup>268</sup> La qüestió de la doble responsabilitat humana i divina en els destins dels mortals ha suscitat un ampli debat acadèmic, perquè té a veure amb una dels aspectes centrals de la relació entre els éssers humans i la divinitat en els poemes homèrics, els quals, a més, presenten certes diferències entre si. Per a la doble motivació en la *Iliada* i en l'*Odissea* —amb les diferències que presenten tots dos poemes—, vegeu Lesky 2001 [1961]; Schmitt 1990; cf. Dodds 1951: 1–13; Cairns 2001b: 16–20. Per a un bon estat de la qüestió sobre la motivació i la responsabilitat en els poemes homèrics, cf. Gill 2011b; 2011c.

<sup>269</sup> Encara que no hi ha una relació perfecta entre la naturalesa dels fills quan els progenitors són un de caràcter mortal i l'altre de caràcter diví —només cal pensar en la naturalesa mortal i divina dels Dioscurs—, el més habitual és que el caràcter mortal d'un dels progenitors basti perquè el fill també sigui mortal. Les excepcions a aquesta regla són comptades, encara que significatives, com Dionís —fill de Zeus i de Sèmele, una mortal— o Pòl·lux —fill de Zeus i de Leda, una mortal.

<sup>270</sup> Més enllà de la qüestió de la doble responsabilitat —divina i humana— en el destí dels mortals (cf. supra n. 268), el poema de l'*Odissea* tendeix a matisar els episodis més controvertits d'Odisseu, atribuint-ne la responsabilitat sempre a algú altre, generalment a l'*atasthalía* dels companys (cf. supra n. 61).

<sup>271</sup> La diferència entre súplica i pregària és que la súplica es fa sempre en presència del *supplicandus* i amb possibilitat i voluntat d'interlocució, mentre que en la pregària el *supplicandus* és absent i no hi ha possibilitat d'interlocució (cf. Giordano 1999: 164–167; per a la pregària homèrica, vegeu Depew 1997; Kelly 2007a: 250–253).

En aquesta acció, el suplicant acostuma a fer una demanda i una oferta al *supplicandus* amb la voluntat de capgirar la situació d'inferioritat o de vulnerabilitat en què es troba (manca d'informació, necessitat d'ajuda, perill de mort). La súplica es diferencia de la pregària en dos aspectes: la presència del *supplicandus*, que permet que el suplicant hi pugui intentar establir algun tipus de contacte físic, i la interlocució entre tots dos. En general, no hi ha cap element que assegurí l'èxit o determini el fracàs de la súplica,<sup>272</sup> per bé que, en el cas de les súpliques que es fan les divinitats entre elles, la demanda sempre és atesa: [2] Tetis aconsegueix que Zeus afavoreixi els troians (1. 523–7)<sup>273</sup> i faci augmentar així la glòria del seu fill Aquil·les, com li ha demanat que faci el fill de Peleu (cf. 1. 394–412);<sup>274</sup> [3] Ares deixa els cavalls a Afrodita (5. 363), la qual, ferida per Diomedes, se'n vol tornar cap a l'Olimp; [11] Hefest es compromet, davant la súplica de Tetis, a forjar una armadura nova per Aquil·les (18. 463–7).

L'escena de súplica presenta, tradicionalment, quatre elements: l'acostament del suplicant, el gest o gestos del suplicant, el discurs de súplica, i la resposta del *supplicandus*.<sup>275</sup> Tanmateix, no cal que tots els elements hi siguin presents sempre: en molts casos, l'acostament del suplicant queda implícit (e.g., [5, 6]), o bé no es produeix en absolut, perquè el suplicant està captiu [4], estava fugint i l'han capturat [7], o bé es troba lluny —com Príam

§126). Encara que la resposta del *supplicandus* sigui part integrant de la súplica (cf. id: 105–170), en l'entrada només recollim els versos que descriuen els tres primers passos de la súplica —acostament, gestualitat i discurs del suplicant—, que són els que constitueixen el cor de l'acte ritual. J. Gould (1973: 80 n. 38) i F. S. Naiden (2006: 321–323) presenten sengles llistes de passatges homèrics amb l'element de súplica, que no són totalment coincidents amb la que presentem aquí. Per exemple, hem exclòs la súplica dels parents a Fènix (*Il.* 9. 464–5) perquè és massa succinta; la d'Odisseu als morts (*Od.* 10. 521 = 11. 29), perquè encara que es faci servir el verb γούνομαι no podem considerar que sigui una súplica en presència del *supplicandus* ni amb capacitat d'interlocució; la d'Odisseu al riu (*Od.* 5. 444–50), perquè encara que l'heroi es presenti com a suplicant (*Od.* 5. 450: ἰκέτης δέ τοι εὐχομαι εἶναι) i que faci servir expressions i verbs que solen estar vinculats a la súplica (445: πολὺλλιστον δέ σ' ἰκάνω; 449: σὸν τε ῥόον σά τε γούναθ' ἰκάνω), el fet que el verb que introdueixi el discurs sigui εὐξατο (444) i que es cridi l'atenció de la divinitat amb la forma κλῦθι, pròpia de les pregàries (cf. e.g. *Il.* 1. 37, 5. 115; *Od.* 2. 262, 6. 324; cf. M. L. West 1978: 141 *ad Hes. Op.* 9, que nota que aquesta forma només es troba per adreçar-se a divinitats) situa aquesta escena entre les pregàries (cf. Kelly 2007a: 250–253 §126). La súplica a Homer ha estat objecte d'un ampli debat i controvèrsia al voltant de molts aspectes —diferència entre súplica i pregària, entre súpliques de la *Iliada* i de l'*Odissea*, els elements definitoris o constitutius de tota súplica, etc.—, com queda reflectit en la vasta bibliografia sobre la qüestió: e.g. Gould 1973; Pedrick 1982; Thornton 1984: 113–124; M. W. Edwards 1980a: 5–8 *ad Il.* 1. 12b–33; 1992: 311s.; Hainsworth 1988: 303 *ad Od.* 6. 142; Crotty 1994; Greene 1995: 219–221; Giordano 1999; Alden 2000: 185–191; 2011b; Droher 2006; Naiden 2006; Létoublon 2011; de Jong 2012: 67, 143s. *ad loci*. Per a una anàlisi de les súpliques d'Antenor a Menelau [4], d'Andròmaca a Hèctor (*Il.* 6. 407–32) i de Príam a Aquil·les [18], vegeu Dentice di Accadia Ammone 2013.

<sup>272</sup> J. Gould (1973) defineix diferents tipus de súplica i defensa una certa correlació entre el tipus de súplica i la resposta per part del *supplicandus*: les súpliques completes (en què el gest ritual i el contacte físic es mantenen al llarg de tota la súplica) acostumen a resultar més exitoses que no pas les súpliques incompletes (en què s'interromp el gest o el contacte) o les merament «figuratives» (en què el gest i el contacte es verbalitzen però no s'arriben a produir mai). S'hi mostra contrària V. Pedrick (1982: 125s.), que defensa que l'èxit o el fracàs de la súplica està determinat per causes literàries —de creació d'efectes poètics—, no pas rituals.

<sup>273</sup> A. Kelly (2007a: 250 n. 1) insinua que la súplica de Tetis a Zeus (1. 501–10) es podria considerar una *pregària* «for it includes an invocation 125/1, an appeal *da ut dedi*, and the request τὸδε πέρ μοι ἐπικρήνην ἐέλδωρ 127/3.» Tanmateix, el fet que la demanda es produeixi en presència del *supplicandus*, que hi hagi interlocució entre aquest i el suplicant, així com el recurs a la gestualitat típica de la súplica (1. 500: λάβε γούνων) i l'ús d'una forma del verb λίσσομαι per introduir el discurs (502: λίσσομένη προσέειπε) indueixen a pensar que es tracta més aviat d'una súplica.

<sup>274</sup> N. Yasumura (2010: 165 n. 19) creu que Aquil·les no fa la demanda directament a Zeus, sinó a través de Tetis, perquè a la *Iliada* els déus acostumen a rebutjar les pregàries dels homes: e.g. la pregària d'Agamèmnon a Zeus (2. 419–20), la d'Hèctor a Atena (6. 311); cf., també, la pregària d'Aquil·les a Zeus per Pàtrocle, només acceptada parcialment (16. 233–48). L'acceptació de la demanda d'Aquil·les, però, és necessària pel desenvolupament de l'acció del poema, i el poeta l'assegura fent que Tetis sigui qui faci la demanda.

<sup>275</sup> Cf. Naiden 2006: 29–170. Cf., també, M. W. Edwards 1980a: 5–8, 17–19, 25s.; de Jong 2012: 67, 143s.

[14] i Hècabe [15] respecte a Hèctor, quan s'hi adrecen des dels murs de Troia—. En altres casos, l'escena està reportada en estil indirecte, sovint en pocs versos i sense presentar el discurs de súplica (cf. [10, 27]).

Els gestos anticipen i reforcen el caràcter suplicatori del discurs que el suplicant es disposa a fer davant del *supplicandus*, i alhora el situen en una posició de sotmetiment i inferioritat amb la finalitat de commoure l'interlocutor. De fet, la gestualitat del suplicant marca el to del discurs i l'escena, i és capaç de generar expectatives a l'audiència. El gest de súplica més comú i, alhora, el més característic és agafar el genolls del *supplicandus*. Aquest gest és present en (gairebé) totes les escenes de súplica.<sup>276</sup> En algunes d'elles aquest gest està reforçat per altres gestos de súplica, com ara tocar el mentó del *supplicandus* o besar alguna part del seu cos. Tocar el mentó del *supplicandus* és un gest potent i desesperat de súplica, que es pot combinar amb l'abraçada dels genolls del *supplicandus* (com Tetis a Zeus [2]) o bé pot ser l'únic gest de súplica (com intenta Doló amb Diomedes [7]). Besar les mans o els genolls del *supplicandus* és l'altre gest de súplica amb una forta càrrega emocional: [18] Príam busca desesperadament recuperar el cadàver del seu fill; [30] el rodamón [Odiseu] reporta la súplica que va fer al rei egipci per poder salvar la vida.

En algunes escenes de súplica, però, no es descriu cap d'aquests tres gestos de súplica. La manca de la gestualitat específica per a aquest tipus d'escena es pot deure a tres raons: (a) la impossibilitat d'establir contacte físic; (b) una certa prevenció d'acostar-se al *supplicandus*; (c) el caràcter succint de l'escena de súplica; (d) el caràcter atípic de l'escena: [1] la súplica de Crises s'adreça a tots els grecs i als Atrides en particular (1. 15–7), però és evident que Crises no pot establir contacte físic amb tots els grecs (a); [3] Afrodita, ferida i caient de genolls (γνὺξ ἔριποῦσα, 5. 357), no està capacitada per arribar fins al lloc on es troba Ares (a),<sup>277</sup> [7] com que té els braços agafats (cf. 10. 377) i es troba en una situació desesperada, Doló, en un gest potent i desesperat de súplica, intenta tocar el mentó de Diomedes χειρὶ παχείηι,<sup>278</sup> sense aconseguir-ho (a); [10] la referència de Fènix a la súplica d'Eneu a Tetis i Peleu és breu i succinta (c); [14, 15] de la muralla estant, és impossible que Príam i Hècabe puguin establir el contacte físic necessari per fer una súplica a Hèctor *stricto sensu* (a). Això no impedeix, però, als pares d'Hèctor d'aconseguir que l'escena tingui una càrrega emocional elevada per mitjà

<sup>276</sup> Hi ha moltes formes diferents d'expressar aquest gest. En discurs indirecte, les expressions més habituals són λάβει γούνων: [2] *Il.* 1. 500, [18] 24. 478 (γούνατα), [24] *Od.* 10. 323, [34]–[36] 22. 310, 342, 365; λάβων (ἐλίσσεται) γούνων: [4] *Il.* 6. 45, [13] 21. 72 (ἐλών), [23] *Od.* 10. 264, [30] 14. 279 (γούναθ' ἐλών); γουνόμενος *vel sim.*: [8] *Il.* 11. 130 (γουνάζεσθην), [9] 15. 660, [16] 22. 240. A vegades, simplement es posa en relació una acció amb la proximitat dels genolls (γούνων): [5] *Il.* 9. 451 (ἐμὲ λισσέσκετε), [12] 20. 463 (ἦλυθε), [25] *Od.* 10. 481 (ἐλλιτάνευσα), [32] 18. 395 (πρὸς γούνα καθέζετο). En el discurs directe, el suplicant introdueix l'acció en el seu discurs: γουνάζομαι / γούνομαι: [6] *Il.* 9. 583, [9] 15. 665, [13] 21. 74, [20] *Od.* 6. 149, [26] 11. 66, [29] 13. 324, [34] 22. 312, [35] 22. 344; γούναθ' ἰκάνομαι: [11] *Il.* 18. 457, [19] 3. 92 = 4. 322, [21] *Od.* 7. 147 (σὸν τε πόσιν σά τε κτλ.), [22] 9. 266–7 (τὰ σὰ γούνα / ἰκομέθ'), [28] 13. 321. En alguns d'aquests casos (e.g. [20]), pot ser que el contacte físic no s'arribi a produir.

<sup>277</sup> La reacció de caure de genolls que expressa la fórmula γνὺξ ἔριποῦσα és típica de personatges principals que, a tot seguit, són rescatats o es posen a resguard pel seu propi peu (cf. Kelly 2007a: 295s. §158).

<sup>278</sup> Per la referencialitat tradicional d'aquesta fórmula, vegeu Kelly 2007a: 241s. §120, amb bibliografia. Cf. Kelly 2007a: §120/6 pel valor de la fórmula en aquest passatge.

d'altres gestos, que volen expressar dolor o cridar l'atenció: Priam es lamenta (22. 33–4), aixeca les mans al cel (37)<sup>279</sup> i s'arrenca els cabells (77–8), mentre que Hècabe vessa llàgrimes (δάκρυ χέουσας, 79),<sup>280</sup> mostra el pit (80) i plora (90); [17] la manca del gest de súplica és només un dels elements atípics que presenta l'escena de súplica d'Hèctor a Aquil·les (*d*);<sup>281</sup> [27] la referència d'Odisseu al paper de Neoptòlem en la presa de Troia és molt breu (*c*); [31] la súplica de Teoclimen a Telèmac presenta una sèrie d'elements atípics, entre ells la manca del gest de súplica o el fet que el suplicant preguntí al *supplicandus* sense haver-se presentat abans (*d*);<sup>282</sup> [33] després del fracàs dels pretendents en tensar l'arc, el rodamón [Odisseu] els fa una súplica amb certa cautela (sense aferrar-se als genolls) perquè el deixin tensar l'arc (*b*).<sup>283</sup> La reacció dels pretendents és molt negativa (21. 285–310), però la seva súplica acaba trobant l'empara de Penèlope (311–9).

Més enllà de la gestualitat, també hi ha un element verbal que ajuda a definir el discurs com a súplica: la presència, no només en els marcs del discurs<sup>284</sup> sinó també en el mateix discurs, de formes del verb λίσσομαι i, en menor mesura, λιτανεύω i ικέτεύω.<sup>285</sup>

Pel que fa al tercer element de les escenes de súplica, el discurs pròpiament de súplica, sol presentar, quan està reportat en estil directe,<sup>286</sup> tres constituents característics: el vocatiu, la demanda, i la justificació o oferta. Tanmateix, no és estrany que alguns discursos de súplica no presentin algun d'aquests constituents que no sigui la demanda, com tampoc ho és que, en determinades escenes, s'incorpori algun tipus de *captatio benevolentiae*.

D'altra banda, en casos concrets, l'escena de la súplica només està reportada en estil indirecte i de manera molt succinta: és el cas d'algunes de les escenes de súplica inserides en discursos de personatges en què la descripció de la súplica no és la finalitat última del discurs,

<sup>279</sup> Aixecar les mans cap al cel —expressat aquí amb la fórmula χειρὰς ὀρεγνύς, també testimoniada en la pregària d'Aquil·les a Tetis (cf. *Il.* 1. 351)— és un dels gestos que més es fa servir en les pregàries per cridar l'atenció dels déus (cf. Kelly 2007a: 250). Així, doncs, Priam fa servir un gest propi de les pregàries —en què el *supplicandus* és absent— per cridar l'atenció d'Hèctor i afegir pes a la súplica que fa al seu fill.

<sup>280</sup> Per a una anàlisi referencial d'una expressió similar 'vessant ufana de llàgrimes', cf. 4.

<sup>281</sup> Cf. de Jong 2012: 143 *ad Il.* 337–43: «The supplication of Hector somewhat deviates from the standard pattern.» Aquest passatge és una prefiguració del *thrēnos* per la mort de l'heroï troià.

<sup>282</sup> El fet que Teoclimen preguntí sense haver-se presentat —contravenint el costum— és una de les raons que s'addueix per objectar a l'autenticitat de l'episodi; vegeu Page 1955: 85–88; cf., també, Hoekstra 1989: 249.

<sup>283</sup> Aquest no és l'únic element atípic de l'escena: els valors referencials associats als dos elements que encapçalen el discurs del rodamón [Odisseu], κέκλυτε μιν (cf. Kelly 2007a: 76 §4) i ὄφρ' εἴπω, τὰ με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι κελεύει (cf. Kelly 2007a: 76s. §4a), en la *Iliada* encapçalen el discurs d'una persona d'autoritat que fa un proposta que s'acostuma a dur a terme. El primer element se sol trobar en el discurs d'una persona d'autoritat, conté una proposta que normalment es duu a terme i mostra l'engany de qui parla; el segon es troba només darrere de κέκλυτε μιν i expressa que el parlant espera la consternació de l'audiència. Així, ni el gest —absència de l'abraçada dels genolls— ni el discurs que fa el rodamón [Odisseu] —propi d'una persona d'autoritat— es corresponen amb els que esperaríem en un discurs de súplica, però encaixen perfectament amb el caràcter heroic del fill de Laertes.

<sup>284</sup> Per al terme «marcs del discurs» (*speech frames*), vegeu D. Beck 2005a: 3 n. 6: «The term “speech frames” is used collectively to comprise both speech introductions and speech conclusions.»

<sup>285</sup> En els marcs del discurs o en la narració, trobem les formes (ἐ)λίσσεται / (ἐ)λίσσοντο: [1] *Il.* 1. 15, [5] 9. 451 (ἐμὲ λισσέσκει), [6] 9. 584–5, [9] 15. 660, [13] 21. 72, [16] 22. 239–40, [23] *Od.* 10. 264; λισσόμενος uel *similes*: [2] *Il.* 1. 502, [3] 5. 358, [14] 22. 35, [15] 22. 91, [18] 24. 485, [34]–[36] *Od.* 22. 311, 343, 366; (ἐ)λιτάνευε(ν): [6] *Il.* 9. 581, [21] *Od.* 7. 145; ἐλλιτάνευσας: [25] *Od.* 10. 481; ικέτευσσε: [10] *Il.* 16. 574, [20] *Od.* 6. 187; ικέτευσεν: [27] *Od.* 11. 530.

<sup>286</sup> En el discurs, en estil directe, trobem λίσσομαι: [17] *Il.* 22. 338, [19] *Od.* 3. 98 = 4. 322, [31] 215. 261, [33] 21. 178. Algunes escenes de súplica només estan reportades en estil indirecte de manera força comprimida, de manera que no presenten el contingut de la súplica en estil directe. És el cas de [5, 6, 10, 16, 27, 30, 32].

sinó que només s'hi recorre a tall d'exemple o en el si d'una narració més extensa que té un altre objectiu: [5, 6] Fènix vol convèncer Aquil·les que refreni la ira i torni al combat (9. 496–7); [16] Atena *qua* Deífob vol enardir Hèctor perquè s'enfronti contra Aquil·les (22. 231); [27] Odisseu vol lloar Neoptòlem davant del seu pare, Aquil·les; [30] Odisseu es vol fer passar per un rodamón davant d'Eumeu, per tal de posar-ne a prova l'hospitalitat, la fidelitat i la cura dels béns que va deixar-hi (cf. 14. 457–61, 526–7). D'altra banda, de descripcions succintes de súpliques també en trobem en boca del narrador: en aquest cas, es troben en moments en què l'acció és trepidant i el poeta vol evitar l'alentiment en l'acció que suposaria una descripció més extensa de la súplica: [10] l'excurs sobre Epigeu (16. 570–6) és breu per tal de mantenir un ritme alt en l'episodi de l'*aristeia* de Pàtrocle; [32] els mots d'Eurímac van seguits d'un intent d'agressió al rodamón [Odisseu] tan ràpid que aquest només té temps d'agafar-se als genolls d'Amfínom.

Pel que fa a les escenes que sí que presenten discurs de súplica en estil directe, un dels elements que (gairebé) sempre presenten és el vocatiu. El més habitual és que es recorri al nom del *supplicandus* (com ara [1, 2, 4, 8, 13, 14, 25, 34, 35]) o bé a algun tipus d'apel·latiu (és el cas de [3] φίλε κασίγνητε, [9] ὦ φίλοι, [20] ἄνασσα,<sup>287</sup> [22] φέριστε, [23] διοτρεφές, [26] ἄναξ (27/8), [31, 36] ὦ φίλε); de vegades, però, es fan servir vocatius més complexos, que inclouen nom, patronímic o epítets (com ara [15, 18, 19, 21, 26]). Els dos únics casos en què no hi ha vocatiu corresponen, precisament, a súpliques desesperades per la vida: [7] el cop fatal de Diomedes impedeix a Doló de completar la súplica que es disposava a fer (10. 454–6) —per bé que en tota la conversa anterior no havia fet servir tampoc cap vocatiu per adreçar-se als seus captors—; [17] la manca de vocatiu en la súplica d'Hèctor és un dels múltiples elements atípics de l'escena.<sup>288</sup>

El segon constituent dels discursos de súpliques és la demanda del suplicant, que solen anar encaminades a dos objectius: obtenir ajuda o salvar la vida. No hi ha cap correlació evident entre el tipus de demanda i el resultat de la súplica, sinó que en cada cas la resposta és diferent.

En el cas de les demandes que busquen l'obtenció d'ajuda, entre les quals es compten les súpliques entre divinitats (cf. [2, 3, 11]), la casuística és diversa, però la resposta acostuma a ser positiva: [5] davant de les súpliques de la mare, Fènix s'allita amb la concubina del pare, encara que això acabi comportant que el pare el maleeixi i que ell s'hagi d'exiliar (9. 453–80); [9] Nèstor aconsegueix enardir els grecs que lluiten contra els troians suplicant-los un per un; [10] Tetis i Peleu acullen Epigeu, que havia arribat al seu palau com a suplicant; [18] Aquil·les accepta retornar el cadàver d'Hèctor a Príam; [19a] primer Nèstor i [19b] després Menelau expliquen a Telèmac allò que saben d'Odisseu, el seu pare; [20] malgrat el caràcter especial de

<sup>287</sup> Encara que no l'hem recollit en l'entrada corresponent de l'element 'sobirà' [ἄναξ] (cf. 27), l'anàlisi referencial que en fem és aparentment també vàlida per a la forma del femení.

<sup>288</sup> Cf. supra n. 283.

la súplica d'Odisseu,<sup>289</sup> Nausica se'n compadeix, li mostra el camí a Esquèria i li dona roba perquè es pugui tapar; [21] Alcínous, esperonat pel discurs d'Equeneu que recorda el paper de Zeus *hiketerios* (7. 159–66), accepta Odisseu a palau, li ofereix un lloc d'honor (169–71) i, després de libar en honor del déu protector dels suplicants (179–83, cf. 13/17), li promet un guiatge per retornar-lo a casa (191–8). Encara que Odisseu dirigeix la súplica a Arete, seguint les indicacions de Nausica (6. 310–5), és Alcínous qui actua com a sobirà i en decideix el retorn a la terra paterna;<sup>290</sup> [23] Euríloc aconsegueix que Odisseu no el faci tornar al palau de Circe; en lloc d'ell, és l'heroi mateix qui s'hi encamina; [24] atemorida perquè les metzines no han fet efecte sobre Odisseu i perquè aquest es mostra amenaçador (10. 321, cf. 12/11), Circe suplica a Odisseu que li digui qui és, si és l'Odisseu que Hermes un cop li va dir que vindria, i li acaba proposant que se'n vagi al llit amb ella (333–5, cf. 70/11), cosa que Odisseu accepta; [25] Circe escolta la súplica d'Odisseu i no defuig la promesa que li va fer de guiar-lo a casa, però abans li diu que ha d'anar a l'Hades (10. 488–95); [26] Odisseu assegura a Elpènor de manera força lacònica que farà allò que li ha demanat (11. 80); [28] Atena *qua* un jove itaquès confirma a Odisseu que es troba a l'illa d'Ítaca (13. 237–49); [29] després de l'epifania d'Atena (13. 299–302, cf. 74/8), Odisseu desconfia de la primera resposta de la dea, sota la forma d'un jove itaquès, i li suplica que li confirmi que el lloc on es troben és Ítaca. Atena se'n riu, de la desconfiança d'Odisseu, i dona tot d'indicacions geogràfiques perquè s'hi situï (343–51); [31] a instàncies de Teoclimen, Telèmac desvela qui és, d'on prové i amb quin propòsit és a Pilos (15. 266–70), i acaba acceptant portar-lo en vaixell cap a Ítaca (280–1).<sup>291</sup>

En el cas de les demandes d'ajuda que el *supplicandus* es nega a escoltar, la negativa té un propòsit i unes implicacions determinades, que analitzem separatament. A la *Iliada*, la negativa a escoltar una súplica acostuma a servir merament per desencadenar i fer avançar l'acció: [1] malgrat la bona recepció inicial per part dels grecs, la negativa d'Agamèmnon a escoltar la súplica de Crises —un comportament excepcional (108/1)— propicia l'enfrontament amb Aquil·les i la retirada irada del combat per part de l'heroi grec, que és el que desencadena l'acció del poema;<sup>292</sup> [14, 15] la negativa d'Hèctor a escoltar primer la súplica de Príam [14] i després la d'Hècabe [15] és el que permet l'enfrontament entre aquest heroi i Aquil·les, la consegüent mort de l'heroi troià i, per tant, l'inici del final de l'acció del poema; [16] la falsa

<sup>289</sup> El fet que Odisseu desconegui la identitat de Nausica, la princesa feàcia, fa que actuï amb molta cautela per por de no ofendre una possible divinitat. Això explica alguns elements atípics de la súplica que li adreça, com ara el fet que no hi hagi contacte físic —Odisseu no fa el gest ritual de súplica d'abraçar els genolls o besar alguna part del cos del *supplicandus*— i que el discurs de súplica vagi encapçalat per un tempteig sobre la identitat del *supplicandus* a qui s'adreça.

<sup>290</sup> Per a la qüestió de les esferes de poder dels personatges masculins i femenins a Feàcia, vegeu la n. 150 en el *Comentari*. Per la situació a Ítaca, on —d'acord amb els similis que se'ls apliquen, femenins a l'heroi i masculins a l'esposa— Odisseu i Penèlope tenen també els papers capgirats, vegeu H. P. Foley 1978.

<sup>291</sup> La súplica inicial (15. 261–3) no sembla anar dirigida a saber la identitat del *supplicandus* (264–6), sinó més aviat a aconseguir que l'accepti al vaixell (277–8). Cf. Hoekstra 1989: 249 *ad Od.* 15. 256.

<sup>292</sup> Per a una anàlisi referencial de l'element '*retirada irada*' (*wrathful withdrawal*), que té una importància central en la construcció de molts episodis de la *Iliada*, vegeu Kelly 2007a: 97s. §18, que basa el seu estudi en: A. B. Lord 1960: 186–197; Schadewaldt 1965 [1951]: 227; Nagler 1974: 131–166; cf., també, M. L. Lord 1967; Sowa 1984: cap. 4; M. W. Edwards 1991: 15–19; *contra* R. Friedrich 2002: esp. 60–61, 61 n. 36.

súplica que Atena *qua* Deífob afirma que li han fet Priam i Hècabe funciona de manera similar les de Priam i Hècabe (cf. [14, 15]), ja que serveix a Atena per esperonar Hèctor a presentar-se al camp de batalla, una decisió que acabarà desembocant en la mort de l'heroi troià. Així, doncs, a la *Iliada* la negativa d'escoltar una súplica acostuma a desencadenar l'acció i, per tant, a generar una certa incertesa sobre el desenvolupament posterior de la narració; a més, també obra la possibilitat de pensar què hauria passat si la súplica hagués estat atesa. Només en un sol cas la súplica s'insereix en un *exemplum* que no sembla tenir una relació directa amb el desenvolupament de l'acció del poema: [6] Fènix fa servir l'*exemplum* de la retirada irada de Melèagre (9. 524–99)<sup>293</sup> —a qui el seu pare Eneu, la seva mare, les germanes i els companys van suplicar en va que tornés al camp de batalla— per convèncer Aquil·les que no cometi el mateix error que l'heroi calidoni i que, per tant, retorni al combat. Encara que, aparentment, no tingui relació directa amb l'acció del poema, el cert és que l'*exemplum* de Fènix anticipa —potser un recurs a la ironia per part del poeta— el fracàs de l'ambaixada d'Odisseu, Diomedes i Fènix per convèncer Aquil·les, un dels episodis més significatius de la *Iliada*.

A l'*Odissea*, en canvi, la negativa a escoltar una súplica de demanda d'ajuda es troba atribuïda només a personatges especialment caracteritzats per una manca absoluta de respecte per les normes i convencions de la relació d'hospitalitat.<sup>294</sup> Ara bé, com en el cas de la *Iliada*, ajuda a desencadenar i fer avançar l'acció: [22] la negativa de Polifem a acollir com a hostes Odisseu i els companys és coherent amb la descripció dels ciclops com a criatures sense noció de justícia ni llei (9. 215), que es creuen autosuficients i menyspreen Zeus i la resta de déus (274–6). La negativa a escoltar la súplica d'Odisseu a Polifem perquè el ciclop els ofereixi hospitalitat acabarà desembocant en l'eixorbament del fill de Posidó, la posterior fugida de l'heroi itaquès i els seus companys, i en la pregària de Polifem a Posidó perquè el *nóstos* d'Odisseu —si s'arriba a produir— sigui especialment penós (526–35, cf. 41/3c); [33] l'acollida que els pretendents dispensen a Odisseu sota l'aparença d'un rodamón —amb la negativa a escoltar la súplica perquè li deixin tensar l'arc— és una mostra més del menyspreu que aquests tenen envers la institució de l'hospitalitat.<sup>295</sup> Tanmateix, el seu comportament els acabarà condemnant a morir a mans d'Odisseu i dels seus aliats poc després, una venjança que servirà al fill de Laertes per refermar el seu retorn a palau i consolidar la seva posició a l'illa (22. 1–389, cf. 42/3b).

<sup>293</sup> Per a una anàlisi referencial de l'episodi, vegeu Kelly 2007a: 97 §18/5.

<sup>294</sup> S. Reece (1993) considera que totes les històries dels *Apòlegs* mostren escenes d'hospitalitat fracassada —excepte la dels feacis—, amb l'objectiu de mostrar-los la manera com s'han de captenir davant d'un hoste, d'una banda, i mostrar el comportament inadequat dels pretendents al palau itaquès —sobre la subversió de les normes socials respecte de l'hospitalitat per part dels pretendents, cf. supra n. 132— i justificar-ne moralment la matança. En el cas de Polifem, per exemple, S. Reece (1993: 173–8) defensa que el seu comportament serveix per il·lustrar el dels pretendents: el regal d'hostatgia que ofereix Polifem a Odisseu és menjar-se'l el darrer (ξενίγιον, 9. 370) i el del pretendent Ctesip al rodamón [Odisseu] és una banya de vaca de la cistella de carn (ξείνιον, 20. 296); en aquest sentit, per a les semblances entre pretendents i ciclops, vegeu també Cook 1995: 104; Bakker 2013: 53–57.

<sup>295</sup> El menyspreu que els pretendents senten per la institució de la *xenia* s'expressa no només en tant que hostes no benvinguts i irrespectuosos envers els qui els acullen, sinó també en tant que amfitrions que no acullen de manera apropiada els nouvinguts, com ara Atena *qua* Mentès o el rodamón [Odisseu]. Cf. Reece 1993: 47–57.

Pel que fa a les demandes dels suplicants que tenen com a objectiu salvar la vida, no hi ha cap element que en garanteixi l'èxit: [4] les paraules d'Adrest i l'oferta d'un gran rescat convencen Menelau, però no a Agamèmnon, que li ho recrimina al seu germà. Finalment l'acaben matant entre tots dos (6. 53–65); [7] ni l'oferta d'un bon rescat (10. 376–81), ni tota la informació que proporciona (391–9, 413–22, 427–41), ni l'intent de súplica (454–5) salven Doló de morir a mans de Diomedes, que el mata just abans que li pugui tocar el mentó; [8] l'oferta d'un gran rescat,<sup>296</sup> feta en un discurs *amb paraules dolces com la mel* (11. 137, cf. 112a/6), obté una resposta gens melífera per part d'Agamèmnon (ἀμείλικτον δ' ὅπ' ἄκουσαν, 11. 137), que no estalvia la vida a Pisandre ni a Hipòloc.

L'èxit de la súplica és, però, encara més improbable quan el *supplicandus* busca algun tipus de revenja. Aquest és el cas tant d'Aquil·les que retorna al camp de batalla per venjar Pàtrocle, com d'Odisseu un cop morts els pretendents. Aquil·les torna al camp de batalla per venjar la mort de Pàtrocle amb una actitud totalment nihilista i una set de sang i de venjança tan grans (cf. 20. 466–8) que el fan menystenir totes les demandes dels suplicants: [12] la súplica de Tros —a qui el narrador anomena νήπιος<sup>297</sup> (20. 466) perquè creu que Aquil·les li estalviarà la mort— és en va, perquè l'heroi dels mirmídon ja no és el mateix després de la mort de Pàtrocle;<sup>298</sup> [13] la segona trobada d'Aquil·les amb Licaó no acaba amb un generós rescat, sinó amb la mort del suplicant (21. 114–9), malgrat l'elaborada súplica que pronuncia el fill de Príam; [17] encara que no busqui salvar la vida, sinó preservar el cadàver i tenir un funeral digne,<sup>299</sup> la súplica d'Hèctor no pot ser atesa per Aquil·les, perquè és justament Hèctor qui ha donat mort a Pàtrocle i, per tant, és la causa última de la ira d'Aquil·les. D'altra banda, en el cas d'Odisseu, la revenja serveix per justificar la negativa a escoltar algunes de les súpliques que els servents del palau pronuncien per intenten salvar la vida, com a [34], en què la mirada torbada (ὕπῳδρα ἰδῶν, 22. 320)<sup>300</sup> que adreça Odisseu a Leodes anticipa la resposta negativa de l'heroi.<sup>301</sup> De fet, Odisseu només escolta les súpliques dels servents de qui Telèmac certifica el bon capteniment durant la seva absència: [35] després de deliberar com ha de

<sup>296</sup> Els discurs de súplica (11. 131–5) és gairebé idèntic al que pronuncia Adrest davant de Menelau (6. 46–50).

<sup>297</sup> Per a una anàlisi referencial de l'expressió 'νήπιος', vegeu Kelly 2007a: 205–208 §99; cf., també, de Jong 2004<sup>2</sup> [1987]: 86. Per a l'expressió en l'*Odissea* i bibliografia al respecte, vegeu de Jong 2001: 230 *ad Od.* 9. 44. Segons M. W. Edwards (1991: 341 *ad Il.* 20. 465–6), en els poemes homèrics sovint se subratlla l'afinitat que hom té envers les persones de la mateixa edat; és aquesta creença la que explica que Tros cregui que Aquil·les se'n compadirà i li estalviarà la mort.

<sup>298</sup> És interessant veure com el poeta descriu la transformació d'Aquil·les que justifica la negativa a escoltar les súpliques, amb dos adjectius rars en lītote: οὐ γάρ τι γλυκύθυμος ἀνὴρ ἦν οὐδ' ἀγανόφρων, / ἀλλὰ μάλ' ἐμμεμῶς (*Il.* 20. 467–8). Cf. M. W. Edwards 1991: 341 *ad loc.*

<sup>299</sup> Hem situat aquesta súplica entre les súpliques per la vida perquè, en un cert sentit, Hèctor està suplicant per poder tenir una vida al Més enllà. La diferència entre tenir una bona o una mala mort es definia, entre d'altres, per la presència i la manera de les exèquies fúnebres que tenia el cadàver, que era el que garantia que l'ànima pogués anar a l'Hades i no quedar-se errant pel món dels vius (cf. Sourvinou-Inwood 1981: 31s.). De fet, una de les majors pors era que el cadàver fos presa de gossos, ocells o altres animals, com peixos o focs; és per això que es converteix en un motiu habitual en les amenaces als enemics o per encoratjar les tropes davant la batalla. Per a referències bibliogràfiques sobre aquesta qüestió, cf. supra n. 120.

<sup>300</sup> Segons J. Holoka (1983: 2–4), «ὕπῳδρα ἰδῶν conveys anger on the part of a speaker who takes umbrage at what he judges to be rude or inconsiderate words spoken by the addressee» (p. 4). Cf. J. M. Foley 1997: 168.

<sup>301</sup> Per als paral·lelismes d'aquesta escena amb la de Licaó [13], vegeu Pucci 1987: 127–138.



procedir (cf. 68/35) i de decidir que el millor que pot fer<sup>302</sup> és suplicar a Odisseu (22. 339–40), el cantor Femi apel·la, en la seva súplica, a Telèmac, perquè confirmi que van ser els pretendents qui el van forçar a cantar (350–3). En la confirmació d'allò que diu Femi, Telèmac dona també empara a un altre servent, Medont (357–8), el qual, en sentir que Telèmac l'exculpa de tot el que ha passat a palau, surt de l'amagatall i suplica, no a Odisseu, sinó a Telèmac, per la seva vida [36], encara que finalment sigui Odisseu qui n'escolta la súplica (22. 372–7).

El tercer constituent dels discursos de súplica és la justificació o oferta, és a dir, la raó per què el suplicant considera que el *supplicandus* hauria d'escoltar la súplica que li fa. N'hi ha de diferents tipus, i una mateixa súplica en pot presentar més d'un: oferta econòmica; invocació d'una divinitat; apel·lació a sentiments d'honor, de por davant d'un futur incert; recordar allò que hom ha fet o pot fer per l'altre com a recompensa (*hypómnēsis*).

La promesa d'un rescat o d'una paga considerable és el tipus d'oferta més habitual en les súpliques, sobretot quan no hi ha cap mena de relació personal entre el suplicant i el *supplicandus*, com pot ser entre enemics:<sup>303</sup> [1] Crises envers els aqueus (1. 20); [4] Adrest respecte de Menelau (6. 46–50);<sup>304</sup> [7] Doló respecte a Diomedes i Odisseu (10. 377–81); [8] Pisandre i Hipòloc envers Agamèmnon (11. 131–5); [13] Licaó respecte d'Aquil·les (21. 76–93).<sup>305</sup> Aquestes ofertes de tipus econòmic poden estar reforçades per la invocació a una divinitat, especialment a Zeus com a protector de suplicants i estrangers: [1] Crises invoca Apol·lo, el déu de qui és sacerdot (1. 21); [13] entre les nombroses raons que ofereix Licaó a Aquil·les, el fill de Príam esmenta el respecte per Zeus protector dels suplicants (21. 75); [22] Odisseu invoca davant de Polifem el respecte pels déus, però especialment per Zeus com a protector de suplicants i estrangers (9. 270). Una altra manera de persuadir el *supplicandus* és apel·lant als seus sentiments, siguin d'honor o glòria, siguin de por: [9] Nèstor aconsegueix enardir els aqueus apel·lant a l'honor (15. 661); [14, 15] Príam (22. 39–43, 56–71) i Hècabe (22. 84–9) recorren a la por d'un futur incert quan Hèctor mori per intentar-lo convèncer de deixar la lluita; [23] Euríloc tem tenir la mateixa sort que els companys a mans de Circe (10. 267–9); [26] l'amenaça d'Elpènor a Odisseu (11. 73, cf. 29/4) sona grandiloqüent, però encaixa amb la representació que fa Elpènor de si mateix i del seu funeral.<sup>306</sup> En alguns casos, es recorre a la *hypómnēsis*, en què el suplicant recorda al *supplicandus* un favor rebut (per part seva o d'algú

<sup>302</sup> En aquest cas, la *resolutio* de la deliberació indirecta ve introduïda per l'expressió formular *ὥδε δέ οἱ φρονέοντι δοάσσαντο κέρδιον εἶναι*, que alguns estudiosos (Hainsworth 1993: 159 *ad Il.* 10. 17; Bostock 2007: 83 *ad Od.* 11. 230) han considerat sinònima de *ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή* (cf. 69). Vegeu, però, les consideracions al voltant de l'ús de les dues expressions que fem a l'entrada de la *deliberació indirecta* (68).

<sup>303</sup> Dins d'aquesta categoria també es podria incloure l'oferta de Circe a Odisseu per allitar-se amb ella: [24] encara que no s'estiguin oferint riqueses, Circe ofereix *al seu enemic* —Odisseu l'està amenaçant amb un glavi (10. 321, cf. 12/11)— una compensació molt més generosa: mantenir relacions sexuals amb una deessa (10. 334–5, cf. 70/11).

<sup>304</sup> La fraseologia que es fa servir per descriure les riqueses ofertes és idèntica a la que fan servir Pisandre i Hipòloc per intentar convèncer Agamèmnon (11. 131–5).

<sup>305</sup> La súplica de Licaó, molt ben elaborada, presenta altres justificacions més enllà de l'econòmica; vegeu infra.

<sup>306</sup> Per a la voluntat de transcendència d'Elpènor, connotada implícitament per alguns elements tradicionals de l'escena, vegeu el *Comentari*. Per a les diferents interpretacions que s'han donat a la demanda d'Elpènor, vegeu la n. 52 del *Comentari*.

proper a ell) o una relació prèvia existent (*da ut dedi / dedisti*). Aquest recurs, habitual a les pregàries,<sup>307</sup> pressuposa l'existència d'una relació anterior entre els dos interlocutors: [2] Tetis va ajudar Zeus a refermar el seu poder a l'Olimp (1. 394–406); [15] Hècabe reivindica el seu paper de mare davant d'Hèctor (22. 83); [19] Telèmac confia que la relació que mantenia Odisseu amb Nèstor i Menelau farà que n'escoltin la súplica (3. 98–100 ~ 4. 322–4). Tanmateix, en molts casos la súplica es fa sense cap mena d'oferta o justificació (e.g. [2, 3, 5, 6]), més enllà d'algun intent exculptori (cf. [34]–[36]).

En alguns casos, el discurs de súplica presenta també una *captatio benevolentiae*, que busca despertar la compassió del *supplicandus* per mitjà de l'expressió de bons desitjos, l'esment de persones estimades per la persona a qui suplica, l'exposició de les desgràcies del suplicant o la lloança del *supplicandus*.<sup>308</sup>

Pel que fa a la identitat dels interlocutors, encara que les demandes que fan les persones als déus acostumin a expressar-se per mitjà d'una *pregària*,<sup>309</sup> en casos concrets prenen la forma de *súplica*, ja sigui perquè s'ha produït una *epifania divina* (cf. 74/8) que fa visible i present la divinitat [29], ja sigui perquè la divinitat no viu a l'Olimp, sinó que té estatge a la terra i, per tant, hi ha la possibilitat d'arribar-hi i fer-li una súplica en persona, com és el cas de Tetis [10] i de Circe [25].

A vegades, el suplicant desconeix la identitat del *supplicandus* i, per tant, s'hi adreça d'una manera vacil·lant, demanant-li abans de res qui és per ajustar la súplica que és a punt de fer a la identitat i les característiques del *supplicandus*: [6] Doló desconeix la identitat dels seus captors, però no té temps ni tan sols d'adreçar-s'hi per suplicar-los abans que el matin; [20] Odisseu es dirigeix a Nausica primer com a divinitat i després com a ésser humà, per tal de no ofendre-la de cap manera; [24] el fet que Odisseu no s'hagi emmetzinat amb les fetilleries de la dea i l'estigui amenaçant amb un glavi fa dubtar Circe de la seva naturalesa humana; [31] abans de fer-li cap demanda (15. 277–8), Teoclimen es vol assegurar de la identitat de Telèmac.

25 'quan era un infant' [τῦτ'ὄν ἐόντα]: 11 exemples: [1] *Il.* 6. 222, [2] 8. 283, [3] 11. 223, [4] 13. 466, [5] 22. 480, [6] 23. 85, [7] *Od.* 1. 435, [8] 11. 67, [9] 15. 381, [10] 20. 210, [11] 23. 325.<sup>310</sup>

<sup>307</sup> Cf. Kelly 2007a: 251.

<sup>308</sup> Gairebé en tots els discursos de súplica hi ha algun element que actui de *captatio benevolentiae*: expressió de bons desitjos: [1] *Il.* 1. 18–9, [20] *Od.* 6. 180–5 ~ 7. 148–50; esment de persones estimades pel *supplicandus*: [9] *Il.* 15. 665, [26] *Od.* 11. 66–8, [29] 13. 324; exposició de les desgràcies pròpies: [11] 18. 429–56, [13] 21. 76–93, [14] 22. 44–54, [18] 24. 486–502, [20] *Od.* 6. 168–74, 175–7, [21] 7. 152, [25] 10. 484–6, [31] 15. 272–6; lloança del *supplicandus*: [20] 6. 150–8.

<sup>309</sup> La raó que sigui així és que, sovint, el suplicant s'adreça a una divinitat que no és present, o que el suplicant creu que no és present. Sobre la referencialitat tradicional de la *pregària*, vegeu Kelly 2007a: 250–253 §126; cf., també, Fenik 1968: 21–22; Morrison 1991; Lateiner 1997; de Jong 2001: 59 *ad Od.* 2. 260–7.

<sup>310</sup> Aquest element ha estat estudiat, des de la perspectiva de la referencialitat tradicional, per A. Kelly en el seu comentari referencial a *Iliada* 8. En aquesta entrada, ens hem limitat a completar la seva anàlisi amb els passatges de l'*Odissea*, per bé que ja en dóna algunes indicacions en nota. Per una perspectiva més aprofundida d'aquest element, especialment pel que fa als passatges iliàdics, vegeu Kelly 2007a: 277s., §144.

Aquesta expressió s'aplica a relacions de pares a fills interrompudes o inusuals en algun sentit: [1] Tideu deixa el jove Diomedes als seus palaus (6. 221, cf. 26/3) i mor abans que es coneguin; [2] Telamó cria Teucres νόθον περ; [3] Cisses és avi matern (μητροπάτωρ) d'Ifidamant; [4] Alcàtous és el γαμβρός d'Eneas; [6] Meneci porta Pàtrocle a casa d'Aquil·les, on és criat; [7] el caràcter especial de la relació entre Telèmac i Euriclea s'explica per l'absència d'Odisseu; [9] Odisseu es lamenta davant de la història d'Eumeu, que va ser apartat dels seus pares quan era un infant; [10] la història de Fileci, que quan era un infant fou enviat per Odisseu a cuidar el bestiar, és un doblet de la història d'Eumeu, encara que no es faci referència a la separació dels pares. En alguns casos, la interrupció de la relació no es produeix durant la infància, sinó més endavant: [5] la mort de la seva família fa que Andròmaca acabi veient Hèctor com a πατήρ καὶ πότνια μήτηρ | ἡδὲ κασίγνητος (6. 429–30). Davant de la perspectiva de la mort del marit —i, per tant, de la desaparició dels llaços familiars que li queden—, Andròmaca desitja no haver nascut: en aquest cas, doncs, la interrupció de la relació es produiria abans del naixement, pel fet de no arribar a néixer; [8, 11] la llarga absència d'Odisseu condiciona la relació que mantenia amb la seva mare, amb qui coincideix a l'Hades (11. 152–224), i amb el seu pare, que viu a Ítaca apartat i de manera miserable, gairebé com si ja estigués mort.

En tots els casos, la dislocació o desplaçament de l'infant és una font de motivació molt poderosa: [1] la relació de Diomedes amb Tideu i la fidelitat que li ret converteix Glauc en el seu hoste i, per tant, en inviolable. Malgrat l'absència de Tideu, Diomedes procura mantenir les obligacions habituals; [2] Agamèmnon suggereix implícitament que l'honor que li professa a Telamó compensarà la seva criança; [3] la partida d'Ifidamant de la casa de Cisses ve motivada per la cerca de κλέος; [4] Deífob fa servir la relació d'Eneas amb Alcàtous per convèncer-lo d'anar a lluitar per recuperar el seu cadàver —cosa que el fill d'Afrodita acaba fent—; [5] el desplaçament sentimental d'Andròmaca, que veu en Hèctor tot allò que ha perdut en la mort dels pares i dels germans, és el que la impulsa a desitjar no haver nascut davant la perspectiva de la mort propera del marit; [6] Pàtrocle esmenta el seu desplaçament per reforçar el seu clam que Aquil·les li sigui fidel, perquè és a casa seva que Meneci el va portar quan era infant; [7, 9, 11] la fidelitat d'Euriclea, d'Eumeu i de Fileci a Odisseu està motivada, en gran part, pel desplaçament que van viure de petits i l'acollida que van trobar al palau de Laertes; [8, 10] la motivació principal que té Odisseu per retornar a Ítaca és tornar a veure l'esposa, el fill i els pares, que va deixar enrere en anar a Troia, tal com expressa en diverses ocasions (cf. 26/5–12). Aparentment, sembla que s'espera que els personatges respectin aquestes relacions malgrat el seu caràcter anòmal, de manera que les situacions en què no es respecten queda en evidència que són especialment difícils o desesperades.

26 El que va deixar enrere en anar a la guerra [κατέλειπον]: 14 exemples: [1] *Il.* 5. 204, [2] 5. 480–1, [3] 6. 221, [4] 19. 339, [5] *Od.* 4. 112, [6] 4. 144, [7] 11. 68, [8] 11. 86, [9] 11. 174, [10] 11. 447–9, [11] 13. 403, [12] 16. 119–20, [13] 16. 288–90 = 19. 7–9, [14] 17. 293–4, 314.<sup>311</sup>

Aquest motiu sempre apareix en boca d'algun personatge (*character-text*) per referir-se a realitats ben diferents, que existeixen però que no són presents en el lloc on transcorre l'acció del poema. La majoria de vegades fa referència a persones (el fill, l'esposa o els pares),<sup>312</sup> però també el podem trobar referit a animals, objectes o a alguna realitat sense definir: [1] els cavalls de Pàndar; [2] l'esposa, el fill i les riqueses de Sarpedó; [3] la copa que Bel·lerofontes va regalar a Euneu; [4] tot allò que els grecs han deixat per anar a Troia i que, en recordar-ho, suscita el plor dels ancians; [5–12] el fill, l'esposa, el pare o la mare d'Odisseu, que es van quedar a palau quan l'heroi va partir cap a Troia; [13] les armes que Odisseu va deixar a palau; [14] Argos, el gos d'Odisseu.

En posar el focus sobre un element que es troba fora del marc en què es desenvolupa l'acció principal del poema, el motiu dóna una *dimensió real* a aquesta acció; els elements a què es refereix —siguin persones, animals o objectes— no només són importants per explicar-la, sinó que solen actuar com a motor de l'acció: [1] el penediment de Pàndar per la decisió de deixar els cavalls mostra la situació de precarietat real en què es troba l'arquer, una situació de precarietat que, en un cert sentit, n'anticipa la mort (5. 276–97); [2] la referència de Sarpedó a l'esposa, el fill i les riqueses dóna una dimensió real a la seva implicació en la guerra, cosa que li és útil a l'hora de reprendre Hèctor amb autoritat (5. 471–93); [3] la copa que Bel·lerofontes va regalar a Euneu fa més real l'existència d'una relació de *xenía* entre Glauc i Diomedes;<sup>313</sup> [4] el record d'allò que va deixar cadascú a palau, que suscita el discurs en què Aquil·les lamenta la mort de Pàtrocle (19. 315–37), commou els ancians, que es posen a plorar. I és que les emocions que provoca l'absència de les persones estimades donen una dimensió real i humana als herois (cf. [5]); [5] l'absència del pare, la menció del qual commou profundament Telèmac (4. 113–5), és el que l'impulsa a buscar notícies sobre Odisseu; [6] Telèmac és la prova real de les desgràcies que la guerra de Troia va comportar per als grecs, de les quals Hèlena és, en darrera instància, responsable.<sup>314</sup> En aquest sentit, conèixer el fill que Odisseu va deixar quan va partir cap a Troia dóna entitat real a tot el que va succeir a Troia; [7] Elpènor recorre al

<sup>311</sup> Cf. Kirk 1990: 189 *ad Il.* 6. 221; de Jong 2001: 275 *ad Od.* 11. 68; Bakker 2013: 16. Només hem inclòs els casos en què la raó de deixar enrere és el fet d'anar a la guerra, no altres circumstàncies, com ara la mort (e.g. *Od.* 7. 65).

<sup>312</sup> En aquests casos, és habitual que l'absència de l'heroi es combini amb altres motius tradicionals, com *el fill orfe* [5–7, 9, 11, 12] (cf. Griffin 1980: 121–123), *l'esposa desconsolada* —que es combina amb *jove espòs mort* [10] (cf. Griffin 1980: 131–134)— o *els pares desconsolats* [8, 12] (cf. Griffin 1980: 123–127). Aquests motius, al seu torn, solen estar vinculats amb un de més genèric: *va invertir-hi però no en va gaudir* (85).

<sup>313</sup> Cf. Kirk 1990: 189 *ad loc.*: «That Diomedes 'left it behind' when he came to Troy serves to make it, and the bond it represents, seem more real.»

<sup>314</sup> Hèlena és conscient de la responsabilitat que va tenir en la guerra de Troia, per la qual es blasma a si mateixa anomenant-se «cara de gossa» (κυνώπις, *Od.* 4. 145). En general, com apunta R. Bostock (2007: 125s. *ad Od.* 11. 424), quan el mot κύων o els seus derivats es fan servir com a insults, expressen el sentiment del parlant que el seu interlocutor no té cap vergonya (αἰδώς), no té respecte envers els altres ni se sap refrenar; cf. Faust 1970; Cairns 1993: 98 n. 151. Encara que no sigui el mateix element, és interessant veure les connotacions referencials que té una expressió similar, 'gossa desvergonyida' [κύων ἀδδής], analitzada per A. Kelly (2007a: 331s. §184).

record dels que no hi són, dels que Odisseu va deixar a palau quan va partir a Troia, per commoure Odisseu. Elpènor sap que l'esment dels pares, l'esposa i el fill mouran Odisseu a la compassió, perquè és per ells que ha emprès el retorn (cf. [8–12], en què és recurrent la idea de l'absència de les persones estimades per Odisseu); [13] Odisseu també retorna a Ítaca per recuperar el patrimoni que hi ha deixat (com les armes), que els pretendents es dediquen a consumir;<sup>315</sup> [14] el fet que Argos reconegui l'amo absent després de tants anys és una prova de la tornada real d'Odisseu a Ítaca i un dels elements de reconeixement de l'heroi retornat.<sup>316</sup> La presència de la fórmula οὐδ' ἄπότητο, amb les connotacions referencials que té associades al motiu *va invertir-hi però no en va gaudir* (85), dona un caràcter més patètic a l'escena, perquè implica el trencament de la relació que mantenien els personatges: [12] és l'única referència de Telèmac al fet que el seu pare se n'anés a Troia a combatre (16. 119–20, cf. 85/2); [14] l'alegria i la fidelitat d'Argos contrasten amb l'abandó que ha patit durant els vint anys d'absència del seu amo (17. 293–4, cf. 85/3).

27 'sobirà' [ἄναξ]: 10 exemples: [1] *Il.* 2. 284, [2] 2. 360, [3] 9. 33, [4] 9. 276, [5a] 16. 514, [5b] 16. 523, [6] 19. 177, [7a] *Od.* 5. 445, [7b] 5. 450, [8] 11. 71, [9] 11. 144, [10] 11. 561.<sup>317</sup>

Encara que ἄναξ és un mot força comú, no és gaire habitual que els personatges s'adreixin a d'altres personatges amb aquest vocatiu, segurament per les connotacions que van associades a aquest mot: implica que l'interlocutor se situa en un rang superior i que el que s'hi adreça amb aquest terme està, en un cert sentit, a la seva mercè.<sup>318</sup> Quan l'interlocutor no es troba en un rang superior, sinó igual o inferior, l'ús del vocatiu ἄναξ s'ha d'entendre com un gest humil de tacte i deferència envers l'interlocutor, que és vist com un ajudant o com un protector potencial.<sup>319</sup> Sigui quina sigui la relació jeràrquica entre els interlocutors, la presència d'aquest vocatiu en una adreça implica una superioritat —retòrica o real— de la persona a qui el parlant s'adreça i expressa la demanda del parlant d'ajuda o protecció.

La intervenció en què s'insereix el vocatiu expressa sempre una demanda, però aquesta demanda es pot trobar en diferents contextos: (a) intervenció en una assemblea; (b) conversa

<sup>315</sup> L'activitat incessant de consumició de béns d'Odisseu que duen a terme els pretendents, que demostren un comportament inapropiat i ultratjant (cf. Reece 1993: 48), és recurrent al llarg del poema; cf. Pucci 1987: 178 n. 17. Aquest consum desmesurat dels recursos de l'heroi es correspon amb l'element *devastació* (40); per a una llista dels passatges en què s'expressa la consumició dels béns d'Odisseu, cf. infra n. 377.

<sup>316</sup> Cf. Russo 1992: 34 *ad loc.*; Steiner 2010: 22, 116. El reconeixement d'Odisseu a Ítaca és progressiu: Telèmac, Argos, Euriclea, Eumeu i Fileci; per al procés de reconeixement, vegeu Murnaghan 1987: 14–40. Per a una anàlisi de la manera com el poeta crea incertesa, excitació i significat en el reconeixement per part Penèlope, vegeu Kelly 2012. El fet que el gos Argos el reconegui dona una dimensió real a la seva identitat i al seu retorn.

<sup>317</sup> Cf. Calhoun 1935; *Lfgre* s. u. ἄναξ; de Jong 1993: 291–297; Yamagata 1997; Latacz 2000: 22, *ad Il.* 1. 7. Només hem recollit les atestacions del mot ἄναξ en vocatiu que no duen cap altre element que en depengui: n'hem exclòs, doncs, les fórmules com ara ἄναξ ἀνδρῶν (*Il.* 2. 434), Ζεῦ ἄνα (3. 351), ἄναξ πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων (14. 233), ἄναξ ἐκατηβόλ' Ἀπολλων (*Od.* 8. 339). Encara que no ho hem inclòs en l'anàlisi d'aquesta entrada, els valors referencials aparentment també són vàlids per al vocatiu ἄνασσα (cf. Yamagata 1997: 9–10 i n. 47), present en l'adreça de Nèstor a Atena (*Od.* 3. 350), d'Odisseu a Nausica (6. 149), d'Helios a Demèter (*h. Cer.* 75) i d'Anquises a Afrodita (*h. Ven.* 92).

<sup>318</sup> Cf. Yamagata 1997: 3–10. G. Calhoun (1935: 12) afirma: «To address another simply as ἄναξ is to speak as one of the household to the master, to express a deference that is absolute and unqualified.»

<sup>319</sup> Cf. Yamagata 1997: 9–10.

entre dos interlocutors; (c) súplica; (d) pregària. Generalment, les demandes es formulen entre persones —excepte en el cas de les pregàries (cf. [5, 7]), en què és una persona que s'adreça a la divinitat—: [1] la demanda d'Odisseu a Agamèmnon perquè romanguin encara a Troia és aclamada pels grecs (2. 333–4) i, [2] després de la intervenció positiva de Nèstor (336–68), acceptada *de facto* pel sobirà argiu (370–93) (a). Les dues intervencions tenen, a més a més, la voluntat de rehabilitar la figura d'Agamèmnon, desautoritzada per les darreres actuacions;<sup>320</sup> [3] l'adreça amb el vocatiu ἄναξ xoca amb el to del discurs de Diomedes, en què retreu a Agamèmnon la seva feblesa i covardia. El contrast entre les connotacions del vocatiu i el to i el contingut del discurs de Diomedes, a part de crear un efecte estètic pel trencament d'horitzó d'expectatives que suposa, podria servir per remarcar irònicament que Agamèmnon ostenta un càrrec que no es correspon a la seva qualitat personal (a); [4] Odisseu vol mostrar un tracte deferent envers Aquil·les, el qual, encara que no és superior en rang a Odisseu, sí que manté una posició de superioritat en tant que *supplicandus*.<sup>321</sup> És precisament la súplica a Aquil·les el que impulsa l'ambaixada de Diomedes, Odisseu i Fènix al novè cant de la *Iliada* (a); [5] en la pregària de Glauc a Apol·lo, l'heroi lici es posa sota la protecció de la divinitat per mitjà de l'ús, dues vegades, del vocatiu ἄναξ;<sup>322</sup> malferit com es troba i amb ganes de participar en el *Leichenkampf* pel cos de Sarpedó, l'únic recurs que té és pregar a la divinitat, que l'escolta (16. 527–31) (d); [6] Odisseu es dirigeix a Aquil·les amb aquest vocatiu de deferència en què intenta convèncer-lo que accepti els regals d'Agamèmnon i que hi faci les paus (a);<sup>323</sup> [7] en la pregària que fa Odisseu a la divinitat del riu, que no sap ni quina és, l'apel·lació amb el vocatiu ἄναξ indica que l'heroi es posa sota la seva protecció, perquè l'aculli com a suplicant que fuig de Posidó (5. 450) (d); [8] Elpènor fa servir el vocatiu no només perquè pertany a un rang social inferior, sinó perquè, en tant que tripulant de la nau, es troba (i es torna a posar amb la súplica) sota la protecció d'Odisseu, que és el capità (c); [9] el tracte de deferència d'Odisseu envers Tirèsias es marca amb l'ús del vocatiu ἄναξ per algú que no es troba en una posició superior a la de l'interlocutor (b); [10] ni el to de deferència que es desprèn de l'ús del vocatiu ἄναξ ni el fet que Odisseu parli '*amb paraules dolces com la mel*' (cf. 112a/17) aconseguen persuadir Aiant perquè abandoni la ira que té contra ell (b).

<sup>320</sup> Cf. Latacz 2003: 89 *ad Il.* 2. 284–98, que cita els escolis bT *ad loc.* Per a una anàlisi més detallada dels discursos d'Odisseu i de Nèstor, vegeu Kirk 1985: 146, 153s. *ad Il.* 2. 284–332, 360–8.

<sup>321</sup> En la descripció dels béns que ofereix Agamèmnon a Aquil·les i que, més endavant, Odisseu recita davant l'heroi mirmídon (9. 122–57 = 9. 264–99), només s'hi fa un canvi sense motivació gramatical: la introducció del vocatiu ἄναξ (9. 276: ἦ θέμις ἔστιν ἄναξ ἦτ' ἀνδρῶν ἦτε γυναικῶν ~ 9. 134: ἦ θέμις ἀνθρώπων πέλει ἀνδρῶν ἦδὲ γυναικῶν). Aquesta alteració, aparentment immotivada, s'explica per raons psicològiques: amb l'apel·latiu ἄναξ, Odisseu té un gest de deferència envers Aquil·les (cf. Griffin 1995: 107s. *ad Il.* 9. 276). D'altra banda, M. D. Reeve (1972: 1–2) analitza l'adaptació de les paraules d'Agamèmnon que fa Odisseu davant d'Aquil·les.

<sup>322</sup> En els poemes homèrics és habitual referir-se als déus com a ἄναξ (e.g. *Il.* 1. 36, 5. 105, 15. 253, 20. 103; *Od.* 3. 43, 13. 185). Segons N. Yamagata (1997: 8–10), en vocatiu i referit a la divinitat, es troba en adreces en què es busca ajuda i protecció divines.

<sup>323</sup> Alguns estudiosos, com J. Latacz (2009b: 86), consideren que el vers *Il.* 19. 177 és interpolat de *Il.* 9. 276, perquè només el transmeten alguns manuscrits i no el recull cap comentarista. Cf. M. W. Edwards 1991: 256.

28 ‘aconsello’ [κέλομαι]: 9 exemples: [1] *Il.* 3. 434, [2] 5. 810, [3] 15. 138, [4] 18. 354 (κ. γὰρ ἔγωγε), [5] 23. 894 (κ. γὰρ ἔγωγε), [6] *Od.* 3. 317, [7] 11. 71, [8] 16. 433, [9] 17. 400 (κ. γὰρ ἔγωγε).<sup>324</sup>

Amb la presència de l'element ‘aconsello’ [κέλομαι] en el discurs, un personatge pot introduir un desig que té respecte a una acció immediata o futura d'un altre personatge, a qui s'adreça. Aquest desig es troba gairebé sempre en discursos en què s'expressa alguna mena de retret, i sol materialitzar-se en forma de consell admonitori que no admet rèplica, per bé que no sempre resulti efectiu: [1] encara que a la part inicial del discurs Hèlena faci tot de retrets a Paris —de qui arriba a desitjar la mort—, lloï Menelau i inciti el fill de Príam a tornar al camp de batalla (3. 428–33), al final li acaba aconsellant (κέλομαι) que romanguí a casa i no vagi a combatre. Encara que Hèlena canviï lleugerament el to en la part final de la seva adreça, que ha començat de manera molt injuriosa, la presència de κέλομαι no deixa de remarcar la duresa de l'adreça que li fa l'esposa;<sup>325</sup> [2] ferit per una sageta de Pàndar que no ha resultat mortal (5. 794–8), Diomedes ha parat de lluitar després de dur a terme la seva *aristeia*, però Atena el busca i, en un discurs de *parainesis*,<sup>326</sup> li retreu que hagi deixat de combatre, el compara negativament amb Tideu (800–8) i l'insta a seguir lluitant; [3] la intervenció d'Atena (10. 128–41), retraient a Ares la voluntat de venjar Ascàlaf (cf. 15. 110–2) i instant-lo a abandonar la còlera per la mort del fill, evita que Zeus s'irriti encara més contra els déus; [6] el fet que Nèstor urgeixi Telèmac a no romandre gaire temps fora de casa mentre els pretendents se li mengen la hisenda pren la forma, gairebé, d'un retret. Tanmateix, abans de tornar a Ítaca, l'insta a anar a Esparta a veure Menelau, que just acaba de tornar de Troia; [7] encara que la mort d'Elpènor no sigui responsabilitat d'Odisseu, el discurs que fa la seva ànima té un punt de retret i d'urgència, que deixa entreveure l'ús de κέλομαι, un to que encara que no escaigui a la seva condició està justificat pel fet que l'enterrament dels cadàvers pertany a l'àmbit d'actuació de la divinitat (29/4); [8] en assabentar-se del pla dels pretendents per matar Telèmac, Penèlope fa un discurs ple de retrets contra els que la pretenen, dirigit especialment a Antínoos, a qui insta que pari tant ell com els companys.

Tanmateix, quan l'element es troba integrat en la forma κέλομαι γὰρ ἔγωγε, el valor de l'expressió canvia lleugerament: ja no es troba en discursos en què s'adreça cap mena de retret ni que presentin una ordre amb aparença de consell admonitori, sinó més aviat en discursos de proposta, en què es remarca que l'acció indicada amb κέλομαι és recomanable a parer de qui parla però necessita l'acceptació per part de l'interlocutor: [4] a l'assemblea dels troians que té lloc després de la mort de Pàtrocle, es confronten dues estratègies oposades: replegar-se a la ciutat, tal com aconsella Polidamant (κέλομαι γὰρ ἔγωγε), o bé continuar acampats a la

<sup>324</sup> Cf. W. Beck 1991. Hem inclòs en aquesta entrada també la fórmula κέλομαι γὰρ ἔγωγε, perquè és interessant observar com presenta uns valors referencials lleugerament diferents.

<sup>325</sup> El discurs d'Hèlena presenta el motiu de l'esposa que intenta retindre el marit abans que se'n vagi al camp de batalla, com Andròmaca fa debades amb Hèctor (cf. *Il.* 6. 407–39).

<sup>326</sup> Per a la *parainesis*, vegeu Latacz 1977: 246–250; cf., també, Fenik 1968: *passim*.

plana troiana per enfrontar-se amb els grecs, una proposta d'Hèctor (18. 310–3) aclamada per les tropes; [5] la proposta d'Aquil·les de donar a Agamèmnon el primer premi i a Meríones la javelina segella la reconciliació entre tots dos herois;<sup>327</sup> [9] el to irònic del discurs que fa Telèmac als pretendents en defensa del rodamón [Odisseu] es manté fins als dos versos finals (17. 403–4), en què canvia per ser més hostil i ofensiu.<sup>328</sup> Si tenim en compte la referencialitat tradicional de κέλομαι, el to irònic del discurs no s'expressa només en la comparació d'Antínoos amb un bon pare (397–9), sinó també en el fet que la demanda no estigui expressada amb la forma κέλομαι, sinó κέλομαι γὰρ ἔγωγε (400), que permet a Telèmac mantenir un to baix i de cert distanciament irònic i posposar un parell més de versos el gir hostil que acabaran prenent les seves paraules.

**29 Amenança amb la ira divina [μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι]:** 4 exemples: [1] *Il.* 22. 358, [2] *Od.* 2. 66–7 (θεῶν δ' ὑποδείσατε μῆνιν, | μή τι μεταστρέψωσιν ἀγασσάμενοι κακὰ ἔργα), [3] 5. 146–7 (Διὸς δ' ἐποπίζεο μῆνιν, | μή πῶς τοι μετόπισθε κοτεσσάμενος χαλεπήνη), [4] 11. 73.<sup>329</sup>

Aquest element es troba en el discurs d'un personatge contra el qual s'ha comès o s'està a punt de cometre un crim, una violació de la llei moral sancionada per la divinitat. El fet que el crim se circumscriu en un àmbit propi de l'esfera divina, com són ara la sepultura dels cadàvers [1, 4], el destí [3] o la relació d'hospitalitat [2] —àmbits en què la divinitat hi té un paper actiu de vigilància i protecció—, és el que permet que el personatge, encara que es trobi *de facto* en una situació d'inferioritat,<sup>330</sup> pugui apel·lar a l'amenaça de la *mênis* divina per persuadir l'interlocutor o l'auditori de no cometre el crim o de reparar el mal causat.

Si el crim viola les lleis morals sancionades per la divinitat, l'efectivitat de l'amenaça amb la ira divina és total, sigui perquè aconsegueix convèncer l'interlocutor,<sup>331</sup> sigui perquè acaba comportant la mort de qui l'ha desobeït.<sup>332</sup> [1] encara que en un primer moment la súplica d'Hèctor, moribund, no aconsegueixi evitar el maltractament del seu cadàver ni la manca de sepultura —que comporta la impossibilitat de l'ànima per entrar a l'Hades (cf. [4])—, la súplica de Príam (cf. 24/18) aconseguirà que Aquil·les repari el crim comès i retorni el cos al

<sup>327</sup> Cf. N. J. Richardson 1993: 269–271 *ad Il.* 23. 884–97.

<sup>328</sup> Es manté sense ser obertament hostil, però va augmentant en agressivitat: segons W. B. Stanford (*ap.* Steiner 2010: 129 *ad Il.* 17. 400), el ritme *staccato* del vers 17. 400 és un bon indicador de l'augment de l'agressivitat per part del parlant.

<sup>329</sup> Cf. Parker 1983: 70; Hainsworth 1988: 268 *ad Od.* 5. 146; N. J. Richardson 1993: 143 *ad Il.* 22. 358; de Jong 2012: 150 s. *ad Il.* 22. 358. Per a la *mênis* en els poemes homèrics, vegeu Cairns 2011b; cf., també, W. Beck 2011.

<sup>330</sup> Això és cert en la major part dels casos —[1] el moribund Hèctor respecte a Aquil·les, [2] Telèmac respecte als pretendents, [4] l'ànima d'Elpènor respecte a Odisseu—, però no a [3], en què Hermes com a missatger dels déus i de Zeus se situa en un rang superior a Calipso, encara que, pel que fa al control del destí d'Odisseu, en aquell moment és Calipso qui ha de permetre que l'heroi d'Ítaca pugui prosseguir el seu retorn.

<sup>331</sup> Mentre que a [3] l'amenaça de la ira de Zeus és efectiva perquè Hermes convenci Calipso (cf. 5. 160–1) i a [4] Elpènor aconsegueix convèncer Odisseu tot d'una (11. 80), a [2] l'amenaça d'Hèctor a Aquil·les no té cap resultat immediat (cf. 22. 395–405), per bé que, finalment, per intercessió i súplica de Príam, Aquil·les ho acaba permetent (24. 560–1, 592–5, 599–600) i repara, així, el crim diví que suposaria deixar un cos insepult.

<sup>332</sup> Són nombrosos en la tradició els exemples de persones mortes per culpa de la ira divina. Els mateixos personatges dels poemes són conscients que desafiar els déus és perillós (cf. *Il.* 5. 178: χαλεπή δὲ θεοῦ ἐπι μῆνις).



pare perquè li pugui donar sepultura;<sup>333</sup> [2] Telèmac denuncia, davant de l'assemblea itaquea que ell mateix ha convocat, l'actitud dels pretendents de Penèlope, que és contrària a totes les normes d'hospitalitat. Tanmateix, a causa de la seva joventut i manca d'experiència, el fill d'Odisseu es troba en una situació d'indefensió i només pot apel·lar a la ira divina per intentar convèncer-los que ho aturin, o per amenaçar-los amb la mort (cf. 2. 143–5). Encara que no ho aconsegueix aturar, el senyal que envia Zeus (2. 145–54), que l'endeví Haliterses interpreta amb encert (161–76), presagia la (futura) mort dels pretendents; [3] ni Calipso ni cap déu no pot desobeir (5. 137–8) allò que Zeus ha decretat, en aquest cas sobre el destí d'Odisseu (5. 112–5, cf. 1. 76–9), si no vol ser víctima de la seva ira; [4] encara que la resposta d'Odisseu sigui més aviat lacònica (11. 80), el recurs a l'amenaça per part de l'ànima d'Elpènor per aconseguir que els companys que encara són vius li facin un funeral en retornar a la illa d'Eea acaba resultant efectiu.

30 'i amuntega[-li] un *sêma*' [σῆμά τέ οἱ χεῦται]: 4 exemples: [1] *Il.* 7. 86 (χεύωσιν), [2] 23. 45, [3] *Od.* 1. 291, [4] 11. 75 (μοι).<sup>334</sup>

Aquest element expressa la voluntat —però no la seguretat— de transcendir la mort per mitjà de l'erecció d'un *sêma*, d'una tomba, que permeti la pervivència del *kléos* del difunt.<sup>335</sup> A diferència d'expressions similars, com χέω χυτήν γαῖαν (*Il.* 23. 256, *Od.* 3. 258), que descriu l'activitat física, o χέω τύμβον (e.g. *Il.* 7. 336, *Od.* 4. 584), que en descriu el resultat, aquest element es vincula especialment amb la finalitat d'erigir un *sêma*, que és precisament que la pervivència, més enllà de la mort, de la persona difunta per mitjà del record:<sup>336</sup> [2] un cop venjat Pàtrocle amb la mort d'Hèctor, Aquil·les es nega a rentar-se fins que s'hagin fet els rituals funeraris per l'amic mort, entre els quals es troba l'erecció d'un *sêma*; [3] Atena *qua* Mentès dona instruccions precises a Telèmac sobre els propers passos a seguir, instant-lo —en el cas que s'assabenti de la mort del seu pare— a retornar a Ítaca, erigir-li un túmul i oferir-li honres fúnebres (290–1), així com donar a la mare un nou espòs (292) i planejar la mort dels pretendents (293–7); [4] les instruccions de l'ànima d'Elpènor relatives al tractament del cos insepult mostren un cert afany de transcendència per mitjà de l'erecció del túmul '*perquè ho coneguin els homes a néixer*' (11. 76, cf. 31/3). L'erecció del *sêma* també és indispensable quan es tracta de l'enterrament d'un personatge heroic sense definir: [1] la proposta d'Hèctor de fer

<sup>333</sup> De fet, els déus ja estan irats contra Aquil·les, precisament, perquè es nega a retornar el cadàver d'Hèctor als troians perquè puguin donar-li sepultura (cf. *Il.* 24. 133–7).

<sup>334</sup> Cf. Kirk 1990: 245 *ad Il.* 7. 86. Per al significat de σῆμα, vegeu Nagy 1983; Peradotto 1990: 158–160; Langholf 2006. Per a l'erecció de monuments funeraris en els poemes homèrics, vegeu Antonaccio 2011; cf., també, Kirk 1990 (*loc. cit.*); Sourvinou-Inwood 1995: 132s.

<sup>335</sup> L'erecció de monuments funeraris és un dels mecanismes que permeten la pervivència del *kléos* de l'heroi després de la seva mort; vegeu Nagy 1983: 45–47; de Jong 2006: 198–202. L'altre mecanisme de pervivència del *kléos* és, efectivament, els poemes èpics, que segons I. de Jong (2006), la veu del narrador en la *Iliada* i l'*Odissea* considera superior, perquè pot perviure més que els monuments físics. Cf. Ford 1992: 131–171.

<sup>336</sup> Cf. Sourvinou-Inwood 1995: 132s. Per la relació entre *sêma* i record, vegeu Nagy 1983: 47; de Jong 2006: 198–202.

un combat singular amb un dels grecs contempla tot allò relatiu al tractament de les despulles del combatent que mori, des del destí de les seves armes (7. 82–3) fins a les exèquies i l'erecció d'un *sêma*, amb la finalitat de fer-ne perdurar la glòria (cf. 87–90).<sup>337</sup>

31 'que ho coneguin també els homes a néixer' [καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι]: 5 exemples:

[1] *Il.* 2. 119, [2] 22. 305, [3] *Od.* 11. 76, [4] 21. 255, [5] 24. 433.<sup>338</sup>

Amb aquesta fórmula, que es troba sempre en el discurs d'un personatge, s'expressa la consciència que un fet, una acció o un comportament determinats poden tenir transcendència més enllà del moment actual a través del *kléos* que aquest fet generi o per mitjà de l'erecció d'un monument que perduri en el temps. Sovint, el fet que pot arribar a transcendir és vergonyós o ultratjant per a qui parla, cosa que l'empeny a actuar per evitar-lo o corregir-lo:<sup>339</sup> [1] la vergonya que representa el fet d'haver estat combatent a Troia durant nou anys i no haver conquerit encara la ciutat —tot i la superioritat numèrica— és el que mou Agamèmnon a proposar el retorn a casa (2. 139–41); [4] els pretendents, entre ells Eurímac, no poden concebre la ἐλεγχείη que representa ser incapaços de tensar l'arc d'Odisseu; [5] la raó principal que addueix Eupites, pare d'Antínous, davant de la resta de familiars de pretendents per venjar-ne la mort és la λώβη que suposaria no fer-ho. En aquests tres casos, els fets vergonyosos o ultratjants ja han tingut lloc: [1] la incapacitat de conquerir la ciutat, [4] la incapacitat de tensar l'arc d'Odisseu, [5] la manca de socors i de venjança.

En d'altres casos, però, l'expressió no es troba referida a accions vergonyoses del passat, sinó que es projecta cap a un futur en què el *kléos* de l'heroi perdurarà d'alguna o altra manera: [2] en adonar-se que Atena l'havia enganyat fent-se passar per Deífob i incitant-lo a combatre (cf. 30/16), Hèctor veu propera la mort i només desitja no morir ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς (22. 304), sinó de manera heroica (μέγα ῥέξας τι, 305), per tal de perdurar a través del *kléos*; [3] la súplica d'Elpènor va dirigida a aconseguir una sepultura per al seu cadàver i l'erecció d'un túmul *perquè el coneguin els homes a néixer*.<sup>340</sup> Fins i tot un personatge relativament menor, com és en aquest cas Elpènor, té el desig de transcendència.

<sup>337</sup> Encara que l'expressió fraseològica d'aquests versos sigui diferent, la idea que hi subjau és la mateixa que la de l'expressió formular καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι (31).

<sup>338</sup> Cf. Lynn-George 1988: 153–229; de Jong 2001: 219–20 *ad Od.* 8. 579–80; 2006: 195–198; Scodel 2002: 186s.; Latacz 2003: 44s. *ad Il.* 2. 119. Hem inclòs exclusivament els passatges èpics que presenten la fórmula καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι —també present en el corpus hesiòdic (cf. frag. 212, 6 MW)—, encara que altres expressions homèriques també presenten aquesta mateixa idea, com ara ὥς καὶ ὀπίσσω | ἀνθρώποισι πελώμεθ' αἰοίδιμοι ἐσσομένοισι (*Il.* 6. 357–8) οἱ ἴνα ἦσι καὶ ἐσσομένοισιν αἰοιδή (*Od.* 8. 579–80), recollides i estudiades per D. Bouvier (2002: 54s.).

<sup>339</sup> En la societat homèrica, l'honor (*timê*) i la vergonya (*aidôs*) eren dues nocions complementàries sobre les quals es construïen els valors de la societat homèrica; aquestes dues emocions tenien una importància central en la motivació dels personatges homèrics, que gairebé sempre actuaven motivats per un o altre sentiment. Encara que generalment es tradueix per 'vergonya', el terme grec αἰδώς va més enllà de la nostra concepció, perquè no només inclou aquells sentiments que denoten temor a la crítica, sinó també aquells que impliquen un respecte reverencial; per al concepte *aidôs*, vegeu Cairns 2011a; 2011c; Riedinger 1980; cf. Williams 1993. Per al concepte *aidôs* en la literatura grega antiga, vegeu Cairns 1993.

<sup>340</sup> A més de la poesia, l'altre procediment per preservar el *kléos* d'un heroi és l'erecció de monuments (cf. de Jong 2006: 198–202).

32 ‘infeliç!’ [δύστηνε]: 3 exemples: [1] *Od.* 10. 281, [2] 11. 80, [3] 11. 93.<sup>341</sup>

Aquest vocatiu relativament poc habitual es fa servir per adreçar-se a un personatge a qui, per les circumstàncies en què es troba, es considera mort o bé en una situació molt propera a la mort, i a qui el personatge que parla vol ajudar d’alguna manera: [1] Hermes *qua* un jovenet fa servir aquest vocatiu per adreçar-se a Odisseu, que es dirigeix als estatges de Circe tot sol i sense protecció, cosa que li pot acabar comportant tenir el mateix destí que els seus companys (10. 284–5); [2] Odisseu es dirigeix en aquests termes a l’ànima d’Elpènor en conèixer les circumstàncies de la seva mort i la situació del seu cos, que resta insepult; [3] Tirèsius encapçala amb aquest vocatiu la primera adreça a Odisseu, en què li pregunta, gairebé retraient-li (11. 93–4, cf. 35/4) com és que ha abandonat ‘la llum del sol’ (36/12) per anar als estatges de l’Hades. Potser és significatiu que tots tres usos es troben concentrats en dos episodis concrets dels *Apòlegs* —la illa de Circe i la visita a l’Hades— que són els que tenen una connexió més evident amb la mort.

33 ‘mentre tots dos intercanviàvem mots [odiosos]’ [νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένῳ στυγεροῖσιν]: 3 exemples: [1] *Od.* 11. 81–2 (20/1), [2] 11. 225 (*sine* στυγεροῖσιν) (20/2), [3] 11. 465–6 (20/4).<sup>342</sup>

Aquesta expressió es fa servir per tancar la *conversa amb una ànima de l’Hades* (20) en aquells casos en què el personatge que fa el descens a l’Hades es troba l’ànima d’una persona que creia viva,<sup>343</sup> i ajuda a descriure la intensitat emocional d’aquestes escenes, que és absent en la resta de converses amb ànimes de l’Hades, que solen tancar-se, simplement, amb la descripció del retorn de l’ànima a l’Hades.<sup>344</sup> La relativa flexibilitat que presenta l’expressió permet al poeta caracteritzar millor no només la intensitat de l’escena en si, sinó també el desenvolupament posterior de l’acció: [1] l’aparent tristesa que es desprèn de l’expressió de tancament de la conversa entre Odisseu i Elpènor contrasta amb la preocupació d’Odisseu de mantenir la sang del sacrifici intacta fins a l’arribada de l’ànima de Tirèsius (11. 82), mentre l’ànima del company mort parla de coses d’importància, πόλλ’ ἀγόρευεν (83).<sup>345</sup> Aquest aparent contrast concorda amb el to general de la conversa entre els dos, amb un Elpènor expansiu i exigent i un Odisseu més aviat circumspecte que es preocupa de l’èxit del seu *nóstos* —i el dels seus companys—;<sup>346</sup> [2] la conversa queda interrompuda de manera una mica

<sup>341</sup> Cf. Harder 1984a; Pucci 1987: 58 n. 10; Ahl & Roisman 1996: 124; de Jong 2001: 276 *ad Od.* 11. 93–4. L’ús d’aquest vocatiu està circumscribit a l’*Odissea*, però l’adjectiu δύστηνος es troba tant a la *Iliada* (e.g. 6. 127), com a l’*Odissea* (e.g. 4. 182), on acostuma a aplicar-se a Odisseu.

<sup>342</sup> Cf. Langholf 2006 [στυγερός]; Bostock 2007: 58 *ad Od.* 11. 81–3.

<sup>343</sup> Per als d’aquest desconeixement, vegeu l’entrada ‘*en veure[’l] vaig plorar i me’n vaig compadir en l’ànim*’ (21), una expressió formular que també es troba només quan es desconeix la mort de l’interlocutor.

<sup>344</sup> És el cas de les converses amb Tirèsius (20/3), Aquil·les (20/5) i Aiant (20/6).

<sup>345</sup> Segons R. Bostock (2007) *ad loc.*, en aquest passatge πολλά indica més aviat el caire seriós de la conversa, que no pas l’extensió; cf. S. West 1988: 163 *ad Od.* 3. 54 (εὔχετο πολλά); Mc Leod 1982: 101 *ad Il.* 24. 141–2 (πολλὰ πρὸς ἀλλήλους ἔπεα πτερόεντα ἀγόρευον).

<sup>346</sup> *Pace* Bostock 2007: 56 *ad Od.* 11. 81–3: «The poet rounds off his sympathetic portrait of Elpenor, and Odysseus’ gracious response, with a sombre image of the two conversing as equals.»

abrupta per la irrupció de les esposes i filles dels herois que, esperonades per Persèfone (226) i atretes per la sang, es presenten on es troba Odisseu conversant amb la seva mare. La brevetat de l'expressió que serveix per tancar l'escena, interrompuda abruptament i sobtada en la dièresi bucòlica, concorda amb el caràcter sobtat i abrupte de l'aparició de les ànimes de les filles i dones dels herois; [3] el tancament de l'escena ocupa dos versos sencers i està complementat per dos elements tradicionals que acostumen a emfasitzar el caràcter patètic de l'acció que descriu l'escena: ἔσταμεν ἀχνύμενοι, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες (cf. 3/17, 4/7). L'*extensio* de l'expressió de tancament de l'escena, al seu torn, acostuma a servir, en el si de les tradicions orals, per emfasitzar l'element expandit. Així, doncs, tant l'expansió com els elements tradicionals que el poeta utilitza en el tancament de la conversa entre Odisseu i l'ànima d'Agamèmnon indiquen la importància i la gran intensitat emocional d'aquesta escena.

34 'i va venir una ànima' [ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ]: 6 exemples: [1] *Il.* 23. 65, [2] *Od.* 11. 84, [3] 11. 90, [4] 11. 387, [5] 11. 467, [6] 24. 20 (ἦλυθ').

Aquesta fórmula es troba estretament vinculada al motiu de l'aparició d'una ànima davant dels vius i serveix, juntament amb expressions similars,<sup>347</sup> per posar el focus d'atenció narrativa en l'ànima que arriba, que centrarà l'acció del poema durant els versos següents. És per això que es troba localitzada en els tres episodis dels poemes homèrics en què les ànimes dels morts tenen un paper més rellevant, com són [1] l'aparició de Pàtrocle davant d'Aquil·les (*Il.* 23. 62–101) i els dos descensos a l'Hades descrits a l'*Odissea*, [2–5] el d'Odisseu i els seus companys per consultar Tirèsias (*Od.* 11) i [6] el de les ànimes dels pretendents morts a palau (*Od.* 24. 1–204). En el cas de la primera *Nekyia*, a més, aquest element fa de lema (*refrain*) del catàleg d'ànimes amb qui Odisseu es troba a l'Hades<sup>348</sup> i serveix per introduir l'acostament de l'ànima, que és una de les parts de l'escena tradicional de *conversa amb l'ànima d'un mort* (20). Així, doncs, aquest element fraseològic introdueix l'aparició d'una sèrie d'ànimes en diferents episodis homèrics, en qui focalitza l'atenció de l'acció narrativa: [1] l'ànima de Pàtrocle davant d'Aquil·les; les ànimes [2] d'Anticlea, [3] de Tirèsias, [4] d'Agamèmnon i [5] d'Aquil·les davant d'Odisseu en la primera *Nekyia*; [6] l'ànima d'Agamèmnon davant de la d'Aquil·les en la segona *Nekyia*.

35 '¿per què, de nou...?' [τίπτ' οὐτε]: exemples: [1] *Il.* 1. 202, [2] 20. 16, [3] 21. 394–5, [4] *Od.* 11. 93–4, [5] 20. 33.<sup>349</sup>

<sup>347</sup> Altres formulacions similars per expressar la vinguda d'una ànima són: πρώτη δὲ ψυχῇ ... ἦλθεν (*Od.* 11. 51) i ἦλυθ' ἐπὶ ψυχῇ (24. 20).

<sup>348</sup> Cf. de Jong 2001: 274 *ad Od.* 11. 51–225: «The meetings here and in 385–567 are presented in the form of a 'catalogue' narrative: we have a series of narrative entries, which are marked by refrain-composition ('X came to me': 51, 84, 90, 387, 467 and cf. the variant in 152–3).»

<sup>349</sup> Cf. Cunliffe 1963 [1924] s.u. οὐτε; *Lfgre* s. u. οὐτε; Latacz 2000: 90 *ad Il.* 1. 199; Rutherford 1992: 207 *ad Od.* 20. 33. Per a les preguntes amb τίφθ' οὕτως, vegeu Kelly 2007a: 337s. §191; per a les preguntes amb τίη | οὕτως — que tenen uns altres ressons referencials—, cf. Kelly 2007a: 338 §191a.

Aquestes preguntes descriuen una acció que el parlant sent que és inesperada i sorprenent, i davant de l'estranyesa que li causa l'acció fa una pregunta al seu interlocutor que té un to d'impaciència i d'indignació, encara que sigui merament retòrica: [1] després de la humiliació que està patint per part d'Agamèmnon —que el porten a valorar si és millor atacar-lo amb l'espasa o bé refrenar la seva ira (1. 188–92, cf. 68/1)—, Aquil·les se sorpen de l'epifania d'Atena i li pregunta si ha vingut a veure l'ultratge d'Agamèmnon (1. 203). Encara que la voluntat d'Atena és pacificadora, la situació en què es troba Aquil·les el fa reaccionar amb una certa indignació i hostilitat envers la dea, a qui tracta com si tots dos es trobessin en el mateix pla; [2] Posidó acudeix a l'assemblea dels déus convocada per Zeus (20. 13–4), tot i el conflicte existent entre totes dues divinitats (cf. 15. 185–217).<sup>350</sup> Tanmateix, la seva intervenció deixa entreveure una certa represa de l'hostilitat que ha dominat la narració entre els cants tretzè i quinze de la *Iliada*, tant en la indignació que destil·la la pregunta amb τίπτ' αὖτε, com en la voluntat de poder que es desprèn del fet que ocupi una posició central a l'assemblea (ἴξε δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι, 20. 15) i del fet que, encara que no és qui ha convocat l'assemblea, sí que sigui el primer a parlar-hi;<sup>351</sup> [3] l'atac d'Ares a Atena va precedit d'un ὀνειδείον μῦθον (21. 394), en què l'acusa d'incitar el conflicte entre els déus; [4] la presència d'un viu a l'Hades causa sorpresa a Tirèsias, que no es pot estar de preguntar a Odisseu per què hi ha anat. En aquest cas, la indignació de l'endeví sembla més retòrica que no pas real, però sí que hi ha un punt de retret en el fet que Odisseu abandoni el món dels vius per visitar l'Hades; [5] Odisseu no pot dormir meditant la manera com matar els pretendents que s'estan a palau (20. 28–30, cf. 68/30), i Atena li retreu —adreçant-s'hi amb el vocatiu κάμμορε φότων (33, cf. 67/4)— que no estigui més tranquil ara que ha tornat a palau amb l'esposa i el fill (34–5). L'heroi itaquès només podrà descansar quan la dea l'hagi calmat i li hagi vessat son als ulls (52–5).

36 'la llum del sol' [φάος ἡελίοιο]: 17 exemples: [1] *Il.* 1. 605, [2] 5. 120, [3] 8. 485, [4] 18. 11, [5] 18. 61, [6] 18. 442, [7] 23. 154, [8] 24. 558, [9] *Od.* 4. 540, [10] 4. 833, [11] 10. 498, [12] 11. 93, [13a] 13. 33, [13b] 13. 35, [14] 14. 44, [15] 16. 220, [16] 20. 207, [17] 21. 226.<sup>352</sup>

Excepte en dos casos en què la presència de φάος ἡελίοιο s'insereix en escenes de canvi de dia (cf. [1] *Il.* 1. 605, [3] 8. 485–6), aquest element tradicional acostuma a fer de transició entre una situació amenaçadora en què es planteja una qüestió de vida o mort, i una resposta a aquesta situació d'amenaça que inclou algun tipus de millora. La presència d'aquest element,

<sup>350</sup> Pel conflicte potencial entre Posidó i Zeus (cf. esp. *Il.* 13. 10–6, 15. 173–219), vegeu Yasumura 2010: 59–64. Per al motiu *amenaça a l'ordre còsmic establert*, cf. 81.

<sup>351</sup> Tant el fet de convocar una assemblea (*summoner*) com el fet de ser-hi el primer a parlar (*first speaker*) confereix autoritat al personatge. En els casos, a més, en què el convocant i el primer a parlar-hi són la mateixa persona, la persona en qüestió està dotada de gran autoritat (cf. Kelly 2007a: 70s.). Per això, en aquest episodi és significatiu que Posidó sigui el primer a parlar, malgrat que Zeus és qui ha convocat l'assemblea.

<sup>352</sup> Cf. Frame 1978: 24–28; Bonifazi 2009: 495 n. 46; O'Sullivan 2010. Per a una anàlisi referencial de l'element, vegeu J. M. Foley 1991: 150–154, en què hem basat la nostra anàlisi.

doncs, projecta sobre l'escena la certesa que el problema o l'impàs actual se superarà per mitjà d'una suspensió, ni que sigui temporal, de la qüestió de vida o mort.

Els passatges en què la presència de φάος ἡέλιοιο té aquest valor presenten alguns trets diferenciats —segons l'estructura i la funció narrativa superficial— que permet classificar-los en tres grups: (a) amb formes del verb ὀράω presenten de manera força directa la qüestió de la vida i la mort, sovint equiparant 'veure la llum del sol' amb 'viure' (e.g. [5] 18. 61: ζῶει καὶ ὀρᾷ φάος ἡέλιοιο; cf. [6, 8–11, 14, 16]); (b) amb formes del verb λείπω trobem dos herois, Pàtrocle i Odisseu, que han deixat enrere la llum dels vius per endinsar-se a la tenebra, però amb una perspectiva de millora de la situació present; (c) en escenes de lamentació intensifica el grau d'emoció, que queda en suspens per una nova intervenció en què es dibuixa una millora de la situació: [2] la situació de Diomedes, ferit pel fill de Licaó, millora considerablement després que la seva pregària (5. 115–20) sigui escoltada per Atena, que li confereix μένος per seguir combatent (124–32). De fet, el cinquè cant està dominat per la descripció de l'*aristeia* de Diomedes (a);<sup>353</sup> [4] l'arribada d'Antiloc, que confirma la mort de Pàtrocle (18. 18–21), esvaeix la incertesa que tenia Aquil·les a propòsit del destí del seu company, de qui Tetis havia predit que moriria (9–11). Encara que la notícia sigui luctuosa, la situació present d'incertesa angoixant es resol (b); [5, 6] l'ajuda de Tetis és determinant perquè Aquil·les pugui retornar a la batalla, matar Hèctor i superar, així, l'aflicció causada per la mort de Pàtrocle (a); [7] les instruccions d'Aquil·les a Agamèmnon perquè els grecs es dispersin i preparin el sopar mentre els íntims vetllen el cadàver de Pàtrocle interrompen una escena de lamentació que hauria durat fins que es pongués el sol (23. 154–5, cf. 83/34) (c); [8] la tensió i la por que viu Príam abans de trobar-se amb Aquil·les<sup>354</sup> s'acaba resolent amb l'entrega del cadàver d'Hèctor al rei de Troia (a); [9] malgrat la tristesa que li causa el fet de conèixer que Agamèmnon és mort (cf. 4. 539–40: οὐδέ νύ μοι κῆρ / ἥθελ' ἔτι ζῶειν καὶ ὀρᾷ φάος ἡέλιοιο), el que Proteu explica a Menelau acaba resultant indispensable perquè el rei espartà pugui abandonar Egipte, on fa més de vint dies que es troba retingut per vents desfavorables (cf. 5. 360–3), i pugui acomplir el seu *nóstos* (a); [10] la precària situació de Penèlope a Ítaca, sense saber res del marit, si és viu o mort, és a punt d'acabar-se amb el retorn d'Odisseu a la illa, que el fet de comptar amb el suport d'Atena presagia (cf. 4. 825–9) (a); [11, 12] malgrat el temor que causa a Odisseu el viatge a l'Hades (cf. 10. 496–8) i l'estranyesa que provoca a l'ànima de Tirèsias la presència d'Odisseu entre els morts (11. 93–4), aquesta etapa és necessària per poder acomplir el retorn definitiu a Ítaca, tal com Odisseu explica als companys (10. 562–5) (a); [13] al darrer banquet que Odisseu fa a Feàcia, l'arribada de la posta de sol s'identifica amb l'inici del retorn a la pàtria i, per tant, amb la fi del *nóstos* dur i penible. La perspectiva de canvi i millora en un

<sup>353</sup> Per l'*aristeia*, vegeu Krischer 1971: esp. 23, 75s.; Camerotto 2001. Per a la de Diomedes, cf. Thornton 1984: 80–82.

<sup>354</sup> Per a una anàlisi dels elements catabàtics en el viatge de Príam a la tenda d'Aquil·les per recuperar el cadàver del seu fill Hèctor i en la trobada amb l'heroi mirmídon —un episodi en què, en tant que construït d'acord amb els paràmetres d'un descens a l'Hades, els elements terrorífics hi tenen una importància central—, vegeu Herrero de Jáuregui 2011; cf. Crane 1988: 36–38; Wathelet 1988; Cook 1995: 40; Latacz 2009c: 121 *ad Il.* 24. 328.

futur proper està reforçada amb la comparació en què s'insereix la referència al φάος ἡελίοιο, les ganes que té un pagès que es pongui el sol per tornar a casa a sopar (a); [14] la tristesa d'Eumeu (14. 36–44) i [16] de Fileci (20. 204–10) en referir-se a l'amo absent, de qui no saben si és viu o mort (a), s'esvairà tan bon punt Odisseu reveli la seva veritable identitat davant del servents fidels (21. 188–225), una escena de laments i plors que s'hauria perllongat fins a la posta de sol (226–7, cf. 83/55) (c), [17] si Odisseu no els hagués arribat a comminar perquè l'ajudessin a venjar-se dels pretendents (226–41); [15] l'emoció de l'escena de retrobament i reconeixement entre Odisseu i Telèmac, intensificada per l'afirmació que s'haurien quedat així fins que el sol es pongués (16. 220–1, cf. 83/53), queda interrompuda per la pregunta de Telèmac sobre el viatge del seu pare a Ítaca (222–4) (c). Amb el retorn d'Odisseu, la situació de Telèmac i dels servents fidels a Ítaca no pot fer sinó millorar. L'element '*la llum del sol*', doncs, es troba de nou en moments de transició d'una situació precària a una millora de la situació.

**37 El caràcter d'infalible [νημερτής]:** 6 exemples: [1] *Il.* 1. 514, [2] *Od.* 1. 86 = 5. 30, [3] 5. 300, [4a] 11. 96, [4b] 11. 137.<sup>355</sup>

La presència de l'element νημερτής en el context d'una profecia o d'un decret diví aporta, a més a més dels significats que l'adjectiu té associats —com ara certesa, honestat, compleció— la certesa de la infalibilitat de la profecia o del decret diví, que s'ha d'acomplir en un futur no gaire llunyà: [1] la súplica de Tetis a Zeus està orientada a assegurar la infalibilitat del decret diví que emetrà el pare dels déus i dels homes, que ha de permetre honorar Aquil·les mitjançant severes derrotes al bàndol grec (cf. 1. 558–9, on Hera expressa sospites sobre els plans de Zeus:); [2] els déus decideixen en assemblea el retorn d'Odisseu, un decret diví (νημερτέα βουλήν, 1. 86 = 5. 30) que Zeus s'encarrega de fer complir, enviant Hermes a casa de Calipso (5. 29–42), tal com Atena l'havia animat a fer (cf. 1. 81–7), [3] en ple naufragi, Odisseu s'adona de la certesa i infalibilitat de la profecia que Calipso li va fer en el banquet previ a la partida cap a Ítaca, en què li augurava tot de penes al mar abans d'arribar a destí (cf. 5. 204–10); [4] la profecia que fa Tirèsias a Odisseu al principi de la *Nekyia* està emmarcada per l'afirmació sobre la infalibilitat de les paraules de l'endeví, tant abans de fer-la (11. 96) com just després de pronunciar-la (137). La presència del terme νημερτής —entre altres elements tradicionals que tenen unes connotacions semblants, com la *profecia* (38/7)—, fa preveure que el retorn d'Odisseu es produirà tal com ha predit l'endeví.

**38 Profecia d'un endeví:** 9 exemples: [1] *Il.* 1. 92–100, [2] 2. 322–32, [3] 12. 210–29, [4] *Od.* 2. 157–70, [5] 2. 171–6, [6] 9. 507–12, [7] 11. 100–37 ~ 23. 251, [8] 15. 531–5, [9] 20. 350–7.<sup>356</sup>

<sup>355</sup> Cf. Schmidt 1997; Cunliffe 1963 [1924] s. u.

<sup>356</sup> Per a les profecies en els poemes homèrics, vegeu Chirassi Colombo 1985; Karp 1998; Di Sacco Franco 2000; Piepenbrink 2001; Trampedach 2008; Finkelberg 2011. En aquesta entrada es recullen només les profecies fetes per un endeví (μάντις); per a l'endeví a l'antiga Grècia, vegeu Flower 2008; Johnston 2008: 109–143; cf., també,

El motiu tradicional de la profecia d'un endeví està ben testimoniats en els poemes homèrics, sempre relacionat amb fets o esdeveniments de certa importància: [1] Calcant als grecs sobre les causes de la pesta que assola el seu campament; [2] Calcant als grecs sobre l'esdevenidor de la guerra; [3] Polidamant als troians sobre l'atac contra el campament i les naus gregues; [4, 5] Haliterses a Telèmac i als pretendents sobre el retorn d'Odisseu, que en el primer cas és ben proper; [6] Tèlem Eurímida a Polifem sobre l'atac que patirà a mans d'Odisseu, que deixarà cec el ciclop; [7] Tirèsias a Odisseu sobre els camins de retorn que pot seguir per arribar a Ítaca;<sup>357</sup> [8] Teoclimen a Telèmac sobre la família regent itaquesa; [9] Teoclimen als pretendents sobre la seva mort propera.<sup>358</sup>

En l'èpica grega arcaica, el contingut de la profecia sempre és cert i s'acabava complint,<sup>359</sup> encara que hagi passat molt de temps:<sup>360</sup> [6] després que Odisseu l'eixorbi del seu únic ull, Polifem recorda l'antic vaticini fet per Tèlem Eurímida. Aquestes característiques del motiu de la profecia les utilitza el poeta per a generar un determinat horitzó d'expectatives en l'audiència, que hi veu l'anticipació d'uns fets futurs:<sup>361</sup> [1] fins que els grecs no tornen Criseida al seu pare sense paga ni rescat no es veuen deslliurats de la pesta que els assola el campament; [2] tal com Calcant profetitzà i Odisseu recorda per evitar el retorn dels grecs a la terra paterna, la presa de Troia tindrà lloc en el desè any de guerra (2. 326–9, cf. 80/4); [3] la interpretació del portent enviat per Zeus que fa Polidamant davant d'Hèctor i de la resta dels troians és encertada, perquè periran en gran nombre encara que arribin a penetrar al campament grec i cremar les seves naus; [4] la tornada d'Odisseu a Ítaca i la mort dels pretendents són anunciades per Haliterses, que feia vint anys ja havia profetitzat la manera justa com Odisseu retorna a Ítaca (cf. [5]); [7] el camí de retorn d'Odisseu es fa seguint una de les vies que Tirèsias havia predit a Odisseu perquè tornés a la terra paterna; [8] Teoclimen anticipa la victòria del casal d'Odisseu i Telèmac sobre els pretendents, així com la mort dels pretendents en el seu casal (cf. [9]). Només en un sol cas la profecia no té un caràcter prolèptic,

---

Pollard 1965: 93–116 [l'endeví a l'èpica arcaica]. És per això que, encara que l'anàlisi pugui ser aplicable a altres passatges, no hi hem inclòs les profecies que fan altres personatges: (a) divinitats, com Proteu a Menelau (*Od.* 4. 472–80), Hermes a Circe (*Od.* 10. 330–2), Circe a Odisseu (*Od.* 12. 39–109, 115–40); (b) mortals, com Pàtrocle i Hèctor a sengles occidors just abans de morir (*Il.* 16. 851–4, 22. 358–60), Atena *qua* Mentes a Telèmac (*Od.* 1. 200–5), Nausítous sobre la destrucció d'una nau feàcia (*Od.* 8. 565–71 = 13. 172–8); (c) ànimes, com la de Pàtrocle a Aquil·les (*Il.* 23. 80–1).

<sup>357</sup> Per a la profecia de Tirèsias, vegeu Nagler 1980; Cors i Meya 1984: 254–272; Ballabriga 1989; Heubeck 1989 *ad loc.*; Peradotto 1985; 1990: 63–93; Cook 1995: 59–61; Bostock 2007: *ad loc.* És especialment interessant l'anàlisi que fa J. Peradotto (1985; 1990: *loc. cit.*) de l'estructura arbòria de la profecia, plantejada com una sèrie d'alternatives; per a l'estructura de la profecia i la comparació amb la de Proteu a Menelau, vegeu A. B. Lord 1960: 165–169; Hansen 1972: 8–19; Peradotto 1990: 34–41.

<sup>358</sup> Segons M. Finkelberg (2011), aquesta visió de Teoclimen seria l'únic exemple homèric de profecia inspirada.

<sup>359</sup> Per a una discussió sobre la *veritat* de la profecia en l'antiga Grècia, vegeu Collins 2002: 25; Flower 2008: 242.

<sup>360</sup> La profecia que s'acaba complint tard (*belatedly accomplished prophecy*) és també un motiu tradicional present en els poemes homèrics; cf. Burgess 2012a: 275. Encara que no sabem si s'acaba complint, l'antic vaticini de Nausítous en relació a l'enfonsament d'una nau feàcia (*Od.* 8. 565–71) podria formar part també d'aquest motiu tradicional.

<sup>361</sup> Els portents també presenten aquest valor anticipatori del futur; cf. Lateiner 2011a: 602. Per al recurs d'Homer a l'anticipació, vegeu Scodel 2011; per al conjunt de tècniques narratives com ara l'anticipació, la distracció (*misdirection*), el suspens, la prolepsis i l'analepsi, les condicionals contrafactuals (*if-not situations*), entre d'altres, vegeu la n. 64 a la *Introducció*.



sinó analèptic, perquè es fa referència al vaticini just després que s'hagi produït el mateix fet que predeia: [6] l'eixorbament del ciclop Polifem a mans d'Odisseu compleix un vaticini antic. Més enllà del fet que l'episodi sigui una invenció del poeta, Polifem esmenta l'antic vaticini en aquell moment per intentar atraure de nou Odisseu oferint-li una relació d'hospitalitat que l'heroi d'Ítaca rebutjarà.<sup>362</sup>

Si el motiu de la *profecia d'un endeví* funciona com una prolepsi d'esdeveniments futurs i projecta un horitzó de (relativa) certesa en l'audiència,<sup>363</sup> la crítica o l'escepticisme que certs personatges expressen contra la interpretació d'un portent determinat o contra l'endevinació en general<sup>364</sup> té, al seu torn, l'efecte contrari: en qüestionar la «veritat» de les paraules profètiques, posen en dubte un dels fonaments sobre els quals l'audiència construeix les seves expectatives —que es veuen temporalment decebudes— i projecta un horitzó d'incertesa pel que fa al desenvolupament futur de l'acció narrativa:<sup>365</sup> [1] la crítica d'Agamèmnon a la profecia de Calcant (1. 106–15) posa en dubte que s'acabi duent a terme la solució que planteja l'endeví, que posaria fi a la pesta, i projecta en l'horitzó d'expectatives de l'audiència un escenari alternatiu de resultats incerts; [4, 5] encara que el retorn d'Odisseu a Ítaca és cosa gairebé segura a ulls de l'audiència,<sup>366</sup> no són pocs els moments en què s'hi projecta un horitzó d'incertesa, com quan Eurímac critica les profecies d'Haliterses a propòsit del retron imminent de l'heroi d'Ítaca (2. 180–6).

Les profecies es poden classificar en dos grans grups. D'una banda, les profecies que són el resultat de la interpretació d'un portent, d'un signe enviat per la divinitat, que generalment es comunica amb els mortals pel mitjà del vol d'ocells, especialment d'aus de presa (cf. [3, 4, 8]), però també per mitjà d'altres animals, com la serp [2], així com mitjançant somnis, elements atmosfèrics com el llamp o el tro, i fins i tot reaccions fisiològiques com el riure o l'esternut;<sup>367</sup> de l'altra, les profecies que no són el resultat de la interpretació de cap signe diví,

<sup>362</sup> Cf. Heubeck 1989: 39, *ad Od.* 9. 507–21. En el nostre estudi, no és rellevant si l'episodi que Polifem recorda forma part de la tradició o és una invenció del poeta, tal com apunten els estudiosos moderns. Aquesta no és l'única profecia que un personatge recorda després que es compleixi (cf. *Od.* 10. 330–2, 13. 172–8 [= 8. 565–71]).

<sup>363</sup> En aquest sentit, és encertada l'observació de R. Scodel (2004b: 52): si bé en els poemes homèrics hi ha profecies dignes de confiança —i que per tant projecten una horitzó de certesa respecte als esdeveniments futurs—, aquestes solen ser prou limitades i imprecises perquè les expectatives no siguin del tot segures.

<sup>364</sup> Les crítiques més contundents contra l'art endevinatòria les fa Hèctor en resposta a la interpretació de Polidamant d'un portent (*Il.* 12. 237–43), perquè l'heroi posa en dubte les bases de l'endevinació (cf. Flower 2008: 133). Altres personatges, com Priam (*Il.* 24. 219–22), Telèmac (*Od.* 1. 413–6) i Eurímac (2. 180–6), s'expressen en sentit similar.

<sup>365</sup> Cf. Morrison 1992b: 104; *contra* Collins 2002: 41, que considera que és simplista considerar que l'escepticisme dels personatges només serveix per trencar l'horitzó d'expectatives de l'audiència. Encara que la crítica de D. Collins és molt raonable, per les característiques d'aquest comentari l'aspecte més interessant de l'escepticisme que expressen alguns personatges és, precisament, el fet de posar en dubte els valors immanents del motiu tradicional de la *profecia d'un endeví* i el trencament de l'horitzó d'expectatives que això comporta. Per això, només tinc en compte aquest aspecte que J. Morrison apunta en el seu treball, sense entrar a valorar la resta de motivacions.

<sup>366</sup> Són nombrosos els passatges en què es fa referència a l'acompliment del *nóstos* d'Odisseu, des del proemi (1. 1–10) fins a l'expressió que el seu retorn és voluntat de Zeus (e.g. 1. 64–79). Cf. Scodel 2004b: 53.

<sup>367</sup> Els grecs creien que la divinitat es comunicava amb ells per mitjà de signes d'aquesta mena. Per als portents en els poemes homèrics, vegeu Lateiner 2011a; per als de l'*Odissea*, Podlecki 1967. Per la seva banda, I. de Jong (2001: 51–56) analitza onze passatges de portents com a escenes típiques, amb quatre parts: percepció del portent, reacció dels que el veuen, interpretació, i acceptació o rebuig de la interpretació; D. Lateiner (2005)

sinó fruit de l'art i de la capacitat endevinatòria de l'endeví (cf. [1, 7]). Només en un cas, quan Teoclimen té una visió sobre la futura mort dels pretendents [9], la profecia no és el resultat de l'aplicació de la tècnica endevinatòria, sinó més aviat fruit d'una inspiració divina.

39–43 Encara que el retorn d'Odisseu a Ítaca s'hagi estudiat des de perspectives ben diverses, posant l'accent en uns aspectes o en uns altres, en aquesta entrada partirem del patró narratiu de la **Cançó de retorn** per fer-ne una anàlisi referencial. El retorn d'alguns dels herois grecs de Troia, concretament els de Menelau [1], d'Agamèmnon [2] i d'Odisseu [3],<sup>368</sup> es construeixen a partir d'aquest patró, que és present també en altres tradicions èpiques orals, com és ara la serbocroata.<sup>369</sup> El patró narratiu de la *canço de retorn* es pot formular de diverses maneres,<sup>370</sup> però sempre presenta un personatge que desapareix durant un període de temps relativament llarg i que tothom creu que és mort, però que en realitat és viu i acaba retornant —sovint d'amagat— a casa seva; durant la seva absència hi ha hagut una gran devastació al seu casal, generalment causada pels pretendents de l'esposa, que s'han apropiat dels béns del marit absent; el personatge, però, encara d'amagat, aconsegueix restablir l'ordre, fer retornar la prosperitat al casal i retrobar-se amb l'esposa. Encara que la seqüència d'accions que acabem de descriure es poden fer encaixar en diferents patrons narratius tradicionals, com ara el de la *retirada* o el de l'*espòs absent que torna a casa*,<sup>371</sup> els elements que constitueixen el patró narratiu que analitzem en aquesta entrada, el patró narratiu de la *canço de retorn*, són cinc: absència, devastació, retorn, venjança i casament.

---

estudia les reaccions fisiològiques humanes, com l'esternut de Telèmac (*Od.* 17. 541–550) o el riure de Penèlope (18. 163), com a signes d'intervenció divina.

<sup>368</sup> A diferència de la resta d'entrades, en les entrades que conformen el patró narratiu de la *canço de retorn* hem ordenat els passatges temàticament, no per ordre d'aparició en els poemes: així, els passatges amb [1] corresponen a la història de Menelau, [2] a Agamèmnon, i [3] a Odisseu. Al seu torn, les lletres serveixen per distingir els diferents passatges, ara sí disposats per ordre d'aparició.

<sup>369</sup> J. M. Foley (1999b: 298 n. 2) fa un recull bibliogràfic dels autors que han estudiat aquest patró narratiu (*Return Song*) i enumera totes les tradicions èpiques en què està testimoniada, a més de la grega i la serbocroata: la russa, la búlgara, l'albanesa, l'anglosaxona, l'anglesa medieval, la turquica (a l'Àsia central) i la balutxi.

<sup>370</sup> Cf. e.g. A. B. Lord 1972: 31; J. M. Foley 1999b: 120.

<sup>371</sup> Els estudiosos han fet encaixar els elements que constitueixen el retorn d'Odisseu en diferents patrons narratius tradicionals, prenent en consideració aquells elements que els resultaven útils, descartant els que no s'hi adequaven i buscant paral·lels en episodis d'estructura similar. Així, doncs, A. B. Lord (1960: 186–197; 1991: 140–142), M. L. Lord (1967), M. Nagler (1974: 131–166), C. A. Sowa (1984: 95–120) i M. W. Edwards (1991: 15–19) han proposat l'existència d'un patró narratiu tradicional, el de la *retirada* (*Withdrawal*), que estaria format per una seqüència de tres accions (absència, devastació, retorn), a partir del qual no només es construirien els episodis de *retirada irada* d'alguns personatges —com ara Aquil·les a la *Illiada* o Demèter al seu himne homèric (per a una anàlisi referencial del patró, vegeu Kelly 2007a: 97s. §18)—, sinó també els *nóstoi* dels herois grecs; *contra* J. M. Bremer (1985) i R. Friedrich (2002: 60s.). D'altres, com L. Edmunds (1992: 61–66), W. F. Hansen (2002: 201–211) i J. L. Ready (2014), han fet encaixar el *nóstos* odisseic dins del patró tradicional del *marit que retorna a casa* (ATU 974). I encara n'hi ha hagut d'altres —com el mateix W. F. Hansen abans (1972) o B. Loudon (1999)— que han traçat patrons narratius encara més específics per explicar l'estructura de l'*Odissea*.

Tanmateix, la proposta que encaixa millor amb l'anàlisi referencial d'aquesta entrada és la de la *canço de retorn*, que té cinc parts (absència, devastació, retorn, venjança i casament), estudiada en profunditat per A. B. Lord (1991: 140–142, 213–220) i J. M. Foley (1999a; 1999b: 115–167) a partir no només de les evidències de l'èpica grega arcaica, sinó també de les tradicions èpiques dels Balcans i de l'Àsia central; cf. també Danek 1996. En la nostra anàlisi, a més, hi hem incorporat la història de Menelau —que no es prenien en consideració en els treballs d'A. B. Lord i J. M. Foley—, basant-nos en un article de B. B. Powell (1970), en què comparava el *nóstos* de Menelau amb el d'Odisseu; cf. Kelly 2008: 188s. Per als paral·lels entre el retorn d'Odisseu —i la manera de la seva revenja— i les històries d'Odisseu a Troia que Hèlena i Menelau expliquen a Telèmac, vegeu Olson 1989.

39 **Absència:** 3 exemples: [1] *Od.* 3. 105–29 ≈ 5. 105–8, [2a] 3. 105–29 ≈ 5. 105–8, [2b] 3. 130–200, [3a] 3. 105–29 ≈ 5. 105–8, [3b] 2. 174–6, [3c] 7. 259–66.

En la seqüència d'accions que conformen el patró de la *canço de retorn* el primer element és l'*absència* del personatge, de qui ningú —especialment l'esposa— no té cap mena d'informació durant un període de temps considerable. La prolongada absència del personatge i la manca de notícies posen a prova no tan sols la fidelitat de l'esposa, sinó també la dels amics, familiars i servents del personatge. Encara que en altres tradicions sigui habitual que el marit absent, abans de partir, estableixi un límit temporal a la muller perquè l'esperi i li sigui fidel, en la tradició èpica grega no tenim testimoniat cap límit temporal: la muller ha de romandre fidel a l'espòs fins que aquest torni. Tanmateix, no és gens estrany que durant la llarga absència del personatge la muller sigui temptada per un o més pretendents —i, de vegades, acabi sucumbint a les seves demandes i sigui infidel a l'espòs (cf. 40/1, 2)—. En tot cas, l'element connota implícitament que el personatge és absent en contra de la seva voluntat i que, per tant, farà tot el que pugui per tornar-hi, encara que, per exemple, una divinitat li ofereixi la immortalitat, com fa ara Calipso amb Odisseu (cf. 5. 203–213).<sup>372</sup>

En els tres casos del patró narratiu de la *canço de retorn* testimoniats, la raó de l'absència del personatge és la mateixa: la Guerra de Troia, que s'allarga durant deu llargs anys i els manté lluny de la terra paterna (cf. [1, 2a, 3a]). A aquest lapse temporal s'hi ha de sumar el temps que triguen cadascun d'ells a acomplir el retorn, que per a Agamèmnon no és gaire més temps (cf. [2b]), però que en el cas d'Odisseu representa deu anys més (cf. [3b]), la major part dels quals —set en total— retingut per la dea Calipso a l'illa d'Ogígia [3c] (cf. 1. 55, 5. 13–15).

El cas de Menelau és diferent, perquè el patró narratiu de la *canço de retorn* està deconstruït i els elements que el conformen no es presenten en la seqüència més habitual, sinó en un ordre propi (devastació, absència, venjança, casament i retorn): Paris s'emporta Hèlena, esposa de Menelau, a Troia, juntament amb algunes riqueses (*devastació*); Menelau i Hèlena, és a dir marit i muller, estan separats tot el temps que dura la guerra (*absència*); quan els grecs prenen la ciutat de Troia —mitjançant l'estratagema del cavall, en què s'amaguen els millors dels herois—, els troians són morts o esclavitzats, i la ciutat saquejada i anorreada (*venjança*); el rei espartà recupera Hèlena (*casament*) i, juntament amb la resta de tropes gregues, emprenen el camí de retorn a la terra paterna, en el seu cas Esparta (*retorn*).<sup>373</sup> En el cas de Menelau, doncs, el motor de l'acció no és l'absència prolongada del personatge, sinó la seducció —o segrest, segons qui en parli— de la seva esposa: així, doncs, l'*absència* del personatge és conseqüència de la *devastació* produïda —i per tant posterior a aquesta— i es correspon amb els anys que dura el conflicte entre grecs i troians per Hèlena, durant els quals els esposos estan separats (cf. [1]).

<sup>372</sup> Per al valor referencial de l'*absència*, vegeu J. M. Foley 1999b: 177s., i la n. 19 per a l'oferta d'immortalitat.

<sup>373</sup> Per a una anàlisi del *nóstos* de Menelau comparat amb els d'Odisseu i Agamèmnon, vegeu Powell 1970, que diu que presenten els mateixos elements en una altra seqüència: devastació, absència, venjança, casament, retorn.

**40 Devastació:** 3 exemples: [1a] *Il.* 3. 173–6, [1b] 3. 281–91 ≈ 3. 458–60, [1c] 3. 442–5, [1d] 13. 622–9, [1e] *Od.* 3. 103–17, [1f] 4. 90–112, [2a] 1. 35–43, [2b] 3. 262–75, [2c] 11. 427–34, [3a] 1. 144–67, 231–51, [3b] 1. 365–98, [3c] 2. 44–145, [3d] 11. 115–8, [3e] 11. 181–203, [3f] 13. 375–81, [3g] 14. 371–7, [3h] 15. 10–32, [3i] 16. 70–128, [3j] 16. 418–33, [3k] 19. 124–61.

Durant la prolongada absència del personatge —i a causa justament d’aquesta absència, que ha deixat sense protecció el seu *oïkos*—, tot allò que li pertany es veu amenaçat d’una manera o altra: uns pretendents tempten l’esposa perquè deixi d’esperar-lo fidelment i accepti de tornar-se a casar; els seus béns i riqueses són consumits o arrabassats del casal, sovint pels mateixos que pretenen l’esposa; els personatges que li són lleials —servents, amics o familiars, com ara els pares o els fills— o bé són morts o bé pateixen algun tipus de marginació dins del mateix *oïkos* —que pren sovint la forma d’exili—. Qualsevol d’aquests fets, que s’engloben sota la denominació genèrica de *devastació*, representa *per se* una amenaça a l’*oïkos* del personatge absent; tanmateix, l’element més preuat de tots, el que determina el grau de devastació a què s’ha vist sotmès el casal del personatge absent, és la fidelitat de l’esposa. De fet, l’èxit o el fracàs del retorn de l’heroi depèn en gran part del paper que hi acaba tenint l’esposa, que es pot comportar fidelment, com Penèlope, o bé tramar-li la mort juntament amb l’amant, com Clitemnestra (cf. 11. 444–453). Així, doncs, és el comportament de l’esposa el que fa que el desenvolupament posterior de l’acció sigui incert, indeterminat, perquè mentre que el retorn de l’espòs és segur, el comportament de l’esposa és imprevisible.<sup>374</sup>

La *devastació* és ben patent en els tres patrons narratius de la *cançó de retorn* que analitzem. El cas més evident és el d’Odisseu, que presenta tots els elements propis d’aquest tipus d’episodi [3]: la seva absència prolongada, especialment en els anys posteriors a la mort d’Anticlea,<sup>375</sup> propicia una situació de buit de poder que joves de tota l’illa d’Ítaca aprofiten per prendre el control del seu casal,<sup>376</sup> consumir-li la hisenda,<sup>377</sup> apartar els servidors fidels i els familiars més propers del personatge absent —fins al punt, en algun cas, de preparar-los una emboscada per assassinar-los—,<sup>378</sup> i pretendre’n l’esposa.<sup>379</sup>

<sup>374</sup> Per a una anàlisi de la importància de la indeterminació que projecta el comportament de l’esposa sobre el retorn efectiu del marit absent, vegeu J. M. Foley 1999b: 147–149.

<sup>375</sup> Els joves pretendents només fa tres anys que s’han apoderat de l’*oïkos* d’Odisseu i pretenen Penèlope, segons afirmen Atena (13. 377) i Penèlope (19. 151–6). De fet, la descripció de la situació que en fa l’ànima d’Anticlea quan parla amb Odisseu a l’Hades (cf. [3e]) no presenta el grau de devastació que al principi de l’*Odissea* descriu Telèmac (cf. [3a, 3b]) o que Odisseu es troba quan retorna a l’illa (cf. [3f, 3g, 3i, 3k]), encara que ja se’n poden veure alguns signes —com ara la seva pròpia mort, per enyorança del fill (11. 202–3), o el fet que Laertes, el pare d’Odisseu, se n’hagi anat a viure al camp com un pobre (11. 187–96). Per a un recull de les referències en l’*Odissea* de la situació a Ítaca abans de la partida d’Odisseu a Troia i durant la seva absència, vegeu Jones 1992.

<sup>376</sup> Cf. [3a] 1. 245–51 (= [3i] 16. 122–8), [3b] 1. 384–7, [3c] 2. 55, 59–79, [3f] 13. 375–7, [3i] 16. 70–2,

<sup>377</sup> L’activitat dels pretendents de consumir incessantment la hisenda d’Odisseu està representada per un seguit d’expressions formulars, generalment formades amb els verbs (κᾶτ)εδω i ἐσθίω; vegeu Pucci 1987: 178 n. 1. Cf. [3a] 1. 159–60, 248–50, [3b] 1. 374–80, [3c] 2. 56–8, [3d] 11. 116, [3g] 14. 377, [3h] 15. 10–3, [3i] 16. 125–7, [3j] 16. 431.

<sup>378</sup> En el cas d’Odisseu, la pressió dels pretendents sobre els familiars i els servents fidels és molt gran: [3e] Laertes, el pare d’Odisseu, se’n va a viure pobrament al camp, mentre que la seva mare, Anticlea, mor d’enyorança (11. 187–203), [3g] Eumeu deixa de baixar a ciutat per evitar topa-se amb els pretendents (14. 371–5), [3g] els pretendents, instigats per Antínoos (cf. [3j] 16. 421–2, 432), paren una emboscada a Telèmac, encara que Atena la fa fracassar (15. 28–32, cf. 101/9).

En el cas d'Agamèmnon (cf. [2]), la *devastació* que té lloc al seu casal mentre el sobirà argiu és absent presenta els mateixos elements que la d'Odisseu; ara bé, les conseqüències de la devastació en el casal del primer són de llarg molt més negatives, perquè condueixen a la seva mort: mentre era absent, Egist, cosí seu, li pretén l'esposa, Clitemnestra, la qual en un primer moment no es mostra disposada a ser-li infidel; tanmateix, quan Egist abandona en una illa deserta l'aede que Agamèmnon havia deixat a Argos perquè tingués cura d'ella i del casal, l'esposa cedeix i consuma la infidelitat. Això té, al seu torn, dues conseqüències: d'una banda, que Egist, amb el suport de Clitemnestra, prengui el poder d'Argos i mati Agamèmnon quan retorni de la guerra (cf. 43/2); i, de l'altra, que Orestes, fill d'Agamèmnon, hagi d'anar a l'exili. Veiem, doncs, com en la història d'Agamèmnon són presents tots els elements propis de la *devastació*: la presència d'un pretendent que vol casar-se amb l'esposa del marit absent [2b]; l'apropiació dels béns del marit absent per part del pretendent [2b]; la mort o marginació —en aquest cas, en forma d'exili— dels servents fidels i dels familiars més propers [2b]; i la infidelitat de l'esposa [2a, 2b, 2c] —que és la demostració més evident que la devastació a l'*oïkos* del personatge absent ha estat absoluta.

Com ja hem apuntat en parlar de l'*absència* (cf. 39/1), el cas de Menelau presenta certes particularitats, perquè el patró narratiu de la *cançó de retorn* es troba deconstruït i els elements que el formen hi són en una seqüència diferent. De fet, en el seu cas, el primer element de la seqüència —el que actua de motor de l'acció— és precisament la infidelitat de l'esposa, que correspon amb la fase de *devastació*, i no pas l'*absència* de l'heroi: quan està acollit com a hoste al palau de Menelau, Paris, el príncep troià, s'emporta a Troia l'esposa del sobirà que l'acull, Hèlena [1a, 1b, 1c, 1d], juntament amb algunes riqueses [1b, 1c]. Per recuperar-la, Menelau emprendre una guerra contra la ciutat de Troia, en el transcurs de la qual —sigui en la guerra mateix, sigui durant el retorn a la terra paterna— moren el seu germà i alguns dels seus amics més propers [1e, 1f]. Així, doncs, en el cas de Menelau la *devastació* es produeix en dues fases diferents: en un primer moment, amb la infidelitat de l'esposa i l'apropiació d'alguns dels seus béns per part de l'esposa i del seu amant; més endavant, amb la mort de persones estimades com a conseqüència de la guerra causada per la infidelitat de l'esposa.

41 **Nóstos:** 3 exemples: [1a] *Od.* 3. 130–68, [1b] 4. 81–9, 351–586, [2a] 3. 130–56, 276–302, [2b] 4. 512–3, [3a] 2. 161–76, [3b] 5. 160–13. 124, [3c] 9. 526–35, [3d] 11. 100–15, [3e] 12. 37–141, [3f] 15. 174–8.<sup>380</sup>

<sup>379</sup> Cf. [3a] 1. 248 (= [3i] 16. 125 ≈ [3k] 19. 130–2), [3b] 1. 365–6, [3c] 2. 50–4, 87–128, [3d] 11. 117, [3f] 13. 378–81, [3h] 15. 16–23, [3i] 16. 71–7, [3j] 16. 431, [3k] 19. 137–59.

<sup>380</sup> Cf. Christopoulos 2001; Radke-Uhlmann 2012. Els *nóstoi* de Menelau, d'Agamèmnon i d'Odisseu estan explicats de manera fragmentària en els discursos de tres personatges diferents (de Nèstor, de Menelau, que reporta les paraules de Proteu, i d'Odisseu, que reporta les de Tirèsias), en una tècnica de paralipsi pròpia d'Homer que I. de Jong va anomenar *piecemeal distribution*, en què es compleixen tres principis: (i) les històries es complementen les unes amb les altres, (ii) al seu torn, s'evita la superposició d'històries, (iii) quan els parlants cobreixen el mateix fet, ho fan amb focalitzacions diferents (per exemple, la mort d'Agamèmnon s'explica des

Després de la prolongada absència dels personatge, durant la qual el seu *oïkos* ha patit una devastació considerable, el marit absent aconsegueix per fi retornar a casa amb l'esposa. Encara que sovint el viatge de retorn és llarg i penós, ple de dificultats i d'obstacles que impedeixen que arribi abans, tampoc no és estrany que finalment la tornada es dugui a terme en un període molt breu de temps, en un viatge que alguns estudiosos han caracteritzat com a *meravellós* pels trets màgics que pot presentar:<sup>381</sup> [3b] el viatge de retorn definitiu d'Odisseu, el que fa de Feàcia fins a Ítaca a bord d'una de les naus feàcies —que tenen característiques màgiques, com ara la invisibilitat, la velocitat i el fet que naveguin sense timoner (cf. 6/8)—, dura una sola nit. Aquest tipus de retorns màgics impliquen sovint que el personatge compta amb el suport d'una figura *ajudant*, generalment una divinitat (cf. 5).

En el cas concret dels *nóstoi* dels tres herois grecs que encaixen dins del patró narratiu de la *cançó de retorn*, presenten una estructura força diferent entre si, cadascun d'ells amb les seves pròpies característiques: [2] mentre que Agamèmnon retorna amb relativa facilitat a Argos, [1] Menelau i sobretot [3] Odisseu han de fer unes quantes marrades abans d'arribar al terrer patern. De fet, irònicament, qui fa més via per tornar a casa és precisament qui no podrà acomplir el *nóstos* de manera efectiva, perquè l'esposa i l'amant el mataran abans que pugui establir-se de nou al casal i al govern del país. En canvi, Menelau i Odisseu, sobirans d'Esparta i d'Ítaca, a qui els déus dificulten el retorn a la terra paterna fent-los navegar d'una banda a una altra abans que assoleixin la seva meta, no només aconseguiran arribar-hi, sinó que aconseguiran restablir el seu poder a l'*oïkos* i al país (cf. 42/1, 3; 43/1, 3).

El *nóstos* de Menelau de Troia a Esparta està ple de giragonses —Fenícia, Líbia, Egipte, Etiopia o Xipre són alguns dels països per on passa—, com el mateix sobirà explica a Telèmac [1b]; però, sens dubte, un dels moments més difícils del seu *nóstos* es produeix quan vol sortir de l'illa de Faros per arribar a Egipte. Com la major part dels viatges que fa Odisseu durant el *nóstos* a Ítaca [3b], el viatge que fa Menelau per arribar a Egipte està estructurat a partir del patró narratiu de l'*expedició de recerca* (cf. 1/4), que implica la presència, entre d'altres, d'un objectiu —en aquest cas, poder arribar a Egipte—, d'una figura ajudadora —la divinitat Idòtea (cf. 5/6), que els dona les indicacions i els elements màgics perquè puguin saber com tornar de boca de Proteu, que esdevé al seu torn una segona figura ajudadora (cf. 5/7)—, i d'agents màgics —pells de foca per fer-se invisibles als sentits de Proteu i ambrosia per suportar la fortor que aquestes desprenen (cf. 6/4)—. Després de dur a terme tot el periple marítim, que s'allarga durant vuit anys (cf. [1a]), i d'haver aconseguit de boca de Proteu la informació que

---

del punt de vista de l'assassí quan Menelau cita Proteu, o des del punt de vista de la víctima quan Odisseu cita Agamèmnon). Per a una anàlisi de la distribució de les informacions sobre els *nóstoi* dels tres herois grecs, vegeu de Jong 2001: 591–593.

<sup>381</sup> W. F. Hansen (1997: 448) afirma que el transport màgic de l'heroi des d'una terra distant fins al seu casal que es pot veure en el cas d'Odisseu quan retorna a Ítaca en una nau feàcia és l'únic element sobrenatural de patró tradicional del *marit que retorna a casa*, un patró que presenta molts elements en comú amb el del *retorn*. Per a aquest tipus de viatges meravellosos, vegeu també Huet 1917; cf. també supra n. 98.

necessitava per poder aplacar els déus i arribar a Egipte, etapa prèvia a l'arribada a Esparta, l'arribada a casa és imminent.

Pel que fa a Odisseu, el seu *nóstos* és el més llarg i penós de tots, perquè si bé finalment aconsegueix d'arribar al seu destí, ho fa d'amagat, sense els companys i després d'haver patit mals sense nombre, al llarg d'un periple durant el qual va perdent progressivament les naus i els companys. Més enllà del fet —apuntat més amunt— que moltes de les aventures que viu Odisseu durant el *nóstos* estan construïdes a partir del patró narratiu de l'*expedició de recerca* (cf. 1/5–15), el que és remarcable és el fet que les malediccions, profecies o instruccions que els diferents personatges donen sobre el *nóstos* odisseic coincideixen en un seguit de trets que s'acabaran acomplint, segons la descripció que en fa el poeta o el mateix Odisseu als feacis, i que en casos concrets es corresponen a elements que encaixen dins dels motius de l'*absència* i de la *devastació*. Així, doncs, si Odisseu aconsegueix de retornar per fi a Ítaca, (i) ho farà tard (cf. 39/3),<sup>382</sup> (ii) malament —és a dir sofrint dolors—,<sup>383</sup> (iii) sense els companys,<sup>384</sup> (iv) sense les naus,<sup>385</sup> (v) en la nau d'algú altre,<sup>386</sup> i (vi) trobarà desgràcies a casa (cf. 40/3).<sup>387</sup>

Els elements que caracteritzen el *nóstos* odisseic van apareixent —uns o altres— quan es fa referència de manera prolèptica al retorn de l'heroi a Ítaca: [3a] la profecia d'Haliterses ja recull el retorn tardà i ple de desgràcies d'Odisseu, entre les quals es compta la pèrdua de tots els companys (2. 157–76, cf. 38/4, 5); [3c] la pregària de Polifem a Posidó conté tots els elements que conformen el *nóstos* odisseic —excepte el fet de quedar-se sense naus, que és implícit en l'afirmació que tornarà en la nau d'algú altre—;<sup>388</sup> [3d] la profecia que Tirèsias fa a Odisseu a l'Hades respecte del seu retorn a Ítaca també conté, en la variant en què els companys d'Odisseu el desobeeixen i maten les vaques d'Hèlios, tots els elements que defineixen el *nóstos* odisseic (11. 100–37, cf. 38/7); [3e] en les instruccions que Circe dona a Odisseu abans que aquest parteixi de l'illa d'Eea la dea planteja a l'heroi les diferents alternatives que té per tornar a casa, una de les quals —la que implica matar les vaques d'Hèlios— conté els elements que defineixen el *nóstos* odisseic, excepte al fet que retornaria en la nau d'algú altre i que, en arribar, es trobaria desgràcies a casa; [3f] la interpretació del *sêma* que fa Hèlena davant de Menelau, Telèmac i Pisístrat anticipa el retorn d'Odisseu als

<sup>382</sup> Cf. [3a] *Od.* 2. 175, [3b] 11. 166–7 = 11. 481–2, 16. 206, 19. 484, 21. 208, 23. 102 = 23. 170, 24. 322, [3c] 9. 534, [3d] 11. 114, [3e] 12. 141, [3f] 15. 176.

<sup>383</sup> Cf. [3a] *Od.* 2. 174, [3b] 5. 13 (116/2), 9. 74–5, 10. 133–4, 10. 457–60, 11. 481–2, 12. 258–9, 12. 403–10, 12. 426–7, 13. 131, 16. 205–6, 17. 142 (116/6), 19. 483, 21. 207, 23. 101 = 23. 169, 23. 338, [3c] 9. 534, [3d] 11. 112–5, [3e] 12. 139–41, [3f] 15. 176.

<sup>384</sup> Cf. [3a] *Od.* 2. 174, [3b] 9. 63–6, 9. 288–91, 9. 310–1, 9. 566, 10. 116–32, 12. 245–50, 12. 415–9, 13. 340, 19. 273, 23. 319–20, 23. 331–2, [3c] 9. 534, [3d] 11. 112–4, [3e] 12. 139–41.

<sup>385</sup> Cf. [3b] 10. 118–24, 12. 420–5, 19. 274, 23. 319, [3d] 11. 112–3, [3e] 12. 139–40.

<sup>386</sup> Cf. [3b] 7. 146–52, 7. 317–24, 13. 18–124, [3c] 9. 535, [3d] 11. 115.

<sup>387</sup> Cf. [3b] = 41/3, [3c] 9. 535, [3d] 11. 115.

<sup>388</sup> De fet, la maledicció de Polifem contra Odisseu en forma de pregària a Posidó és l'expressió més completa del *nóstos* odisseic, l'essència del qual són dos versos de tipus formular (ὁψὲ κακῶς ἔλθοι, ὀλέσας ἅπο πάντας ἑταίρους, | νηὸς ἐπ' ἄλλοτρὶν, εὖροι δ' ἐν πῆματ' οἴκῳ, [3c] 9. 534–5) que després reprenen tant Tirèsias en la seva profecia (cf. [3d] 11. 114–5) com Circe en les seves instruccions a l'heroi (cf. [3e] 12. 141).

personatges —però no a l'audiència, que ja sap que Odisseu ha tornat—, un retorn que l'esposa de Menelau caracteritza com a tardà i ple de sofrances.

42 **Venjança:** 3 exemples: [1a] *Il.* 3. 67–75, 281–91, [1b] *Od.* 3. 103–30 (110/1), [1c] 8. 492–5, 502–20, [1d] 11. 523–33 (110/2), [1e] 13. 314–6 (110/3), [2a] 3. 193–8, 234–5, 303–4, [2b] 4. 90–2, [2c] 4. 514–37, [2d] 11. 409–26, 452–3, [2e] 13. 383–4, [2f] 24. 96–7, 199–202, [3a] 11. 119–20, [3b] 21. 1–434, [3c] 22. 1–389, [3d] 22. 390–477.

Quan l'heroi aconsegueix retornar a la terra paterna, es troba amb l'enorme devastació que s'hi ha produït quan era absent, sovint vinculada amb l'acció dels pretendents de l'esposa. El desenllaç del conflicte entre el marit absent que acaba de tornar i els pretendents dependrà, en bona mesura, del comportament de l'esposa (cf. 40) i de la cautela amb què haurà encarat el seu retorn: si hi retorna prenent certes precaucions, com ara fer-ho d'amagat, disfressar-se d'algú altre i posar a prova la fidelitat de les persones que hi han romàs (des de familiars fins a servents), l'heroi té més possibilitats d'aconseguir venjar-se de qui ha devastat el casal durant la seva absència; si per contra l'heroi no pren cap mena de precaució —és a dir torna a cara descoberta i sense esbrinar prèviament quina és la situació del casal ni qui li ha restat fidel—, el més probable és que caigui mort en mans dels pretendents i de les persones que no li han servat fidelitat durant la seva absència.<sup>389</sup>

De totes maneres, el que resulta més determinant és el comportament de l'esposa, si aquesta li ha estat fidel durant la seva absència o bé l'ha seduïda algun pretendent. Els casos d'Agamèmnon i d'Odisseu exemplifiquen les dues resolucions possibles del retorn del marit absent: [2] Agamèmnon representa l'heroi incaut, que retorna a casa sense prendre cap mena de precaució i que és mort a mans de l'esposa infidel i del seu amant; [3] Odisseu, en canvi, representa l'heroi previngut, que retorna mig d'amagat i va amb molta cautela abans de revelar la seva identitat veritable, per poder posar a prova els servents i els familiars que han quedat a la terra paterna, i que a més es troba amb una esposa que s'ha mantingut fidel i no ha cedit a les demandes dels pretendents. De fet, en l'*Odissea* és molt habitual fer referència al retorn d'Agamèmnon com a exemple de retorn fracassat, com a paradigma negatiu que serveix a Odisseu per saber quins errors no ha de cometre si vol que el seu retorn sigui un èxit,<sup>390</sup> encara que el mateix Agamèmnon acaba reconeixent que la qualitat de les esposes dels dos herois són totalment oposades (11. 444–453) —i això és el que realment salvarà Odisseu.

<sup>389</sup> De fet, J. M. Foley (1999b: 140) considera que l'estratègia d'ocultar la identitat i posar a prova les persones que van quedar-se al casal quan era absent —una estratègia que Odisseu adopta per recomanació d'Agamèmnon— és un desenvolupament propi de l'*Odissea* que s'allunya del patró narratiu tradicional que l'estudiós americà traça per a les tradicions èpiques grega i serbocroata, en què el marit absent no posava a prova els familiars i servents del casal, sinó que recuperava el control per mitjà de la victòria en una competició atlètica o de la mort dels pretendents.

<sup>390</sup> El mateix Agamèmnon adverteix a Odisseu que no faci com ell, sinó que mantingui sempre certes coses ocultes a l'esposa (11. 441–51) i que quan torni a Ítaca sigui d'amagat (455). Al seu torn, Odisseu també fa servir el *paradigma dels Atrides* per agrair Atena que l'hagi advertit de la devastació que s'ha produït al casal durant la seva absència, perquè si no hauria trobat la mateixa fi que Agamèmnon (13. 383–5). Per a un estudi més



A nivell estructural, la *venjança* pot prendre una o les dues d'aquestes formes: la competició atlètica i el combat mortal. La competició atlètica és una manera habitual de decidir el futur marit de la núvia quan hi ha diferents pretendents;<sup>391</sup> en aquest cas, entre els pretendents es compta el marit absent, que s'hi presenta disfressat. El combat mortal, al seu torn, és el que pot acabar implicant la mort dels pretendents i de tots aquells que han estat infidels a l'amo absent quan era fora; és, doncs, quan la revenja del marit es fa efectiva, i ho fa revelant la seva identitat veritable als pretendents i entrant-hi en conflicte obert i a cara descoberta, sovint amb l'ajuda dels familiars, dels amics i dels servents que li han romàs fidels. La victòria en aquest combat és el que culminarà la *venjança* del marit absent contra els pretendents que li han temptat l'esposa i devastat el casal. En el cas del retorn fracassat d'Agamèmnon, en què el sobirà argiu és assassinat per l'esposa i el seu amanat abans que ell se'n pugui venjar, la *venjança* té lloc en un segon nivell, en el dels fills: serà Orestes qui, exiliat del país després de la infidelitat de Clitemnestra, retornarà d'amagat al casal patern i venjarà la mort del pare assassinant-la a ella i al seu amant.<sup>392</sup>

A nivell referencial, encara que la *venjança* pugui tenir dues formes diferents, és molt més potent que l'heroi venci en una competició atlètica que no pas que reveli la seva identitat veritable sense més; i més quan la competició atlètica que es planteja —com la que proposa Penèlope— està pensada justament perquè ningú no la pugui superar: si només l'heroi absent és capaç de dur a terme la proesa que es demana i tothom es pensa que l'heroi absent és mort o bé no ha retornat encara, llavors ningú no en podrà sortir vencedor. Un altre cop, Penèlope, l'heroïna de la indeterminació, ha trobat una manera d'ajornar el seu futur casament, però que en aquest cas coincideix amb el que vol l'heroi absent.<sup>393</sup> És per això que el primer interessat que es produeixi aquesta competició és el personatge absent, que és conscient no només que és l'únic que la pot superar, sinó també de la força referencial que tindria la seva victòria: la insistència del rodamón [Odisseu] davant de Penèlope perquè tingui lloc la competició de l'arc n'és una prova (cf. 19. 583–587).<sup>394</sup> A més, i encara en clau referencial, un cop es produeix la *venjança* ja només es pot esperar el retrobament dels esposos i el *casament* de tots dos (cf. 43), que és el que l'acompliment de la *venjança* anticipa.

---

aprofundit de la relació entre els *nóstoi* d'Odisseu i d'Agamèmnon en l'*Odissea* i la manera com es construeixen l'un com a mirall de l'altre, vegeu esp. Hölscher 1967; J. H. Finley 1978: 199–203; Olson 1995: cap. 2; cf., també, Andersen 1977: 6; Heubeck 1989: 102; Kullmann 2002 [1995]: 150s.; Slatkin 1991: 227; Ahl & Roisman 1996: 2; Bostock 2007: 119s. *ad Od.* 11. 385–464; Alexopoulou 2009: 21–24; van Nortwick 2011: 15; Friedrich 2011b: 22.

<sup>391</sup> Cf. Walcot 1977: 32; Dowden 1989: 161; Weiler 1974: 256–258. La pràctica d'escollir com a marit de la filla el vencedor d'una competició atlètica, testimoniada històricament en Heròdot (VI 126–130), és present també en algunes contalles mítiques, com en el casament de Pèlops amb Hipodàmia, el d'Odisseu amb Penèlope, el de la filla d'Anteu, o el segon matrimoni de les Danaïdes (cf. Gantz 1993). Per al paral·lelisme entre la situació de Feàcia i Ítaca —i per tant per a Odisseu com a bon candidat per a casar-se amb Nausica en sortir vencedor de la competició atlètica—, vegeu Louden 1999: 1–30; Reece 1993: 110; J. M. Foley 1999b: 141.

<sup>392</sup> En l'*Odissea* es fa referència en diversos passatges a la *venjança* d'Orestes contra Egist i Clitemnestra per la mort d'Agamèmnon (1. 46–7, 1. 298–300, 3. 193–8, 3. 305–12, 4. 546–7). Per a una llista amb tots els passatges de l'*Odissea* que contenen referències a l'Orestea, vegeu Olson 1990: 57 n. 1.

<sup>393</sup> Per a Penèlope com a heroïna de la indeterminació, vegeu Katz 1991.

<sup>394</sup> Per a una explicació més detallada dels valors referencials associats a aquesta escena, centrada especialment en el cas de la competició d'arc que proposava Penèlope, vegeu J. M. Foley 1999b: 155s.

Si analitzem els retorns dels diferents herois estudiats cas per cas, veurem com tots ells encaixen en aquesta descripció. Agamèmnon és el paradigma de retorn fracassat: el sobirà argiu és més ràpid que Odisseu o Menelau a acomplir el seu *nóstos*, el viatge de retorn (cf. 41), però hi ha dos factors que, segons el mateix protagonista, causen el fracàs del retorn del sobirà argiu: d'una banda, el fet que la *devastació* al seu casal ha estat completa, és a dir que el pretendent de l'esposa no només ha assassinat l'aede que tenia cura de la fidelitat de la muller envers l'espòs, sinó que ha aconseguit seduir la dona i prendre el poder i els béns del marit absent (cf. 40/2); de l'altra, el fet que, quan el marit retorna, no pren cap mena de precaució sinó que ho fa a cara descoberta i sense conèixer quina és la situació del casal (cf. [2d] 11. 441–51, 455). Per contra, Egist sí que ha pres mesures per saber quan retornava Agamèmnon i poder-li parar una trampa, un engany,<sup>395</sup> per assassinar-lo: [2c] paga dos talents d'or al vigilant que li anuncia el retorn d'Agamèmnon, i prepara una emboscada per poder-lo matar dins de casa, quan el sobirà retornat es disposa a gaudir del festí que li han preparat; [2d] Agamèmnon descriu a Odisseu el seu propi assassinat —i el de Cassandra— en el banquet que li havien preparat Egist i l'esposa infidel.

En canvi, advertit del destí que ha tingut Agamèmnon per no haver pres cap mena de precaució en tornar a casa, Odisseu farà tot el que creu que s'ha de fer per tenir un retorn exitós: amagar la seva identitat, posar a prova la fidelitat dels que han romàs al casal durant la seva absència, reunir aliats per la venjança contra els que li han devastat béns i propietats, tornar-se a guanyar l'esposa per mitjà d'una competició de tipus atlètic, i pensar i dur a terme la venjança. I tot això ho fa amb una cautela i un zel enorme, que de vegades resulten fins i tot excessius.<sup>396</sup> Si bé la situació del casal d'Odisseu i la manera com l'heroi itaquès es prepara per retornar a casa conviden més aviat a creure que no tindrà el mateix retorn que Agamèmnon, l'exemple del sobirà argiu, més que no pas actuar simplement com un mirall a partir del qual es construeix el retorn d'Odisseu, el que fa és projectar un horitzó d'incertesa sobre la resolució final d'aquest retorn.<sup>397</sup> És innegable, però, que les diferències entre els dos casos són notables: en primer lloc, perquè Penèlope s'ha mantingut fidel al marit absent, recorrent a estratagemes dilatòries que podria haver ordit Odisseu mateix (cf. 19. 137–156) —cosa que significa que la *devastació* del casal no ha estat total—; en segon lloc, perquè, seguint les advertències de l'ànima d'Agamèmnon (11. 441–456) i de la dea Atena (13. 375–381), l'heroi retorna d'amagat a l'illa<sup>398</sup> i tan sols s'enfronta als pretendents quan, sota

<sup>395</sup> Quan es fa referència a la mort d'Agamèmnon en mans d'Egist i de Clitemnestra sovint es menciona que el mataren amb engany (δόλωι): [2a] 3. 235, 303, [2b] 4. 92, [2c] 4. 529 (δολίην... τέχνην), [2d] 11. 422 (δολόμητις).

<sup>396</sup> Quan Odisseu s'assabenta per boca d'Atena *qua* un jove itaquès que és a l'illa paterna, adopta la identitat d'un cretenc tota l'estona, fins al punt que la dea ha d'acabar revelant la seva identitat i demanant-li que deixi de simular, que es troba davant d'una dea que ja sap que és Odisseu (cf. 13. 291–302, cf. 74/8).

<sup>397</sup> Cf. Katz 1991: 3–19.

<sup>398</sup> El mateix Odisseu, sota l'aparença del rodamón, afirma en les contalles cretenques a Eumeu i a Penèlope (14. 327–30 = 19. 296–9) que Odisseu havia anat a Dodona a preguntar com havia de tornar a Ítaca si d'amagat o a cara descoberta (ἢ ἀμφαδὸν ἢ κρυφιδόν, 14. 330 = 19. 299). Per a aquest tipus de contalles, cf. n. infra.

l'aparença d'un rodamón d'identitat cretenca, ha posat a prova els servents, amics i familiars que van romandre al casal,<sup>399</sup> com ara Eumeu (14. 55–184, 21. 188–205), Telèmac (16. 90–149), Euriclea (19. 362–381), Melanti (17. 212–257, 22. 142–204), Fileci (21. 188–205) i Penèlope (19. 165–299). En el cas de Laertes, al qual Odisseu posa a prova un cop els pretendents són morts i el retrobament amb Penèlope ja s'ha produït (24. 256–317), l'examen a què el sotmet el seu fill reflecteix la pràctica convencional d'Odisseu —i de tots els herois que retornen a casa— de no revelar la seva identitat i examinar la fidelitat de tots els que han romàs al casal, fos quina fos la relació que existís amb ells abans que l'heroi se n'anés del casal.<sup>400</sup>

La *venjança* d'Odisseu es duu a terme en dues fases, per bé que en la profecia de Tirèsias no és gaire clar quina estratègia acabarà seguint Odisseu (cf. [3a]). La primera fase consisteix en la recuperació de l'esposa per mitjà de la victòria en una competició atlètica, que en aquest cas és la competició amb l'arc d'Odisseu [3b]: Penèlope assegura que es casarà amb qui sigui capaç de tensar l'arc i de fer passar una fletxa per l'ull de dotze destrals clavades al terra. Després del fracàs de tots els pretendents i de Telèmac i tot, que està a punt d'aconseguir-ho (21. 125–7, cf. 63b/16),<sup>401</sup> el rodamón [Odisseu] demana d'intentar-ho i, malgrat l'oposició dels pretendents que hi prengui part, tensa l'arc i encerta amb la fletxa; Penèlope, doncs, serà per a ell. La segona fase és la revenja pròpiament dita, que en el cas d'Odisseu es concreta en dos actes: [3c] la matança dels pretendents i [3d] la mort dels servents infidels. En aquesta fase, l'heroi revela la seva identitat i els que li han restat fidels, els seus aliats, prenen part en el combat contra els causants de la devastació, en aquest cas els joves pretendents de Penèlope. Un cop morts, Odisseu passarà comptes també amb els servents que no se li han mantingut fidels, com ara l'endeví Leodes, el cabrer Melanti i dotze serventes, que moren a la forca.

Finalment, en el cas de Menelau, els dos elements que conformen la *venjança* —que en la seqüència d'accions del patró que segueix la història del sobirà espartà es troba en tercera posició, després de la *devastació* i l'*absència*— també hi són presents: la competició atlètica per decidir qui es queda amb la núvia és el combat singular en què s'enfronten Menelau i Paris [1a], mentre que la guerra de Troia es correspon amb l'enfrontament directe amb els causants d'aquesta devastació, en aquest cas els troians, que acullen i protegeixen Paris. En aquest episodi, l'enginy i la disfressa també hi tenen un paper important, però, a diferència d'Odisseu

<sup>399</sup> Per mitjà de les històries cretenques —les contalles sobre la vida del rodamón sota l'aparença del qual s'oculta Odisseu—, l'heroi es construeix una identitat alternativa amb què pot conèixer millor la situació al seu casal i posar a prova la fidelitat d'algunes de les persones que van romandre a Ítaca. N'explica a Atena *qua* un jove itaquès per saber on es troba i conèixer la situació del casal reial d'Ítaca (13. 253–86), i n'explica a Eumeu (14. 192–359), a Antinous (17. 419–44), a Penèlope (19. 166–299) i a Laertes (24. 244–97, 303–14) per conèixer també la situació del casal i posar a prova la seva fidelitat. Per a referències bibliogràfiques, cf. supra n. 37.

<sup>400</sup> Per a una anàlisi dels esdeveniments posteriors al *télos* que es troben en la història d'Odisseu —és a dir posteriors a la reunió d'Odisseu i Penèlope— i que, per tant, no formen part pròpiament del patró narratiu del *retorn*, vegeu J. M. Foley 1999b: 164s.

<sup>401</sup> El gest d'Odisseu per evitar que Telèmac tensi l'arc una quarta vegada —referencialment connotada com la de l'acció culminant (cf. 64)— té tot el sentit si analitzem l'escena des d'un punt de vista referencial: si el fill d'Odisseu l'aconsegueix tensar, no només sortirà vencedor de la competició i evitarà que el seu pare Odisseu ho sigui, sinó que posarà en entredit l'autoritat mateixa de l'heroi retornat a punt de revelar-se, cosa que implicaria un conflicte entre pare i fill que no es pot produir.

—que fa servir la disfressa per saber ben bé la situació del seu casal—, en el cas de la venjança de Menelau l'enginy i la disfressa serveixen per idear la manera d'enganyar els troians perquè es pensin que els grecs han abandonat el combat i acceptin portar dins les muralles el cavall de fusta que hi han deixat: el cavall de fusta és la disfressa amb què, a proposta d'Odisseu, els grecs aconsegueixen penetrar a la ciutat i prendre-la [1b–1e]. La presa i el saqueig de Troia, al seu torn, significarà l'anorreament de la ciutat i la mort o esclavatge dels seus habitants. Així, doncs, Menelau no només surt vencedor de l'enfrontament singular amb Paris, sinó que també aconsegueix fer efectiva la venjança contra els que han devastat el seu casal.

**43 Casament:** 2 exemples: [1a] *Od.* 4. 259–64, [1b] 4. 304–5, [3a] 23. 1–204, [3b] 23. 205–96.

El darrer element del patró narratiu del *retorn* és el casament entre el marit absent i l'esposa fidel, unes noces que —ni que sigui a nivell simbòlic— representen el punt culminant del retorn de l'heroi, la prova que aquest retorn ha estat un èxit i que l'heroi no tan sols ha tornat a casa, sinó que hi ha reestablert l'ordre, els béns i les possessions que durant la seva absència els pretendents de l'esposa havien amenaçat. Així, doncs, més que un casament pròpiament dit, el que hi ha és el restabliment de l'ordre al casal de l'heroi absent, que és conseqüència lògica d'una *venjança* exitosa (cf. 42)<sup>402</sup> i està representat simbòlicament per la unió de nou entre marit i muller. No cal dir que, en el cas d'Agamèmnon i el seu retorn fracassat, aquesta situació no es dona; és per això que no l'hi hem inclòs.

Malgrat les reticències de Penèlope, que no en té prou amb la revelació de la identitat veritable del rodamón ni amb la insistència d'Euriclea o de Telèmac per creure que el rodamón és Odisseu, la reunió entre marit i muller és imminent: [3a] Penèlope tan sols ha de posar a prova el foraster una darrera vegada per assegurar-se que es tracta d'Odisseu, i ho fa recorrent a un element que només coneixen ells dos: la manera com es va construir el llit de la seva cambra; [3b] la resposta de l'heroi itaquès confirma la seva identitat i permet el retrobament (això és, el nou casament) entre Penèlope i Odisseu, cosa que confirma el retorn de l'heroi i el restabliment del seu poder al casal.

En el cas de Menelau, no tenim testimoni en els poemes homèrics el retrobament entre marit i muller. Tanmateix, el fet que es presentin junts quan Telèmac i Pisístrat, el fill de Nèstor, els van a veure a Esparta (cf. [1b]) indica que el retrobament entre els dos ja s'ha produït, probablement a Troia,<sup>403</sup> un retrobament que la mateixa Hèlena afirma que desitjava quan era a la ciutat de Príam, abans que caigués presa pels grecs (cf. [1a]). Sigui com sigui, la unió entre marit i muller, entre Menelau i Hèlena, certifiquen el restabliment de l'ordre i del poder de l'heroi al casal del sobirà espartà.

<sup>402</sup> Cf. J. M. Foley 1999b: 248s.

<sup>403</sup> La descripció del retrobament entre Menelau i Hèlena no està testimoniada en cap passatge ni en cap fragment èpic conservat. Les fonts posteriors —lírics arcaics, representacions iconogràfiques o mitògrafs tardans, entre d'altres— divergeixen entre les que descriuen un retrobament violent, amb els grecs volent apedregar Hèlena, o les que afirmen que no fou Hèlena sinó el seu *eidōlon* qui va anar a Troia; cf. Gantz 1993: 649–654, 657, 663s.

44 'malgrat estar passant penes' [κακά περ πάσχοντες]: 5 exemples: [1] *Od.* 10. 189, [2a] 11. 104, [2b] 11. 111, [3] 12. 138, [4] 12. 271, [5] 12. 340.

L'acció a què acompanya aquest element es presenta com a necessària malgrat la situació emocional en què es troben els adreçats; l'acció alternativa que seria preferible no sempre s'esmenta, però és fàcilment imaginable. Aquest element presenta coincidències amb l'element ἄχνύμενός περ,<sup>404</sup> per bé que κακά περ πάσχοντες té un abast menor, tant perquè es troba restringit a uns cants determinats de l'*Odissea* —els episodis centrals dels *Apòlegs*, que giren al voltant de la *Nekyia*—,<sup>405</sup> com perquè només està associat a dues idees: una adreça als companys perquè escoltin les paraules que els vol adreçar qui parla ([1, 5, 6] κέκλυτέ μευ μύθων, κακά περ πάσχοντες ἑταῖροι),<sup>406</sup> i la predicció d'un retorn a Ítaca, difícil però real, si es compleixen una sèrie de condicions ([2–4]: κακά περ πάσχοντες, ἴκοισθε [sc. a Ítaca]).

Els passatges en què es troba aquest element són els següents: [1] vist el precedent de l'illa dels lestrígons, ben present en el pensament dels companys d'Odisseu (cf. 10. 199–200), la proposta d'Odisseu d'anar a veure què hi ha al lloc d'on surt fum causa angoixa als companys adreçats, que segurament preferirien romandre a la costa sense explorar l'illa. Amb el recurs a aquest element, Odisseu planteja l'expedició com quelcom necessari. I, de fet, Circe li dóna instruccions concretes perquè accomplixi el retorn (cf. 10. 539–40); la dificultat —però alhora possibilitat real— del retorn d'Odisseu i els companys també s'emfasitza en la profecia de Tirèsias [2] i en les instruccions que dóna Circe a Odisseu quan retorna de l'Hades [3]. L'única condició per aconseguir un bon retorn és que respectin les vaques d'Hèlios que habiten l'illa de Trinàquia (11. 104–13 ~ 12. 137–40), sigui quina sigui la situació en què es puguin arribar a trobar; [4] Odisseu adverteix els companys sobre els perills que, segons Tirèsias i Circe, implica desembarcar a l'illa de Trinàquia i anima a seguir navegant sense aturar-s'hi, però Euríloc hi parla en contra (12. 279–93) i convenç els companys (294). En aquest cas, l'acció alternativa —desembarcar-hi, reposar i menjar— s'acaba imposant a l'acció que Odisseu presentava com a necessària. Les conseqüències que comportarà per als companys de l'heroi itaquès la desobediència —ja anticipades en la profecia de Tirèsias (11. 112–3) i en les instruccions de Circe (12. 139–40)— són una bona prova de la necessitat real de seguir la proposta plantejada per Odisseu; [5] malgrat les advertències d'Odisseu (12. 320–3, cf. [4]), Euríloc aconsegueix persuadir els companys de no fer cas a Odisseu i menjar-se les vaques d'Hèlios, plantejant-ho com l'única acció possible i, per tant, necessària si no volen morir de gana. L'acció alternativa preferible seria fer cas de les ordres d'Odisseu, però això, segons Euríloc, acabaria comportant-los la mort per inanició. De fet, és remarcable el fet que Euríloc

<sup>404</sup> Cf. Kelly 2007a: 162 §64.

<sup>405</sup> Aquests és un dels elements tradicionals que hem analitzat des de la perspectiva de la referencialitat tradicional que més clarament es podria argüir que els valors immanents que té associats es deuen a relacions intratextuals, i no a la tradició èpica en què es componen els poemes. Per la problemàtica associada amb els elements que estan testimoniatos en pocs contextos diferents, vegeu «Methodological considerations» en les *Conclusions*.

<sup>406</sup> Per a una anàlisi referencial de l'expressió κέκλυτέ μοι, vegeu Kelly 2007a: 76 §4.

és conscient del perill que corren desobeint Odisseu i atiant les ires d'una divinitat com Hèlios, però l'assumeix perquè prefereix morir en un naufragi que no pas de gana (12. 348–52).

45 'si vol' [αἶ κεν / ἤν | ἐθέλῃσι]: 29 exemples: [1] *Il.* 1. 408, [2] 4. 353, [3] 6. 281, [4] 7. 375 ~ 7. 394, [5] 8. 142, [6] 8. 471, [7] 9. 255, [8] 9. 359, [9] 9. 429 ~ 9. 692, [10] 10. 55 [11] 13. 260, [12] 13. 743, [13] 14. 110, [14] 18. 143, [15] 18. 278, [16] 18. 306, [17] 18. 457 [18] 19. 71, [19] 19. 147, [20] *Od.* 3. 92 (24/19a), [21] 4. 322 (24/19b), [22] 4. 391, [23] 5. 169, [24] 9. 520, [25] 11. 105 (38/7), [26] 12. 49, [27] 20. 233, [28] 21. 348, [29] 24. 511.<sup>407</sup>

Aquest element s'utilitza parentèticament en prediccions o ordres en què el parlant admet, de manera superficial, la independència del subjecte de la clàusula, però alhora garanteix el compliment d'aquesta declaració futura o, si més no, té la creença que es durà a terme:<sup>408</sup> [20] Telèmac pot pensar que Nèstor escoltarà i donarà resposta a la súplica que li fa per l'amistat i per tot allò que Odisseu va fer pel sobirà pili, que Telèmac s'encarrega de recordar per mitjà d'una *hypomnesis* que clou la súplica (3. 98–101, cf. 24/19a); [21] és un cas idèntic a [20], perquè Telèmac espera el mateix de Menelau que de Nèstor i clou la súplica amb la mateixa *hypomnesis* (4. 328–31, cf. 24/19b); [22] Idòtea pot pensar que la curiositat durà Menelau a preguntar a Proteu no només com tornar a casa, sinó també ὅττι τοι ἐν μεγάροις κακὸν τ' ἀγαθὸν τε τέτυκται (4. 392). De fet, és el primer que pregunta després de saber com tornar a casa, malgrat l'advertència de Proteu que la resposta no li serà gens plaent (4. 492–4); [23] Calipso ja coneix, per mitjà d'Hermes, que el destí d'Odisseu no és morir lluny de casa, sinó retornar-hi i veure les persones que estima (cf. 5. 112–5). Això explica el convenciment de la dea respecte al fet que els déus permetin el retorn d'Odisseu a Ítaca, malgrat la desconfiança amb què ho rep Odisseu (173–9); [24] Polifem confia que Posidó, el seu pare, el guarirà de la ceguesa, per més que Odisseu expressi dubtes sobre el compliment d'aquesta declaració (cf. 9. 523–5); [25] la profecia de Tirèsias garanteix una possibilitat real de retorn si Odisseu és capaç de refrenar-se a si mateix i als companys (38/7). En aquest cas, la independència del subjecte de la clàusula no és merament superficial, sinó que, unida a l'expressió de la profecia amb condicionals, afegeix una dimensió moral a la tria; si moren, serà totalment per responsabilitat seva;<sup>409</sup> [26] Circe ofereix a Odisseu la possibilitat de sentir el cant de les Sirenes sense patir cap mal, sempre que mani als companys que el lliguin de mans i peus —com acaben fent (cf. 12. 166–200)—; [27] la predicció del rodamón [Odisseu] mostra desacord amb el discurs previ de Fileci (cf. 20. 233: ἐπόψεαι)<sup>410</sup> i expressa la garantia que el retorn d'Odisseu és imminent; [28] en l'única forma en primera persona (αἶ κ' ἐθέλωμι), Telèmac reafirma la seva autoritat al

<sup>407</sup> Les ocurrences d'aquesta expressió a la *Iliada* són objecte d'anàlisi referencial per part d'A. Kelly (2007a: 170–172 §75), una anàlisi que hem ampliat amb la incorporació dels passatges odisseics. Com A. Kelly, hi incloem tots els exemples de ἐθέλω en subjuntiu amb les conjuncions αἶ κεν / ἤν.

<sup>408</sup> Per a l'anàlisi dels passatges iliàdics, vegeu Kelly 2007a: 170–172.

<sup>409</sup> Cf. de Jong 2001: 277 *ad Od.* 11. 104–15.

<sup>410</sup> Sobre el valor referencial de (ἐπ)όψεαι —que molt sovint es troba en conjunció amb l'element αἶ κεν / ἤν | ἐθέλῃσι (cf. [2, 6, 8, 27, 29])—, vegeu Kelly 2007a: 343s. §196.

palau davant de Penèlope, assegurant que ell és amo i senyor de l'arc i el pot donar a l'hoste [Odisseu], si li plau. És certament irònic que Telèmac faci aquesta asseveració respecte a un objecte que, de fet, és propietat de l'hoste a qui li vol oferir, un detall que no deuria passar inadvertit a l'audiència; [29] l'evolució psicològica de Telèmac al llarg de l'*Odissea*, d'un jove indefens a una persona amb autoritat, també es fa palesa amb aquesta demostració de confiança davant del pare respecte al seu futur gloriós.<sup>411</sup>

El resultat natural d'aquesta convicció és que és poc habitual que l'apòdosi quedi sense acomplir-se. A part dels casos iliàdics (cf. [9, 16, 18]), a l'*Odissea* hi ha dos casos en què no se n'especifica l'evolució: [24] malgrat el convenciment de Polifem, no hi ha cap element que permeti saber si Posidó acaba guarint la ceguesa del seu fill; [29] la (futura?) glòria de Telèmac és una qüestió que sobrepassa l'abast del poema. Tanmateix, sembla que la tradició èpica grega no recull cap element que apunti cap a aquesta direcció. A més, la persona adreçada generalment és persuadida per l'opinió o les intencions de qui parla, de manera que la manca de persuasió és significativa. Tanmateix, a part dels casos de la *Iliada* (cf. [7, 19]), no hi ha cap mostra més de manca de persuasió als poemes homèrics.<sup>412</sup>

**46 'amb el bronze agut' [ὄξεί χαλκῶι]:** 36 exemples: [1] *Il.* 4. 540, [2] 5. 132, [3] 5. 558, [4] 5. 675, [5] 5. 821, [6] 10. 135, [7] 13. 212, [8] 13. 338, [9] 13. 561, [10] 14. 12, [11] 15. 433, [12] 15. 482, [13] 16. 623, [14] 16. 819, [15] 17. 126, [16] 18. 236, [17] 19. 211, [18] 19. 283, [19] 19. 292, [20] 21. 37, [21] 21. 568, [22] 22. 67, [23] 22. 72, [24] 23. 412, [25] 24. 393, [26] *Od.* 1. 99, [27] 4. 700, [28] 11. 120, [29] 11. 535, [30] 12. 173, [31] 13. 271, [32] 14. 271, [33] 15. 551, [34] 17. 440, [35] 20. 127, [36] 22. 368.<sup>413</sup>

Aquest element acostuma a trobar-se típicament en contextos caracteritzats per un verb estatiu —amb què s'assenyala un fenomen estable en el temps— o en una modalitat no-factual o genèrica, és a dir, en contextos de poca transitivitat. En aquests contextos s'afavoreixen expressions com ὄξεί χαλκῶι perquè són menys específiques en el seu valor lèxic, en detriment d'expressions més específiques com ὄξεί δουρί, que acostumen a trobar-se en escenes en què es descriu un cop o una mort concreta (cf. e.g. *Il.* 4. 490, 5. 73). Així, doncs, l'element no presenta *a priori* cap valor o connotació especial, sinó que més aviat es caracteritza per la poca càrrega lèxica i certa neutralitat semàntica.

Una anàlisi més concreta de les aparicions confirma aquesta hipòtesi: ὄξεί χαλκῶι se sol trobar en modalitats no-factuals (en situacions que no s'han produït o no es produiran, cf. [1–

<sup>411</sup> Sobre la controvertida qüestió de l'evolució de Telèmac al llarg de l'*Odissea* i la finalitat de la *Telemàquia*, cf. supra n. 59 i infra n. 624.

<sup>412</sup> Per a l'anàlisi d'aquests passatges iliàdics suara esmentats, vegeu Kelly 2007a: 172.

<sup>413</sup> Cf. esp. Bakker & van den Houten 1992: 7–10; Bakker 2005: 29–33, que apunten que l'expressió ὄξεί χαλκῶι és menys específica a nivell lèxic que no pas ὄξεί δουρί. A una conclusió semblant arriba Friedrich (2007: 125) quan compara aquesta expressió amb la fórmula mètricament equivalent αἶθοπι χαλκῶι (10x), de qui diu «[i]t is aptly said to be 'flashing' (αἶθοψ) [...] when χαλκός denotes the material of which a piece of armour is made»; en aquest cas l'expressió ὄξεί χαλκῶι tornaria a ser la que té menys valor semàntic.

5, 8, 13, 15, 21–24, 27, 28, 36]), o bé genèriques (cf. [25, 32, 34, 35]). D'altra banda, també es troba vinculat a un participi medio-passiu (és el cas de [1, 7, 14, 16–19, 23, 29]), que pot estar relacionat amb la descripció d'un objecte (com ara [6, 10, 12, 33, 35]). Aquests casos cobreixen gairebé la totalitat de les aparicions de la fórmula.

Tanmateix, és interessant analitzar els cinc casos en què la fórmula s'usa en modalitats factuais i situacions concretes. Només en tres casos [9, 11, 31], l'element es troba referit a l'arma amb què es colpeja, fereix o mata un enemic. En els altres dos casos, l'element es troba per referir-se a l'eina que Licaó fa servir per podar un arbre [20] i que Odisseu fa servir, a l'episodi de les Sirenes, per tallar la cera amb què es taparà les orelles [30]. Tots aquests passatges confirmen la poca càrrega lèxica i la neutralitat semàntica de l'element.

47 'et diré un senyal fàcil de reconèixer' [σήμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές]: 4 exemples: [1] *Il.* 23. 326, [2] *Od.* 11. 126 ~ 23. 273, [3] 21. 217 (σήμα ἀριφραδές ἄλλο τι δείξω), [4] 23. 73 (σήμα ἀριφραδές ἄλλο τι εἶπω).<sup>414</sup>

Aquest element es troba en discursos en què el parlant expressa la voluntat de mostrar un senyal inequívoc —explicitat tot seguit— que, a parer seu, ha de permetre a l'interlocutor identificar sense cap mena de dubte ni vacil·lació un element en concret, sigui un lloc (cf. [1, 2]), sigui una persona (cf. [3, 4]). Al seu torn, el fet que el senyal sigui ἀριφραδές indica una certa excepcionalitat del *sēma* en qüestió, que és tan característic que el fa inconfusible i permet un reconeixement ràpid que no planteja cap mena de dubte. En general, la presència d'aquest element té aquestes implicacions, per bé que a [4] Penèlope necessiti σήματα κεκρυμμένα (23. 110) —que només coneixen el marit i l'esposa— per reconèixer en el rodamón el seu marit; en aquest cas, la cicatriu que té Odisseu a la cama, que ha resultat un σήμα ἀριφραδές tant per Euriclea (23. 73, cf. 19. 390–475) com pels serveints lleials (21. 217–25), no és suficient.

Aquest element es troba en dos tipus de discursos: en els que contenen instruccions, que han de permetre la identificació d'un dels elements clau per poder seguir les instruccions (*a*), o bé en els que es fan després de revelar una identitat amagada, per permetre el reconeixement de la identitat real del parlant per part de l'interlocutor (*b*): [1] Nèstor aconsella al seu fill Antíloc abans de la cursa de carros de cavalls sobre la manera de girar a la meta per poder guanyar un cert avantatge i, abans de fer una descripció detallada de la meta que en permeti la ràpida identificació quan estigui competint, n'anticipa i en destaca la importància amb l'ús d'aquest element (*a*); [2] en la profecia de Tirèsias, l'endeví dona un seguit d'instruccions a Odisseu per quan hagi retornat a Ítaca, entre les quals destaca l'erecció d'un temple de Posidó terra endins, en un lloc en què no se sàpiga què és un rem (*a*). Al final del poema, Odisseu explica a l'esposa retrobada la missió ordenada per Tirèsias que encara ha de complir (23. 265–

<sup>414</sup> Cf. de Kruiff & Calame 1976 [ἀριφραδής]; Langholf 2006 [σήμα]; també Cunliffe 1963 [1924] s. uu. Per la interpretació de l'expressió σήμα ἀριφραδές, vegeu Pucci 1987: 90; Peradotto 1990: 156–158; Bostock 2007: 65; Tsagalis 2008: 73 n. 31. Cf. de Jong 2001 s. u. 'token of recognition'.



84); [3] Odisseu revela la seva identitat real als servents fidels que li queden a palau (Eumeu i Fileci) i, per tal de verificar-la amb un σῆμα ἀριφραδές, els ensenya la cicatriu que té a la cama, que ja ha servit perquè el reconegués Euriclea (cf. 19. 390–475) (b); [4] el σῆμα ἀριφραδές que ha servit perquè Euriclea reconegués el seu senyor no basta perquè Penèlope el reconegui. Tant en el cas de l'esposa com en el cas del pare el σῆμα ἀριφραδές de la cicatriu no sembla suficient: Odisseu haurà de provar la seva identitat no a partir d'un aspecte superficial —com és la cicatriu—, sinó a partir d'experiències o vivències que només coneixen Odisseu i l'interlocutor, les quals, en un cert sentit, simbolitzen la relació entre els dos interlocutors.<sup>415</sup> En el cas de Penèlope, l'esposa el posa a prova amb la construcció del llit de la seva cambra (23. 177–230); la resposta d'Odisseu esdevé σῆματ' ἀριφραδέα per a l'esposa (225). En el cas de Laertes, el pare d'Odisseu li demana σῆμά τί μοι νῦν εἶπε ἀριφραδές, ὄφρα πεποιθῶ (24. 329) i Odisseu no només li mostra la cicatriu (331–5) sinó que també li diu tots els arbres que un dia li va donar quan era petit (336–41).<sup>416</sup>

**48 Sacrifici d'una hecatombe:** 21 exemples: [1] *Il.* 1. 315 (11/2), [2] 1. 447, [3] 2. 306 ≈ 2. 321, [4] 4. 102 = 4. 120, [5] 6. 115, [6] 7. 450, {12. 6}, [7] 8. 548, [8] 9. 535, [9] 23. 146, [10] 23. 206, [11] {23. 864}, [12] 23. 873, [13] *Od.* 1. 25, [14] 4. 352, [15] 4. 582, [16] 7. 202, [17] 11. 132 = 23. 279, [18] 13. 350, [19] 17. 59, [20] 19. 366, [21] 20. 276–7.<sup>417</sup>

Els sacrificis d'hecatombes a les divinitats, si bé no tant usual com els convencionals (cf. 11), estan ben testimoniats en els poemes homèrics. Per la gran quantitat de víctimes i la magnitud de la cerimònia que implica l'acte ritual del sacrifici d'una hecatombe, es considera un sacrifici d'alta intensitat,<sup>418</sup> i per tant un sacrifici en què el sacrificant vol mostrar encara un major esforç i interès per poder-se comunicar amb la divinitat amb la finalitat, o bé de fer-se-la propícia, o bé de demanar-li algun tipus de benefici. Així, doncs, per bé que la presència del sacrifici d'una hecatombe porta associats els mateixos valors connotatius que el sacrifici convencional, l'acte ritual en si implica un èmfasi i una importància encara majors.

En aquesta entrada hem recollit dos tipus de referències als sacrificis d'hecatombes: les promeses d'oferir una hecatombe i la realització efectiva del sacrifici d'una hecatombe. Pel que fa a les promeses, encara que estiguin pensades per guanyar-se el favor de la divinitat, el cert és que no sempre són garantia de suport diví o d'èxit: en alguns casos, com [4, 5, 9], el resultat és el fracàs; només en [12, 19] les promeses acaben amb èxit. Tanmateix, la manca d'aquesta

<sup>415</sup> Cf. de Jong 2001: 556, 580s. *ad Od.* 23. 166–230, 24. 331–44.

<sup>416</sup> Sobre el reconeixement progressiu d'Odisseu a Ítaca, vegeu Murnaghan 1987.

<sup>417</sup> Les ocurrences d'aquest element a la *Iliada* són objecte d'anàlisi referencial per A. Kelly (2007a: 367s. §214), una anàlisi que hem ampliat amb la incorporació dels passatges odisseics. Com A. Kelly, hi incloem tots els casos en què un sacrifici determinat es designa amb el terme ἐκατόμβη —tant les promeses d'oferir-ne com els actes que realment es duen a terme— i construïm l'entrada d'acord amb l'estructura de la seva anàlisi. Per a l'element tradicional del *sacrifici*, cf. 11.

<sup>418</sup> Per a la classificació dels tipus de sacrifici en les categories de baixa i d'alta intensitat, cf. supra n. 154. El sacrifici d'una hecatombe —que per la seva desmesura és necessàriament excepcional— encaixa perfectament amb la definició dels sacrificis d'alta intensitat; cf. Ekroth 2008.

mena de promeses és el que s'invoca com a raó de la derrota de Teucre en la competició de l'arc a [11], amb què contrasta l'oferta de Meríones i la victòria subsegüent a [12].

La realització d'hecatombes —no les simples promeses— sí que acostuma a resultar més exitosa, per bé que no de manera directa:<sup>419</sup> [1, 2] les hecatombes que ofrenen els grecs al déu Apol·lo —la segona acompanyada per la pregària de Crises, sacerdot seu i pare de Criseida— aconsegueixen aturar la plaga que assola el campament grec; [3] la destrucció de Troia farà efectiva la demanda dels grecs; [15] l'hecatombe permetrà a Menelau prosseguir el viatge de retorn a la pàtria; [20] les hecatombes que Odisseu va oferir als déus li han de permetre, a ulls d'Euriclea, de gaudir d'una vellesa al costat del seu fill, una vellesa que tindrà tranquil·la si segueix les indicacions de Tirèsias (cf. 11. 100–37), en què també es contempla la realització d'hecatombes en honor de Posidó [17].<sup>420</sup>

Finalment, la falta d'hecatombes és la causa de la ira de Posidó a [6], d'Àrtemis a [8], i dels déus a [14]; a [21] la falta de participació dels pretendents en les hecatombes en honor d'Apol·lo per la seva festivitat, encara que no provoqui la ira d'un déu, sí que es pot veure com una anticipació de la matança que patiran per l'arc d'Odisseu el dia de la festivitat del déu.<sup>421</sup> Hi ha alguns casos en què no queda gaire clara o no s'especifica la raó per la qual es fan hecatombes: [10], [13] i [16] són indeterminats, perquè el poeta no aclareix el propòsit de les hecatombes, encara que pot ser simplement per la *theoxenia* i la preservació d'una relació especial que els etiòps i els feacis semblen tenir amb Posidó; [18] també és indeterminat perquè el poeta no especifica per què Odisseu oferia hecatombes a les deesses de la cova.

El que sí que sembla clar és la importància de les accions que els participants busquen assegurar a través de l'acte ritual, acabi o no de manera exitosa: [1, 2] la protecció de l'exèrcit grec de la ira d'Apol·lo, [3] l'èxit de tota l'expedició, [4] la mort de Menelau, [5] la mort de Diomedes, [6] la construcció de la muralla al voltant del campament grec, [7] l'èxit de l'actual fase de combat des de la perspectiva troiana —potser vista com l'ofensiva definitiva contra els grecs—, [8] la benedicció divina de la θαλύσια ἄλωϊς —el fet que, per descuit o inadvertència, Eneu sacrificà hecatombes a tots els déus excepte a Àrtemis provoca la ira de la filla de Zeus i de Leto—, [9] el retorn d'Aquil·les, [10, 13] la relació de proximitat dels etiòps amb el déu Posidó (de la mateixa manera com els feacis amb ell [16] i Odisseu amb les nimfes de la cova [18]), [11, 12] la victòria en la competició de l'arc, [14, 15] una bona navegació, [17, 20] una

<sup>419</sup> Encara que no s'especifica la realització efectiva de les hecatombes que es disposa a fer Agamèmnon per aplacar la ira d'Atena (*Od.* 3. 144–5), el que és segur —si més no a ulls del poeta, que qualifica Agamèmnon de *insensat* [νήπιος] (per al valor de l'expressió, cf. supra n. 297)— és que no podrà aplacar-la, οὐ γάρ τ' αἶψα θεῶν τρέπεται νόος αἰὲν ἔοντων (3. 146). Un bon exemple, doncs, de la *performance* fallida d'una hecatombe.

<sup>420</sup> Per a la profecia de Tirèsias respecte a l'expedició que ha de fer Odisseu a terra ferma per aplacar Posidó, vegeu Peradotto 1990: 63–80; Olson 1997; cf. Doherty 2002: 53s. Per al motiu folklòric del viatge a terra ferma amb un element aliè, vegeu Segal 1994: 187–194.

<sup>421</sup> I. de Jong (2001: 499, *ad Od.* 20. 276–8) veu, en aquesta passatge i en d'altres que enumera l'ocurrència d'un motiu (*Apollo' motif*), en què la presència de la divinitat serveix per donar pes a la revenja d'Odisseu, que matarà amb l'arc —l'arma consagrada al déu Apol·lo— un gran nombre de pretendents precisament en el dia de la festivitat d'aquesta divinitat.

vellesa tranquil·la, [19] la venjança contra els pretendents, i [21] la celebració d'una divinitat en la seva festivitat.

Les divinitats en qüestió acostumen a estar particularment relacionades a l'acció: Apol·lo hi té una relació directa en alguns casos, com ara [1, 2, 21], però també a [4, 11, 12], en què els esforços afecten exemples d'arqueria; [5] Atena és la patrona de Diomedes i, de fet, de l'exèrcit grec en general. Els troians també la consideren responsable de la seguretat de la ciutat (cf. 6. 305); [6] Posidó és el destinatari de les hecatombes pel seu paper en la construcció de les muralles de Troia, la fama de les quals es troba amenaçada. Tots els déus tenen un paper a l'hora de donar suport (o d'oposar-se) a l'expedició dels grecs contra Troia [3] i al retorn dels herois grecs a la pàtria (cf. [14, 15]), així com en el destí dels homes (cf. [17, 19, 20]), i en el si de festivals de collita [8] —per bé que la distinció entre «tots els déus» i Àrtemis «sola» busca emfasitzar principalment la gravetat de l'afront—; [9] Esperqueu és el *κουροτρόφος* local i l'objecte natural del sacrifici;<sup>422</sup> [18] les dees de la cova reforcen el vincle d'Odisseu amb l'indret que Atena li està descrivint.

**49 Profecia sobre la mort de l'interlocutor:** 4 exemples: [1] *Il.* 16. 851–4, [2] 22. 358–60, [3] *Od.* 4. 561–9, [4] 11. 134–7 (38/7).<sup>423</sup>

Encara que comparteixi alguns valors referencials amb la *profecia d'un endeví* (cf. 38), la *profecia sobre la mort de l'interlocutor* presenta una sèrie de singularitats que mereixen ser considerades en una entrada independent. De fet, de totes les profecies d'endevins només la de Tirèsias fa referència a la mort de l'interlocutor.<sup>424</sup> Sigui com sigui, aquest motiu tradicional apareix quan el parlant prediu —i, en alguns casos, fins i tot descriu— la mort de la persona a qui s'adreça. Perquè es pugui considerar una profecia, i no simplement una projecció futura o una simple amenaça, és determinant la identitat del parlant, que o bé està a punt de morir [1, 2], o bé es tracta d'un ésser —endeví o divinitat— amb capacitat profètica [3, 4].<sup>425</sup>

En principi, en tant que de caràcter profètic, aquestes prediccions s'acaben complint, encara que en la majoria dels casos la mort anunciada no té lloc en l'acció del poema: [1] la profecia que fa Pàtrocle moribund a Hèctor sobre la seva mort és l'única que s'acaba acomplint en el mateix poema (cf. 22. 361), de manera que les paraules de Pàtrocle funcionen

<sup>422</sup> Cf. N. J. Richardson 1993: 182s.; Onians 1954: cap. 7; Burkert 1985: 174s. (*ap.* Kelly 2007a: 368 n. 9).

<sup>423</sup> Cf. Peradotto 1990: 63–90; de Jong 2001: 278 *ad Od.* 11. 134–7: «The prophecy of Odysseus' death is (i) a Homeric motif (cf. 4.561–9; *Il.* 16.851–4; 22.358–60); (ii) one of the recurrent topics in the *Nekuia* (cf. Introduction); (iii) one of the similarities between Menelaus' adventures and Odysseus' (cf. 10.469–574n.); and (iv) the natural 'closure' to Tiresias' prophecy as a whole.». Per un recull de passatges de la literatura europea amb referències al valor profètic dels mots d'un que està morint, vegeu R. B. Rutherford 1982: 153 n. 38.

<sup>424</sup> [4] *Od.* 11. 134–7 (cf. 38/7).

<sup>425</sup> La predicció que fa Agamèmnon a Odisseu a l'Hades (*Od.* 11. 144–5) és una mica especial, perquè, encara que la predicció que fa acabi resultant certa —l'heroi itaquès no mor a mans de l'esposa, a diferència d'ell, que ho fa a mans d'Egíst i Clitemnestra— no és gaire clar que aquesta predicció sigui de caire profètic, és a dir a partir del coneixement d'esdeveniments futurs, i que no es tracti, més aviat, d'una projecció basada en la pròpia observació i experiència. El fet que els morts de l'Hades no coneguin (aparentment) res del que ha passat d'ençà de la seva mort (cf. 11. 181–96; Euriclea no coneix l'estat de coses a Ítaca; 11. 492–503: Aquil·les pregunta per Peleu i Neoptòlem) apuntaria, més aviat, cap a la segona hipòtesi

com una anticipació de l'acció posterior del poema; [2] la predicció d'un Hèctor moribund sobre la mort d'Aquil·les funciona de manera similar a la profecia que Pàtrocle fa a Hèctor (cf. [1]), encara que, a diferència d'aquella, la mort d'Aquil·les no formi part de l'acció de la *Iliada*;<sup>426</sup> [3] entre tota la informació que Proteu dóna a Menelau, també hi ha una profecia sobre la mort del sobirà espartà, el destí del qual es troba als camps elisis; [4] la profecia de Tirèsias a Odisseu conté, després d'una sèrie d'instruccions per aplacar la ira de Posidó, la predicció sobre el tipus de mort que tindrà l'heroi d'Ítaca, una mort lluny de la mar (ἐξ ἁλός). Aquesta predicció no només traça un altre paral·lel respecte a la profecia de Proteu a Menelau [3] i representa el tancament més natural a la profecia de l'endeví de Tebes,<sup>427</sup> sinó que és una manera que té el poeta de defensar una versió pròpia de la mort d'Odisseu, força allunyada de versions alternatives en què l'heroi d'Ítaca tornava a salpar a la recerca d'aventures.<sup>428</sup> Encara que potser es tracti d'una coincidència, s'ha d'assenyalar que les profecies que fan els guerrers moribunds de la *Iliada* al camp de batalla comporten la mort de l'interlocutor en el camp de batalla, mentre que les profecies d'endevins o divinitats amb capacitat profètica de l'*Odissea* impliquen una mort tranquil·la ja de vell.

**50** 'els déus van teixir' [ἐπέκλωσαν θεοί]: 8 exemples: [1] *Il.* 24. 525, [2] *Od.* 1. 17, [3] 3. 208, [4] 4. 207–8 (Κρονίων | ἐπικλώσει), [5] 8. 579, [6] 11. 139, [7] 16. 64 (ἐπέκλωσεν | δαίμων), [8] 20. 196.<sup>429</sup>

El motiu del destí dels mortals com el resultat d'una activitat divina que es compara amb el teixir és un element tradicional. Més enllà d'expressar una certa indefensió dels mortals sobre el decurs del seu destí —que es troba a mans de la divinitat—, quan el narrador o un personatge recorre a aquest element també està mostrant el convenciment personal —no necessàriament cert— sobre un fet determinat, sigui general (cf. [1, 8]) o específic (cf. [2]–[7]): [1] és gairebé irònic que Aquil·les, que és el causant de les penes de Príam, el sobirà troià, s'espolsi la responsabilitat sobre la mort d'Hèctor en adduir, en una declaració de caire general, que *als infeliços mortals* (10/1) els està teixida una vida plena de desgràcies. Tanmateix, tenint en compte que Aquil·les pronuncia aquestes paraules després de la mort de Pàtrocle, la declaració que fa no es pot interpretar en clau irònica, sinó que expressa més aviat el convenciment de l'heroi, fruit de la seva experiència, que els mortals estan destinats a patir

<sup>426</sup> Aquesta profecia és el punt culminant de les successives anticipacions de la mort d'Aquil·les al llarg de tota la *Iliada*, que a mesura que avança l'acció del poema diferents va quedant més i més definida a partir de les referències que s'hi van fent; cf. de Jong 2012: 150 *ad Il.* 22. 358–60.

<sup>427</sup> Cf. de Jong 2001: 278 *ad Od.* 11. 134–7.

<sup>428</sup> Així, el poeta de l'*Odissea* exposaria la seva pròpia versió de la mort d'Odisseu, una mort en calma lluny del mar que contrasta vivament amb el final que tenia en la *Telegonia* cíclica (cf. test. 4 Bernabé); aquesta versió encaixa amb la voluntat de l'*Odissea* de netejar la imatge negativa que tenia Odisseu en la tradició èpica grega; vegeu «General considerations on the *Nekyia*» en les *Conclusions*. Per a l'ús de la prolepsis en els poemes homèrics, vegeu de Jong 2004<sup>4</sup> [1987]: 81–91. Per a les conatelles sobre la mort d'Odisseu, vegeu Hartmann 1917.

<sup>429</sup> Cf. Dietrich 1965: 289–296; MacLeod 1982: 106 *ad Il.* 24. 209–10; Bostock 2007: 70 *ad Od.* 11. 139. Per qüestions metodològiques, no hem pres en consideració les ocurrències d'aquest element en els poemes de la tradició hesiòdica, encara que hi són abundants (e.g. Hes. *Th.* 218–219, cf. M. L. West 1966 *ad loc.*).

mentre visquin; [2] l'omniscència del narrador, que juga amb l'anticipació i el retardament de l'acció per tal de generar expectatives a l'audiència, fa que el recurs a aquest element no expressi —com en el cas dels personatges— un convenciment, sinó un fet que el narrador anticipa. En aquest cas, es tracta del retorn d'Odisseu, que és volgut per tots els déus, llevat de Posidó; [3] després del report de Nèstor (3. 103–200), Telèmac referma el convenciment que ni ell ni el seu pare podran venjar allò que els pretendents els han fet; [4] el discurs de Menelau confirma la identitat de Telèmac com a fill d'Odisseu, que ha estat posada en dubte en alguna ocasió per Telèmac mateix (cf. 1. 215–6); [5] en una expressió amb caràcter metanarratiu,<sup>430</sup> Antínoos expressa el convenciment que les desgràcies patides per Odisseu seran l'objecte d'una ἐσσομένοισιν ἀοιδή (8. 580);<sup>431</sup> [6] Odisseu es mostra convençut que la profecia de Tirèsias és certa; [7] l'ús d'aquest motiu en boca d'Eumeu per reportar les peripècies del rodamón [Odisseu] només pot voler dir que Odisseu ha aconseguit convèncer el porquerol amb una de les seves històries cretenques; [8] la ironia dramàtica de la declaració de Fileci davant d'Odisseu —en què assenyala que fins i tot els sobirans poden haver caigut en la condició de rodamons si els déus ho han teixit així— és només un dels elements que presenta el patró de l'escena típica de *reconeixement tardà*.<sup>432</sup> En tot cas, Fileci es mostra convençut de la veritat d'aquesta afirmació, cosa que en certa manera anticipa i facilita el reconeixement posterior d'Odisseu en la figura del rodamón errant.

51 'Però va, digues-me això i explica-m'ho amb exactesa' [ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον]: 17 exemples: [1] *Il.* 10. 384, [2] 10. 405, [3] 24. 380, [4] 24. 656, [5] *Od.* 1. 169, [6] 1. 206, [7] 1. 224, [8] 4. 486, [9] 8. 572, [10] 11. 140, [11] 11. 170, [12] 11. 370, [13] 11. 457, [14] 15. 383, [15] 16. 137, [16] 24. 256, [17] 24. 287.<sup>433</sup>

Aquest element és una fórmula de tipus transicional, que s'insereix en el discurs per tal de reorientar la conversa cap a un aspecte nou. El parlant mostra un interès especial pel tema que ha introduït amb la fórmula, però alhora un desconeixement absolut; això fa que aquest element transicional acostumi a precedir un seguit de preguntes a l'interlocutor,<sup>434</sup> les quals,

<sup>430</sup> En alguns passatges, els personatges heroics reverteixen la perspectiva temporal habitual —segons la qual les cançons tracten de fets *del passat* (cf. e.g. *Od.* 8. 73)— i expressen el convenciment que les gestes i peripècies pròpies o les d'una altra gent poden ser objecte de les cançons que es cantaran *en el futur*: cf. *Il.* 6. 357–8 (Hèlena sobre ella i Paris); *Od.* 3. 203–4 (Telèmac sobre Orestes); 8. 579–80 (Alcínoos sobre els troians); 24. 196–202 (Agamèmnon sobre Penèlope i Clitemnestra). Cf. de Jong 2001: 219s. *ad Od.* 8. 579–80.

<sup>431</sup> Per a l'anàlisi referencial d'un element tradicional que també conté el participi ἐσσομένοισι, cf. 31 ('*que ho coneguin també els homes a néixer*' [καὶ ἐσσομένοισι πύθῃσθαι]).

<sup>432</sup> Cf. de Jong 2001: 494–496, *ad Od.* 20. 185–204. Per al motiu tradicional *reconeixement tardà* (*delayed recognition*), vegeu de Jong 2001: 386s. *ad Od.* 16. 4–219.

<sup>433</sup> Cf. Finkelberg 1987; S. West 1988: 98 *ad Od.* 1. 169–70; Hainsworth 1993: 192 *ad Il.* 10. 384. I. de Jong (2001: 23 *ad Od.* 1. 156–318) qualifica l'element de *transitional formula*, una bona descripció de la funcionalitat que té aquest aquesta unitat en la construcció del discurs en els poemes homèrics. Per a M. Finkelberg (1987: 138), el verb καταλέγω «connotes both an ordered succession and truth».

<sup>434</sup> C. Dué i M. Ebbott (2010: 337s. *ad Il.* 10. 384) afirmen que és molt habitual que les preguntes prenguin la forma de l'element tradicional *preguntes alternatives* (cf. 56), per bé que no sempre sigui així (cf. [10]).

en la majoria dels casos, obtenen resposta. De fet, només a [13] Odisseu deixa sense atendre la demanda d'Agamèmnon, perquè desconeix del tot el destí d'Orestes.

Per tant, la presència d'aquest element no només serveix com a marca de transició en el discurs del personatge, sinó que emfasitza la importància que té per al parlant allò que vindrà a continuació: [1, 2] encara que Odisseu respongui la súplica de Doló encoratjant-lo (10. 383: θάρσει), l'heroi d'Ítaca no està interessat en el rescat que ofereix Doló sinó en la informació que en pot obtenir sobre les raons de la presència de Doló lluny del campament troià [1] i sobre les característiques del campament troià [2]. La resposta diligent de Doló no li estalviarà la mort, però (cf. 10. 454–6); [3] Hermes *qua* un jove interpel·la Príam, preguntant-li, entre d'altres coses, sobre els tresors que porta per rescatar el cadàver d'Hèctor. Amb l'ús d'aquesta fórmula Hermes vol mostrar interès pels plans de Príam, per tal de guanyar-se'n la confiança i poder-lo acabar escortant a la tenda d'Aquil·les; [4] un cop fet el tracte entre Aquil·les i Príam i després d'algunes indicacions sobre el lloc on pot dormir el sobirà troià, Aquil·les expressa interès per saber quants dies necessiten per fer les exèquies d'Hèctor —durant els quals se suspendrà el combat—; [5–7] després d'explicar-li a Atena *qua* Mentès la situació a palau, Telèmac pregunta per la identitat i origen de l'interlocutor, i per la manera com ha arribat a l'illa d'Ítaca [5].<sup>435</sup> Atena li respon explicant-li la història de Mentès, el senyor dels tafis, però tot seguit s'interessa també per la identitat de l'interlocutor, per si és Telèmac el fill d'Odisseu [6]. Quan Telèmac li ho confirma, Atena afirma que és de bona estirp i, tot seguit, s'interessa pel festí que se celebra a palau [7]. En aquesta conversa seguida entre Telèmac i Atena *qua* Mentès es pot observar la utilitat d'una fórmula de tipus transicional a l'hora de construir el discurs i d'introduir nous centres d'interès. A més de permetre alentir momentàniament el discurs i centrar de nou el focus d'interès de la conversa en un altre aspecte, el recurs a aquest tipus d'expressions formulars dota la conversa de major dinamisme; [8] després d'assegurar a Proteu que complirà tot allò que li ha manat fer —retornar a Egipte i fer sacrificis per als déus—, Menelau s'interessa pel destí dels companys que van combatre amb ell a Troia; [9] just després de manar als feacis de preparar la nau per retornar l'hoste a la terra paterna, Alcínoos recorda la profecia de Nausítous que contempla la destrucció de Feàcia i es pregunta si mai s'arribarà a acomplir. Tot seguit, però, el seu interès es torna a centrar en l'hoste, a qui formula tot un seguit de preguntes relatives al viatge que l'ha acabat portant a Feàcia i que Odisseu respon amb la narració dels *Apòlegs*;<sup>436</sup> [10] un cop feta la profecia de Tirèsias —que és, de fet, l'objectiu últim de la visita a l'Hades—, Odisseu mostra interès per saber per què l'esperit d'Anticlea, la mare morta, no el pot reconèixer. Les instruccions de Tirèsias permeten a Odisseu parlar amb les diferents ànimes que s'estan a l'Hades, unes converses que constitueixen el tronc central de l'episodi; [11] després d'explicar les raons del seu descens a

<sup>435</sup> Per a una anàlisi de l'escena d'hospitalitat de Telèmac a Atena *qua* Mentès al palau d'Odisseu a Ítaca, vegeu Reece 1993: 47–57.

<sup>436</sup> Per a una anàlisi de l'escena d'hospitalitat dels feacis a Odisseu, vegeu Reece 1993: 101–121.

l'Hades, Odisseu vol conèixer les raons de la mort de la mare; [12] a l'*intermezzo* de l'episodi de la *Nekyia*, després d'una sèrie d'elogis dirigits a la narració que ha fet Odisseu, Alcínoos mostra interès per saber si l'heroi itaquès també s'hi va trobar alguns dels companys de la guerra de Troia. En la resposta, Odisseu reprèn la segona part de la narració; [13] després del discurs en contra de les dones, Agamèmnon s'interessa, davant d'Odisseu, pel destí d'Orestes, el seu fill, però l'heroi itaquès és incapaç de poder-li respondre; [14] el rodamón [Odisseu] no es dona per satisfet amb la breu referència que fa Eumeu a la seva infància, sinó que es mostra interessat per saber-ne més detalls; [15] Eumeu vol saber de Telèmac si, a més de dir-ho a Penèlope, també ho ha de saber Laertes; [16] en la conversa entre el rodamón [Odisseu] i Laertes, després d'elogiar la figura i el treball que duu a terme a Laertes als camps, el rodamón s'interessa per l'hort que conreen i aprofita per explicar que antany havia conegut i hostatjat Odisseu. Això commou Laertes, que confirma al rodamón que es troba a Ítaca, però que ara hi manen uns pretendents insolents, i tot seguit s'interessa per saber més detalls de la trobada del rodamón amb Odisseu [17].

52 '[van / vaig] romandre dempeus' [μένον ἔμπεδον]: 6 exemples: [1] *Il.* 5. 527, [2] 15. 406, [3] 15. 622, [4] *Od.* 7. 259, [5] 11. 152, [6] 11. 628.<sup>437</sup>

Aquest element fraseològic tradicional, que es tan ben testimoniats en la *Iliada* com en l'*Odissea*, expressa la resistència d'un o de més personatges davant d'una situació adversa i sovint espaiadora. Encara que la fórmula es presenti invariable, el verb μένον es pot referir a un subjecte de tercera persona del plural o de primera persona del singular. En els passatges iliàdics el verb es refereix sempre als grecs ([1, 3] Δαναοί, [2] Ἀχαιοί), de manera que el verb és en tercera persona del plural; en canvi, en els passatges odisseics, el verb es refereix sempre a Odisseu, que parla de les seves aventures en primera persona, de manera que la forma verbal sempre és la primera del singular.

En tot cas, la presència d'aquest element tradicional expressa la resistència del subjecte en unes condicions no especialment propícies perquè el personatge o personatges en qüestió s'hi quedin, com pot ser una batalla en què s'està perdent [1–3], el pas de molt de temps lluny de la terra paterna [4] o l'estada a l'Hades d'un viu entre els morts [4, 5]: [1] davant de l'atac dels troians, ni els dos Aiantes, ni Odisseu, ni Diomedes s'esporgueixen sinó que resisteixen (ἔμεινον, 5. 522) i insten els grecs a combatre, que μένον ἔμπεδον οὐδὲ φέβοντο; [2] Pàtrocle es commou davant d'Eurípil en veure l'atac dels troians contra el campament grec i decideix anar a veure Aquil·les. Mentrestant, els grecs μένον ἔμπεδον, però malgrat la superioritat numèrica, no poden rebutjar els troians de les naus; [3] per acomplir el seu disseny de veure cremar una nau grega i donar-li glòria a Hèctor (15. 592–602), abans de permetre la victòria definitiva dels grecs, Zeus fa costat a Hèctor, que es llança amb tota la fúria a combatre contra els grecs, els

<sup>437</sup> Cf. Harder 1984c.

quals, malgrat tot, μένον ἔμπεδον οὐδὲ φέβοντο; [4] Odisseu reconta als feacis els set anys que va passar al costat de Calipso, resisitint, plorant i desitjant poder sortir de la illa per tornar a casa; [5] després de conversar amb l'ànima de Tirèsias, Odisseu es queda allà mateix dempeus esperant que vingui l'ànima de la seva mare, una situació que —donades les circumstàncies— es fa més aviat incòmoda (cf. [6]); [6] després de conversar amb Hèracles, Odisseu espera un moment (μένον ἔμπεδον) per si alguna altra ànima d'un heroi hi va, però finalment se n'acaba anant per por que Persèfone hi envii la Gorgona. Aquest és l'únic cas en què el personatge acaba decidint anar-se'n, encara que no sense haver mostrat anteriorment certa resistència a l'adversitat.

53 'estant viu' [ζωὸς ἐὼν]: 9 exemples: [1] *Il.* 2. 699, [2] 17. 153, [3] 17. 271, [4] 17. 478, [5] 17. 672, [6] 22. 436, [7] 24. 749 (ζωὸς περ ἐὼν), [8] *Od.* 11. 156, [9] 22. 177.<sup>438</sup>

Aquesta fórmula acostuma a trobar-se en una posició emfàtica, a inici absolut de vers, referida a accions que feien en vida una sèrie de personatges que ara són morts: [1] Protesilau encapçalava les tropes de Fílax segons el *Catàleg de les naus*; [2] Glauc recorda el paper de Sarpedó combatent per Hèctor i els troians; [3] l'actitud de Zeus envers Pàtrocle canvia un cop l'heroi és mort perquè no vol veure el seu cos convertit en presa de gosses troianes; [4] ningú és tan bo a l'hora de dominar els cavalls d'Aquil·les com Alcidemont, excepte Pàtrocle quan era viu; [5] Menelau esperona els Aiantes i Meríones que recordin Pàtrocle quan combatin, que quan era viu era μέλιχος amb tothom (17. 671); [6, 7] en els *thrēnoi* que dedica Hècabe per la mort d'Hèctor, la mare de l'heroi troià afirma [6] que el fill mort era un μέγα κῦδος per als troians (22. 435) i [7] també estimat pels déus (24. 749). Només en dos casos —precisament els de l'*Odissea*— es refereix a personatges vius que es troben en una situació molt propera a la mort: [8] Odisseu a l'Hades, [9] Melanti a punt de ser penjat.

La contraposició de la situació anterior ζωὸς ἐὼν amb la situació actual —en què el personatge es troba mort o a prop de la mort— queda encara més remarcada per la presència, just abans o després de la fórmula, d'algun element vinculat amb la mort: [1] la fórmula γαῖα μέλαινα (cf. 93/1), [2] el motiu tradicional *ser presa dels gossos*,<sup>439</sup> [4]–[6] l'expressió formular θάνατος καὶ μοῖρα κιχάνει, i [8] la fórmula ζόφον ἡερόεντα (cf. 22/6). En el cas de [9], encara que el personatge estigui a punt de morir, el que s'emfasitza és el patiment que encara pot endurar en vida, per mitjà de l'expressió χαλέπ' ἄλγεα πάσχηι (22. 177), amb certa càrrega referencial associada.<sup>440</sup>

<sup>438</sup> Cf. M. W. Edwards 1991: 78 *ad Il.* 17. 153; Latacz 2003: 226 *ad Il.* 2. 699. A propòsit de l'autenticitat d'un d'aquests passatges de la *Iliada* (22. 436), l'estudiosa I. de Jong (2012: 172 *ad loc.*) defensa que no és espuri —com edita M. L. West—, sinó que encaixa perfectament en el context, perquè «[t]he contrast between present and past is a regular element of laments».

<sup>439</sup> La mutilació del cadàver d'un mort per part d'animals salvatges és un motiu recurrent en la tradició èpica grega d'època arcaica; cf. supra n. 120.

<sup>440</sup> Encara que no hem estudiat ni motiu de *sofrir dolors* (cf. infra n. 778) ni l'expressió χαλέπ' ἄλγε' ἔχοντα (11. 582), sí que hem fet l'anàlisi referencial de l'expressió '[patint] forts dolors' [κρατέρ' ἄλγε' ἔχοντα] (cf. 116).



54 'és difícil' [χαλεπόν]: 11 exemples: [1] *Il.* 16. 620, [2] 19. 80, [3] 21. 184, [4] *Od.* 4. 651, [5] 10. 305, [6] 11. 156, [7] 13. 141, [8] 20. 313, [9] 23. 81, [10] 23. 184, [11] *h. Merc.* 205.<sup>441</sup>

Aquest element, que està format per una oració impersonal amb l'adjectiu χαλεπόν, serveix per il·lustrar una acció o el desenvolupament potencial d'una acció que és impossible a la pràctica, que per alguna qüestió inherent a ella mateixa és improbable que pugui arribar a tenir lloc. Així doncs, l'element assenyala que l'acció en qüestió, en circumstàncies normals, no és possible, encara que l'objectiu que persegueixi sigui bo i honest o l'acció sigui coratjosa.

Es troba, principalment, en dos contextos. Per una banda, indica les limitacions que tenen els éssers humans si es comparen amb el poder de les divinitats: [3] Aquil·les atribueix la seva superioritat bèl·lica sobre Pelegó —que descendeix d'un riu— al fet de pertànyer al llinatge de Zeus, que és evidentment molt superior a qualsevol de les divinitats fluvials; [5] collir l'herba *moly* és una tasca pràcticament impossible per a qualsevol mortal, mentre que per als déus no, perquè θεοὶ δέ τε πάντα δύνανται (10. 306); [6] als vius no els és possible, a la pràctica, veure els paratges de l'Hades. Per això, Anticlea es mostra tan sorpresa que Odisseu i els companys hi hagin pogut arribar; [9] malgrat la reprensió d'Euriclea<sup>442</sup> i el nou signe de reconeixement que hi aporta —la cicatriu que Odisseu té a la cama—, Penèlope s'escuda en la inescrutabilitat dels designis divins per negar-se a reconèixer la tornada del marit;<sup>443</sup> [10] Odisseu sap perfectament que moure el llit és impossible si no ho fa un déu, perquè ἀνδρῶν δ' οὐ κέν τις ζῶδες βροτός, οὐδὲ μάλ' ἥβῶν, / ῥεῖα μετοχλίσσειεν (23. 187–8).

Per altra banda, l'element indica la impossibilitat pràctica de poder dur a terme una acció, no ja per les limitacions dels humans davant del poder dels déus, sinó per una desproporció numèrica que la fa impossible: [1] l'advertència de Meríones a Eneas subratlla la impossibilitat que l'heroi troià pugui apagar la fúria de tots els qui s'hi arribin a oposar, una impossibilitat fonamentada, precisament, en el fet que també Eneas és mortal (cf. 16. 622: θνητὸς δέ νυ καὶ σὺ τέτυξαι); [8] Telèmac justifica la seva manca de reacció davant l'actitud dels pretendents pel fet de ser un contra tants, χαλεπὸν γὰρ ἐρυκακέειν ἓνα πολλούς; [11] encara que l'ancià a qui el déu Apol·lo pregunta per les vaques que Hermes ha robat es veu incapaç de distingir tota la gent que ha passat pel costat del seu camp —perquè πολλοὶ γὰρ ὁδὸν πρήσσουσιν ὁδῖται (203)—, sí que encerta a dir que les vaques les duia un infant.

En els tres casos restants, no sembla que hi hagi cap patró reconeixible, més enllà de l'expressió d'una certa relació de superioritat o d'inferioritat: [2] després de la intervenció

<sup>441</sup> Cf. J. M. Foley 1999b: 226, que defensa que l'element connota una impossibilitat pràctica (*practical impossibility*). Recollim tots els passatges en què trobem aquesta forma de l'adjectiu amb un infinitiu, assenyalant només el vers en què es troba l'adjectiu, encara que la frase ocupi més versos.

<sup>442</sup> Euriclea recorre a l'expressió formular ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὁδόντων (23. 70) per reprendre Penèlope. Més enllà del significat denotatiu de l'element —que és el d'expressar sorpresa alhora que s'interroga l'interlocutor—, el seu valor referencial tradicional implica que és una persona més gran o experimentada que en reprèn una de més jove o inexperta pel que acaba de dir (cf. J. M. Foley 1999b: 226).

<sup>443</sup> Penèlope recorre a aquest element tradicional que connota *impossibilitat pràctica* per fer referència al caràcter inescrutable dels signes divins: χαλεπὸν σε θεῶν αἰείγενετᾶν / δῆνεα εἴρυσθαι, μάλα περ πολυῖδριν ἐοῦσαν (23. 81–2).

d'Aquil·les en l'assemblea que ell mateix ha convocat, Agamèmnon comença el discurs, en què s'acabarà exculpant de la responsabilitat en la còlera de l'heroi mirmídon, amb una referència més aviat poc clara al fet de parlar sense alçar-se. L'expressió χαλεπὸν γὰρ ἐπισταμένῳ περ ἔόντι serveix com a *captatio benevolentiae*, perquè hi subjau la idea que, si per a una persona que en sàpiga ja és difícil adreçar-se a l'assemblea, a la pràctica és impossible que ho sàpiga fer algú que, com ell, es troba malferit i no és capaç ni de posar-se dret per parlar-hi (cf. 19. 77);<sup>444</sup> [4] Noèmon justifica el fet d'haver deixat la nau a Telèmac en el fet que aquest es troba en una situació de necessitat; [7] el fet que Posidó sigui, segons Zeus, el πρεσβύτατον καὶ ἄριστον (13. 142) dels déus fa que no es pugui deixar d'honrar així com així. És aquesta superioritat, a nivell d'edat i de qualitat divina, el que impossibilita qualsevol altre comportament envers ell.

Així doncs, aquest element tradicional implica una *impossibilitat pràctica* basada en una relació de desigualtat, sigui per la diferència entre la qualitat divina i humana, sigui per una diferència numèrica insalvable, sigui per una relació de superioritat o d'inferioritat que no és pot capgirar.

55 'a Troia de bells cavalls' [Ἴλιον εἰς εὐπωλον]: 5 exemples: [1] *Il.* 5. 551, [2] 16. 576, [3] *Od.* 2. 18, [4] 11. 169, [5] 14. 71.<sup>445</sup>

Aquesta fórmula locativa es troba sempre a principi absolut de vers i acostuma a vincular l'expedició a Troia amb dos objectius: el combat contra els troians i l'honor dels Atrides. Aquestes dues idees són recorrents en quatre de les cinc atestacions: [1] Eneas captura Cretó i Orsíloc, que van anar a Troia seguint els argius, τιμὴν Ἀτρεΐδης Ἀγαμέμνονι καὶ Μενελάῳ ἄρνυμένῳ (5. 552–3); [2] Epigeu va ser enviat a Troia amb Aquil·les ἵνα Τρώεσσι μάχοιτο; [4, 5] Odisseu va acabar participant en l'expedició. En aquests dos darrers casos, però, també es fa referència a la importància que té l'honor d'Agamèmnon en particular i dels Atrides en general per explicar la participació de l'heroi itaquès en la guerra: [4] Odisseu acompanya Agamèmnon a Troia (cf. 11. 168: ἐπόμην Ἀγαμέμνονι δίωι); [5] Eumeu justifica la participació del seu senyor a l'expedició de Troia Ἀγαμέμνονος εἵνεκα τιμῆς (14. 70).

El vers complet amb la fórmula ἵνα Τρώεσσι μάχοιτο es troba en tres de les cinc atestacions [2, 4, 5] i la relació de l'expedició amb l'honor dels Atrides queda remarcada també en tres de les cinc atestacions (cf. [1] *Il.* 5. 551–3, [4] *Od.* 11. 168, [5] 14. 70). Tanmateix, el poeta no aplica de manera mecànica aquests dos components —la fórmula ἵνα Τρώεσσι μάχοιτο per completar l'hemistiqui després de Ἴλιον εἰς εὐπωλον, o la relació de l'expedició amb l'honor dels Atrides—, sinó que és capaç d'introduir-hi variacions quan creu que hi ha motivacions diferents o que vol posar l'èmfasi en algun altre aspecte que considera més rellevant: [3] la feta més important d'Àntifos, el fill d'Egipci que ha anat a Troia ἄμ' ἀντιθέωι

<sup>444</sup> Per una anàlisi general de l'escena, vegeu M. W. Edwards 1991: 243–245; Teffeteller 2003.

<sup>445</sup> Per a un estudi de les expressions formulars de lloc, vegeu Sale 1987.

Ὀδυσῆϊ (2. 17), és el fet d'acompanyar el seu senyor en el retorn amb les naus, durant el qual mor devorat per Polifem (19–20). Per això, el segon hemistiqui del vers l'ocupa ἔβη κοίλῃσ' ἐνὶ νηυσίν, que posa en relació el personatge amb el *nóstos* d'Odisseu, en el si del qual hi juga un cert paper; en queden exclosos, en canvi, els elements que fan referència a la lluita contra els troians i a la relació de l'expedició amb l'honor d'Agamèmnon, que per al personatge en qüestió no són gens rellevants.

**56 Preguntes amb plantejament d'alternatives [ἢ / ἢἔ | ἢ / ἢἔ]:** 28 exemples: [1] *Il.* 6. 377–80, [2] 10. 61–3, [3] 11. 820–1, [4] 13. 250–2, [5] 16. 7–13, 17–8, [6] 24. 381–4, [7] 24. 408–9, [8] *Od.* 1. 406–9, [9] 2. 28–33, [10] 3. 71–4, [11] 3. 214–5, [12] 4. 371–2, [13] 4. 487–90, [14] 4. 833–4, [15] 9. 252–5, [16] 9. 403–6, [17a] 11. 171–3, [17b] 11. 175–6, [17c] 11. 178–9, [18] 11. 398–403, [19] 11. 458–60, [20] 11. 494–7, [21a] 15. 347–50, [21b] 15. 384–8, [22] 16. 33–5, [23] 16. 95–8, [24] 16. 461–3, [25] 17. 576–8, [26] 24. 106–13, [27] 24. 404–5, [28] 24. 474–6.<sup>446</sup>

El plantejament de dues o més alternatives és un dels recursos que fa servir el poeta per expandir la formulació de les preguntes. L'expansió per mitjà d'alternatives, que només es troba en interrogatives directes parcials, aconsegueixen l'efecte de donar èmfasi a la pregunta que es planteja i, de retruc, també a la resposta. A més, serveix per fer explícit l'involucrament intel·ligent del parlant amb la situació —perquè és capaç d'aventurar diferents respostes a la pregunta que planteja— i/o per expressar el desig d'obtenir una resposta ràpida i de certa extensió i detall per part de l'interlocutor, encara que no sempre ho aconsegueixi.<sup>447</sup> A nivell de recepció per part de l'audiència, la presència d'aquest recurs té dues conseqüències: d'una banda, té l'efecte de crear diferents horitzons d'expectatives alhora, associats cadascun a una de les alternatives que es plantegen; de l'altra, la projecció d'horitzons d'expectatives diferents comporta certa incertesa sobre la resposta, que se sol acabar resolent, però que l'interlocutor pot decidir deixar en suspens quan no hi dona cap resposta.

Pel que fa a la pregunta, més enllà del fet que presentin o no una pregunta directa abans del plantejament de les alternatives,<sup>448</sup> l'element més significatiu és el nombre d'alternatives

<sup>446</sup> Cf. Larrain 1987: 228–243; Minchin 2004: 34–37; Latacz 2008: 125, *ad Il.* 6. 378–80. En aquest element incloem només les preguntes que plantegen algun tipus d'alternativa que s'expressa per mitjà de les partícules ἢδη / πού. Per tant, no s'hi inclouen les preguntes d'aquest tipus que no presenten els elements ἢδη / πού, encara que plantegin alternatives (e.g. *Il.* 10. 82–4, 385–9), ni les preguntes de resposta binària (e.g. *Od.* 20. 166–7), ni tampoc aquells passatges en què les partícules ἢδη / πού no s'integren en el plantejament d'una pregunta en estil directe amb alternatives, sinó en el plantejament d'escenaris alternatius (e.g. *Il.* 3. 239–42, 6. 368–9, 10. 309–12 = 10. 396–9, 19. 334–7; *Od.* 3. 89–91, 17. 275–7, 22. 166–9), en escenes de deliberació (e.g. *Il.* 16. 435–8, 16. 648–51, 22. 174–6, *Od.* 6. 119–25, 16. 74–6, 17. 235–7, 18. 90–2, 19. 525–8, 20. 10–3), en la formulació de preguntes en estil indirecte (e.g. *Il.* 1. 64–7, 24. 263–4) o de preguntes retòriques que no busquen una resposta (e.g. *Il.* 15. 735–6).

<sup>447</sup> E. Minchin (2004: 36) parteix de la comparació dels usos homèrics amb els de la parla oral quotidiana i suggereix que «we use alternate questions in certain contexts to indicate either our intelligent engagement with the circumstances (we demonstrate that we are considering the possibilities) and/or a desire to prompt a response.» A més, l'estudi dels contextos homèrics en què es troba aquest tipus de pregunta suggereix que el parlant no només desitja una resposta ràpida, sinó de certa extensió i detall.

<sup>448</sup> De les trenta-dues ocurrences d'aquest element, la pregunta directa és present en divuit, e.g. [1] *Il.* 6. 377: πῆϊ ἔβη Ἀνδρομάχῃ λευκώλενος ἐκ μεγάροιο; cf. també [2] 10. 61, [4] 13. 250, [5] 16. 7–11, [8] *Od.* 1. 406–7, [9] 2.

que es plantegen, que oscil·la entre dues i quatre.<sup>449</sup> Com més alternatives es plantegin i més extensa sigui la pregunta,<sup>450</sup> més èmfasi dóna a la pregunta —i per tant espera de la resposta— qui la planteja, per bé que això no sempre significa obtenir una resposta més extensa ni completa (cf. e.g. [19] 11. 463–4): [5] Aquil·les vol saber per què Pàtrocle està plorós. La preocupació de l'heroi es fa evident perquè, en la formulació de la pregunta, planteja fins a quatre explicacions alternatives, la darrera de les quals resulta encertada (16. 22–9);<sup>451</sup> [12] el retret d'Idòtea, plantejat per mitjà de tres explicacions alternatives a la manca d'acció de Menelau, emfasitza la desesperació en què es troben les tropes gregues atrapades a l'illa; [13] el destí de la resta de tropes gregues que es van quedar a terra amb Agamèmnon és una de les majors preocupacions que té Menelau, que aventura tres hipòtesis alternatives que acaben resultant totes certes (cf. 4. 495); [18] la mort d'Agamèmnon resulta del tot inesperada i sorprenent per a Odisseu, que aventura fins a tres explicacions alternatives diferents per explicar-la, totes equivocades (cf. 62/7); [19] el destí del seu fill és la major preocupació de l'ànima d'Agamèmnon, que hipotetitzava fins a tres ciutats diferents on podria trobar-se Orestes. El laconisme i brusquedat de la resposta que li dóna Odisseu resulten sorprenents; [23] la situació del seu fill Telèmac preocupa Odisseu, com demostra el plantejament de fins a tres escenaris alternatius; [26] l'ànima d'Agamèmnon justifica el seu gran interès per les raons de la mort d'Amfimedont i, per extensió, de la resta de pretendents en base a la seva relació d'hospitalitat (24. 114: ξείνος δέ τοι εὔχομαι εἶναι).

En termes generals, però, el simple fet de plantejar una pregunta amb alternatives ja denota un cert interès per part del parlant en conèixer-ne la resposta i que aquesta sigui tan detallada com sigui possible, també en els casos en què només es plantegen dues alternatives: [1] Hèctor a les serventes sobre Andròmaca; [2] Menelau a Agamèmnon sobre què ha de fer; [3] Pàtrocle a Eurípil sobre l'esdevenir futur del combat entre grecs i troians; [4] Idomeneu a Meríones sobre per què es troba a les tendes i ha abandonat el combat; [6] Hermes *qua* un jove a Príam sobre els tresors que porta; [7] Príam a Hermes *qua* un jove sobre el cadàver d'Hèctor; [8] Eurímac a Telèmac sobre la identitat, procedència i propòsit del visitant, que és Atena *qua* Mentes (cf. [10, 15]); [9] Egipci a l'assemblea itaquea sobre qui l'ha convocada i per què; [10] Nèstor a Telèmac i a Atena *qua* Mentor sobre la seva identitat; [11] Nèstor a

28–29, [10] 3. 71, [15] 9. 252, [16] 9. 403–4, [17a] 11. 171, [18] 11. 398, [19] 11. 458, [20] 11. 494, [21a] 15. 347–8, [24] 16. 461, [25] 17. 576, [26] 24. 106–7, [28] 24. 474). La resta de preguntes presenten les alternatives directament, sovint després de l'expressió '*Però va, digeu'm això i explica-mho amb exactesa*' [ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον] (51) o similars, com ara: [3] *Il.* 11. 819–21 (819): ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ διοτρεφέες Εὐρύπυλ' ἥρωες, / ἧ ρ' ἔτι που σχήσουσι πελώριον Ἑκτορ' Ἀχαιοί, / ἧ ἤδη φθίσονται ὑπ' αὐτοῦ δουρὶ δαμέντες;  
<sup>449</sup> De les trenta-dues ocurrences, set [1, 12, 13, 18, 19, 23, 26] presenten tres alternatives, i només una [5] en presenta quatre. En alguns casos, no és gaire fàcil determinar si dos elements conformen dos membres alternatius, o bé un sol membre plantejat amb una disjuntiva, com en [1] (cf. Latacz 2008: 125, *ad Il.* 6. 378–80). Aquí hem optat per considerar-los membres diferents.

<sup>450</sup> Per a aquest principi de la poètica oral, vegeu «L'expansió emfàtica» en la *Introducció*.

<sup>451</sup> I. Kakridis (1949: 119–20) defensa que, en aquest passatge, el poeta està fent una variació sobre el motiu tradicional de les *preguntes errònies* (cf. 62) amb la finalitat d'aconseguir, en primer lloc, emfasitzar la solució correcta que acaba oferint Aquil·les (16. 17–8) després del plantejament d'alternatives i, en segon lloc, expressar un lleu retret per part de l'heroi, que ja s'intueix quan compara Pàtrocle amb una nena petita (cf. 16. 7).

Telèmac sobre els pretendents; [14] Penèlope a Atena sobre el destí d'Odisseu; [15] Polifem a Odisseu i els companys sobre la seva identitat; [16] els ciclops a Polifem sobre el seu estat i salut; [17] Odisseu a Anticlea sobre la mort d'ella [a], sobre Telèmac [b] i sobre Penèlope [c] (cf. [22]); [20] Aquil·les a Odisseu sobre Peleu, el seu pare; [21] Odisseu a Eumeu sobre els pares d'Odisseu [a] i sobre la manera com Eumeu va arribar a Ítaca [b]; [22] Telèmac a Eumeu sobre Penèlope; [24] Telèmac a Eumeu sobre la situació a la ciutat; [25] Penèlope a Eumeu sobre el rodamón; [26] Doli a Odisseu sobre si Penèlope sap del seu retorn; [27] Atena a Zeus sobre l'esdevenir futur de l'acció.

El plantejament d'alternatives a l'hora de formular una pregunta no sempre resulta efectiu per aconseguir, d'una banda, que l'interlocutor confirmi alguna de les hipòtesis que el parlant ha suggerit, i, de l'altra, que respongui de manera completa i amb tot detall; de fet, no és del tot estrany que hi reaccioni amb cert rebuig i agressivitat. Així doncs, l'aparició d'aquest element, si bé caracteritza la voluntat i interès del parlant, no pot anticipar ni l'extensió<sup>452</sup> ni el tipus de resposta que n'obtindrà, que pot ser: (a) resposta simple; (b) confirmació d'una (o més d'una) de les alternatives; (c) refutació de les alternatives plantejades i anunci de la resposta correcta; (d) rebuig (inicial) a respondre. Els casos més interessants, evidentment, són els que no s'ofereix una resposta simple, sinó en els que o bé es produeix algun tipus d'interacció amb les alternatives plantejades (de confirmació o de refutació) o bé l'interlocutor es nega a respondre o hi reacciona *a priori* amb una negativa una mica agressiva: en el primer cas, perquè es pot veure la manera com l'interlocutor construeix la resposta a partir de les alternatives que planteja la pregunta; en el segon, perquè la reacció de l'interlocutor és del tot inesperada i sorprenent, i trenca les expectatives que té l'audiència de saber la resposta a la pregunta que es formula.

La resposta de l'interlocutor pot consistir, doncs, en (b) la confirmació d'una de les alternatives plantejades, generalment la primera, sovint fent servir una fraseologia similar. En alguns casos (cf. [7, 17b]), la confirmació va precedida de la refutació d'una de les alternatives: [2] Agamèmnon respon a Menelau ἀῖθι μένειν (10. 62); [3] Eurípil respon a Pàtrocle que els grecs aniran caient;<sup>453</sup> [7] Hermes *qua* un jove respon a Príam que el cadàver d'Hèctor es troba a les tendes d'Aquil·les;<sup>454</sup> [13] Proteu confirma a Menelau les tres alternatives que ha plantejat: una part dels grecs ha tornat, una altra part ha mort durant el retorn i alguns a

<sup>452</sup> És sorprenent el fet que moltes de les respostes (12x) no sobrepassen els tres versos, una extensió que, pel tipus de pregunta plantejada, sembla breu: [4] *Il.* 13. 256–8, [6] 24. 387–8, [12] *Od.* 4. 377–8, [14] 4. 836–7, [16] 9. 408, [17c] 11. 181–3, [19] 11. 463–4, [20] 11. 505, [22] 16. 37–9, [24] 16. 465–6, [25] 17. 580–1, [27] 24. 406.

<sup>453</sup> En aquest cas, és la segona alternativa la que es confirma i, a més, amb la fraseologia modificada: 11. 821: ἤ ἤδη φθίσονται ὑπ' αὐτοῦ δουρὶ δαμέντες, cf. 11. 823–4: οὐκέτι ... ἄλκαρ Ἀχαιῶν / ἔσσεται, ἀλλ' ἐν νηυσὶ μελαίνησιν πεσέονται.

<sup>454</sup> En aquest cas, es refuta la segona alternativa (24. 411: οὐ πῶ τόν γε κύνας φάγον οὐδ' οἰωνοί, cf. 24. 408–9: ἤέ μιν ἤδη / ἤισι κυσὶν μελεῖσσι ταμὼν προύθηκεν Ἀχιλλεύς) i es confirma la primera (24. 408: ἤ ἔτι πὰρ νήεσσιν ἐμὸς παῖς, cf. 24. 412–3: ἀλλ' ἔτι κείνος κείται Ἀχιλλῆος παρὰ νηὶ / αὐτῶς ἐν κλισίῃσιν), amb la fraseologia modificada.

palau;<sup>455</sup> [17b] Anticlea respon a Odisseu que és Telèmac qui governa la hisenda, ningú més;<sup>456</sup> [17c] Anticlea respon a Odisseu que Penèlope roman ‘*amb el cor sofer*’ (58/4);<sup>457</sup> [21a] Eumeu respona al rodamón [Odisseu] que Laertes encara és viu;<sup>458</sup> [22] Eumeu respon a Telèmac que Penèlope roman ‘*amb el cor sofer*’ (58/5);<sup>459</sup> [27] Odisseu respon a Doli que Penèlope ja sap que ha tornat;<sup>460</sup> [28] Zeus respon a Atena que, a partir d’aquell moment, després que Odisseu hagi mort els pretendents de Penèlope, hi ha d’haver pau i concòrdia a Ítaca.<sup>461</sup>

En segon lloc, l’interlocutor pot respondre amb (c) la refutació de les alternatives que s’han plantejat i l’anunci de la resposta correcta [1, 9, 12, 17a, 18, 23], un recurs que conforma el motiu tradicional de les *preguntes errònies*, que analitzem amb més deteniment en l’entrada corresponent (cf. 62).

Finalment, en alguns casos, l’interlocutor pot optar per no respondre la pregunta o, si més no, expressar certa reserva abans de respondre-la: [6] Príam respon repreguntant (24. 387–8); [11] Telèmac no arriba a respondre la pregunta de Nèstor, sinó que parla del retorn del pare (cf. 3. 226–8); [13] Proteu encapçala la resposta amb la pregunta τί με ταῦτα διείρεαι; (4. 492, cf. 103/1), que expressa un cert rebuig o reserva inicial a respondre, encara que hi acabi donant una resposta (cf. [19, 28]); [14] Atena respon a Penèlope que no li dirà si Odisseu és viu o mort, perquè no és bo parlar de coses ventisses (κακὸν δ’ ἀνεμώλια βάζειν, 4. 837, cf. 127/2); [19] Odisseu encapçala la resposta a Agamèmnon amb la pregunta τί με ταῦτα διείρεαι; (11. 463, cf. 103/2), tot seguit li diu que no sap si Orestes és viu o mort, i amb l’expressió κακὸν δ’ ἀνεμώλια βάζειν (11. 464, cf. 127/3) clou la conversa; [28] encara que Zeus encapçali la resposta a Atena expressant un cert rebuig o reserva inicial a respondre —que expressa amb la pregunta en forma extensa τί με ταῦτα διείρεαι ἡδὲ μεταλλάϊς; (24. 478, cf. 103/3)—, finalment accedeix a respondre. Així, doncs, la reserva o el rebuig inicial s’expressa per mitjà de dos elements tradicionals: el motiu *parlar de coses ventisses* (127) i una contrapregunta, que sol prendre la forma de l’element tradicional τί με ταῦτα διείρεαι; (103).<sup>462</sup>

<sup>455</sup> En aquest cas, la resposta de Proteu és força completa. Comença expressant rebuig per mitjà de τί με ταῦτα διείρεαι; (cf. 103/1), però acaba detallant el destí de la resta de grecs, amb una resposta molt extensa (4. 492–537, 555–69) que s’escapa de la fraseologia utilitzada en la pregunta.

<sup>456</sup> En aquest cas, es refuta la segona alternativa (11. 184: σὸν δ’ οὐ πῶ τις ἔχει καλὸν γέρας, cf. 11. 175–6: ἤε τις ἦδη / ἀνδρῶν ἄλλος ἔχει, ἐμὲ δ’ οὐκέτι φασὶ νέεσθαι) i es confirma la primera (11. 184–6, cf. 11. 175: ἦ ἔτι παρ κείνοισιν ἐμὸν γέρας), en tots dos casos amb la fraseologia modificada.

<sup>457</sup> De fet, la resposta completa són tres versos: 11. 181–3 (= [23] 16. 37–9): καὶ λῆην κείνη γε μένει τετληότι θυμῷ / σοῖσιν ἐνὶ μεγάροισιν· οἷζυραὶ δὲ οἱ αἰεὶ / φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέραι δάκρυ χεοῦσσι. Cf. 11. 178: ἦ ἐμὲ μένει παρὰ παιδί καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσει. Per als valors referencials de l’expressió ‘*amb el cor sofer*’ [τετληότι θυμῷ], cf. 58.

<sup>458</sup> Cf. 15. 349: ἦ που ἔτι ζώουσιν [sc. Laertes i Anticlea] ὑπ’ αὐγὰς ἡελίοιο. Per als valors referencials de la fórmula ‘*sota els rajos del sol*’ [ὑπ’ αὐγὰς ἡελίοιο], cf. 105.

<sup>459</sup> La fraseologia és idèntica a [17c] 11. 181–3, però en aquest cas respon a una alternativa lleugerament diferent: 16. 33: ἦ μοι ἔτ’ ἐν μεγάροις μήτηρ μένει (cf. 11. 178).

<sup>460</sup> 24. 407: ἦδη οἶδε. Cf. 24. 404–5: ἦ ἦδη σάφα οἶδε περίφρων Πηνελόπεια / νοστήσαντά σε δεῦρ’.

<sup>461</sup> En aquest cas, la resposta de Zeus —en què confirma la segona alternativa oferta per Atena— és més completa que la proposta mateixa: 24. 482–6: ἐπεὶ δὴ μνηστήρας ἐτείσατο διὸς Ὀδυσσεύς, / ὅρκια πιστὰ ταμόντες ὁ μὲν βασιλευέτω αἰεὶ, / ἡμεῖς δ’ αὖ παίδων τε κασιγνήτων τε φόνοιο / ἔκλησιν θέωμεν· τοὶ δ’ ἀλλήλους φιλέοντων / ὥς τὸ πάρος, πλοῦτος δὲ καὶ εἰρήνη ἄλις ἔστω. Cf. 24. 476: ἦ φιλότητα μετ’ ἀμφοτέροισι τίθησθα;

<sup>462</sup> Sobre l’estratègia de fer una contrapregunta per fer que qui pregunta revisi la pregunta que ha fet o per resistir-se a respondre, vegeu Minchin 2002b: 20–26.

57 **Mort sobtada a mans d'Apol·lo o Àrtemis** [οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποικομένη κατέπεφνεν]: 12 exemples: [1] *Il.* 6. 205, [2] 6. 428, [3] 24. 605–6, [4] 24. 757–9, [5] *Od.* 3. 279–81, [6] 5. 124, [7] 7. 64, [8] 8. 226–8, [9] 11. 172–3 ~ 11. 198–9, [10] 11. 324, [11] 15. 409–11, [12] 15. 478–9.<sup>463</sup>

Aquest motiu, que reflecteix la creença que les morts sobtades i inesperades s'han d'atribuir a l'actuació d'Apol·lo o d'Àrtemis —segons si els morts eren de gènere masculí o femení, respectivament—, es troba tant en els discursos dels personatges com en el del narrador.<sup>464</sup> Encara que no tingui una fraseologia específica, hi ha dos elements que permeten identificar-lo amb relativa facilitat: el caràcter sobtat de la mort, i la fórmula οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποικομένης κατέπεφνεν.

El primer element característic d'aquest motiu és el caràcter sobtat o inesperat de la mort, especialment perquè sovint els morts són joves: [3] la mort dels dotze fills de Níobe, sis nens i sis nenes, es deuria produir en una etapa primerenca de la seva vida, com indica el fet que Aquil·les els qualifiqui de παῖδες (24. 603); [7] quan Rexenor mor a mans d'Apol·lo, és ἄκουρον i νυμφίον (cf. 7. 64–5), dos estats que corresponen a la joventut; [8] Èurit mor de manera sobtada (8. 226: αἶψ' ἔθανεν) sense haver arribat a la vella (cf. 8. 226–7); [10] Ariadna mor quan fugia amb Teseu. D'altra banda, encara que no es digui de manera específica, també semblen sobtades les morts de Laodamia [1], la del pare i els germans d'Andròmaca [2] i la de la dida d'Eumeu [12]. En alguns casos, aquestes morts sobtades es contraposen amb les morts que impliquen una malaltia llarga i dolorosa, com si les morts per ἀγανοῖσι βέλεσσιν fossin, en canvi, pacífiques: [9] Odisseu contraposa aquest tipus de mort amb una δολιχὴ νοῦσος (11. 72); [11] Eumeu, en el relat que fa de Síria, la contraposa amb una νοῦσος στυγερή (15. 408).

El segon element és la presència de la fórmula οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποικομένης κατέπεφνεν, que remarca el caràcter pacífic o tranquil d'aquest tipus de mort. Aquesta fórmula apareix en cinc passatges: [4] en la comparació que fa Hècabe del cadàver d'Hèctor amb el d'un que acaba de morir de sobte; [5] en la descripció que fa Nèstor de la mort de Frontis d'Onètor, pilot de la nau de Menelau; [6] en el paradigma mitològic de la mort d'Orió que presenta Calipso; [9] en les *preguntes alternatives* que planteja Odisseu a Anticlea per esbrinar la manera com va morir (11. 171–3, cf. 56/17a); [11] en el relat que fa Eumeu de la fugida de Síria, en el transcurs de la qual la dida que se l'havia emportat mor sobtadament.

<sup>463</sup> Hem recollit només aquells passatges en què la mort és o bé una hipòtesi plausible (cf. [9]) o bé un fet real o, si més no, versemblant (*passim*). N'hem exclòs, en canvi, els passatges en què s'expressa el desig que Apol·lo o Àrtemis causin una mort sobtada, sigui per a un mateix (*Od.* 18. 202–3, 20. 61–3 ~ 20. 80 [Penèlope]), sigui per a algú altre: Aquil·les per a Briseida (*Il.* 19. 59); Melanti per a Telèmac (*Od.* 17. 251–2), Penèlope per a Antínoos (17. 494). És de destacar que en tots aquests casos la divinitat a qui es fa l'adreça és Apol·lo o Àrtemis.

<sup>464</sup> El fet que aquest motiu estigui present també en la veu del narrador ajuda a reafirmar el caràcter real de la creença; no hem d'oblidar que la veu del poeta, del narrador, en els poemes homèrics és una veu d'autoritat, inspirada de manera directa per les Muses.

58 ‘amb el cor sofert’ [τετληότι θυμῶι]: 9 exemples: [1] *Od.* 4. 447, [2] 4. 459, [3] 9. 435, [4] 11. 181, [5] 16. 37, [6] 18. 135, [7] 23. 100, [8] 23. 168, [9] 24. 163.<sup>465</sup>

Aquesta fórmula, eminentment odisseica,<sup>466</sup> assenyala la necessitat i el fet d’haver de suportar una situació present desplaent per atènyer un objectiu determinat a llarg termini. Aquesta incomoditat que se suporta dura força temps, prou com perquè el personatge es plantegi de deixar-ho córrer. Tanmateix, l’endurança té recompensa, encara que en alguns casos els personatges es resisteixin a acceptar que s’ha assolit l’objectiu (cf. [7, 8]). En general, és la presència de la fórmula τετληότι θυμῶι a final de vers el que assenyala el motiu de l’objectiu a llarg termini, per bé que en alguns casos la fórmula s’inscriu en clústers més extensos.<sup>467</sup>

En general, l’ús de la fórmula es troba circumscrit a situacions reals presents, per bé que en un cas s’inscriu en una reflexió de caire més general (cf. [6]): [1] Menelau i els seus homes han de passar tot el matí embolcallats amb pell de foca per enganyar Proteu i tenir l’oportunitat de capturar-lo; [2] també l’han de contenir mentre vagi canviant de forma per tal de dominar-lo i que els doni la informació que necessiten per tornar a casa; [3] Odisseu ha d’aguantar tota la nit arrapat al ventre del marrà per poder escapar de la cova de Polifem; [4] Anticlea avisa el seu fill que Penèlope ha estat aguantant molt de temps, una actitud que encaixa bé amb altres signes que l’habilitat de Penèlope per mantenir-se fidel —i la seva precària indeterminació— es troba amenaçada; [5] Eumeu reporta a Telèmac el mateix i en els mateixos termes a propòsit de Penèlope; [6] el rodamón [Odisseu] fa davant del jove pretendent Amfinom una reflexió sapiencial sobre el destí dels homes,<sup>468</sup> els quals, mentre els déus els afavoreixen, no s’imaginin que patiran cap mal, però, quan cauen en desgràcia, els toca endurar *amb el cor sofert* la situació;<sup>469</sup> [7] Telèmac primer i [8] Odisseu després retreuen a Penèlope l’obstinació de no acceptar que Odisseu ja ha retornat a Ítaca i que, per tant, l’actitud d’endurar la situació present que ha mantingut durant tot aquest temps ha aconseguit assolir l’objectiu a llarg termini que buscava. L’obstinació de Penèlope, que es manté *amb el cor sofert*, no té a ulls de Telèmac o d’Odisseu cap explicació racional, però es pot entendre perquè, en l’*Odissea* i més concretament en la importància que hi pren l’actitud de la dona per a l’acompliment exitós del retorn del marit absent (cf. 40), Penèlope és l’heroïna de l’èpica, la

<sup>465</sup> Cf. de Jong 1992: 8; Ahl & Roisman 1996: 133; J. M. Foley 1999b: 227s. Per la seva banda, C. Dué i M. Ebbott (2010: 85) el destaquen com un dels elements de l’episodi de Polifem que pertany al tema de l’emboscada (*lóchos*). Per a una anàlisi referencial del motiu tradicional *emboscada*, cf. 101.

<sup>466</sup> Encara que l’expressió també està testimoniada aparentment en un fragment hesiòdic (cf. frag. 212b MW), per qüestions metodològiques només hem pres en consideració els passatges èpics, que en aquest cas pertanyen tots a l’*Odissea*. De fet, aquest és un dels elements que es podrien analitzar des d’una perspectiva intratextual, més que no pas des de la referencialitat tradicional. Per a aquestes qüestions, vegeu «Methodological considerations» en les *Conclusions*.

<sup>467</sup> Cf. [4] *Od.* 11. 181–3 = [5] 16. 37–9: καὶ λῆν κείνη γε μένει τετληότι θυμῶι / σοῖσιν ἐνὶ μεγάροισιν· ὀϊζυραὶ δὲ οἱ αἰεὶ / φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέαι δάκρυ χεοῦσσι. [7] 23. 100–2 = [8] 23. 168–70: οὐ μὲν κ’ ἄλλη γ’ ὥδε γυνὴ τετληότι θυμῶι / ἀνδρὸς ἀποσταίῃ, ὅς οἱ κακὰ πολλὰ μογήσας / ἔλθοι ἐεικοστῶι ἔτει ἐς πατρίδα γαῖαν.

<sup>468</sup> Cf. Russo 1992: 54s. *ad Od.* 18. 125–50.

<sup>469</sup> La reflexió sapiencial que fa el rodamón [Odisseu] a Amfinom anticipa, encara que potser ho faci de manera inconscient, el canvi de sort dels pretendents, que estan a punt de caure en desgràcia.



que es caracteritza per la seva persistència;<sup>470</sup> [9] Odisseu va haver de suportar ‘*amb el cor sofert*’ que els pretendents l’ultratgessin i li tiressin coses, però aquesta actitud finalment li va servir per aconseguir matar-los a tots i recuperar la seva posició a l’illa d’Ítaca, en termes matrimonials i de sobirania.

59 ‘vessant llàgrimes nit i dia’ [νύκτας τε καὶ ἡμέατα δάκρυ χέουσα]: 5 exemples: [1] *Il.* 18. 340, [2] 24. 744–5, [3] *Od.* 11. 183, [4] 13. 338, [5] 16. 39.

Aquest motiu, que s’identifica per la seqüència νύκτας τε καὶ ἡμέατα δάκρυ χέουσα, és una expansió de l’expressió formular δάκρυ χέων que serveix per assenyalar que la persona que plora —sempre una dona— té el convenciment de trobar-se davant d’una situació negativa de caràcter irreversible, relacionada generalment amb la mort d’una persona propera. Així doncs, l’element assenyalava la creença de qui plora en el caràcter irreversible d’una situació, encara que en alguns casos la situació no sigui tan irreversible com el personatge en qüestió es pensava (cf. [3]–[5]).

Així doncs, l’element assenyalava una situació irreversible davant de la qual no s’hi pot fer res, sinó lamentar-se’n plorant dia i nit: [1] Aquil·les ja no pot fer res per evitar la mort de Pàtrcole, més que vetllar-lo, venjar-lo i imaginar que troians i dardànides el ploraran dia i nit; [2] encara que Andròmaca va intentar convèncer Hèctor perquè no sortís a combatre contra els grecs, no va poder fer res per evitar que el seu marit seguís combatent i que caigués mort a mans d’Aquil·les.

En la resta de casos (i. e. [3]–[5]), el motiu s’integra en una seqüència més àmplia de versos<sup>471</sup> que descriuen l’actitud de Penèlope davant de l’absència del marit. La presència del motiu deixa entreveure que Penèlope veu en l’absència d’Odisseu una situació irreversible contra la qual no pot actuar; és així com ho descriuen [3] Anticlea a Odisseu, [4] Atena a Odisseu, i [5] Eumeu a Telèmac. Tanmateix, el fet que la descripció que en fan tant Anticlea a Odisseu (cf. [3] 11. 181–3) com Eumeu a Telèmac (cf. [5] 16. 37–9) s’inscriu en una seqüència encara més àmplia que inclou l’element τετληότι θυμῶι<sup>472</sup> dota, a nivell referencial, de major profunditat l’actitud de Penèlope, una actitud de fermesa amb la vista posada en la consecució de l’objectiu a llarg termini (com és el retorn del marit)<sup>473</sup> però que, al seu torn, queda matisada per la incertesa que dibuixa la mort o la manca de retorn del marit —una situació irreversible contra la qual no pot fer res.

<sup>470</sup> Cf. J. M. Foley 1999b: 142–157.

<sup>471</sup> En tots tres casos, dins de la seqüència formular ὄϊζυραὶ δὲ οἱ αἰεὶ / φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέατα δάκρυ χέουση (cf. [3] 11. 182–3 = [4] 13. 337–8 = [5] 16. 38–9).

<sup>472</sup> En els passatges [3] i [5], la seqüència en què s’integra el motiu de *passar dies i nits plorant* és un vers i mig més llarga perquè es troba després d’un altre passatge que inclou l’element τετληότι θυμῶι (cf. 58/4, 5): καὶ λίην κείνη γε μένει τετληότι θυμῶι / σοῖσιν ἐνὶ μεγάροισιν.

<sup>473</sup> El valor referencial de l’expressió τετληότι θυμῶι, present en els passatges [3] (cf. 58/4) i [5] (cf. 58/5), implica la necessitat i capacitat de suportar una situació present desplaent per tal d’atènyer un objectiu a llarg termini.

60 ‘es cobreix la pell amb males robes’ [κακά δὲ χροὶ εἴματα εἶτα]: 3 exemples: [1] *Od.* 11. 191, [2] 19. 72, [3] 23. 115.<sup>474</sup>

La qualitat del vestit que porta qualsevol personatge és una de les maneres que té la poesia èpica de reflectir l'estatus de què gaudeix el personatge en qüestió. No és estrany, en aquest sentit, que els progressius reconeixements i millores de l'estatus d'Odisseu vagin acompanyats de canvis en la seva indumentària.<sup>475</sup>

L'element fraseològic tradicional κακά δὲ χροὶ εἴματα εἶτα, que s'inscriu en un motiu tradicional més ampli de *vestimenta i estatus del pobre*,<sup>476</sup> està testimoniats en tres passatges: [1] la situació deplorable de Laertes a Ítaca es fa encara més evident quan Anticlea es refereix a la vestimenta que porta, que el situa en una posició equivalent a la indigència; [2] el rodamón [Odisseu] retreu a Melanto que l'insulti i el vulgui fer fora de casa per com va vestit, pensant-se que és un indigent només perquè va mal vestit; [3] Odisseu atribueix la negativa de Penèlope de reconèixer-lo a la identificació entre vestimenta i estatus que fa l'esposa, que és incapaç de veure el marit retornat sota l'aparença d'un pobre rodamón (cf. 23. 116: τοῦνεκ' ἀτιμάζει με καὶ οὐ πῶ φησι τὸν εἶναι). En aquestes dues darreres atestacions, la vestimenta serveix com a marca d'estatus a ulls de qui no coneix ni la identitat ni la posició social de la persona. En canvi, a la primera atestació aquest element tradicional serveix per descriure la situació de marginalitat en què ha quedat reduït Laertes a la seva pròpia illa, d'on havia estat sobirà. En aquest sentit, la situació de Laertes és paradigmàtica de la situació en què s'ha acabat trobant la família reial itaquea després de vint anys d'absència d'Odisseu.

61 ‘la vellesa [arriba]’ [γῆρας ἰκάνει]: 9 exemples: [1] *Il.* 1. 29 (ἔπεισιν), [2] 4. 315 (τείρει), [3] 4. 321, [4] 8. 103 (ὀπάζει), [5] 18. 515 (ἔχῃ), [6] 23. 623 (ἐπείγει), [7] *Od.* 11. 196, [8] 11. 497 (ἔχει), [9] 24. 390 (κατὰ ... ἔμαρψεν).<sup>477</sup>

Aquestes expressions, que generalment es limiten a discursos de personatges —excepte [5, 9]—, emfasitzen la incapacitat general de la persona, especialment en relació a l'acció que es proposa; solen aparèixer quan s'està a punt d'avaluar l'acció de què s'ha fet esment, tant en relació amb una activitat passada com futura:<sup>478</sup> [7] Anticlea descriu la situació de Laertes a Ítaca en termes d'isolament i de marginalitat social, que gairebé voreja la indigència (cf. 11.

<sup>474</sup> Cf. J. M. Foley 1999b: 259s., que posa en relació la qualitat del vestit amb l'estatus social de la persona a propòsit dels dubtes que suscita a Penèlope la pobresa de la roba amb què el rodamón [Odisseu] va vestit, i la dificultat que això provoca en el seu reconeixement per part de l'esposa (cf. *Od.* 23. 95). Per al progressiu reconeixement d'Odisseu a Ítaca, vegeu Katz 1991.

<sup>475</sup> Cf. J. M. Foley 1999b: 259: «The donning of *heimata* (clothes) marks a reinforcement or change of status.»

<sup>476</sup> El motiu de *vestimenta i estatus del pobre* pot prendre la forma de l'expressió tradicional τὰ δὲ λυγρὰ περὶ χροὶ εἴματα ἔστο, testimoniada en sis passatges: [1] *Il.* 23. 67, [2] *Od.* 16. 457 (λυγρὰ δὲ εἴματα ἔσσε περὶ χροὶ), [3] 17. 203, [4] 17. 338, [5] 19. 218 (ὀπποῖ' ἄσσα *pro* τὰ δὲ λυγρὰ), [6] 24. 158. A nivell de l'expressió, doncs, podríem dir que hi ha tres elements que la identifiquen: (i) κακά λυγρὰ εἴματα, (ii) (περὶ) χροὶ, i (iii) ἔστο / εἶτα.

<sup>477</sup> Cf. Dickson 1995: 14–16; Latacz 2000: 37 *ad Il.* 1. 29; Kelly 2007a: 149 §50.

<sup>478</sup> Els passatges iliàdics ja han estat analitzats des de la perspectiva de la referencialitat tradicional per A. Kelly (2007a: 149), amb una anàlisi que també és vàlida per als passatges odisseics que incorporem i analitzem en aquesta entrada.

187–94), però també en termes d'incapacitat per revertir la situació general de l'illa a causa de l'avançada edat; [8] en la dicotomia que planteja Aquil·les a Odisseu sobre la situació de Peleu entre els mirmídon, una de les situacions alternatives que imagina és que pateixi menyspreu per la situació d'incapacitat a què l'ha abocat la vellesa; [9] en l'altre exemple d'utilització de l'expressió fora del discurs d'un personatge, es descriu la vinguda de l'ancià Doli i els fills, que treballen al camp. L'esposa de Doli és qui s'encarrega de fer el menjar i de tenir cura de l'ancià, que a causa de l'edat provecta ja no es pot valdre per si sol.

**62 Preguntes errònies [οὐδέ / οὔτε | ἀλλὰ]:** 8 exemples: [1] *Il.* 1. 93–6, [2] 6. 383–7 (51/1), [3] 16. 50–4, [4] *Od.* 2. 44–6 (51/9), [5] 4. 377–8 (51/12), [6] 11. 198–203 (51/17a), [7] 11. 406–10 (51/18), [8] 16. 114–28 (51/23).<sup>479</sup>

Aquest recurs és un element tradicional vinculat de manera estreta amb el de *preguntes amb plantejament d'alternatives* (cf. 51), encara que també es fa servir per negar hipòtesis amb un plantejament alternatiu que no prenen la forma de pregunta (com ara [1] i [3]). En tot cas, sempre es construeix en resposta a una sèrie d'alternatives plantejades amb anterioritat, que refuta de manera parcial o total i amb què contraposa la resposta correcta. El contrast de la resposta correcta amb les alternatives plantejades en la pregunta que just s'acaben de negar aconsegueix crear dos efectes a la vegada: per una banda, després d'una sèrie de negatives, la resposta correcta —encapçalada amb ἀλλὰ i amb valor positiu— queda ben destacada; per l'altra, aconsegueix trencar l'horitzó d'expectatives que l'audiència s'hagi pogut crear a partir del plantejament d'alternatives en la pregunta i aconsegueix resoldre la situació d'incertesa en què aquesta es pugui trobar.<sup>480</sup> Aquest segon efecte es produeix, sobretot, si l'audiència no sap ben bé quina és la resposta correcta a la pregunta plantejada; si la coneix, es produeix l'efecte contrari, el reconeixement i la confirmació de la resposta que esperava (cf. [1, 4, 5, 7]).

En la formulació de la resposta es repeteixen les alternatives plantejades en la pregunta, però en forma negativa. Generalment, s'evita tot canvi en la fraseologia, excepte els que són inevitables; fins i tot es respecta l'ordre de les alternatives plantejades (excepte [6b], cf. 51/17a) i s'hi acostumen a trobar reproduïts *uerbatim* les oracions subordinades o els participis que els acompanyen.<sup>481</sup>

<sup>479</sup> Hem inclòs en aquest element les respostes amb estructura οὐδέ / οὔτε... ἀλλὰ que neguen unes preguntes plantejades per l'interlocutor amb anterioritat. Respecte al recull que presenta J. Latacz (2008: 125), hem afegit els passatges [5] i [6a]. Cf. Larrain 1987: 228–243; Arend 1933: 13–17; Kakridis 1949: 108–120; de Jong 2001: 49 *ad Od.* 2. 42–9; Minchin 2004: 38–43; Latacz 2008: 126, *ad Il.* 6. 383–5. Per a paral·lels en altres tradicions poètiques, vegeu M. L. West 1997: 198s.; 2007: 107s. Per a l'estructura de priamel, vegeu Race 1982: 39 i n. 18.

<sup>480</sup> A diferència de I. Kakridis (1949: 111), que considera que les preguntes amb plantejament d'alternatives que queden negades per les preguntes errònies (*mistaken questions*) no tenen cap més propòsit sinó el d'oferir un *background* negatiu sobre el qual fer destacar la resposta correcta, l'estudi referencial sembla dotar aquests elements de major complexitat. En aquest cas, més enllà de tots els valors que ja hem apuntat en l'anàlisi referencial del primer element (cf. 51), el motiu de les *preguntes errònies* serveix per trencar els diferents horitzons d'expectatives simultanis creats i resoldre la situació d'incertesa en què es trobava l'audiència.

<sup>481</sup> Per una anàlisi dels casos i les excepcions, vegeu Kakridis 1949: 114–118. Segons E. Minchin (2004: 40s.), la repetició, fins i tot *uerbatim*, de les alternatives plantejades per respondre-les una o una és un mecanisme propi

La presència d'aquest recurs semblaria indicar, en aparença, que, malgrat la voluntat de mostrar una involucrament intel·ligent en la situació, el que planteja les diferents alternatives no té cap manera de saber la resposta a la pregunta que planteja, n'és un complet ignorant. Tanmateix, si bé això és així en la major part dels casos, el cert és que, en d'altres, qui planteja les alternatives equivocades podria saber i, per tant, haver introduït entre les alternatives la resposta correcta: [1] la postura d'Aquil·les en mostrar-se desconcertat per la ira d'Apol·lo que abat l'host dels grecs o bé sembla ingènua, o bé vol fer evident sota l'aparença d'una pregunta innocent la incapacitat de lideratge d'Agamèmnon. En tot cas, Calcant nega les hipòtesis que Aquil·les ha plantejat, que el déu vulgui pregàries o hecatombes (1. 65–7), i apunta al conflicte per Criseida com a arrel de la ira divina; [2] encara que les alternatives que planteja Hèctor sobre el parador d'Andròmaca són ben sensates —perquè situen l'esposa o bé en companyia de les dones de la família, o bé en el temple d'Atena amb la resta de troianes—,<sup>482</sup> el cert és que es troba a la torre més alta de Troia, οὐνεκ' ἄκουσε / τείρεσθαι Τρῳάς, μέγα δὲ κράτος εἶναι Ἀχαιῶν (6. 386–7), on ha anat en ple frenesí (cf. 372–3); [3] els dubtes que planteja Pàtrocle respecte a les veritables raons que impedeixen a Aquil·les d'anar al combat fan enfadar l'heroi dels mirmídon, que respon μέγ' ὀχθήσας<sup>483</sup> refutant les hipòtesis que Pàtrocle ha plantejat i oferint la resposta correcta; [4] encara que l'ancià Egipci desconeixi les raons per què s'ha convocat una assemblea a Ítaca després de tants anys i n'aventuri dues possibles respostes, Telèmac s'encarrega de contradir-lo i presentar el seu pla a l'assemblea itaquea. En aquest cas, el fill d'Odisseu segueix les instruccions que Atena, sota l'aparença de Mentès, li ha donat al cant anterior (cf. 1. 267–305), de manera que l'audiència ja coneix quines són les intencions del fill d'Odisseu quan convoca l'assemblea; [5] les preguntes d'Idòtea prenen més la forma d'un retret que no pas alternatives possibles fruit de la ignorància. Justament per això totes tres alternatives són necessàriament errònies, perquè no busquen trobar la resposta correcta, sinó funcionar com a retret de la inacció de Menelau perquè aquest reaccioni i pugui trobar la manera de retornar a casa; [6] encara que la resposta d'Anticlea a Odisseu sobre la manera com va morir es construeixi a partir de l'estructura pròpia de les *preguntes errònies*, ho fa de manera creativa, capgirant l'ordre de les alternatives, canviant-ne la fraseologia i expandint-les;<sup>484</sup> [7] Odisseu no es pot arribar a imaginar la manera com va morir Agamèmnon, que

---

de les respostes a les preguntes encadenades, com les que plantegen alternatives diferents, que busca el mínim esforç.

<sup>482</sup> Cf. Graziosi & Haubold 2010: 186s. *ad loc.*: «Hector's first suggestion is that Andromache's absence fits the normal peacetime routine of visits among female relatives [...] Hector's second suggestion acknowledges that Andromache's absence may be linked to the extreme danger the Trojans are facing but assumes that she is responding to the instructions he gave to Hecuba, and thus contributing to the coordinated effort recommended by Helenos.»

<sup>483</sup> Segons E. Minchin (2002a: 75), la fórmula μέγ' ὀχθήσας serveix a nivell discursiu per introduir refutacions.

<sup>484</sup> La resposta d'Anticlea presenta algunes particularitats. En primer lloc, dona la resposta correcta abans de negar les alternatives, encara que després la reprengui i expandeixi seguint l'estructura tradicional (11. 197: οὕτω [sc. σὸν νόστον ποθέων] γὰρ καὶ ἐγὼν ὀλόμην καὶ πότμον ἐπέσπον = 11. 202–3: ἀλλὰ με σὸς τε πόθος σά τε μῆδεα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ, / σὴ τ' ἀγανοφροσύνη μελιιδέα θυμὸν ἀπηύρα); en segon lloc, refuta les alternatives que Odisseu planteja, modificant-ne l'ordre, la fraseologia i l'extensió: primer, refuta la segona alternativa

refuta les hipòtesis que planteja l'heroi d'Ítaca per exposar la resposta correcta, la mort a mans de Clitemnestra i d'Egíst;<sup>485</sup> [8] el rodamón [Odisseu] fa veure que desconeix i no pot entendre la situació d'Ítaca, però Telèmac s'encarrega d'explicar-l'hi. La situació d'abús que pateix per part dels pretendents es deu, bàsicament, al fet que, en ser fill i nét únic i amb el pare absent, no té prou família que li doni suport.

63 El motiu '*arrabassà el thymós*' pot presentar diferents realitzacions fraseològiques.<sup>486</sup> En aquesta entrada analitzarem tan sols dues, les que apareixen en l'episodi odisseic de la primera *Nekyia*.

63a '*arrabassà el thymós*' [ἐξείλετο θυμόν]: 4 exemples: [1] *Il.* 15. 460, [2] 17. 679, [3] *Od.* 11. 201, [4] 22. 388.

63b '*arrabassà el thymós*' [θυμόν ἀπηύρα]: 7 exemples: [1] *Il.* 6. 17, [2] 10. 495 (μελιδέα), [3] 16. 828, [4] 17. 236, [5] 20. 290, [6] 21. 179, [7] *Od.* 11. 203 (μελιδέα).<sup>487</sup>

El motiu '*arrabassà el thymós*', en les dues realitzacions fraseològiques que hem inclòs en aquest estudi, serveix de manera gairebé exclusiva per descriure la mort d'un o de diversos guerrers a mans dels seus enemics, generalment un heroi grec o troià, i se sol trobar inserida en episodis especialment significants per a l'acció del poema, incloent-hi la mort de Resos [63b/2] —que és la culminació de la *Dolonia*—, de Pàtrocle [63b/3], d'Asteropeu [63b/6] —que introdueix l'atac d'Escamandre a Aquil·les, que al seu torn condueix a la *Teomàquia*—,<sup>488</sup> i dels pretendents [63a/4], o bé inserida en episodis en què un heroi concret destaca per les seves accions, com és Diomedes a l'*aristeia* [63a/4] o bé Aiant en la *Leichenkampf* pel cadàver de Pàtrocle [63b/4]. Encara que, perquè descriu morts de guerrers especialment remarcables, és un motiu eminentment iliàdic, també apareix en l'*Odissea* en determinats contextos.

Així doncs, sovint es troba inserida en descripcions de combats cos a cos en què un dels contrincants mor a mans de l'altre: [63b/1] en plena *aristeia*, Diomedes mata Àxil Teutrànida i a Calesi, el seu escuder; [63b/2] un cop arribats al campament traci gràcies a la informació que els ha proporcionat Doló, Diomedes s'encarrega d'anar-los matant —entre ells, el rei, que és el tretzè a qui *arrabassà la vida*—, mentre que Odisseu va apartant-ne els cadàvers; [63b/3] després d'un llarg combat, Hèctor mata Pàtrocle; [63b/4] en el *Leichenkampf* a l'entorn del cadàver de Pàtrocle, Aiant mata un nombre considerable de troians; [63b/6] Asteropeu no pot

---

plantejada (11. 198–9: οὐτ' ἐμέ γ' ἐν μεγάροισιν εὐσκοπος ιοχέαιρα / οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιομένη κατέπεφνε, cf. 11. 172–3: ἦ Ἄρτεμις ιοχέαιρα / οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιομένη κατέπεφνε;), després la primera (11. 200–1: οὐτε τις οὐν μοι νοῦσος ἐπήλυθεν, ἦ τε μάλιστα / τηκεδόνι στυγερῇ μελέων ἐξείλετο θυμόν, cf. 11. 172: ἦ δολιχῇ νοῦσος).

<sup>485</sup> Per a una anàlisi dels passatges en què es descriu la mort d'Agamèmnon, cf. 40/2.

<sup>486</sup> A més a més de les que analitzem en aquesta entrada, també es pot trobar formulat amb ἐξάιντο θυμόν (*Il.* 5. 155, 5. 848, 20. 459) o ἐκ δ' αἶνυτο θυμόν (*Il.* 4. 531), entre d'altres.

<sup>487</sup> En el corpus hesiòdic trobem una expressió paral·lela que també fa referència a l'element melós del *thymós* (*Sc.* 428: μελίφρονα θυμόν ἀπηύρα).

<sup>488</sup> Per a una anàlisi de l'episodi, cf. Kelly 2007a: §92/10 i n. 12, amb referències.

fer res per contenir l'empenta d'Aquil·les, que ha tornat al combat per venjar la mort de Pàtrocle i que dona mort al fill de Pelegó, esviscerant-lo del tot.

En alguns casos, però, aquest motiu es troba inserit en un altre element típic, una *oració condicional contrafactual*, per referir-se a una mort especialment important per a l'acció del poema que s'hauria produït però que, de fet, no s'ha acabat produint perquè algun element ho ha impedit: [63a/1] la lluita entre grecs i troians s'hauria acabat si Teucre hagués encertat amb la fletxa Hèctor i l'hagués mort (15. 459–62, cf. 83/20); [63b/5] Eneas hauria caigut mort a mans d'Aquil·les si Posidó no hagués convençut els déus per emportar-se'l i impedir-ho (20. 288–91, cf. 83/30). També es troba inserit en comparacions en què es descriu la mort d'un animal per il·lustrar, justament, morts que han tingut lloc en un combat heroic: [63a/2] just després de parlar amb Meríones i els Aiants, Menelau es mou —a ulls del poeta— com una àliga que és capaç de veure de lluny i no se li escapa ni una llebre, sobre la qual es precipita i la mata; [63a/4] Odisseu observa la sala on s'ha produït la lluita i matança dels pretendents per comprovar que no en queda cap de viu, i el poeta els compara amb els peixos que, escampats per sobre la sorra de la platja després que uns pescadors els hagin agafat, moren a causa dels rajos del sol. En totes dues comparacions, la mort de l'animal —sigui la llebre, siguin els peixos— té com a referent les morts d'enemics a mans dels herois. En aquest sentit, és rellevant que una de les tres atestacions del motiu a l'*Odissea* [63a/4] es trobi, precisament, en l'episodi més tradicionalment heroic que Odisseu protagonitza en tot el poema: la lluita i matança dels pretendents a palau. No és estrany, doncs, que per caracteritzar l'acció duta a terme es recorri a una fraseologia que s'acostuma a trobar en la descripció de morts a mans d'herois.

Les altres dues atestacions de l'*Odissea* s'aparten força dels contextos tradicionals en què se sol trobar l'expressió i que acabem de descriure. De fet, es concentren en un sol discurs, amb només dos versos de diferència. L'ànima d'Anticlea respon la pregunta que li ha fet Odisseu respecte a la manera com va morir, i ho fa refutant les alternatives plantejades —entre elles, que morís a causa d'una d'aquestes malalties que ἐξείλετο θυμόν [63a/3]—, i donant la resposta correcta, que és que foren l'enyorança, el record i la bondat d'Odisseu el que θυμόν ἀπήύρα [63b/7]. La presència d'aquest motiu en aquest context deuria resultar sorprenent a l'audiència, ja que dotava de ressons heroics la mort d'Anticlea i, en cert sentit, gairebé personificava els conceptes abstractes —σός πόθος, σά μήδεα, σή ἀγανοφροσύνη— a qui Anticlea atribueix la pròpia mort. De fet, aquesta utilització pot estar relacionada amb el retrat heroic que es fa, al llarg del poema, dels diferents membres de la família d'Odisseu: Penèlope, que és capaç de resistir pacientment l'absència del marit; Telèmac, que s'enfronta als pretendents per anar a buscar notícies del pare; i Anticlea, la mort de la qual és descrita amb la mateixa fraseologia que es fa servir per referir-se a les morts de guerrers en combat.

64 'tres vegades | tres vegades' [τρίς μὲν | τρίς δέ]: 16 exemples: [1] *Il.* 5. 436–9, [2] 8. 169–71, [3] 11. 462–4, [4] 13. 20 (τρίς μὲν), [5] 16. 702–3, [6] 16. 784–7, [7] 18. 155–8, [8] 18. 228–9, [9] 20. 445–8, [10] 21. 176–9, [11] 22. 165–212 (τὼ τρίς), [12] 23. 817, [13] *Od.* 9. 361, [14] 11. 206–8, [15] 12. 105–6, [16] 21. 125–7.<sup>489</sup>

Aquest patró expressa accions repetides que fa un personatge significatiu en resposta a una situació d'estancament perillosa, que s'expressa sovint mitjançant parelles triplicades d'accions, del mateix individu [6, 8–10, 15, 16], de dos personatges diferents que fan totes dues accions [12], o de dos personatges diferents, cadascú fent una de les accions triplicades [1–3, 5, 7, 13, 14]. El poeta pot decidir de no generar una acció τρίς δέ que equilibri la primera (com a [4, 11]); en aquest cas, l'acció τρίς μὲν la pot dur a terme un personatge [4] o tots dos [11] (de manera molt similar a [12]). L'acció que resolgui la situació pot ser resultat de l'esforç d'un dels personatges implicats en l'acció triple (com és el cas de [1, 4, 6, 9–14]) o d'un altre personatge (com a [2, 3, 5, 7, 8, 16]). No hi ha cap relació, però, entre els personatges que hi estan implicats i el tipus de resolució que té l'acció, una resolució que pot ser de dos tipus.

La primera és la presència d'un '*quart intent*', que al seu torn pot prendre dues formes: (a) el poeta construeix un altre intent amb ἄλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον,<sup>490</sup> després del qual hi ha una altra acció diferent que tanca l'escena; (b) la resolució es produeix per un quart intent exitós, introduït per τὸ δὲ τέταρτον.<sup>491</sup> En tots els casos, la figura que ho acaba resolent és una divinitat: Apol·lo [1, 5, 6], Posidó [4], i Zeus [11]. Tres d'aquests passatges presenten una certa excepcionalitat, en estar protagonitzats per les figures d'Aquil·les [9, 10], i de Telèmac [16]. Tanmateix, una anàlisi més aprofundida del rol d'aquestes figures en els passatges respectius revela que l'excepció és només aparent: en el dos casos en què és Aquil·les qui fa l'acció resolutiva, l'heroi mirmídon es troba en una posició de domini remarcada també en el context en què es troba;<sup>492</sup> en el cas de Telèmac, la possibilitat real que sigui capaç de tensar l'arc del

<sup>489</sup> Cf. Bannert 1988: 40–56; de Jong 2001: 243 *ad Od.* 9. 361; Kelly 2007a: 194–187 §92; Bostock 2007: 77 *ad Od.* 11. 206–8. Aquest element i els passatges iliàdics que el presenten ja han estat analitzats des de la perspectiva de la referencialitat tradicional per A. Kelly (*loc. cit.*), amb una anàlisi també vàlida per als passatges odisseics que incorporem i analitzem en aquesta entrada. Encara que, a grans trets, hem seguit l'anàlisi que en fa, l'estudi dels passatges de l'*Odissea* posa en dubte el darrer dels aspectes que l'estudiós assenyala —no sense alguna reticència— sobre el personatge que protagonitza l'acció introduïda per τρίς μὲν, que generalment és el que es troba en una situació de risc o perill.

<sup>490</sup> Cf. [1] *Il.* 5. 438, [5] 16. 705, [6] 16. 786, [9] 20. 447, [11] 22. 208. Per a l'anàlisi dels passatges iliàdics concrets, vegeu Kelly 2007a: 195.

<sup>491</sup> Cf. [4] *Il.* 13. 20, [10] 21. 177, [16] *Od.* 21. 128. De fet, en el darrer d'aquests tres casos, la resolució de l'acció en el quart intent només és imaginada, perquè la intervenció d'Odisseu impedeix que s'acabi produint; per això, l'acció s'expressa per mitjà d'una *condicional contrafactual* (cf. 83/54).

<sup>492</sup> Cf. Kelly 2007a: 195: «[9] and [10] seem initially an exception, but the figure is the rule-provingly exceptional Akhilleus: [9] he determines on his own not to continue his attack after the fourth attempt, himself making a decision for which other heroes require an explicit divine warning (as in [1], [5]). His level of understanding in this regard has already been shown to be exceptional in [7] and [8] [...], and the poet explicitly contrasts him with both Patroklos and Diomedes. This is why his speech and decision replaces an active role for Apollo in this episode, who is reduced for the time being to a passive and mute figure; [10] the tripled action with which Asteropaios is concerned here is the struggle over the famous ash spear, which only Akhilleus can wield and which was both made and given to Peleus by Kheiron (16. 140–4; 19. 387–91), and this combat (encouraged by Skamandros) will be the spur for the river to attack Akhilleus. In other words, in both these cases, there is already a strong contextual element of the preternatural to Akhilleus' behaviour, which is confirmed by his position within the '*fourth attempt*' resolution.»

pare —avortada per Odisseu mateix per poder a terme la venjança planejada— el situa per sobre de la resta de pretendents i al mateix nivell que Odisseu; completa, així, l'evolució que ha anat experimentant al llarg del poema, de jove indefens a parió del pare.<sup>493</sup>

El segon tipus de resolució no té cap quarta acció —és el cas de [2, 3, 7, 8, 12–15]—, i són els mortals els que acostumen a predominar en tot el procés, i especialment en la resolució del problema:<sup>494</sup> [13] l'estratagema d'Odisseu funciona i aconsegueix que Polifem s'embriagui, cosa que desencalla la situació en què es trobaven ell i els companys. A més, l'embriagament de Polifem va seguit de la revelació de la falsa identitat d'Odisseu com a «Ningú» (9. 362–7), que també forma part de l'estratagema ordit per Odisseu per escapar-se sa i estalvis de la cova del ciclop; [14] davant de la impossibilitat d'abraçar l'ànima de la mare, Odisseu es mostra resolut a esbrinar les raons d'aquesta impossibilitat preguntant-ho a ella. En aquest tipus de resolució també hi ha algunes excepcions aparents: [15] si bé és cert que és l'acció de Caribdis la que es descriu en dos doblers triplicats, Circe fa èmfasi tot seguit a l'actitud que ha de mantenir Odisseu per evitar morir engolit pe monstre (cf. [2], en què l'acció del llamp de Zeus és la que s'expressa per mitjà del triplet però el poeta fa èmfasi en la reacció d'Hèctor).

Més enllà d'aquestes qüestions estructurals, és remarcable que les accions triplicades tenen a veure amb accions o decisions que afecten la vida del personatge, sigui la seva mort imminent [6, 10, 11], sigui la salvació de morir [1–3, 5, 7–9, 12–13, 15]. Les primeres són especialment significatives per l'acció del poema, incloent-hi la mort de Pàtrocle [6], la d'Asteropeu [10] —que, com hem vist, introdueix l'atac d'Escamandre a Aquil·les que, al seu torn, desemboca en la *Teomàquia*—, i la d'Hèctor [11]. També s'hi poden incloure altres moments, com la compleció del procés de maduració del jove Telèmac [16] o la retrobada d'Odisseu amb la mare, Anticlea [14].<sup>495</sup>

65 'el *thymós mana*' [θυμός ἀνώγει]: 27 exemples: [1] *Il.* 4. 263, [2] 6. 439 (ἐποτρύνει καὶ ἀνώγει), [3] 6. 444, [4] 7. 74, [5] 8. 189, [6] 8. 322, [7] 9. 101, [8] 9. 703, [9] 14. 195, [10] 15. 43 (ἐποτρύνει καὶ ἀνώγει), [11] 18. 90, [12] 18. 176, [13] 18. 426, [14] 19. 102, [15] 20. 77, [16] 20. 179, [17] 22. 142, [18] 24. 198, [19] *Od.* 5. 89, [20] 8. 70, [21] 11. 206, [22] 14. 246, [23] 15. 395 (κραδίη καὶ θυμός), [24] 16. 141, [25] 16. 466, [26] 18. 409, [27] 21. 194.<sup>496</sup>

El *thymós* es presenta com una força irresistible que porta al personatge en qüestió a actuar d'una manera determinada, sovint —però no sempre— en detriment seu. L'acció, que s'expressa per mitjà o bé d'un infinitiu o bé d'una clàusula prèvia, sempre s'acaba duent a

<sup>493</sup> Per a la qüestió controvertida de l'evolució de Telèmac al llarg de l'*Odissea*, cf. infra n. 624.

<sup>494</sup> Per l'anàlisi dels passatges iliàdics d'aquest epígraf, cf. Kelly 2007a: 196.

<sup>495</sup> Per l'anàlisi de [4], que és l'únic passatge que no sembla quadrar en aquest esquema, vegeu Kelly 2007a: 197.

<sup>496</sup> En aquesta entrada, hem seguit l'anàlisi referencial que presenta Kelly (2007a: 209s. §101) per als passatges de la *Iliada*. Hem inclòs en aquest apartat tots els passatges amb aquesta seqüència; també els que presentaven variants fraseològiques —entre parèntesis— o morfològiques (e.g. [1] θυμός ἀνγώγοι) —que no hem marcat de cap manera—. Aquesta fórmula també es troba en Hesíode (*Th.* 549). Per a la variant amb el verb ὀτρύνει, vegeu Pucci 1987: 161.



terme:<sup>497</sup> [19] Calipso es compromet a acomplir allò que Hermes li demana, que no és sinó que permeti a Odisseu abandonar la illa; [20] l'hospitalitat dels feacis en general i d'Alcíous en particular, que acaba de prometre que acompanyaran el visitant [Odisseu] a la seva terra paterna, queda reforçada pel fet que es mostra hospitalari també amb el cantor Femi, a qui honoren amb un seient de luxe, un cistell de pa, i beguda a cor què vols. Així bevia també Laertes abans que Telèmac anés a Pilos (cf. [24]);<sup>498</sup> [22] el rodamón [Odisseu], en una de les contalles cretenques que explica, atribueix al *thymós* el desig de tornar-se'n a anar, aquest cop cap a Egipte, just després de tornar de Troia. Aquesta decisió acaba resultant fatídica perquè comporta la mort o esclavatge dels seus homes i l'inici de les seves peripècies de rodamón (cf. 14. 268–75); [23] Eumeu mostra la seva hospitalitat oferint als hostes la possibilitat d'anar-se'n a dormir, si no poden més i és el que el *thymós* els mana. Si ho fan, però, no podran sentir les contalles que s'hi explicaran; [25] l'únic que mou Eumeu a anar a la ciutat d'Ítaca és donar la nova a Penèlope de la tornada de Telèmac, de manera que, després de fer-ho, se'n torna sense ni tan sols esbrinar com és la situació a palau; [26] Telèmac surt en defensa del rodamón [Odisseu] i convida els pretendents, de manera no gaire diplomàtica, a anar-se'n a dormir a casa. Al final ho faran, però més aviat perquè Amfínom els acaba convencent (cf. 18. 414–22); [27] el rodamón [Odisseu] planteja com a inevitable el fet de preguntar al bouer i al porquerol al costat de qui estarien si mai Odisseu tornés a Ítaca. Odisseu utilitza de manera intel·ligent aquesta fórmula per presentar la seva demanda com fruit de la seva curiositat irresistible.

Només en una ocasió l'acció es postposa [15], i en tres més [12, 14, 21] no arriba a tenir lloc, per causes diverses:<sup>499</sup> [21] encara que el *thymós* impulsi Odisseu a intentar abraçar fins a *tres vegades* (11. 206–8, cf. 64/14) l'ànima d'Anticlea, aquesta acció no és ontològicament possible, com s'encarrega d'explicar-li al seu fill (cf. 11. 218–22).<sup>500</sup>

**66 gaudir del lament [τεταρπόμεσθα / τετάρπετο / τάρφθη | γόοιο]: 6 exemples: [1] *Il.* 23. 10, [2] 23. 98, [3] 24. 513, [4] *Od.* 11. 212, [5a] 19. 213, [5b] 19. 251, [6] 21. 57.<sup>501</sup>**

El motiu tradicional de *gaudir del lament*, que està testimoniats en episodis molt concrets dels poemes homèrics —caracteritzats tots ells per una intensitat emocional elevada—, denota la «satisfacció» que es produeix quan un personatge deixa anar la tensió que el constreny per

<sup>497</sup> Per al comentari dels passatges iliàdics, cf. Kelly 2007a: 209s. §101.

<sup>498</sup> El fet que Laertes hagi deixat també de menjar i beure amb els servents marca una inflexió més en l'estat en què es troba el pare d'Odisseu a Ítaca, que s'ha anat degradant de mica en mica: a més de trobar-se aïllat i vestir amb males robes (cf. 11. 187–96, cf. 60/1), ara també ha renunciat a menjar en companyia.

<sup>499</sup> En el cas de [12] i [14], que són passatges iliàdics, remeto a l'anàlisi que en fa Kelly (2007a: 209s.).

<sup>500</sup> En un cert sentit, la presència de l'element *tres vegades* (cf. 64) anticipa que l'acció que s'intenta no s'acaba duent a terme, especialment si no hi ha un *quart intent* resolutiu. Cf. de Jong 2001: 243, *ad Od.* 9. 361.

<sup>501</sup> Cf. Nagler 1974: 178s., que analitza la relació entre la sacietat del lament amb la sacietat de menjar en les escenes de *consolatio* del final de la *Iliada*, quan Aquil·les es nega a menjar. Per a l'ús del verb τέρπομαι en aquests contextos, vegeu Pucci 1987: 184 n. 7. En aquesta entrada hem inclòs totes les expressions que presentaven una forma del verb τέρπομαι 'gaudir' i el genitiu del mot γόος 'lament', encara que això impliqui una certa variabilitat a nivell fraseològic: [1, 2, 4] τεταρπόμεσθα γόοιο; [3] γόοιο τετάρπετο; [5, 6] τάρφθη πολυδακρύτοιο γόοιο.

mitjà del lament o del plor. El personatge es troba en una situació emocional extrema, sovint vinculada amb la mort o amb l'absència d'un personatge estimat: [1–3] Aquil·les per la mort de Pàtrocle; [4] Odisseu per la mort d'Anticlea; [5, 6] Penèlope per l'absència (i possible mort) d'Odisseu. Aquesta situació emocional fa que el personatge no pugui prendre decisions de certa importància que impliquen acceptar la mort (o absència) de l'ésser estimat i prosseguir amb la pròpia vida: només la presència del motiu *gaudir del lament* és capaç de desencallar aquesta situació, de fer que el personatge accepti el destí imposat i pugui tirar endavant amb la seva vida, prenent les decisions que calgui per fer-ho.<sup>502</sup> És per això que la presència d'aquest motiu indica implícitament la transició d'una escena d'emocionalitat extrema cap a una altra en què tindrà lloc algun fet significatiu que superarà la situació anterior i farà avançar l'acció.

El cas d'Aquil·les després de la mort de Pàtrocle és paradigmàtic. D'ençà de la mort de l'amic, el fill de Peleu ha renunciat, en un cert sentit, a tot allò que té a veure amb la vida: no vol ni menjar ni beure fins que amb la mort d'Hèctor no vengui la de Pàtrocle (cf. 19. 305–8). Quan aconsegueix matar Hèctor i venjar la mort del seu amic, però, l'heroi mirmídon ha de passar per un cert procés de retorn a la vida que ell mateix s'havia negat fins aleshores, un procés que contempla diferents etapes marcades per aquest motiu tradicional i que culmina amb l'acceptació de retornar el cadàver d'Hèctor a Príam, el seu pare: [1] amb la mort d'Hèctor encara ben present per la descripció del maltractament del seu cadàver (cf. 22. 395–405) i pels laments que entonen Príam, Hècabe i Andròmaca (cf. 22. 406–515), el vint-i-tresè cant comença descrivint Aquil·les, que ja pensa en l'enterrament de Pàtrocle (cf. 22. 385–94), cominant els mirmídon a *gaudir del lament* abans de desjunyar els cavalls i a menjar tots junts, i així ho fan (23. 12–56). Aquest passatge és important perquè conté el primer àpat que fa el fill de Peleu després de la mort de Pàtrocle, un àpat que és un primer pas per al «retorn» d'Aquil·les a la vida i que té lloc, precisament, després del lament comunitari.<sup>503</sup> Després del banquet, tots els herois grecs se'n van a dormir, també Aquil·les, a qui s'apareix Pàtrocle per apressar-lo perquè l'enterrin i donar-li instruccions sobre com vol que ho facin, i [2] Aquil·les li respon assegurant-li que així ho faran i convidant-lo a *gaudir del lament* abraçats, però les ànimes dels morts són incorpòries (cf. [4]). Tanmateix, després de plorar-lo amb la resta de mirmídon, se celebren les exèquies fúnebres de Pàtrocle, que és una altra acció important en el desenvolupament narratiu del poema i que resulta fonamental perquè l'heroi es desprengui del cadàver de l'amic i pugui prosseguir el seu retorn a la vida; [3] en la súplica que Príam fa a Aquil·les per demanar-li el retorn del cadàver del seu fill, el sobirà troià apel·la al record de

<sup>502</sup> Encara que parlar de catarsi en Homer sigui anacrònic, el cert és que el motiu de *gaudir del lament*, especialment quan té lloc en comunitat, té un cert component catàrquic, perquè allibera les tensions i permet als personatges de mirar cap endavant i de desbloquejar emocionalment la situació en què es troben.

<sup>503</sup> En la descripció del lament comunitari que condueix Aquil·les (cf. οἱ δ' ὤμωξαν ἀολλέες, ἦρχε δ' Ἀχιλλεύς, 23. 12; τοῖσι δὲ Πηλεΐδης ἀδινοῦ ἔξῃρχε γόοιο, 23. 17), Tetis també hi juga un paper, perquè γόου ἕμερον ὤρσε (23. 14). És remarcable l'ús del mot ἕμερος, relacionat habitualment amb el camp de l'amor (cf. de Jong 1989), en un context com aquest, un ús paral·lel al del verb τέπτομαι en aquest motiu.

Peleu, un record que mou Aquil·les a plorar pel pare i per l'amic mort, i a Príam per Hèctor. Després de *gaudir del lament* (αὐτὰρ ἐπεὶ ῥα γόοιο τετάρπετο, 24. 513), Aquil·les ajuda Príam, que estava en posició de suplicant, a alçar-se i s'hi adreça en una conversa sobre el destí dels homes que culmina, efectivament, amb el retorn del cadàver d'Hèctor a l'ancià (cf. 592–601), un retorn indispensable perquè Aquil·les tanqui aquest episodi i perquè el poema arribi a la seva fi.

En el cas de Penèlope, el motiu de *gaudir del lament* apareix en només dues escenes, estretament vinculades amb el reconeixement d'Odisseu, l'absència i possible mort del qual són la raó dels laments de l'esposa: [5] en la conversa entre Penèlope i el rodamón [Odisseu], en què la reina pregunta al visitant sobre la roba que portava Odisseu quan aquest el va veure, el motiu apareix dues vegades. La primera vegada és just després que el visitant expliqui que va conèixer Odisseu; Penèlope es veu amb cor de preguntar-li com anava vestit després de *gaudir del lament* [5a]. La segona vegada és just després de la descripció que fa el visitant de la roba que duia Odisseu; Penèlope es veu amb cor d'acceptar el visitant a palau, no perquè se'n compadeixin com fins ara, sinó perquè senten estimació i respecte envers ell [5b]. Aquesta conversa marca un pas més en l'acceptació d'Odisseu com a rodamón a palau, que culminarà amb el reconeixement de l'heroi; [6] després d'agafar l'arc d'Odisseu del lloc on estava desat, Penèlope necessita *gaudir del lament* abans de portar-lo a la sala on hi ha els pretendents i on tindrà lloc la competició que ha de decidir quin d'ells es quedarà amb l'esposa del sobirà itaquès, una competició que permet trencar la situació a palau i acabarà desembocant en la revelació de la identitat veritable del rodamón i la venjança sobre els pretendents.

L'aparició del motiu en la *Nekyia* [4] presenta una casuística pròpia, perquè, encara que l'heroi demana a l'ànima de la mare de *gaudir del lament* junts, la natura incorpòria de les ànimes li impedeixen abraçar-la (cf. [2]), per més que ho intenti. La mare li explica el per què d'aquesta impossibilitat i l'apressa a tornar-se'n al món dels vius (11. 223), una urgència que, per bé que no segueixi en un primer moment, ressona al final de l'episodi en la manera com l'heroi s'afanya per anar-se'n de l'Hades, per por de Gorgo (cf. 635). Així, doncs, la proposta d'Odisseu de *gaudir del lament* pretén descarregar la tensió emocional de la trobada amb l'ànima de la seva mare, amb qui pot conversar i consolar-se l'un a l'altre.<sup>504</sup>

**67 'dissortat [entre els mortals]' [κάμμορε φωτῶν]: 4 exemples: [1] *Od.* 5. 160 (*sine* φωτῶν), [2] 5. 339 (*sine* φωτῶν), [3] 11. 216, [4] 20. 33.<sup>505</sup>**

<sup>504</sup> De fet, l'escena de l'entrevista amb la mare clou amb la fórmula νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβόμεθ', la qual, encara que no té aparentment un valor consolatori, sí que està circumscrita a les escenes en què Odisseu es troba amb l'ànima d'algun conegut que no sabia que era mort (cf. 33/2).

<sup>505</sup> Cf. Pucci 1987: 58 n. 9; Nordheider 1989; de Jong 2001: 135 *ad Od.* 5. 160. Hem exclòs de l'anàlisi un passatge en què Telèmac fa servir l'adjectiu κάμμορος (*Od.* 2. 351) —també per referir-se a Odisseu—, perquè l'adjectiu no és vocatiu. Per la nul·la presència de l'element fora de l'*Odissea*, podria tractar-se de fraseologia pròpia d'aquest poema i per tant que n'haguéssim reconstruït la referencialitat intratextual. Per a aquesta qüestió, vegeu les «Methodological considerations» en les *Conclusions*.

Aquest vocatiu té una distribució molt ben delimitada, que permet fer-ne una anàlisi ben definida. Es troba només en boca de personatges femenins referint-se a Odisseu per adreçar-se a l'heroi itaquès i mostrar la simpatia o compassió que senten envers els sofriments que pateix, els quals poden arribar a impel·lir al personatge femení a oferir-li consol o ajuda: [1] Calispo fa servir aquest vocatiu per adreçar-se a Odisseu quan sap que ha de deixar partir l'heroi cap a Ítaca, conscient dels patiments que encara li esperen abans de retornar a la terra paterna. Per això es mostra compassiva i consoladora, i li dóna instruccions perquè pugui completar el seu *nóstos* (5. 160–70, cf. 5/8); [2] Ino / Leucòtea es compadeix d'Odisseu i s'hi adreça per ajudar-lo a sobreviure la tempesta que ha enviat Posidó (5. 343–50, cf. 5/9); [3] enmig de la conversa que mantenen Odisseu i Anticlea a l'Hades, l'ànima de la mare s'adreça en aquests termes al seu fill abans d'explicar-li per què no la pot abraçar; [4] Atena s'apareix davant d'Odisseu per donar consol i ànims a l'heroi, que es debat, sense poder dormir, sobre la manera com matar els pretendents (20. 28–30, cf. 68/30).

**68 Deliberació indirecta:** 34 exemples: [1] *Il.* 1. 188–221 (188–192), [2] 2. 3–15 (3–6), [3] 5. 671–6 (671–3), [4] 10. 3–20 (3–4), [5] 10. 503–14 (503–6), [6] 13. 455–9 (455–7), [7] 14. 20–4 (20–2), [8] 14. 159–65 (159–60), [9] 16. 646–55 (646–51), [10] 18. 510–3 (510–2), [11] 24. 679–82 (679–81), [12] *Od.* 3. 169–75 (169–72), [13] 4. 117–9 (117–9), [14] 6. 141–7 (141–4), [15] 8. 506–10, [16] 9. 299–305 (299–302), [17] 9. 316–8 (316–7), [18] 9. 420–36 (420–4), [19] 10. 49–54 (49–52), [20] 10. 151–5 (151–2), [21] 10. 438–42 (438–41), [22] 11. 204–8 (204–5), [23] 11. 229–32 (229), [24] 15. 169–78 (169–70), [25] 15. 202–8 (202–3), [26] 16. 73–7, [27] 16. 237–9, [28] 17. 235–8 (235–7), [29] 18. 90–4 (90–2), [30] 20. 10–3, [31] 20. 28–30, [32] 22. 333–8, [33] 23. 85–95 (85–7), [34] 24. 235–40.<sup>506</sup>

Les escenes de presa de decisions són molt habituals en els poemes homèrics. En alguns casos, les decisions es prenen col·lectivament en assemblea, en tipus d'escena típica que ha estat profusament estudiada per diferents estudiosos.<sup>507</sup> En d'altres, la presa de decisió és, en principi, individual, encara que hi puguin acabar intervenint un personatge o element extern. Quan la presa de decisió és individual, pren la forma d'una escena de *deliberació*, que pot ser de dos tipus: directa, si el personatge expressa en veu alta (això és en discurs directe sovint en forma de monòleg) el procés de deliberació i la presa de la decisió,<sup>508</sup> o bé indirecta, si aquest procés de deliberació es narra en discurs indirecte. En aquesta entrada em centraré en aquest darrer tipus: les escenes de deliberació en què el mateix personatge, un altre personatge o el

<sup>506</sup> Entre parèntesis hem marcat els versos que corresponen a la *deliberatio* pròpiament dita. Cf. Arend 1933: 106–115; Ch. Voigt 1972 [1932]; Russo 1968: 288–294; Sharples 1983; Pucci 1987: 69–75; Heubeck 1989: 92 *ad Od.* 11. 229–232; M. W. Edwards 1992: 317s.; J. M. Foley 1999b: 258s.; Latacz 2000: 87 *ad Il.* 1. 886–94; de Jong 2001: 96s. *ad Od.* 4. 117–20; Gill 2011a. Per a una anàlisi referencial de l'element διάνδιχα μεμύητιξεν (cf. [1, 6]), vegeu Kelly 2007a: 193s. §91.

<sup>507</sup> Per a una anàlisi referencial de l'*assemblea*, vegeu Kelly 2007a: 68–75 §§2, 3, amb bibliografia citada.

<sup>508</sup> Per a aquest tipus de deliberació, vegeu e.g. Fenik 1968: 96–98; 1976: 68–90; Petersmann 1974; Burnett 1991. Per al llenguatge d'Aquil·les quan delibera en un d'aquests monòlegs, cf. Scully 1984.

narrador relaten en discurs indirecte el procés de deliberació i, eventualment, de presa de decisió d'un personatge, que pot ser ell mateix o un tercer.

Les escenes de deliberació indirecta presenten una estructura molt simple, amb dues parts, *deliberatio* i *resolutio*; això no treu, però, que en alguns casos la *resolutio* no tingui lloc o que no es desenvolupi, cosa que crea una situació de suspens (cf. [10, 13, 26, 30, 31]).

Així doncs, encara que sembli redundant, l'element indispensable per a qualsevol escena de deliberació és pròpiament, de fet, la *deliberatio*, és a dir la part en què el protagonista expressa els seus dubtes al voltant de com ha de procedir davant d'una situació determinada. La presència d'aquest element tradicional, que atura l'acció narrativa, projecta un horitzó d'incertesa sobre els esdeveniments futurs i crea un cert suspens que, en la major part dels casos, queda resolt tot seguit, en la *resolutio*. Per bé que no hi ha cap expressió formular que identifiqui de manera recurrent la *deliberatio*,<sup>509</sup> la presència d'expressions fraseològiques amb formes dels verbs *μερμηρίζειν*<sup>510</sup> i *ὁρμαίνω*<sup>511</sup> ajuden a reconèixer-la, tot i que de manera excepcional també es recorre a altres expressions.<sup>512</sup> La *deliberatio* pot prendre dues formes, segons si el protagonista es debat entre dues (o més) alternatives, o bé només delibera sobre la millor manera d'aconseguir un objectiu sense plantejar cap alternativa.

En el primer cas, el plantejament de diferents alternatives —que gairebé sempre són dues, encara que també n'hi pot haver tres (cf. [5, 15])— té dos efectes immediats sobre l'audiència, a més de la incertesa i el suspens que comporta la presència de la *deliberatio*: en primer lloc, crea diferents horitzons d'expectatives associats a cadascuna de les alternatives que es plantegen, que en la *resolutio* de l'escena es veuran confirmats o decebuts; en segon lloc, dóna èmfasi al procés de deliberació que el personatge duu a terme. El plantejament de les alternatives en la *deliberatio* es troba, principalment, quan el protagonista ha de prendre decisions sense tenir gaire clar quin objectiu persegueix —excepte en [9], on Zeus es debat

<sup>509</sup> De totes les expressions que identifiquen aquest element, l'única que té una certa recurrència és *μερμηρίζε δ' ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν*, amb una atestació a la *Illiada* i tres a l'*Odisea* sobre un total de trenta-tres escenes d'aquest tipus. Per a una anàlisi referencial de *κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν*, cf. Kelly 2007a: 198s. §93.

<sup>510</sup> La llista de passatges en què s'expressa la *deliberatio* amb una forma del verb *μερμηρίζειν* és la següent: ἐν δὲ οἱ ἦτορ | στήθεσσιν λαοίοισι διάνδιχα μερμηρίζεν: [1] *Il.* 1. 188–9; διάνδιχα μερμηρίζεν: [6] 13. 455; ἀλλ' ὃ γε μερμηρίζε κατὰ φρένα: [2] 2. 3; μερμηρίζε δ' ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν: [3] 5. 671, [13] *Od.* 4. 117, [20] 10. 151, [34] 24. 235; αὐτὰρ ὃ μερμηρίζε μένων ὃ τι κύντατον ἔρδοι: [5] *Il.* 10. 503; μερμηρίζε δ' ἔπειτα: [8] 14. 159; πολλὰ μάλ' ἀμφὶ φόνωι Πατρόκλου μερμηρίζων: [9] 16. 647; ὃ δὲ μερμηρίζεν Ὀδυσσεύς: [14] *Od.* 6. 144, [28] 17. 235; αὐτὰρ ἐγὼ γε | ἐγρόμενος κατὰ θυμόν ἀμύμονα μερμηρίζα: [19] 10. 49–50; αὐτὰρ ἐγὼ γε μετὰ φρεσὶ μερμηρίζα: [21] 10. 438; αὐτὰρ ἐγὼ γ' ἔθελον φρεσὶ μερμηρίζας: [22] 11. 204; μητρὶ δ' ἐμῇ δίχα θυμὸς ἐνὶ φρεσὶ μερμηρίζει: [26] 16. 73; καὶ κεν ἐμὸν κατὰ θυμόν ἀμύμονα μερμηρίζας: [27] 16. 237; δὴ τότε μερμηρίζε πολύτλας Δίος Ὀδυσσεύς: [29] 18. 93; πολλὰ δὲ μερμηρίζε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν: [30] 20. 10; ὥς ἄρ' ὃ γ' ἔνθα καὶ ἔνθα ἐλίσσεται μερμηρίζων: [31] 20. 28.

<sup>511</sup> La llista de passatges en què s'expressa la *deliberatio* amb una forma del verb *ὁρμαίνω* és la següent: ἦος ὃ ταυθ' ὥρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν: [1] *Il.* 1. 193, [13] *Od.* 4. 120; ἀλλ' οὐκ [...] ὕπνος ἔχε γλυκερὸς πολλὰ φρεσὶν ὁρμαίνοντα: [4] *Il.* 10. 3–4; ὥς ὃ γέρωι ὥρμαινε δαιζόμενος κατὰ θυμόν | διχθαδί': [7] 14. 20–1; ἀλλ' οὐχ Ἑρμείαν ἐριούνιον ὕπνος ἔμαρπτεν | ὁρμαίνοντ' ἀνὰ θυμόν: [11] 24. 679–80; ἐν Λέσβῳ δ' ἔκειχεν δολιχὸν πλόον ὁρμαίνοντας: [12] *Od.* 3. 169; ὁρμαίνουσ': [14] 4. 789; πολλὰ δὲ οἱ κῆρ | ὥρμαιν': [33] 23. 85–6.

<sup>512</sup> En quatre passatges, la *deliberatio* s'expressa amb termes de la família de *βουλή*, com ara l'expressió *ἦνδανε βουλή* (e.g. *δίχα δὲ σφισιν ἦνδανε βουλή*: [10] *Il.* 18. 510; *τρίχα δὲ σφισιν ἦνδανε βουλή*: [15] *Od.* 8. 506) o formes del verb *βουλεύω* (e.g. *τὸν μὲν ἐγὼ βούλευσα κατὰ μεγαλήτορα θυμόν*: [16] *Od.* 9. 299; *αὐτὰρ ἐγὼ βούλευον*: [18] 9. 420, [23] 11. 229). També hi trobem l'expressió *αὐτὰρ ἐγὼ λιπόμην κακὰ βυσσοδομεύω* ([17] *Od.* 9. 316), que té els seus propis usos i valors associats (cf. *infra* n. 752).

sobre la millor manera de fer morir Pàtrocle, si fer que Hèctor ja el mati o bé allargar-ne una mica més la vida, que és el que acaba decidint de fer (16. 652–5)—; per això és molt habitual trobar-lo (a) en el si d'una batalla, quan un combatent es debat sobre què ha de fer segons la situació de la lluita, (b) en la narració del *nóstos* d'Odisseu, quan l'heroi no sap com procedir per aconseguir tornar, i (c) en el procés de reconeixement d'Odisseu a Ítaca, quan l'heroi ha de mesurar bé el que fa per no fer cap pas en fals que frustri la venjança contra els enemics de palau: [1] l'amenaça d'Agamèmnon a Aquil·les de prendre-li Briseida deixa l'heroi mirmídon estupefacte, debatent-se entre matar-lo o calmar la seva còlera (a); [3] després de la mort de Tleoptòlem a mans de Sarpedó, Odisseu es debat entre acuitar-lo o bé matar més lícis (a); [5] després de matar tots els tracis juntament amb Odisseu, Diomedes es debat entre emportar-se el carro amb les armes tirant del timó o alçant-lo, o bé matar encara més tracis (a); [6] Deífob es debat entre anar a buscar un dels seus companys per lluitar contra Idomeneu o bé provar sort tot sol (a); [7] en veure la derrota dels grecs, Nèstor es debat entre anar a lluitar o bé anar a buscar Agamèmnon (a); [14] en arribar a Feàcia, Odisseu es debat entre agafar el genolls a Nausica per suplicar-li o bé parlar-li de lluny '*amb paraules dolces com la mel*' (112a/11) (b); [19] quan els companys obren la bossa dels vents aprofitant que Odisseu s'havia adormit, l'heroi itaquès es debat entre llançar-se a l'aigua i finir o bé aguantar en silenci (b); [20] en veure el palau de Circe des de l'atalaia de l'illa, Odisseu es debat si anar-hi o no (b); [27] Odisseu vol saber de Telèmac quins adversaris té a palau per decidir si necessitaran més aliats o tots dos sols ja s'hi podran enfrontar (c); [28] davant de l'agressió del cabrer Melanti, Odisseu es debat entre colpejar-lo o rebentar-li el cap (c), per bé que al final s'estima més aguantar-se; [29] abans de la lluita contra Iros, Odisseu es debat si colpejar-lo fort o més aviat fluix (c), que és el que al final decideix per no mostrar la seva força als pretendents; [30] en veure les serventes que se'n van a jeure amb els pretendents, Odisseu es debat si matar-les en aquell mateix moment o deixar que s'hi uneixen per darrera vegada (c), i el cor li borda com un gos, però ell decideix aguantar per no fer cap pas en fals; [33] quan Penèlop baixa a veure la matança dels pretendents, es debat entre fer preguntes a Odisseu o agafar-li les mans i besar-les-hi (c); [34] en veure el seu pare Laertes, Odisseu es debat entre anar-hi i abraçar-lo o bé interrogar-lo per posar-lo a prova (c); [32] el cantor Femi es debat entre esmunyir-se i anar fins a l'altar o implorar a Odisseu (a).

Pel que fa a la resta de passatges que presenten aquest element tradicional, n'hi ha dos en què la deliberació amb alternatives té a veure, d'una o altra manera, amb el reconeixement d'Odisseu: [13] en veure que en parlar d'Odisseu Telèmac ha començat a plorar, Menelau es debat entre deixar que ell mateix parli del seu pare o interrogar-lo; [26] Telèmac explica al rodamón [Odisseu] que Penèlope es debat i vacil·la entre seguir al costat del seu fill, guardant el palau en respecte pel marit i mantenint el bon nom en el poble, o bé casar-se amb algú que la pretengui i ofereixi una bona dot al pare. Finalment, n'hi ha uns altres dos que s'insereixen

en un context bèl·lic: [10] en la descripció de l'escut d'Aquil·les es representa una ciutat assetjada per dos bàndols, que es debaten entre prendre-la sols i saquejar-la del tot, o bé repartir-se les riqueses en dos lots, un per a cadascun dels exèrcits; [15] els troians es debaten sobre què fer amb el cavall de fusta que els grecs els han deixat, si esberlar-lo amb el bronze, pujar-lo a un cim i estimbar-lo, o guardar-lo com a ofrena als déus.

En el segon cas, quan el personatge no pondera diferents possibilitats sinó només la millor manera de fer una cosa, l'objectiu que el personatge persegueix és clar i de certa importància: [2] Zeus sobre la millor manera d'honrar Aquil·les i fer morir molts grecs, tal com Tetis li ha demanat (24/2); [4] Agamèmnon a propòsit de la caiguda de Troia, una deliberació que acaba desembocant en l'expedició nocturna d'Odisseu i Diomedes coneguda com la *Dolonia*; [8] Hera sobre l'engany de Zeus (l'episodi de la *Diós apátē*); [11] Hermes a propòsit de l'escorta de Príam de les naus dels grecs fins a Troia; [16, 18] Odisseu en relació a la fugida d'ell i dels companys de la cova de Polifem; [21] Odisseu sobre la possibilitat de matar Euríloc, que es nega a tornar amb ells al palau de Circe; [22] Odisseu sobre la manera com abraçar l'ànima de la seva mare; [23] Odisseu sobre la manera com poder parlar amb les diferents ànimes que acudeixen al seu voltant; [24] Menelau a propòsit del portent que ha aparegut, que segons Hèlena indica el retorn d'Odisseu a Ítaca i la venjança contra els pretendents; [25] Pisístrat a propòsit de la millor manera d'acomplir el que li ha demanat Telèmac, que és que no el torni a portar amb el carro al palau de Menelau per por que el sobirà espartà els torni a oferir hospitalitat i en retardi la tornada a Ítaca; [31] Odisseu a propòsit de la mort dels pretendents essent com és ell tot sol. Excepte en dos casos, [21, 25], la resta de passatges presenten la deliberació d'un personatge a propòsit de qüestions que resulten fonamentals per al desenvolupament narratiu de l'acció del poema, com ara el pla de Zeus per honrar Aquil·les [2], l'episodi de la *Dolonia* [4], l'engany d'Hera a Zeus [8], el retorn de Príam amb el cadàver d'Hèctor a Troia [11], la fugida d'Odisseu i dels companys de la cova del ciclop Polifem [16, 18], les converses d'Odisseu amb les ànimes de l'Hades [22, 23], el retorn d'Odisseu a Ítaca [24], i la venjança d'Odisseu contra els pretendents [31].

A més, alguns d'aquests casos de *deliberatio* sense alternatives estan introduïts pel motiu de l'*insomni*, quan tothom pot dormir excepte algú, que barrina alguna cosa.<sup>513</sup> Aquest element, que destaca el caràcter excepcional del comportament de qui es manté en vetlla alhora que redirecciona l'acció narrativa, serveix també per emfasitzar la importància que tindrà la deliberació i la resolució a què s'arribi per al desenvolupament narratiu de l'acció: [2] el pla de Zeus per honorar Aquil·les és el que determina l'acció narrativa del poema a partir d'aquell moment (2. 1–4, cf. 108/2); [4] l'episodi de la *Dolonia* també s'inicia amb l'insomni del

<sup>513</sup> El motiu de l'*insomni* forma part d'un motiu més ampli en què es marca l'excepcionalitat del comportament d'un personatge, que es comporta de manera diferent a una determinada col·lectivitat: és el que hem anomenat '[tots] els altres / però [només] X' (108). Per a una anàlisi referencial d'aquest motiu més ampli, així com per a algunes consideracions al voltant de la relació del motiu de l'*insomni* amb les escenes de *deliberació*, cf. 108.

cabdill grec, Agamèmnon (10. 1–4, cf. 108/8); [11] el retorn de Príam a Troia amb el cadàver d'Hèctor simbolitza el punt i final de l'episodi de la ira d'Aquil·les, que ha funcionat com a motor de l'acció narrativa al llarg de tot el poema (24. 697, cf. 108/15).

La *resolutio*, que conforma la segona part de les escenes de deliberació, presenta la presa de decisió del personatge (o la resolució de l'escena per la intervenció d'un altre element). Encara que no és present en tots els passatges (cf. [10, 13, 26, 30, 31]), en general sí que s'acostuma a especificar el resultat del procés de deliberació, que pot concloure o bé amb una presa de posició del personatge que deliberava, o bé amb la intervenció d'un element extern que l'acaba induint a prendre una decisió determinada.

En el primer cas, que és el més habitual, la *resolutio* se sol introduir amb una expressió formular que indica que el personatge en qüestió ha trobat la millor solució possible, o bé per mitjà de la fórmula ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή, o bé mitjançant ὥδε δέ οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι, la presència de les quals alenteix l'acció, crea un cert suspens sobre les conseqüències de la decisió presa i hi dóna èmfasi.<sup>514</sup> De fet, la *resolutio* que s'identifica amb la fórmula ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή se sol trobar en episodis importants de l'acció: [2] la decisió que pren Zeus per honrar Aquil·les i fer morir molts grecs consisteix, en primer lloc, a enviar un somni enganyós a Agamèmnon perquè faci armar i disposar les tropes per a un combat que han de perdre; [4] el desè cant de la *Iliada* s'inicia amb l'insomni d'Agamèmnon, inquiet, que desemboca en l'expedició nocturna d'Odisseu i de Diomedes; [8] Hera es proposa seduir Zeus per adormir-lo i poder, així, afavorir els grecs en la batalla; [17, 18] Odisseu explica als feacis com se li va acudir l'estratagema per escapar-se amb vida de la cova del ciclop; [23] també com s'ho va fer per poder conversar amb les ànimes dels morts. En canvi, la *resolutio* que s'identifica amb la fórmula ὥδε δέ / ὥς ἄρα οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι presenta preses de decisions que *a priori* no són gaire determinants per al desenvolupament de l'acció narrativa, excepte en algun cas (cf. [9], i en menor mesura [14, 34]): [6] Deífob decideix anar a buscar Eneas per combatre Idomeneu tots dos; [7] en veure la derrota dels grecs, Nèstor decideix anar a buscar Agamèmnon; [9] Zeus allarga la vida de Pàtrocle perquè mati encara uns quants troians abans de caure mort a mans d'Hèctor; [14] Odisseu decideix adreçar-se a Nausica des d'on es troba; [20] Odisseu pren la decisió d'enviar uns quants homes al palau de Circe; [29] el rodamón [Odisseu] no vol mostrar la seva força davant dels pretendents, així que decideix no colpir gaire fort Iros; [32] el cantor Femi decideix implorar per la seva vida davant d'Odisseu; [34] Odisseu decideix posar prova Laertes abans de donar-se a conèixer.

<sup>514</sup> Els passatges que presenten la fórmula ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή són aquests: [2] *Il.* 2. 5, [4] 10. 17, [8] 14. 161, [17] *Od.* 9. 318 (μοι), [18] 9. 424 (μοι), [22] 11. 230 (μοι); els que presenten la fórmula ὥδε δέ οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι són els següents: [6] *Il.* 13. 458, [7] 14. 23, [9] 16. 652, [20] *Od.* 10. 153 (μοι), [29] 18. 93, [32] 22. 338, [34] 24. 249. També hi ha testimoniada la variant ὥς ἄρα οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι: [14] *Od.* 6. 145. Per a una anàlisi referencial de la fórmula ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή, cf. 69.



Al contrari d'aquests casos, quan la *resolutio* o bé s'introdueix directament, o bé la introdueix un altre element,<sup>515</sup> l'acció narrativa és més ràpida i no tan emfàtica, encara que es trobi inserida en escenes de certa rellevància. La decisió presa no és, en aparença, tan significativa per a l'acció narrativa que s'està desenvolupant.

La fraseologia associada a cada *resolutio* no presenta cap mena de correlació amb el fet que la *deliberatio* sigui amb alternatives o sense. El que sí que mostra una certa correlació és l'ordenació de les alternatives que es presenten a la *deliberatio* amb la que s'acaba decidint en la *resolutio*. Així, excepte en [6], en la resta de casos l'alternativa escollida és la darrera a què s'ha fet referència (cf. [1, 7, 9, 14, 15, 19, 20, 27, 29, 32, 34]), per bé que no és estrany tampoc que la decisió que s'acabi prenent no coincideixi amb cap de les alternatives proposades (tot i que això és més habitual quan hi ha la intervenció d'un element extern que hi influeix, com exposaré més endavant, cf. [5, 12]); en aquests casos en què la decisió que es pren no coincideix amb cap de les alternatives que es plantejaven es produeix la decepció de l'horitzó d'expectatives creat i en conseqüència un efecte de sorpresa: [28] quan sembla que el rodamón [Odisseu] està decidit de matar el cabrer Melanti, que l'agredeix a nivell verbal i físic, al final s'ho repensa i no l'ataca, un fet que decep les expectatives que podria haver generat la topada amb el cabrer i les alternatives plantejades en la *deliberatio*, però que encaixa a la perfecció amb la descripció d'Odiseu com l'heroi de l'endurança (πολύτλας), que ha de superar totes les dificultats abans d'aconseguir tornar i ser reconegut a la terra paterna;<sup>516</sup> [33] encara que la matança dels pretendents és una bona prova de la identitat d'Odiseu, que convida Penèlope a debatre's entre fer-li preguntes o bé agafar-li les mans i besar-les en senyal de reconeixement, finalment l'esposa d'Odiseu es queda sense dir ni fer res, dubtant que realment sigui Odiseu. La reacció de Penèlope no només decep les expectatives que l'audiència es podria haver creat, sinó que també sorprèn Telèmac, que li ho retreu (cf. 23. 96–103).

En el segon cas, quan la *resolutio* no és fruit directe de la *deliberatio* del personatge sinó que es produeix després de la intervenció d'un element extern, és habitual que la decisió adoptada impliqui un canvi de parer del personatge, sigui perquè canvia l'objectiu que es proposava (cf. [1, 21]), sigui perquè no és cap de les alternatives que pondera (cf. [5, 12]).<sup>517</sup> L'element extern que hi intervé és generalment una divinitat, com Atena [1, 3, 5], un portent enviat pels déus [12] o altres personatges mortals, com els companys d'Odiseu [21] o Hèlena [24]: [1] la intervenció d'Atena és determinant perquè Aquil·les, que en un primer moment ha pres la decisió d'atacar Agamèmnon (cf. 1. 193–4), refreni la seva còlera. La decisió final després del canvi de parer, en aquest cas, coincideix amb la segona alternativa que havia

<sup>515</sup> La *resolutio* s'introdueix directament en els passatges següents: [11] *Il.* 24. 682, [19] *Od.* 10. 53–4, [28] 17. 238. En un cas, la introdueix també un altre element aparentment no tradicional: [16] *Od.* 9. 302: ἕτερος δέ με θυμὸς ἔρυκεν.

<sup>516</sup> Sobre l'autocontrol en les escenes de deliberació, directa (e.g. *Il.* 11. 401–10) o indirecta (cf. [1, 6, 7, 16, 19, 28–30, 34]), vegeu Lawrence 2002b; cf. Rabel 2005b: 178–180. És significatiu, en aquest sentit, que tots els passatges de l'*Odíssea* que mostren una actitud d'autocontrol estiguin protagonitzats per Odiseu.

<sup>517</sup> Cf. Lawrence 2002a, que comenta la major part d'aquests passatges sota la perspectiva de la intervenció divina.

plantejat (210-4 = 192); [3] després de la mort de Tleoptòlem a mans de Sarpedó, Odisseu es debat si acuitar el fill de Zeus o bé seguir matant licis, però la seva decisió no és significativa, perquè οὐδ' ἄρ' Ὀδυσσῆϊ μεγάλῃτορι μόρσιμον ἦεν | ἴφθιμον Διὸς υἱὸν ἀποκτάμεν ὀξείῃ χαλκῶι (5. 674-5). L'únic que fa Atena per complir el que és μόρσιμον és desviar l'atenció d'Odisseu cap als licis, la segona de les alternatives que l'heroi itaquès ponderava; [5] la intervenció d'Atena és determinant perquè Diomedes descarti les alternatives que sospesava i decideixi tornar al campament grec després de la matança perpetrada en el campament dels tracis; [12] el τέρας enviat pels déus indica el camí de retorn als herois (3. 173-5), que no coincideix amb cap de les alternatives que consideraven (cf. 169-72); [21] només l'actuació dels companys d'Odisseu aconseguix evitar que l'heroi itaquès dugui a terme la seva intenció inicial de matar Euríloc, que s'havia negat a tornar al palau de Circe després de veure el que havia passat a la resta de companys; [24] no és després de deliberar que Menelau interpreta el portent que els ha aparegut, sinó Hèlena (15. 171-8).

69 'aquest és el pla que [li] va semblar millor en el *thymós*' [ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή]: 6 exemples: [1] *Il.* 2. 5 (68/2), [2] 10. 17 (68/4), [3] 14. 161 (68/8), [4] *Od.* 9. 318 (μοι) (68/17), [5] 9. 424 (μοι) (68/18), [6] 11. 230 (μοι) (68/23).<sup>518</sup>

Aquest element fraseològic està vinculat de manera molt estreta amb l'escena de *deliberació indirecta*, fins al punt que tots els passatges en què apareix formen part d'una escena d'aquest tipus. Concretament la fórmula serveix per introduir la *resolutio*, que és la part de l'escena en què s'indica que el personatge, després de ponderar les diferents alternatives o de pensar en la manera d'aconseguir l'objectiu fixat, ha pres la decisió que creu que és la millor. Hi ha dues fórmules testimoniades per expressar aquesta presa de decisió: la fórmula d'aquesta entrada, ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή, i l'expressió formular, ὥδε δέ οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι, que alguns estudiosos han considerat sinònimes.<sup>519</sup>

Més enllà dels efectes narratius que impliquen la presència d'una d'aquestes dues fórmules en una escena de *deliberació indirecta*, com són l'alentiment de l'acció, la creació d'un cert suspens sobre les conseqüències de la decisió que es pren i l'èmfasi a la presa de decisió en si, la *resolutio* que s'identifica amb l'expressió formular ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή sol trobar-se en episodis més significatius i importants de l'acció narrativa, sobretot en la *Iliada*: [1] la decisió de Zeus a propòsit de la manera com honrar Aquil·les i fer morir molts grecs és el principal motor de l'acció del poema; [2] també en el desè cant de la *Iliada* la decisió d'Agamèmnon, que inquiet no pot dormir pensant en com vèncer els troians, és el motor que mou l'acció narrativa d'aquest cant, que funciona al marge de l'acció narrativa de la resta del poema; [3] la decisió d'Hera és el que permet que es produeixi un dels episodis

<sup>518</sup> Cf. Arend 1933: 106-115; Hainsworth 1993: 159 *ad Il.* 10. 17; Bostock 2007: 83 *ad Od.* 11. 230.

<sup>519</sup> Cf. Hainsworth 1993 *loc. cit.*; Bostock 2007 *loc. cit.* Tanmateix vegeu les consideracions al voltant de les dues expressions formulars que hem exposat en l'anàlisi de la *deliberació indirecta* (cf. 68).

més cèlebres de la *Iliada*, l'engany de Zeus, que aconsegueix subvertir —ni que sigui només de manera temporal— els designis de Zeus. Els passatges odisseics que presenten aquesta fórmula no són tan determinants en el desenvolupament narratiu de l'acció, però sí en la narració dels *Apòlegs* que Odisseu fa als feacis; i és que expliquen la presa de decisions importants en el si dels seus viatges: [4, 5] l'escapada de la cova de Polifem; [6] la possibilitat de conversar amb les diverses ànimes dels morts que es va trobar a l'Hades.

Aquesta situació contrasta amb els episodis en què la *resolutio* s'identifica amb la fórmula ὧδε δέ οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι, que no són de llarg tan determinats per al desenvolupament posterior de l'acció narrativa del poema, sinó que s'insereixen en episodis menors en què hi ha una escena de *deliberació indirecta*.<sup>520</sup>

**70 relacions sexuals entre mortals i divinitats:** 12 exemples: [1] *Il.* 2. 513–5, [2] 2. 820–1, [3] 6. 198–9, [4] 14. 315–28, [5] 14. 444–5, [6a] 16. 173–8, [6b] 16. 179–91, [7] 18. 432–4, [8] *Od.* 5. 118–28, [9] 5. 226–7, [10] 7. 61–2, [11] 10. 333–5, 341–8, [12] 11. 241–59.<sup>521</sup>

Les relacions sexuals entre divinitats i mortals és un motiu tradicional recurrent en els poemes homèrics, especialment entre una divinitat masculina i una dona mortal. Si el mortal és la part masculina de la parella i la divinitat és la femenina, però, com que segons la perspectiva grega el sexe implica una relació de dominació del pol masculí al femení, la unió sexual subverteix l'ordre natural de les coses i amenaça la superioritat divina. Per això Tetis es mostra reticent a les bodes amb Peleu [7] i Calipso es queixa amargament davant d'Odisseu que els déus no tolerin la unió de deesses amb mortals [8], encara que s'acabin produint i la progènie que en neixi sigui igual d'esplendorosa (cf. [2, 5, 7–9, 12]). Això no treu, però, que aquest tipus d'unions no representin un cert perill pel membre mortal de la parella.

Així, doncs, segons com tenen lloc les relacions sexuals, les conseqüències (sobretot de cara al personatge mortal) poden ser beneficioses o terribles. Si la unió sexual es produeix per voluntat divina, acostuma a resultar fructífera, amb el naixement d'una progènie que, malgrat el seu caràcter (gairebé sempre) mortal, destacarà d'entre els seus contemporanis:<sup>522</sup> [1] Ares va engendrar d'Astíoca dos fills, Ascàlaf i Ialmen, que governen Asplèdon i Orcòmenos; [2] l'heroi Eneas és fill d'Afrodita i d'Anquises, un mortal amb qui la dea es va unir en un vessant del mont Ida; [3] en la genealogia que Glauc explica a Diomedes s'esmenta que Sarpedó és fill de Zeus i de Laodamia, una mortal; [4] en el catàleg de les amants de Zeus que ell mateix explica a Hera just abans d'unir-s'hi s'esmenten, entre d'altres, una sèrie de mortals, com ara l'esposa d'Ixió, amb qui va tenir Pirítous (14. 317–8), Dànae, amb qui va tenir Perseu (319–20),

<sup>520</sup> Com hem vist en l'entrada anterior, això és vàlid per a tots els casos excepte 68/9, en què Zeus decideix sobre el mort de Pàtrocle, un element d'una importància central en el desenvolupament de l'acció narrativa de la *Iliada*.

<sup>521</sup> Cf. Sourvinou-Inwood 1986: 37s.; Ahl & Roisman 1996: 129; Bouvier 2002: 338s.; Kearns 2004: 66.

<sup>522</sup> En aquest sentit, són indicatives les paraules de Posidó a Tiro sobre la naturalesa de la progènia divina: τέξεται ἀγλαὰ τέκνα, ἐπεὶ οὐκ ἀποφώλιοι εὖναι | ἀθανάτων (*Od.* 11. 249–50). Amb l'excepció d'algunes figures —com el déu Dionís, fill de Zeus i de la mortal Sèmele—, els fills d'aquest tipus d'unions són mortals, encara que tinguin característiques excepcionals.

Europa, amb qui va tenir Minos i Radamantis (321–2), Alcmena, que va donar a llum Hèracles (323–4), i Sèmele, amb qui va tenir Dionís (325). Tota la progènie de Zeus que es presenta en aquest catàleg presenta uns trets excepcionals que proven la filiació divina; [5] Satni Enòpida és fill d'Ènope i d'una nàiaide, una divinitat menor; [6] dels quatre caps que Aquil·les nomena per comandar les cinquanta naus amb què va a la guerra de Troia, dos són de progènie divina: [6a] Menesti, que és fill del riu Esperqueu i de Polidora; [6b] Eudor, que és fill d'Hermes i de Polimela; [7] malgrat la reticència de Tetis, va acabar unida a Peleu, un mortal, amb qui va tenir Aquil·les; [9, 11] en el transcurs dels seu *nóstos*, Odisseu manté relacions sexuals amb dues dees, Calipso i Circe, que el retenen durant un temps força llarg però alhora l'acaben ajudant a tornar a la terra paterna;<sup>523</sup> [10] Atena *qua* un jove feaci explica a Odisseu el llinatge d'Arete fins a la unió de Posidó i Peribea, que van infantar Nausítous; [12] de la unió de Posidó i Tiro van néixer Pèlias i Neleu, que com el déu li havia vaticinat serien ἀγλαὰ τέκνα (11. 249).

Aquest tipus de relacions, però, també comporten un cert perill per al mortal, especialment quan la divinitat és la part femenina de la parella, un tipus d'unió que els déus masculins no veuen amb bons ulls:<sup>524</sup> [8] Calipso es queixa precisament de l'enveja dels déus, els quals no toleren que les deesses s'enamorin d'homes mortals (5. 118–20). Per exemplificar-ho explica com Àrtemis va matar Orió després que el caçador mític hagués raptat l'Aurora (121–4), i com Zeus va fulminar Iàsios quan va descobrir que s'havia unit amb la dea Demèter (125–8); [13] Odisseu veu el gegant Tici a l'Hades, que pateix un càstig etern per haver forçat Leto, l'esposa de Zeus (11. 580). Encara que la naturalesa de Tici no sigui humana, sí que és mortal, com demostra el fet que es trobi a l'Hades: l'intent de violació de Tici a Leto no només es pot veure com una amenaça a l'ordre còsmic establert (cf. 81/11), sinó que representa una subversió de la relació jeràrquica que implica qualsevol relació sexual.<sup>525</sup>

71 'de porpra' [πορφύρεος]: 32 exemples: [1] 1. 482, [2] {3. 126}, [3] 5. 83, [4] 8. 221, [5] 9. 200, [6] 14. 16, [7] 16. 334, [8] 16. 391, [9] 17. 361, [10] 17. 547, [11] 17. 551, [12] 20. 477, [13] 21. 326, [14] 21. 551, [15] 22. 441, [16] 24. 645, [17] 24. 796, [18] *Od.* 4. 115, [19] 4. 154, [20] 4. 298, [21] 4. 427, [22] 4. 572, [23] 7. 337, [24] 8. 84, [25] 8. 373, [26] 10. 309, [27] 10. 353, [28] 11. 243, [29] 13. 85, [30] 19. 225, [31] 19. 242, [32] 20. 151.<sup>526</sup>

<sup>523</sup> Encara que els poemes homèrics no facin cap referència al fruit d'aquesta unió, Hesíode recull que de la unió d'Odisseu amb Calipso nasqueren Nausítous i Nausínous (*Th.* 1017–8) i que Circe infantà tres fills d'Odisseu: Agri, Llatí i Telègon (*Th.* 1011–6), el qual seria el protagonista de la *Telegonia*, una obra perduda del cicle (cf. Tsagalis 2015). La genealogia de Nausítous que presenta Hesíode, però, no concorda amb l'homèrica (cf. [10]).

<sup>524</sup> En aquest sentit, mentre que és habitual que les divinitats masculines comptin amb amants i fills mortals, entre les divinitats femenines aquesta situació no és gaire habitual; mentre que els déus es vanaglorien de les seves conquestes entre els mortals —l'exemple més patent és el catàleg de les amants de Zeus [4]—, les deesses més aviat se n'amaguen.

<sup>525</sup> Per a una anàlisi més aprofundida de l'episodi de Tici i Leto, en relació amb el càstig que pateix el tità a l'Hades, vegeu Sourvinou-Inwood 1986: 37s.

<sup>526</sup> Cf. Latacz 2000: 158 *ad Il.* 1. 482; Pulleyn 2000: 244s. *ad Il.* 1. 482; Langholf 2004; Kelly 2007a: 236s. §118. En aquesta entrada, hem seguit l'anàlisi referencial que A. Kelly (*loc. cit.*) ha fet per als passatges de la *Illiada*.

Més enllà dels valors associats tradicionalment a aquest color —com la riquesa o el luxe—,<sup>527</sup> el porpra es fa servir per descriure elements quan el context en què es fa referència a l'element té, si més no, un cert caire amenaçador per als participants. Així doncs, és el color natural de Tànatos quan s'emporta les víctimes (com a [3, 7, 12]), de la sang escampada durant la batalla [9], i del cor de l'heroi abans o després d'enfrontar-se a una empresa arriscada:<sup>528</sup> [14] el cor d'Agènor es descriu en aquests termes quan es topa amb Aquil·les i valora com actuar, ben conscient dels riscos que comporta;<sup>529</sup> [21] gràcies a les indicacions d'Idòtea, Menelau sap que ha de forçar Proteu a explicar-li com tornar a casa, una empresa que presenta un perill innegable; [22] encara que la predicció de Proteu sobre el futur de Menelau sigui més aviat positiva, les notícies sobre el destí d'Agamèmnon i d'Odisseu el deixen pensarós i amb el cor *de porpra* bullint. En aquest cas, el context conté dos elements perillosos: per una banda, Menelau just acaba de superar una empresa difícil, com és la d'atrapar i aconseguir la predicció de Proteu; per l'altra, ha sabut de la sort d'Agamèmnon i d'Odisseu, cadascun dels quals representa —en un cert sentit— un perill diferent que comporta el retorn: en el cas d'Agamèmnon, acomplir el retorn però trobar-se una situació hostil a casa; en el cas d'Odisseu, ser incapaç d'acomplir el retorn, per oblit o per trobar-se atrapat en terra estrangera; [26] malgrat les instruccions i ajuda ofertes per Hermes *qua* un jove, l'empresa que es disposa a dur a terme Odisseu —rescatar els companys del palau de Circe— és perillosa, com bé sap per les notícies que n'ha dut Euríloc (10. 251–60), que li ha suplicat que no l'hi faci tornar (265–9). També és el color d'una entitat perillosa com és el mar (a [1, 8, 13]),<sup>530</sup> o l'onada: [28] és una onada de porpra el que evita que siguin visibles les relacions sexuals entre el déu Posidó i la mortal Tiro. Les trobades entre divinitats i mortals —especialment si tenen un component sexual— acostumen a presentar un grau de perillositat elevat (cf. 70), que el color porpra de l'onada sembla evocar en aquesta escena (cf. [27], on el color porpra es troba en el cobrellit); [29] tot i que sembli creïble que els feacis compleixin la promesa que han fet a Odisseu i el retornin a la pàtria, segueix planant sobre l'escena del retorn el perill que, com tantes altres vegades, el *nóstos* no s'acabi acomplint, un perill que evocaria el color porpra de l'onada que deixa la nau en la mar escumejant. Hi ha altres fenòmens naturals que també es descriuen en aquests termes, com l'arc iris [10] amb què es compara Atena quan entra al camp de batalla, o el núvol [11] que l'amaga.

També es fa servir per un seguit de teixits, des de cobrellits (com a [5, 16, 20, 23, 27]) a mantells (com a [2, 4, 15, 18, 19, 24, 30, 31]), peples [17], cobertors [32], o fins i tot una pilota

<sup>527</sup> Cf. Hitchcock 2011.

<sup>528</sup> A. Kelly (2007a: 236 §118/14) enquadra el passatge en què el cor es descriu com a '*porpra*' entre els dels fenòmens naturals, al costat de la descripció de l'arc iris. En aquest comentari, en canvi, considerem que la descripció del cor en aquests termes té a veure més aviat amb la descripció de Tànatos o de la sang escampada, elements propis de la batalla.

<sup>529</sup> Per altres elements d'aquesta escena (*Il.* 21. 544–611), vegeu Kelly 2007a: 131 n. 15.

<sup>530</sup> Per l'anàlisi d'aquests passatges iliàdics, vegeu Kelly 2007a: 236.

[25]; només alguns d'aquests, però, es troben en una situació d'amenaça directa o de perill:<sup>531</sup>  
 [18] Telèmac i [24] Odisseu fan servir uns mantells porpres per amagar-se les llàgrimes que vessen en sentir les històries dels herois de Troia —Menelau també recull aquest detall en el relat de l'escena de Telèmac que li fa a Hèl·lena [19]—. També són porpres els cobrellits que [20] Hèl·lena, [23] Arete i [24] Circe fan preparar a les serventes per als convidats, que es troben en tots tres casos en una situació de vulnerabilitat o de certa perillositat: [20] Hèl·lena dóna les instruccions a les serventes que preparin el jaç per a Telèmac i Pisístrat just després que Menelau hagi explicat el paper que aquesta va jugar per descobrir l'estratagema del cavall de Troia, i que Odisseu va poder evitar; [23] el color porpra del cobrellit que acull Odisseu en la darrera nit a Feàcia deixa entreveure el perill que els feacis no compleixin la promesa i que el retorn de l'heroi a Ítaca torni a quedar frustrat (cf. també l'onada porpra a [29], que deixa entreveure la mateixa possibilitat); [27] el cobrellit del jaç on mantenen relacions sexuals Circe i Odisseu evoca, a través del color porpra, el perill real que representen les trobades entre divinitats i mortals —especialment si tenen un component sexual— (cf. 70, i [28]). Finalment, són porpres els cobertors (τάπητας) que Penèlope mana col·locar sobre els seients de la sala del palau en què tindrà lloc la competició de l'arc i la matança dels pretendents, com si el color porpra ja anticipés la perillositat que implicava ser-hi present.<sup>532</sup>

72 **el *hýpnos* distreu l'atenció** [ὕπνον ἔχουσιν]: 12 exemples: [1] *Il.* 14. 352–60, [2] 24. 445–7, [3] *Od.* 1. 362–4, [4] 2. 395–404 (γλυκὺν), [5] 5. 492–6. 3 = 7. 284–6, [6] 9. 371–4, [7] 10. 31–49, [8] 11. 245–52, [9] 12. 338–65, [10] 13. 79–92, [11] 18. 188–96 (γλυκὺν), [12a] 21. 356–8, [12b] 22. 428–31, [12c] 23. 1–9.<sup>533</sup>

Més enllà de la variabilitat que presenta aquest element tradicional, la distracció que causa el fet d'adormir-se és un motiu ben documentat en la *Iliada* i l'*Odissea*, on té una paper determinant en alguns dels seus episodis més cèlebres. En la tradició èpica grega, el fet d'adormir-se, de cedir a l'impuls del *hýpnos*, obre una finestra al desconegut: a més de ser un dels mitjans que troben les divinitats o les ànimes dels morts per comunicar-se amb els vius, el son representa la distracció de l'atenció, la suspensió de la consciència, una distracció que en alguns casos pot resultar beneficiosa, però que la majoria de vegades comporta perills.

El fet que el son estigui causat per una divinitat o es degui a una altra raó —com ara el cansament [7, 9], l'embriaguesa [6] o la tranquil·litat [10]— no té aparentment cap relació amb el caràcter perillós o beneficios de l'episodi, per bé que tots els que resulten beneficiosos,

<sup>531</sup> En aquesta entrada, només analitzem els passatges de l'*Odissea*. Per l'anàlisi dels passatges iliàdics (en aquest cas, [2, 4, 5, 15–17]), vegeu Kelly 2007a: 236–237.

<sup>532</sup> En els casos de la pilota porpra [25], del vestit porpra que el rodamón [Odisseu] diu a Penèlope que Odisseu duia [30] i del que li va regalar [31] no sembla que hi hagi cap element contextual perillós, si bé és cert que en els dos darrers casos la situació d'Odisseu a Ítaca prèvia al reconeixement de Penèlope és més aviat precària.

<sup>533</sup> Cf. Hölscher 1988: 279–283; de Jong 2001: 147s. *ad Od.* 5. 491–3; Latacz 2009c: 158 *ad Il.* 24. 445–6. W. Arend (1933: 99–105) parla en un capítol del fet de dormir, però no aporta informació gaire rellevant per a l'anàlisi que presentem en aquesta entrada.

perquè distreuen l'atenció i permeten el descans del personatge, són fruit de la intervenció divina (més concretament de la deessa Atena): [3] Atena vessa son sobre Penèlope, que està contrariada per les dures paraules de Telèmac (1. 360–1) i només pensa en l'espòs absent (362–3), perquè pugui descansar; [5] després del naufragi que el porta a Feàcia, Atena vessa son sobre Odisseu, que s'ha fet un jaç de fulles seques, perquè pugui descansar; [11] després que Penèlope hagi expressat la voluntat de baixar a la sala i mostrar-se als pretendents, Atena hi aboca el son. En aquests dos darrers casos, Atena aprofita el son reparador per dur a terme alguna cosa sense que els protagonistes se n'adonin: [5] mentre Odisseu dorm, Atena va a Feàcia per convèncer Nausica que vagi al riu a rentar roba i propiciar, així, la trobada amb Odisseu (6. 3–40); [11] quan Penèlope dorm, Atena l'embelleix perquè es mostri radiant davant dels pretendents (18. 187–96).

En la resta de casos, la distracció de l'atenció i la suspensió de la consciència que propicia el son és el que permet que el personatge adormit no s'adoni d'alguna cosa, que generalment li pot representar un perill: [1] la seducció d'Hera sumeix Zeus en un son<sup>534</sup> que les divinitats partidàries dels grecs, com Hera, Atena i Posidó, aprofiten per afavorir-los a la batalla contra els troians, en contra de la voluntat de Zeus (cf. 2. 3–4),<sup>535</sup> però d'acord amb el que la dea havia traçat (cf. 14. 162–5); [2] Hermes vessa el son sobre els grecs perquè Príam pugui arribar a la tenda d'Aquil·les sense que ningú no se n'adoni; [4] és quan *'es pongué el sol i tots els camins s'enfosquiren'* (cf. 8b/1) que Telèmac i Atena *qua* Mèntor tenen decidit de salpar per tal que la seva partida passi desapercebuda als pretendents, sobre qui Atena vessa un son suau per assegurar-se que no se n'adonen; [6] el son a què sucumbeix el ciclop Polifem després d'haver begut el vi pur que li ha ofert Odisseu li permet a l'heroi itaquès i als seus companys de preparar l'estaca i eixorbar-lo; [7] després de navegar nou dies i nits seguits, just quan ja albiren la illa d'Ítaca, Odisseu cau rendit pel cansament i s'adorm, cosa que aprofiten els companys, envejosos de les riqueses que creuen que porta amagades, per obrir la bossa dels vents que li havia donat Èol i desfermar tempestes que els tornen a allunyar de la terra paterna;<sup>536</sup> [8] la unió sexual entre el déu Posidó i la mortal Tiro es produeix quan ella està adormida. No és fins que, un cop consumat l'acte, Tiro es desperta que Posidó es revela en epifania i li anuncia que serà mare de dos fills d'estirp divina; [9] el son que envien els déus a Odisseu, que havia pujat a un cim a fer-los una pregària, propicia que els seus companys, afamats com estan, sacrificuin les vaques d'Hèlios per poder-se alimentar, un fet que suscitarà la ira d'aquest déu i que només els reportarà desgràcies; [10] Odisseu s'adorm en el viatge

<sup>534</sup> Un motiu menor vinculat a aquest element tradicional és el d'*adormir-se després de l'acte sexual*, present en dos d'aquests passatges (cf. [1] Zeus i Hera; [6] Posidó i Tiro), però també en altres obres de la tradició èpica grega (cf. *h. Ven.* 170: Afrodita i Anquises). Per a la relació entre el son i el sexe, vegeu Ebbott 2011.

<sup>535</sup> Per a un bon estudi de la voluntat de Zeus, vegeu Allan 2008; cf., també, Cortadelles 2015.

<sup>536</sup> En relació amb els perills que té adormir-se, a part dels passatges recollits en aquesta entrada (cf. [6, 7, 9]), val la pena recordar, en l'episodi de la bossa dels vents d'Èol, les advertències que Arete havia fet a Odisseu quant al robatori de propietats quan un està adormit (cf. 8. 443–5), així com el fet que Odisseu no permet adormir-se quan viatja tot sol amb el rai que s'ha construït (cf. 5. 271–2).

definitiu cap a Ítaca en el vaixell feaci. Aquest son simbolitza la total confiança de l'heroi itaquès en l'escorta feàcia (cf. 7. 318–28), encara que també pot formar part del caràcter secret que envolta el vaixell feaci, que quan parteix està cobert de boira;<sup>537</sup> [12] després de les dures paraules de Telèmac (21. 343–53, cf. [3] 1. 360–1), el son que Atena vessa sobre Penèlope perquè pugui reposar de les angoixes que pateix impedeix a l'esposa d'Odisseu d'assabentar-se dels esdeveniments més importants que tenen a veure amb la tornada i la venjança d'Odisseu contra els pretendents: [12a] la competició de l'arc i la matança dels pretendents; [12b] la tria i matança de les serventes infidels; [12c] la revelació de la veritable identitat d'Odisseu a palau.

Així, doncs, l'aparició d'aquest motiu, amb les connotacions que té associades, generaria un cert suspens i una certa incertesa en l'audiència, conscient que la distracció de l'atenció i la suspensió de la consciència obren la porta al desconegut.

73 'encaixant-li la mà, va dir[-li] una paraula i pel nom' [ἐν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε]: 11 exemples: [1] *Il.* 6. 253, [2] 6. 406, [3] 14. 232, [4] 18. 384, [5] 18. 423, [6] 19. 7, [7] *Od.* 2. 302, [8] 8. 291, [9] 10. 280 (μοι), [10] 11. 247, [11] 15. 530.<sup>538</sup>

La fórmula ἐν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε, ben testimoniada tant en la *Iliada* com en l'*Odissea*, està formada per dos hemistiquis: el primer (ἐν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ) només es troba integrat en aquesta fórmula tradicional; el segon, en canvi, es troba en aquesta posició completant el vers d'un seguit de fórmules o d'expressions individuals que denoten algun tipus de gestualitat amb les mans,<sup>539</sup> generalment introduint discurs directe. Encara que el significat de la fórmula sigui manifest —descriu com algú agafa el seu interlocutor de la mà just abans d'adreçar-se-li—, la presència d'aquesta fórmula porta implícites connotacions referencials no gaire evidents a primera vista: aquesta expressió formular apareix en contextos de forta emocionalitat i descriu un gest amb el qual el parlant vol expressar certa seriositat i emocionalitat positiva envers l'interlocutor amb l'objectiu de convèncer o persuadir-lo, o bé donar-li una benvinguda càlida. Això projecta sobre l'horitzó d'expectatives de l'audiència la creença que l'escena es desenvoluparà en un clima de bona voluntat, perquè la qüestió que es

<sup>537</sup> Cf. de Jong 2001: 316 *ad Od.* 13. 73–92.

<sup>538</sup> Cf. Calhoun 1933: 8s.; Couch 1937; Fournier 1946; M. W. Edwards 1988: 34s.; R. Martin 1989: 18–21; J. M. Foley 1999b: 191, 223s., 260. Els estudiosos han pres diferents perspectives a l'hora d'analitzar aquesta fórmula: G. M. Calhoun fa una valoració estètica de la fórmula, defugint el mecanicisme d'arrel parryiana que més tard defensa, entre d'altres, H. Fournier; H. N. Couch en fa una anàlisi completa, de tall més aviat descriptiu; M. W. Edwards, l'estat de la qüestió; R. Martin tracta no només d'aquesta fórmula sinó de totes les que s'inclouen sota l'epígraf «hand-and-speech», que associa amb la consolació i amb el llenguatge íntim femení; J. M. Foley també ho inclou en una anàlisi més àmplia del que en diu *Emotional speaker*, una anàlisi també de tall referencial que ens ha resultat molt útil en la confecció d'aquesta entrada.

<sup>539</sup> El segon hemistiqui també completa altres expressions, tant formulars com individuals: δεξιτερῆς ἔλε χειρὸς ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν (*Il.* 7. 107), χειρὶ τέ μιν κατέρεξε ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε (*Od.* 3. 374), Τηλεμάχου δ' ἔλε χεῖρα, ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν (*Il.* 1. 361). De fet, els versos que R. Martin (*loc. cit.*) anomena «hand-and-speech» són molt usats en els poemes homèrics i inclouen moltes altres fórmules, com ara χεῖρα γέροντος ἑλὼν ἐξείρετο καὶ προσέειπε (*Il.* 24. 361), Φῆμος. αὐτὰρ ὁ χειρὸς ἑλὼν προσέειπε συβώτην (*Od.* 17. 263).



tracta (o la demanda que es fa) és important per a les dues parts; així mateix, també projecta la idea que el discurs que la fórmula introdueix aconseguirà l'objectiu que es proposa.

Així, doncs, en la major part dels casos la fórmula introdueix un discurs que pretén convèncer l'interlocutor: [1] a part d'acollir-lo, Hècabe s'adreça al seu fill Hèctor, que ha anat a la ciutat a buscar Paris, per intentar convèncer-lo de reposar i abandonar el combat, una idea que l'heroi troia rebutja amb fermesa (cf. 6. 264–85); [2] el discurs d'Andròmaca a Hèctor va en la mateixa direcció que el que li ha fet Hècabe, però tampoc no resulta exitós (cf. 6. 441–65); [3] en els preparatius de la seducció de Zeus, Hera es dirigeix a Lemnos, on es troba amb Hipnos, a qui s'adreça per prometre-li, a canvi d'adormir Zeus després que ella el sedueixi, un tron d'or que fabricarà Hefest. Davant la negativa del déu, que tem la ira i el càstig de Zeus (cf. 14. 249–61), Hera hi afegeix la promesa de Pasítea, una de les Gràcies, com a esposa; [6] Tetis s'adreça al seu fill, que vetlla el cadàver de Pàtrocle, per donar-li l'armadura que li ha fet Hefest i animar-lo a abandonar la pena i anar a la batalla per venjar-lo; [8] quan Hefest fa veure que se n'ha anat de Lemnos, Ares es dirigeix a casa seva, on hi ha la dea Afrodita, a qui s'adreça per convèncer-la d'anar-se'n junts al llit; [9] Hermes *qua* un jove s'adreça a Odisseu, que es dirigeix cap al palau de Circe, per aconsellar-lo sobre la manera com pot aconseguir sobreviure els encanteris de la dea i alliberar els seus homes; [10] després d'unir-se amb Tiro sota l'aparença del riu Enipeu, Posidó s'hi adreça per anunciar-li que donarà a llum dos fills que seran d'estirp divina, perquè ell és Posidó, però li mana que ho mantingui en secret.

En alguns casos, la fórmula també es troba introduint el discurs de benvinguda a un visitant que tot just acaba d'arribar: [4, 5] la fórmula introdueix les paraules de benvinguda de Caris i d'Hefest a Tetis, que va a veure el déu de la forja per aconseguir una armadura nova per al seu fill. Finalment, també es troba introduint la interpretació del vol d'un ocells, per assegurar que la predicció que es fa és vàlida i positiva per a l'interlocutor: [11] després de veure com un falcó desploma un colom just entre Telèmac i el vaixell amb què el fill d'Odisseu ha de tornar de Pilos a Ítaca, l'endeví Teoclimen fa aquest gest en adreçar-se a Telèmac per interpretar-li en el sentit que no hi haurà mai a Ítaca un altre llinatge regi com el seu, un altre presagi que anticipa l'èxit del retorn d'Odisseu i la venjança sobre els pretendents.<sup>540</sup>

En tots aquests passatges, el discurs expressa un cert component emocional positiu i es resol habitualment amb la persuasió de l'interlocutor; en alguns casos, però, no és així. Més enllà dels passatges en què això significaria una impossibilitat tradicional (cf. [1, 2]),<sup>541</sup> n'hi ha un en què el discurs introduït no resulta persuasiu, perquè la fórmula es troba utilitzada en un

<sup>540</sup> Per a les anticipacions del retorn d'Odisseu a Ítaca en l'*Odissea*, vegeu de Jong 2001: 8s. *ad Od.* 1. 16–18.

<sup>541</sup> És el cas dels discursos d'Hècabe [1] i d'Andròmaca [2] a Hèctor: que l'heroi d'Ítaca fes cas de les seves paraules i abandonés el combat contra els grecs era una *impossibilitat tradicional*, perquè anava en contra del que en la tradició representava la figura de l'heroi troià. Tanmateix, la presència de l'element formular per introduir tots dos discursos suggereix que l'heroi pot ser que acabi persuadit; és el xoc entre les connotacions associades a la fórmula i al personatge d'Hèctor el que aprofita el poeta, en aquest cas, per crear certa incertesa sobre el desenvolupament posterior de l'acció, que el mateix personatge s'encarrega de resoldre en la seva resposta.

context no tradicional, en què genera les expectatives que genera són decebudes:<sup>542</sup> [7] després de l'assemblea en què Telèmac ha exposat davant dels itaqesos el problema que representen els pretendents per al seu casal, quan ja ha decidit partir en busca de notícies sobre el seu pare, torna al palau on es troba Antínous, el qual s'hi adreça (ἐν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε) amb un discurs que, encara que està carregat d'agressivitat, conté una invitació a beure i a menjar com abans solia fer Telèmac, i a oblidar-se del viatge que té pensat fer. L'agressivitat d'Antínous traspua en el riure que fa just abans d'adreçar-se-li (Ἀντίνοος δ' ἰθὺς γελάσας κίε Τηλεμάχοιο, 2. 301) i amb la manera com s'adreça al fill d'Odisseu en començar el discurs (Τηλέμαχ' ὑψαγόρη, 303), amb un insult. Telèmac és conscient de l'agressivitat i de l'engany de la proposta d'Antínous —que no té la finalitat de convèncer-lo amablement sinó de riure-se'n—, i per això ho rebutja, no només amb paraules (cf. 310–20) sinó també amb un gest de rebuig en què també hi ha implicada una acció amb les mans (ἦ ῥα, καὶ ἐκ χειρὸς χεῖρα σπᾶσας' Ἀντινόοιο | ῥεῖα, 321–2).

La reacció del fill d'Odisseu davant de la perversió dels valors tradicionals associats al gest i a l'adreça de la fórmula ἐν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε no fan més que confirmar que és un gest lligat a una emocionalitat positiva, que, com que no encaixa amb el tipus de discurs que fa Antínous, és rebutjat i no aconsegueix persuadir el fill d'Odisseu.

**74 Epifania divina amb reconeixement verbal:** 8 exemples: [1] *Il.* 2. 16–27, [2] 11. 195–209, [3] 15. 236–57, [4] 22. 9–10, [5] 24. 160–88, [6] 24. 460–9, [7] *Od.* 11. 248–52, [8] 13. 299–302.<sup>543</sup>

L'epifania divina és un element tradicional molt en totes les obres de la tradició èpica grega, no només els poemes homèrics sinó sobretot en els himnes homèrics.<sup>544</sup> Es pot presentar inserit en una escena més àmplia, com ara de deliberació indirecta (cf. 68), de missatger o de visita divina (*teoxenia*),<sup>545</sup> entre d'altres, però no és gens estrany que es presenti tot sol. Per epifania divina entenc l'aparició sobtada (φαίνεσθαι) d'una divinitat en forma manifesta (ἐναργής), sovint després de presentar-se sota una altra aparença.<sup>546</sup> Els testimonis

<sup>542</sup> A diferència d'altres estudiosos, que consideren que la utilització de la fórmula fora del seu context tradicional és errònia —fruit del mecanicisme que es desprèn d'una concepció massa estreta de la fórmula—, la nostra anàlisi parteix de la premisa que el poeta componia de manera conscient, aprofitant els valors immanents dels elements tradicionals per crear determinats efectes estètics (de vegades situant-los en contextos no tradicionals). Per a una explicació més detallada d'aquestes qüestions, vegeu «L'estètica de la poesia oral» en la *Introducció*.

<sup>543</sup> Cf. Dietrich 1983; N. J. Richardson 1974: 248s. *ad* 268; Pucci 1987: 98–123; 1998: 69–96; Fernández Contreras 1999; Kearns 2004: 63–73; Turkeltaub 2007; Cook 2012; Petridou 2015. Per a les semblances entre les escenes de reconeixement d'Odisseu quan torna a Ítaca i les d'epifania divina, vegeu Austin 1975: 224s.; Murnaghan 1987: 12–19; Cook 2012. Al seu torn, J. M. Foley (1995a: 171–175) analitza l'expressió verbal de l'epifania sota l'epígraf de l'(*Im*)mortal Imperative. Malauradament, no hem pogut consultar la tesi doctoral inèdita de Daniel Turkeltaub que tracta precisament de l'epifania divina (cf. Turkeltaub 2003).

<sup>544</sup> Per la temàtica que tracten (el naixement i consolidació d'una divinitat determinada), els himnes homèrics solen presentar escenes d'epifania divina. Per esmentar les epifanies divines verbals més conegudes, només cal pensar en la de Demèter en la *teoxenia* a casa de Celeu (cf. *h. Dem.* 268–9), o en la d'Afrodita davant d'Anquises després d'haver-s'hi unit (cf. *h. Ven.* 176–86), que conté trets semblants a la de Posidó davant de Tiro (cf. [7]).

<sup>545</sup> Cf. Fernández Contreras 1999: 15s.

<sup>546</sup> Cf. Cook 2012: 54. Per altres definicions semblants d'epifania divina, vegeu Turkeltaub 2007: 53; Petridou 2015: 2–4. Per un *status quaestionis* actualitzat sobre l'epifania, Petridou 2015: 5–11.

de l'epifania poden ser éssers humans, animals, altres divinitats o fins i tot el món natural entès com un tot.<sup>547</sup>

Es poden classificar els tipus de reconeixements de manifestació de la divinitat en cinc categories, segons la manera com és percebuda:<sup>548</sup> (1) el mortal percep la divinitat disfressada i dedueix que té caràcter diví un cop ha partit (reconeixement *post factum*); (2) una divinitat disfressada o que no ha estat identificada explícitament anuncia la seva identitat veritable (reconeixement verbal); (3) el mortal reconeix la veu divina (reconeixement auditiu); (4) el mortal veu la divinitat (reconeixement visual); (5) el reconeixement es dona per fet i per tant no s'especifica (reconeixement inespecífic). Sovint hi ha una vinculació força estreta entre el tipus de reconeixement i la naturalesa de la relació entre la divinitat que es manifesta i l'ésser o element que el reconeix: així, els reconeixements auditius, visuals o sense especificar solen donar-se entre la divinitat i un personatge heroic, especialment si és el seu preferit o si està en plena *aristeia*. En canvi, els reconeixements *post factum* i verbal impliquen una relació de menor proximitat entre la divinitat que es manifesta i l'element que el percep. És per això que, de cara a l'anàlisi referencial de les connotacions associades a cada tipus d'epifania, és útil separar-los segons el tipus de reconeixement que es produeix.

En aquesta entrada ens centrarem en la segona categoria, quan és la divinitat qui revela la seva identitat veritable, que no ha estat descoberta o bé perquè la divinitat està disfressada, o bé perquè l'interlocutor no l'ha reconegut de manera explícita. En general, les divinitats que protagonitzen aquest tipus d'epifania han estat enviades per Zeus per accomplir una missió determinada (cf. [1–3, 5, 6]); és per això que en alguns casos es tracta de divinitats menors que acostumen a fer aquesta funció, com Óneiros [1], Iris [2, 5] o Hermes [6], per bé que, quan es tracta de transmetre un missatge als troians, també s'hi envia Apol·lo, un dels déus protectors de la ciutat asiàtica (cf. [3]): [1] Óneiros *qua* Nèstor s'apareix en somnis a Agamèmnon identificant-se explícitament com a missatger de Zeus (Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι, 2. 26) per convèncer-lo que és el moment propici per atacar els troians. Per bé finalment Agamèmnon ho acaba gestionant d'una manera desastrosa, que gairebé provoca el retorn en desbandada de les tropes gregues (cf. 2. 110–55), el somni que Zeus li envia realment és enganyós i només busca fer complir el seu pla d'honar Aquil·les; [2] l'epifania d'Iris davant d'Hèctor serveix perquè l'heroi troià acabi obeint el missatge que li transmet de part de Zeus a propòsit del moment propici per entrar en batalla; [3] l'epifania d'Apol·lo davant d'Hèctor és només parcialment verbal, perquè abans l'heroi ja l'ha reconegut com a déu. De fet, Zeus l'ha enviat per espantar els grecs i infondre fúria a Hèctor, i això és el que fa el fill de Leto; [5] Iris es presenta davant de Príam com a missatgera de Zeus (Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι, 24. 173) per ordenar-li d'anar a la tenda d'Aquil·les a rescatar el cadàver d'Hèctor; [6] després d'haver-lo

<sup>547</sup> Cf. Petridou 2015: 2 i n. 8.

<sup>548</sup> En aquest apartat, seguim la classificació traçada per Turkeltaub (2007: 56) a propòsit de les epifanies divines de la *Iliada*, que és també vàlida per a la resta de passatges.

escortat durant tot el viatge cap al campament grec sota l'aparença d'un jove, Hermes revela la seva veritable identitat a Príam perquè aquest entengui per què no l'acompanya fins a la tenda d'Aquil·les. En tots aquests casos, l'epifania serveix per justificar les instruccions que la divinitat missatgera dóna al mortal, sempre per ordre de Zeus; l'autoritat que té la voluntat de Zeus assegura que el mortal obeirà les instruccions donades.<sup>549</sup>

En els casos en què aquest tipus d'epifania no té una relació directa amb cap missatge de Zeus, la revelació de la pròpia identitat serveix un altre propòsit, més vinculat a l'interès de la divinitat que es revela de paraula. En aquests casos, la divinitat acostuma a ser d'una categoria superior: [4] després que Apol·lo *qua* Agènor hagi estat enganyant i distraient Aquil·les una bona estona, allunyant-lo de la batalla i impedit-li de matar més troians (com més endavant es queixarà Aquil·les quan descobreixi que es tracta d'un déu, cf. 22. 15–9), finalment revela la seva identitat divina perquè l'heroi mirmídon el deixi de perseguir; [7] després d'adormir-la i mantenir-hi relacions sexuals sota la forma del riu Enipeu, de qui sí que estava enamorada, Posidó es revela davant de Tiro per anunciar-li que de la seva unió en naixeran ἄλλα τέκνα i per demanar-li que mantingui en secret la identitat del pare de les criatures;<sup>550</sup> [8] en el joc d'enganys i mentides entre la dea Atena i Odisseu, quan els feacis ja l'han deixat a Ítaca, Atena acaba revelant-li la seva veritable identitat perquè Odisseu es deixi de fer l'orni amb les seves històries cretenques, encara que no podem estar segur que l'heroi itaquès no en fos ja conscient abans de l'epifania verbal de la dea.<sup>551</sup>

75 'refrena't' [ἵσχεο]: 8 exemples: [1] *Il.* 1. 214, [2] 2. 247, [3] *Od.* 11. 251, [4] 22. 356, [5] 22. 367, [6] 22. 411, [7] 24. 543, [8] *h. Ven.* 290.<sup>552</sup>

La demanda d'autocontrol per mitjà de la forma imperativa ἵσχεο acostuma a ser un recurs força efectiu per aturar una acció que s'està a punt de produir. L'efectivitat de la demanda està vinculada estretament amb dos factors. Per una banda, amb el fet que l'autocontrol impliqui a la llarga més beneficis que perjudicis: [1] Atena li promet el triple de regals a Aquil·les que els que té ara; [2] no refrenar-se en la crítica contra els reis i nobles, com fa Tersites, no sembla gaire bona idea per a algú que es troba en una situació d'inferioritat física i social; [3, 8] tenir progènie divina és vist com una benedicció; [7, 8] l'amenaça amb la ira de Zeus o de qualsevol divinitat és una de les formes més efectives d'aconseguir que un mortal es refreni. Per altra banda, el fet qui fa la demanda sigui una divinitat és garantia

<sup>549</sup> La identificació (o autolegitimació) del missatger és, de fet, un dels motius que formen part de les escenes de missatge; cf. de Jong 2004 [1987]: 282 n. 73; Latacz 2003: 19 *ad Il.* 2. 26.

<sup>550</sup> Per a un estudi complet sobre les epifanies divines en contextos eròtics, vegeu Petridou 2015: 229–250.

<sup>551</sup> P. Pucci (1986: 11–28) analitza en detall el joc de *mētis* entre Odisseu i Atena descrit en el tretzè cant de l'*Odissea*.

<sup>552</sup> Cf. Latacz 2000: 94 *ad Il.* 1. 214. J. Peradotto (1990: 167) analitza conjuntament els imperatius ἵσχεο i παῦε com a fórmules sinònimes que expressen la idea de 'mantenir enrere', a partir d'un passatge de la *Iliada* (24. 542–3) en què les dues formes van seguides. En aquesta entrada, però, hem optat per estudiar la forma ἵσχεο separatament.

d'efectivitat: [1] Aquil·les justifica de manera explícita que es refreni apel·lant al caràcter diví d'Atena i als beneficis que comporta escoltar i obeir els déus (cf. 1. 216–8); [3] la revelació de la identitat de Posidó davant de Tiro (cf. 74/7) assegura el silenci de la mortal respecte a l'origen dels fills que parirà; [7] el fet que sigui Atena qui faci la demanda i el recurs a l'amenaça amb la ira de Zeus basta per aturar les hostilitats entre Odisseu i els familiars dels pretendents; [8] la revelació de la identitat d'Afrodita davant d'Anquises (cf. 286–8) assegura el silenci del mortal respecte a l'origen dels fills que parirà.

Tanmateix, les ocurrencies d'aquest element en l'episodi de la matança dels pretendents no sembla que presentin cap dels dos factors que afavoreixen el resultat efectiu de la demanda; més aviat, el factor determinant perquè la demanda sigui efectiva és de tipus moral, cosa que permet que, en casos concrets (cf. [4, 5]), persones que es troben en una posició d'inferioritat puguin formular aquesta demanda imperativa: [4] Odisseu fa cas de la demanda de Telèmac d'estalviar la vida al cantor Femi; [5] la demanda de l'herald Medont, que té el suport explícit de Telèmac (cf. 22. 357–8), també és escoltada per Odisseu. En tots dos casos, la justificació és moral, perquè, com que se'ls eximeix de tota responsabilitat en els fets ocorreguts a palau durant l'absència de l'heroi itaquès, castigar-los amb la mort seria injustificat; [6] Odisseu refrena Euriclea que no s'alegri amb crits de joia davant de la mort dels pretendents, perquè οὐχ ὅσῃ κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάσθαι (22. 412).

Només en un sol cas, que presenta algun tret diferencial, la demanda no resulta efectiva: [2] el discurs d'Odisseu per reprendre Tersites, que inclou la demanda imperativa amb l'element ἴσχεο, té lloc just *després* que l'acció que es pretenia evitar s'hagi produït, de manera que la demanda resulta inefectiva i inútil, i la repensió pren no només una forma verbal, sinó també física, amb l'agressió a qui no s'ha pogut refrenar (cf. 2. 265–8).

Així doncs, la presència de l'imperatiu ἴσχεο generalment aconsegueix de manera efectiva —sigui a través de la promesa d'un benefici material, sigui per mitjà d'una raó de tipus moral— aturar una acció que l'interlocutor està disposat i a punt de fer. Per tant, implica no només l'expectativa que la demanda serà escoltada, sinó que això reportarà algun tipus de benefici —material o moral— al personatge que s'haurà refrenat.

**76** '[haver jagut] en l'abraçada' [ἐν ἀγκοίνῃσιν ιαῦσαι]: 3 exemples (3): [1] {*Il.* 14. 213} (ιαύεις), [2] *Od.* 11. 261, [3] 11. 268 (μυγεῖσα), [4a] *h. Cer.* 141, [4b] *h. Cer.* 264.<sup>553</sup>

Aquesta fórmula té un abast reduït perquè, encara que també sigui present en l'*Himne homèric de Demèter* (cf. [4]),<sup>554</sup> en els poemes homèrics només es troba testimoniada en tres

<sup>553</sup> Cf. Kirk 1985: 272–3 *ad Il.* 3. 54–55; Heubeck 1989: 93 *ad Od.* 11. 261. Per al significat del verb μείγνυμι / μίσγω, vegeu Ahl & Roisman 1996: 51s.; Mader 1994. Per a ἀγκοινῶν, vegeu Risch 1955b; cf. Cunliffe 1963 [1924] s. u.

<sup>554</sup> Aquesta fórmula també és present en dos fragments del corpus hesiòdic, un amb el verb μυγεῖ[σα] (frag. 43a, 81) i l'altre amb la forma πεσοῦσα (frag. 252, 5). En tots dos casos, l'element presenta les mateixes connotacions que a la poesia homèrica i en els himnes: jaure o caure en les abraçades dels déus sempre resulta fructífer, sempre acaba portant coses bones: en el primer cas, les abraçades divines —en aquest cas de Posidó a una

passatges, relacionats estretament amb un context ben específic: les relacions sexuals que manté Zeus amb divinitats femenines o dones mortals.<sup>555</sup> En tots quatre casos, la presència de l'expressió formular *ἐν ἀγκοίνησιν* (que es pot construir amb formes dels verbs *ἰαῶω* [1, 2, 4a], *μείγνυμι* [3] i *ἔχω* [4b], entre altres) implica l'existència d'unes relacions —sovint de caire sexual, però no necessàriament— que acaben resultant fructíferes: [1] Hera és l'esposa de Zeus i, com a tal, mare d'algun dels fills de Zeus. Per això no és estrany que Afrodita invoqui aquesta condició d'esposa legítima i, per tant, companya de llit de Zeus per acceptar la demanda d'Hera, que està relacionada justament amb l'esfera amorosa (14. 198–9);<sup>556</sup> [2] el resultat que Antíope jagui en les abraçades de Zeus és el naixement dels bessons Zetos i Amfion, que seran els constructors de les primeres muralles de Tebes; [3] les relacions sexuals entre Zeus i Alcmena, una mortal, tenen com a resultat el naixement d'un dels fills de Zeus més famosos, Hèracles; [4] el fet que Demofont hagi estat en els braços de Demèter —encara que finalment s'acabi frustrant l'intent de la dea de fer-lo immortal— és determinant perquè l'infant acabi assolint una glòria immortal (cf. 263–4).

Ressons d'aquest element es poden trobar també en un altre passatge homèric, en què el poeta recorre a una *uariatio* d'aquest element (*ἐν κονίησι μίγεις*, *Il.* 3. 55:) amb una voluntat deliberada de crear un efecte estètic. El sintagma *ἐν κονίησι* se sol construir amb formes dels verbs *πίπτω*, *βάλλω*, *τείνω* o similars, per referir-se a la pols que hi ha al camp de batalla. Només en una ocasió es construeix amb una forma del verb *μείγνυμι*, que té connotacions eròtiques evidents.<sup>557</sup> L'excepcionalitat d'aquesta expressió en la totalitat del corpus homèric i la semblança que presenta amb la fórmula tradicional *ἐν ἀγκοίνησιν ἰαῶσαι / μίγεισα* fa pensar que el poeta juga deliberadament amb les connotacions d'aquests elements tradicionals. En aquest cas, inserida en el discurs de retret que fa Hèctor a Paris després que Afrodita l'hagi salvat del combat singular amb Menelau, l'espòs d'Andròmaca enumera un seguit d'elements —la cítara, els regals d'Afrodita, la cabellera o la bellesa— que no li serviran de res a Paris, el seu germà, quan Troia caigui i ell es *barregi amb la pols* (*ἐν κονίησι μίγεις*); són els mateixos elements que li resultarien útils precisament pel joc de la seducció amb què ha aconseguit portar Hèlena a Troia, connotat en expressions com *ἐν φιλότῃ μίγεισα* o bé *ἐν ἀγκοίνησιν*

---

mortal, identificada com Eurínome en l'edició de R. Merkelbach i M. L. West— propicien el naixement de Bel·lerofont; en el segon cas, les abraçades divines del déu Apol·lo amb la mortal Tero donen com a fruit el naixement de Queró, l'heroi epònim de la ciutat beòcia de Queronea.

<sup>555</sup> La presència de la fórmula *ἐν ἀγκοίνησιν* no només connota una relació sexual, sinó que també implica que un dels dos personatges, generalment el masculí, és una divinitat. Això es veu encara més clar si es compara amb les connotacions de la fórmula *ἐν ἀγκαλίδεσσι* (cf. *Il.* 18. 555, 22. 503), que té la mateixa identitat mètrica i semàntica i que es troba en la mateixa posició en el vers, però que es refereix exclusivament a abraçades que han fet els mortals sense cap mena de connotació sexual. Els diccionaris i lèxics consultats no han recollit aquesta diferència entre totes dues paraules: e.g. *LSJ* s. u. *ἄγκοινα* «poet. for ἀγκάλη»; Cunliffe 1963 [1924] s. u. *ἄγκοινη* «= ἀγκαλίζ».

<sup>556</sup> Alguns editors alexandrins, com Aristòfanes de Bizanci i Aristarc, consideraven aquest vers (*Il.* 14. 213) espuri.

<sup>557</sup> Encara que els escoliastes acostumen a entendre que el sintagma *ἐν κονίησι* té un valor metonímic per *μάχην* i, per tant, que la fórmula significaria «barregar-se amb la guerra» (cf. Σ D *ad Il.* 3. 55: *ἐν κονίησι μίγεις· ὅτ' ἂν ἀναιρεθῇς συστάς εἰς μάχην*), el cert és que el verb *μείγνυμι* té clares connotacions eròtiques que traspugen en fórmules com *ἐν φιλότῃ μίγεισα* (*passim*) o *ἐν ἀγκοίνησιν μίγεισα* [3]. Per al significat eròtic del verb *μείγνυμι* / *μίσγω*, vegeu Ahl & Roisman 1996: 51s.; Mader 1994.

μυγεῖσα. L'ús d'una forma del verb μείγνυμι per part d'Hèctor en aquesta expressió és deliberat i conscient, i té la finalitat de crear un efecte per mitjà de la *uariatio* de la fórmula tradicional ἐν ἀγκοίνησιον ἰαῦσαι / μυγεῖσα, que al principi pot resultar sorprenent a l'audiència, però que després, quan l'audiència entén el joc referencial que hi fa el poeta, produeix plaer gràcies al reconeixement de la variació.<sup>558</sup>

77 'la terra que dóna vida' [φυσίζοος αἶα / γῆ φυσίζοος]: 3 exemples: [1] *Il.* 3. 243, [2] 21. 63, [3] *Od.* 11. 301.<sup>559</sup>

Aquest element tradicional, que presenta una certa variabilitat no tan sols en l'ordre dels constituents sinó també en la identitat d'un d'ells (l'adjectiu φυσίζοος es troba construït amb dos substantius diferents: αἶα i γῆ), està relativament poc testimoniats en l'èpica d'època arcaica.<sup>560</sup> Tanmateix, la fórmula ha atret l'atenció dels estudiosos, que han intentat entendre el valor que tenia en el context en què es troba inserida.<sup>561</sup> En les tres atestacions d'aquest element, la fórmula apareix en un context que presenta una preocupació fonamental per la misteriosa dualitat entre la vida i la mort, que es tradueix en la presència de personatges que es pensa que són vius però realment estan morts, o bé que es creia morts però encara són vius. En aquests contextos, la frontera entre la vida i la mort, la dualitat aparentment tan evident entre aquests dos estats, es difumina.

De fet, el contrast ja es produeix entre el significat de l'adjectiu φυσίζοος i el verb que la fórmula acostuma a regir, com κατέχει [1, 3] o ἐρύξει [2]; i és que la terra que es caracteritza amb aquests termes és precisament la que reté (o retindrà) en el seu si els cossos dels morts, encara que siguin uns morts amb trets excepcionals. Que just en contextos en què la terra es descriu com a creadora de vida es faci referència a la seva funció d'acollida dels cadàvers dels morts pot resultar sorprenent, però aquesta sorpresa s'esvaeix si analitzem la referencialitat tradicional de l'element. El que suggereix no és simplement el contrast entre la vida i la mort, sinó una preocupació fonamental per la misteriosa dualitat entre la vida i la mort, una dualitat que es veu superada per la situació que els passatges descriuen: els tres passatges en què

<sup>558</sup> Per al principi de la variació i la repetició en la poètica oral, vegeu «Repetició i variació» en la *Introducció*, que s'exemplifica precisament amb aquest element tradicional.

<sup>559</sup> Cf. Combellack 1959: 197s., 208; M. Parry 1971: 125; Austin 1975: 11s., 68s.; Vivante 1982: 137s.; Kirk 1985: 300s. *ad Il.* 3. 243; Floyd 1989; Pucci 1987: 141; J. M. Foley 1991: 247–252; Coughanowr 1997. Per al significat de φυσίζοος, vegeu Cunliffe 1963 [1924] s. u.; Irigoien 1991: 133; Caspers 2010. Per a una defensa de la presa en consideració conjunta de les fórmules sinònimes φυσίζοος αἶα i γῆ φυσίζοος, vegeu Floyd 1989: 339; J. M. Foley 1991: 250 n. 10 (*pace* Austin 1975: 11); per a una anàlisi sobre la posició dels mots mètrica i la fraseologia tradicional en Homer, vegeu J. M. Foley 1990: 121–157, així com el treball canònic de J. B. Hainsworth (1968).

<sup>560</sup> A més dels passatges homèrics, la fórmula en genitiu també està testimoniada en un himne homèric (*h. Ven.* 125: οὐδὲ ποσὶ ψαύσειν ἐδόκουν φυσίζοον αἶης). Es fa difícil de dir si en aquest context la fórmula manté els valors referencials que presenta en els passatges homèrics: una anàlisi detallada mostra que, encara que no presenti la imatge de la terra dadora de vida que acull el cadàver dels morts, les relacions sexuals entre un mortal i una dea qüestionen, d'alguna manera, els límits convencionals entre vida i mort, entre mortalitat i immortalitat.

<sup>561</sup> Un dels primers estudiosos que s'hi va fixar fou John Ruskin, el qual en el dotzè capítol del quart volum de la seva obra *Modern painters* (1856) feia aquesta apreciació a propòsit de [1]: «Note, here, the high poetical truth carried to the extreme. The poet has to speak of the earth in sadness, but he will not let that sadness affect or change his thoughts of it. No; though Castor and Pollux be dead, yet the earth is our mother still, fruitful, life-giving. There are the facts of the thing. Make what you will of them.» (*ap.* Vivante 1982: 137).

apareix aquest element tradicional es troben en contextos de gran incertesa i de sorpresa, en què les categories convencionals de vida i mort (o d'existència i d'inexistència) són insuficients per entendre la situació que es descriu.

En dos casos es fa referència a Càstor i Pòl·lux, els Dioscurs, fills de Zeus i de Leda. Aquests personatges tenen una naturalesa híbrida, a mig camí de l'humà i del diví, del mortal i de l'immortal, perquè Zeus els honora permetent-los que visquin un dia sí, un dia no, alternant-se (cf. [3] 11. 302–4): [1] en l'episodi de la *Teichoskopia*, en què Hèlena descriu a Príam els herois grecs que veu en formació des de la muralla de Troia, l'esposa de Menelau és incapaç de veure els seus germans, Càstor i Pòl·lux, i aventura dues explicacions alternatives (que no han anat a combatre a Troia o que hi han anat però no volen combatre), però tot seguit el narrador la desmenteix, decebent l'horitzó d'expectatives que Hèlena havia projectat a propòsit del destí dels Dioscurs: i és que ja els cobreix *la terra que dóna vida*, allà a Lacedemònia, el seu terror; [3] en l'extens *Catàleg de les heroïnes* que Odisseu es troba a l'Hades hi ha Leda, la mare dels Dioscurs, que reté *la terra que dóna vida* i a qui Zeus, per honrar-los, permet que dia sí, dia no, un dels dos visqui mentre l'altre és mort (11. 302–4). En aquest sentit, Càstor i Pòl·lux superen la dualitat entre la vida i la mort, dues categories que no contempen la situació en què es troben els fills de Zeus i de Leda.

En l'altre cas, el personatge a què es fa referència amb aquest element tradicional és Licaó, un fill de Príam: [2] quan Aquil·les veu Licaó, a qui ja havia capturat i alliberat per un rescat força quantios, expressa irònicament que acaba de veure un μέγα θαῦμα (21. 54), que Licaó sigui viu i que estigui a Troia després d'haver-lo capturat i venut a Lemnos no fa gaire, i afirma que segur que ara els troians tornaran a ressucitar *de la fosca bromosa* (22/3), si fan com Licaó. Aquest cop, però, Aquil·les no té la intenció de vendre'l per un rescat generós, sinó que vol comprovar, amb un cert sarcasme, si, quan el mata, Licaó és capaç de tornar a la vida, o bé si l'acaba retenint *la terra que dóna vida*. En aquest episodi, doncs, la dualitat entre la vida i la mort es veu superada perquè un personatge que Aquil·les creia mort és ben viu i el pot veure amb els ulls, com si els troians tinguessin la capacitat de retornar d'entre els morts.

**78 una persona de vida breu [μινυνθάδιος]:** 6 exemples: [1] *Il.* 1. 352, [2] 4. 478–9, [3] 15. 612–3, [4] 17. 302–3, [5] 21. 84–5, [6] *Od.* 11. 307.<sup>562</sup>

El motiu tradicional *una persona de vida breu* pot expressar-se, a nivell de la fraseologia formular, de diverses maneres, amb significats i valors diferents.<sup>563</sup> Quan l'element que marca

<sup>562</sup> Cf. Nordheider 1994a; cf., també, Taplin 1992: 195s.; Slatkin 1991: 34; Janko 1994: 295 *ad Il.* 15. 610. Hem exclòs de l'anàlisi els passatges en què μινυνθάδιος no es refereix a un personatge concret, sinó a l'ésser humà en general (*Od.* 19. 328) o a elements immaterials, com ἄλγος (*Il.* 20. 84).

<sup>563</sup> En aquest estudi, hem recollit només els passatges en què el motiu està marcat per l'element μινυνθάδιος. Hem exclòs, doncs, els passatges en què hi ha expressions que es podrien englobar dins del motiu *va tenir una vida breu*, com ara ὠκύμορος ο παναώριον, perquè presenten significats i valors diferents. Pel significat original de ὠκύμορος 'que porta una morta ràpida' —conservat en els passatges odisseics—, vegeu Slatkin 1991: 34–38, W. Beck 2010; per a παναώριος 'destinat a morir prematurament', vegeu Nordheider 2000.



la presència del motiu és el mot *μινυνθάδιος*, és usual trobar-lo relacionat amb la idea del naixement (cf. [1, 5, 6]) o de la criança del personatge (cf. [2, 4]). Encara que alguns estudiosos han proposat l'existència d'una relació directa entre el mot *μινυνθάδιος* i la brevetat de la vida d'Aquil·les,<sup>564</sup> el cert és que, dels sis passatges recollits per fer aquesta anàlisi, només un té una relació directa amb la curta vida del fill de Peleu; la resta expressen el motiu *una persona de vida breu* amb un propòsit diferent, recurrent a les connotacions tradicionals associades a l'element que el poeta coneix i fa servir per destacar el caràcter excepcional del destí d'Aquil·les, però no per fer-hi sempre referència de manera al·lusiva. Així, doncs, la presència d'aquest motiu té implicacions en tres nivells diferents: a nivell denotatiu, informa de la brevetat de la vida d'un personatge; a nivell narratològic, encara que en dos casos es refereix retrospectivament a la mort d'algun personatge (cf. [2, 4]), més sovint el que fa és anunciar prolèpticament que un d'ells tindrà una mort prematura —i que, per tant, aquesta mort és relativament propera—; és el cas de les morts d'Aquil·les [1], d'Hèctor [3], de Licaó [5], i d'Otos i Efiàltes [6]. És, doncs, un recurs que fa servir el poeta per provocar expectació a l'audiència avançant esdeveniments de l'acció narrativa que tindran lloc més endavant. Finalment, a nivell connotatiu, l'element expressa la frustració del potencial que el personatge en qüestió no pot arribar a desenvolupar, i de les expectatives que ell mateix, els seus pares o, fins i tot, una ciutat sencera (cf. [3]) havien posat en el personatge la vida del qual serà breu.

Aquest valor connotatiu tradicional es desprèn d'una anàlisi detinguda dels passatges, en què, més enllà d'indicar la mort (en forma retrospectiva o prolèptica) d'un personatge, s'acostuma a posar el motiu de la *vida breu* en relació amb tot l'esforç que ha comportat parir-lo i criar-lo perquè assoleixi tot el gran potencial. La mort prematura, però, converteix en inútil tot l'esforç que hi han esmerçat els pares i frustra el desenvolupament de tot el seu potencial: [2, 4] les morts a mans d'Aiant Telamoni de Simoïsi fill d'Antemió, en plena batalla, i d'Hipòtous, quan s'intentava endur el cadàver de Pàtrocle a Troia, es descriuen amb dos versos i mig idèntics d'aparença formular,<sup>565</sup> que destaquen la impossibilitat de poder retornar als pares els esforços que van posar per criar-los i, per tant, les expectatives que hi tenien posades. A més, en el cas de Simoïsi l'origen del nom permet un breu excurs (cf. 4. 474–477) en què es descriu el seu naixement a la riba del Simoent; [3] el poeta anuncia prolèpticament la mort d'Hèctor, justament quan l'heroi troià es troba enmig de la seva *aristeia*. Això té un efecte marcadament anticlimàtic en l'escena, i concorda amb l'actitud que mostra el poeta de menystenir constantment les gestes d'Hèctor, fins i tot quan l'heroi troià es troba en el seu punt més àlgid.<sup>566</sup> A més, frustra les expectatives que ell, els seus pares i tota la ciutat de Troia

<sup>564</sup> Cf. Slatkin 1991: 34–38, esp. 34 i n. 21.

<sup>565</sup> Els versos són: οὐδὲ τοκεῦσι / θρέπτρα φίλοις ἀπέδωκε, μινυνθάδιος δέ οἱ αἰὼν / ἔπλεθ' ὑπ' Αἴαντος μεγαθύμου δούρι δαμέντι (Il. 4. 477–479 [2], 17. 301–303 [4]).

<sup>566</sup> Cf. Kelly 2007a: 135 n. 5. La comparació d'Hèctor amb Ares és una altra mostra d'aquest menysteniment, perquè aquest tipus de comparacions les utilitza el poeta en situacions en què es vol remarcar la poca efectivitat del guerrer (cf. Kelly 2007a: 228–232 §114/20).

té posades en Hèctor perquè esdevingui baluard de la ciutat i futur rei;<sup>567</sup> [5] encara que es trobi inserit dins d'una súplica (21. 74–96, cf. 24/13), Licaó és conscient del perill que corre la seva vida, que preveu que serà curta, quan diu *μινυνθάδιον δέ με μήτηρ γείνατο*: un altre cop, el motiu *persona de vida breu* apareix relacionat amb el moment del part, i els esforços dels pares per engendrar-lo, criar-lo i rescatar-lo ja una primera vegada (cf. 21. 75–80) resulten vans; [6] malgrat les potencialitats que implica el fet de ser fill d'una divinitat, com demostra el creixement anormalment ràpid que experimenten els bessons Otos i Efialtes (11. 311–312) i la voluntat de dur a terme una gesta impròpia de la seva edat (11. 313–316, cf. 79/1), la vida dels fills d'Ifimedeia i Posidó està destinada a ser breu, perquè la gesta que volen dur a terme suposa una amenaça per l'ordre còsmic establert (81/10), i cauen morts a mans d'Apol·lo abans d'haver arribat a la maduresa d'edat (84/6).<sup>568</sup> La mort prematura, que apareix un altre cop relacionada amb el moment del part (11. 307: *καί ῥ' ἔτεκεν δύο παῖδες, μινυνθαδίω δὲ γενέσθην*), frustra tot el potencial d'aquests fills de Posidó, i les expectatives de capgirar l'ordre còsmic establert que altres elements de l'escena havien creat. L'acció del déu Apol·lo, en aquest sentit, s'ha de veure com un acte de protecció de l'ordre còsmic, que han posat en risc —justament— uns fills de Posidó.<sup>569</sup>

Un cop definits els valors immanent tradicional del motiu estudiat, que és consistent en els cinc passatges analitzats, és precís examinar l'ús que en fa el poeta quan parla de la brevetat de la vida d'Aquil·les [1], que per alguns estudiosos és el passatge a què al·ludeixen, de manera directa o indirecta, la resta de passatges que contenen el mot *μινυνθάδιος*. És Tetis qui, en la súplica que fa a Zeus perquè afavoreixi els troians en la guerra (1. 500–16, cf. 24/2), es refereix a les paraules d'Aquil·les sobre la brevetat de la seva vida. El recordatori de Tetis a Zeus té dues finalitats: d'una banda, intentar commoure'l —la compassió és un dels recursos del *supplicandus* per convèncer l'interlocutor—; de l'altra, recordar a Zeus el deute que té contret envers ella, perquè si Aquil·les està destinat a morir és, precisament, perquè ella va acceptar a contracor de casar-se amb Peleu.<sup>570</sup> I és que encara que Tetis acceptés les noces amb un mortal i, per tant, tenir progènie també mortal, el que no estava predestinat és que la vida d'aquest fill fos tan breu. En aquest sentit les expectatives de Tetis com a mare es veuen frustrades, no només perquè té un fill mortal, sinó perquè, a més, la mort del fill es produeix

<sup>567</sup> Només cal pensar en el contingut de les súplikes i els laments que Andròmaca, Hècabe i Príam dediquen a l'heroi troià en diferents moments de la *Iliada* per adonar-se de les expectatives que tots aquests personatges tenen posades en Hèctor.

<sup>568</sup> En la *Iliada* es recull un altre episodi que prova el potencial d'Otos i Efialtes, l'encadenament d'Ares, a qui mantenen tancat en una gerra durant tretze mesos (cf. 5. 385–7).

<sup>569</sup> L'oposició de Posidó als designis de Zeus és recurrent al llarg de la *Iliada* (e.g. 1. 397–406, 13. 1–360, 15. 47–235); cf. Yasumura 2010: 58–75. Per a una anàlisi més aprofundida de les amenaces a l'ordre còsmic establert, cf. 81.

<sup>570</sup> Encara que alguns estudiosos, com L. M. Slatkin (1991: 53–84) o N. Yasumura (2010: 13–38), consideren que Zeus va obligar Tetis a casar-se amb Peleu per evitar que aquesta engendrés un fill de Zeus que fos més fort que el seu pare (cf. Píndar, *I.* 8. 26–48; Èsquil, *Pr.* 907–27) i consolidar així l'ordre còsmic establert, el cert és que les versions més antigues del mite, testimoniades als *Cants cipris* (frag. 2 Bernabé) i al *Catàleg de les dones pseudo-hesiòdic* (frag. 210), afirmen que s'hi va casar per a complaure Hera, una versió que sembla que és més antiga (cf. March 1987: 4–10; M. W. Edwards 1991: 196s. *ad Il.* 18. 429–35). En la *Iliada* només s'afirma que Tetis s'hi va casar a contracor, obligada per Zeus i Hera (cf. 18. 429–34, 24. 61).

ben aviat; aquesta frustració de les expectatives de Tetis encaixa perfectament amb el valor connotatiu tradicional d'aquest motiu.

Tanmateix, allò que fa que l'episodi d'Aquil·les tingui un caràcter excepcional i mereixi un tractament a part és el fet que, encara que per a Tetis la brevetat de la vida del seu fill sigui causa de dolor i frustració, per a Aquil·les acabarà sent fruit d'una elecció conscient entre una vida llarga i anònima o una vida breu però heroica (cf. 9. 410–6); i és que la vida heroica comporta mostrar valor i enfrontar-se als perills del combat, fins al punt de morir-hi, si és necessari.<sup>571</sup> Per tant, en un cert sentit, l'ús del motiu tradicional *persona de vida breu* per fer referència a la situació d'Aquil·les presenta trets atípics, que encaixen amb el fet que el poeta caracteritzi l'heroi grec amb una certa excepcionalitat.<sup>572</sup> En aquest cas, és el fet que Aquil·les és l'únic dels personatges per qui la brevetat de la vida no comporta la frustració de les expectatives que ell mateix, els seus pares o qualsevol altre tingués dipositades en ell, sinó just al contrari: en escollir de tenir una vida heroica, amb els perills que aquesta decisió comporta, Aquil·les veu acomplertes les expectatives que ell mateix, la resta de grecs i, fins i tot, l'audiència, hi tenien dipositades. I, al seu torn, el poeta aconsegueix jugar també amb les expectatives que aquest motiu tradicional aixecava en una audiència coneixedora dels valors immanents que porta implícits.

79 **infant precoç**: 3 exemples: [1] *Od.* 11. 311–6, [2] *h. Ap.* 127–39, [3] *h. Merc.* 17–9.<sup>573</sup>

L'element tradicional de l'*infant precoç* (*Wunderkind*) és un motiu folklòric present en tradicions culturals de tot el món, també en la grega. Tanmateix, potser pel seu caràcter sobrenatural —que s'oposa al «realisme» dels poemes homèrics, especialment de la *Iliada*—,<sup>574</sup> aquest motiu està més ben documentat en els *Himnes homèrics* que no pas en els poemes atribuïts a Homer. El motiu tradicional de l'*infant precoç* presenta dos elements identificadors: (a) un creixement anormalment ràpid;<sup>575</sup> (b) la consecució de gestes que no s'adiuen amb la seva curta edat. A nivell més profund, la presència de l'element implica connotativament que l'infant és fill d'una divinitat i, per tant, de naturalesa divina.

<sup>571</sup> La millor justificació dels imperatius que governen una vida heroica, en què el valor del guerrer li acaba reportant honor i renom, es troba en el discurs de Sarpedó a Glauc per enardir-lo a combatre (*Il.* 12. 310–28). Cf. Hainsworth 1993: 352 *ad loc.*

<sup>572</sup> Per a una llista de passatges de la *Iliada* en què Aquil·les representa l'única excepció a una definició referencial o bé posa el sistema sota algun tipus de pressió, vegeu Kelly 2007a: 67 n. 3; cf., també, A. Parry 1956; R. Martin 1989: 146–205.

<sup>573</sup> Cf. Crooke 1908: 164s., Bostock 2007: 103 *ad Od.* 11. 311–2. L'únic testimoni del motiu en els poemes homèrics és el passatge odisseic; per això, també és significativa l'anàlisi dels passatges dels *Himnes homèrics*.

<sup>574</sup> J. Griffin (1977) fou el primer que traçà de manera convincent una distinció clara entre els poemes homèrics i els del Cicle èpic en un cèlebre article encara avui vigent que emfasitza sobretot les diferències a nivell estètic; per a altres diferències entre els dos tipus de poesia, cf. Burgess 2004: 3s.

<sup>575</sup> El motiu del creixement anormalment ràpid de l'infant és força recurrent en la literatura grega fora de l'èpica arcaica: Hesíode (*Th.* 492), Cal·límac (*Himne a Zeus* 1, 54–5) o Arat (*Fenòmens* 34–5) en són només uns exemples; cf. Crooke 1908: 164s.; N. J. Richardson 1974 *ad h. Cer.* 235; Bostock 2007: 103 *ad Od.* 11. 311–2. Un creixement d'aquest tipus no implica necessàriament que l'infant sigui de naturalesa divina: també es troba en la descripció del creixement d'éssers monstruosos, com Tifó (cf. Hes. *Th.* 820–35). És per això que quan definim els elements que conformen el motiu de l'*infant precoç* tenim en compte també la consecució de gestes que no s'adiuen amb la seva curta edat.

Encara que la presència d'un sol dels dos elements podria bastar per identificar el motiu, tots dos són necessaris perquè el motiu comporti de manera implícita les connotacions que té associades:<sup>576</sup> [1] Otos i Efialtes, fills bessons de Posidó i Ifimedeia, a l'edat de nou anys han experimentat un creixement anormal (11. 311–2) i es disposen a combatre contra els olímpics, amuntgant unes muntanyes sobre les altres fins arribar a l'Olimp (313–6), una amenaça a l'ordre còsmic que Apol·lo aconsegueix evitar matant-los; [2] el déu Apol·lo, fill de Zeus i Leto, és capaç, poc després d'haver nascut i d'haver-se alimentat de menges divines,<sup>577</sup> de cantar i de caminar (128–9, 133–4), i de reclamar les seves prerogatives com a divinitat de la música i profètica (131–2); [3] encara que no es faci cap referència explícita a un creixement anormal, el mateix dia del seu naixement Hermes és capaç de tocar la lira (17) i de robar el bestiar del déu Apol·lo (18).

Hi ha, però, dues diferències destacables entre la presència del motiu en l'*Odissea* i en els *Himnes homèrics* relatives al moment de la gesta i a la seva consecució: [2, 3] en els *Himnes*, tant Apol·lo com Hermes duen a terme amb èxit la gesta que es proposen el mateix dia o pocs dies després de néixer; [1] en l'*Odissea*, els bessons Otos i Efialtes es proposen acomplir la gesta quan ja tenen nou anys, i no ho aconsegueixen.<sup>578</sup> En el primer cas, el motiu s'insereix en la descripció dels primers dies d'unes divinitats olímpiques ben consolidades ja en el moment de composició dels himnes. En el segon cas, s'insereix en un passatge catalògic en què la gesta d'Otos i Efialtes no es presenta en termes laudatoris, sinó com una amenaça a l'ordre còsmic. Així, doncs, encara que la precocitat de l'infant no pressuposi l'èxit de l'acció, sinó més aviat una naturalesa sobrenatural o divina del personatge, sí que pot crear certes expectatives d'èxit en l'audiència.

**80** 'nou' [ἐννέα / εἵνατος]: 38 exemples: [1] *Il.* 1. 53, [2] 2. 96, [3] 2. 134, [4] 2. 295 (~ 2. 313), [5] 2. 654, [6] 6. 174, [7] 6. 236, [8] 7. 161, [9] 8. 266, [10] 9. 470, [11] 12. 25, [12] 16. 785, [13] 18. 351, [14] 18. 400, [15] 18. 578, [16] 23. 173, [17] 24. 107, [18] 24. 252, [19] 24. 270, [20] 24. 610, [21] 24. 664, [22] 24. 784, [23] *Od.* 3. 7–8, [24] 3. 118, [25] 5. 107, [26] 7. 253 = 12. 447, [27] 8. 258, [28] 9. 82, [29] 9. 160, [30] 10. 28, [31] 11. 311–2, [32] 11. 577, [33] 14. 230, [34] 14. 240, [35] 14. 248, [36] 14. 314, [37] 22. 228, [38] 24. 60.<sup>579</sup>

<sup>576</sup> En el cas de Demofont, que sota la cura i atenció de la deessa Demèter presenta un creixement anormalment ràpid i perfecte (cf. *h. Cer.* 235, 241), el fet que no dugui a terme gestes impròpies de la seva edat l'exclou d'aquest motiu. I, de fet, això és conseqüent amb les connotacions del motiu, perquè Demofont no és de naturalesa divina, sinó que presenta un creixement anormal perquè està sota la protecció d'una divinitat.

<sup>577</sup> A diferència dels mortals, les divinitats no s'alimenten de la llet del pit de la mare, sinó de les menges immortals, com el nèctar i l'ambrosia. Aquest tipus d'alimentació és també la que rep Demofont de Demèter (*h. Cer.* 236–7: οὐτ' οὐδ' σῖτον ἔδων, οὐ θησάμενος <γάλα μητρός / ἡματὴ μὲν γὰρ καλλιστέφανος> Δημήτηρ / χρίσκ' ἀμβροσίη ὡς εἰ θεοῦ ἐκγεγάωτα; cf. *h. Ap.* 123–5), que té un efecte immediat (*h. Cer.* 235; cf. *h. Ap.* 127–34). Cf. N. J. Richardson 1974: 238s. *ad h. Cer.* 237.

<sup>578</sup> Per la relació entre el número tradicional *nou* i la manca de consecució de la gesta, cf. **80**.

<sup>579</sup> Cf. Germain 1954b: 13–17, 42–47; Fenik 1968: 120; Erbse 1972: 196; van Bennekom 1984b; 1984c; 1984d; Kelly 2007a: 261–263 §134; Bostock 2007: 161 *ad Od.* 11. 577. Aquest element i els passatges iliàdics que el presenten ja han estat analitzats des de la perspectiva de la referencialitat tradicional per A. Kelly (*loc. cit.*), amb una

El nombre nou s'aplica a agrupacions de tot tipus, temporals o concretes, animals, humanes, etcètera, i connota implícitament que l'agrupació en qüestió és, en essència, incompleta. L'ús més reconeixible en la *Ilíada* és l'ennèada temporal que contrasta amb una acció culminant o suplantadora en el desè dia o any (cf. [1, 3, 4, 6, 10, 11, 14, 17, 20–22]).<sup>580</sup> En l'*Odissea* aquestes ennèades temporals es troben en dos casos. D'una banda, serveixen per descriure la durada d'algunes de les navegacions que Odisseu narra als feacis (cf. [26, 28, 30]) o, encara com a rodamón, a Eumeu [36], navegacions que culminen el desè dia amb l'arribada del vaixell a terra ferma: [26] després que amb un llamp Zeus destrossés la seva nau i hagués de vagar erràticament durant nou dies, al desè els déus porten Odisseu a terra ferma, a l'illa d'Ogígia (cf. 7. 253–5 = 12. 447–9); [28] després de passar pel cap de Malea, Odisseu i els companys vaguen per la mar durant nou dies, fins que al desè arriben a la terra dels lotòfags; [30] durant els nou dies que dura la navegació des de l'illa d'Èol fins a Ítaca, Odisseu es manté despert, però al desè, quan ja albiren Ítaca, destí del seu viatge, s'adorm i l'acció dels companys fa fracassar el seu retorn i el dels companys; [36] després del naufragi de la nau en què havia embarcat amb l'esclava fenícia, el rodamón [Odisseu] va vagar per la mar durant nou dies agafat a l'arbre de la nau. D'altra banda, les ennèades temporals es fan servir per descriure la durada de la Guerra de Troia, que culmina el desè any amb la conquesta de la ciutat (cf. *Od.* 5. 107–8 [25], 14. 241–2 [34]): hi fan referència Nèstor a Telèmac [24], Hermes a Calipso [25], el rodamón [Odisseu] a Eumeu [34], i Atena *qua* Mèntor a Odisseu [37]. El fet que l'ennèada temporal estigui íntimament relacionada amb una acció culminant en el desè dia o any genera en l'audiència l'expectativa que aquesta acció culminant implicarà el final de la navegació o de la guerra. Només en un passatge el poeta decep les expectatives que aquest element genera: [30] l'arribada d'Odisseu a Ítaca no s'arribarà a produir després de nou dies de navegació, malgrat gaudir del favor dels déus i tenir-ho, aparentment, tot de cara per completar el seu *nóstos*. És interessant assenyalar el xoc que es produeix entre les expectatives que l'ennèada temporal genera i el coneixement previ que té l'audiència sobre la manera com Odisseu retorna a Ítaca —sol i després d'haver perdut tots els companys—, un coneixement previ que el poeta referma per mitjà de prolepsis (cf. e.g. 1. 5–9). El retorn d'Odisseu a Ítaca amb els companys és una impossibilitat tradicional,<sup>581</sup> però el contrast amb les expectatives que l'ennèada temporal genera en l'audiència projecta un horitzó d'incertesa en el resultat final del retorn a Ítaca d'Odisseu i els companys, que s'acabarà veient frustrat per la seva estúpidesa.<sup>582</sup>

---

anàlisi vàlida també per als passatges de l'*Odissea* que incorporem i analitzem en aquesta entrada. Malauradament, no hem pogut consultar l'article d'E. Passaloglou (1994), que tracta específicament del nombre nou en els poemes homèrics.

<sup>580</sup> Per l'anàlisi dels passatges iliàdics, vegeu Kelly 2007a: 261–263. E. J. Bakker (2013: 108 n. 36) contrasta les ennèades temporals, que veu com elements d'enllaç entre dos episodis, amb les hèxades temporals (e.g. ἑξήμαρ), que anticipen l'esdeveniment d'un desastre (cf. *Od.* 10. 80, 12. 397–8, 14. 249–50).

<sup>581</sup> Per als efectes que projecta la impossibilitat tradicional, vegeu «La impossibilitat tradicional» en la *Introducció*.

<sup>582</sup> Per a l'*atasthalia* dels companys d'Odisseu, cf. supra n. 61.

En els casos en què les agrupacions no són de naturalesa temporal, la presència d'aquest element tradicional també connota manca de compleció, que pot ser resolta per mitjà d'un element extern: [27] nou són els jutges a qui Alcínous mana de preparar l'espai perquè Demòdoc canti amb l'ajuda de la lira que li dona l'herald. El cantor diví, un element extern al grup escollit pel rei feaci, és qui el completa; [29] el fet que cadascuna de les naus que anaven amb Odisseu s'emportin nou cabres —un grup incomplet, segons la connotació del nombre nou— mentre que a ell n'hi pertoquin deu —el grup complet— indica la posició de superioritat de què gaudia Odisseu respecte dels companys; [31] Otos i Efiltes fan l'intent d'assaltar el setial olímpic dels déus amb nou anys d'edat (ἐννέωποι),<sup>583</sup> quan feien nou colzades (ἐννεαπήχεες) d'amplada i nou brases (ἐννεόργυιοι) d'alçada (cf. 11. 311–2). Encara que les mesures dels bessons siguin anormalment grans per a la seva edat (79/1), la presència d'aquest numeral, amb les connotacions que porta implícites en la tradició, ja prefiguren el fracàs de l'empresa: els fills de Posidó i Ifimedeia no han assolit encara ni l'edat ni la mida necessàries per acomplir l'amenaça de capgirar l'ordre còsmic que es proposen, ni mai l'arribaran a assolir; [33] encara que el rodamón [Odisseu] parli de les nou vegades (14. 230: εἰνάκις) que va atacar amb els seus vaixells diferents països i del miler de presoners que va arribar a fer abans que els grecs trepitgessin terra troiana, el cert és que la Guerra de Troia es presenta com l'acció culminant de tots els atacs precedents contra països diferents, no només per la magnitud de l'empresa, sinó per les connotacions implícites en el nombre ἐννέα d'atacs previs.

En alguns casos, l'element extern que completa el grup no és present, sinó que es troba en un lloc diferent o remot (cf. [2, 8, 18]). És per això que la relació d'aquest nombre típic amb elements absents el fa especialment indicat en contextos funeraris, en què la commemoració no pot amagar el fracàs inevitable del ritual per compensar la pèrdua individual (cf. [13, 16, 19]): [38] en la descripció que fa l'ànima d'Agamèmnon de la mort i funeral d'Aquil·les, es fa referència a les nou Muses que cantaven *thrēnoi* per lamentar la mort del fill de Tetis (24. 60–1: Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅτι καλῇ / θρήνεον).<sup>584</sup> En el seu comentari referencial, Kelly ja apunta que seria interessant examinar si la noció de manca de compleció té alguna cosa a veure amb el nombre de nou Muses que s'esmenta en el passatge odisseic,<sup>585</sup> i conclou que no és necessari assumir una relació entre aquest passatge i els passatges hesiòdics en què

<sup>583</sup> Si bé és cert que el terme ἐννέωπος 'de nou anys d'edat' hauria de presentar els mateixos valors referencials que la resta d'element vinculats al nombre nou —com efectivament passa en alguns casos (cf. [13, 31])—, en les atestacions del mot ἐννέωπος en l'*Odissea* és més difícil veure-hi la relació amb la incompletesa d'algun element: l'ordre dels vents que Èol regala a l'heroi itaquès és d'un bou de nou anys (10. 19), els companys d'Odisseu que Circe enfetilla semblen porcs de nou anys (10. 390), Minos va governar Cnossos quan ja tenia nou anys (19. 179).

<sup>584</sup> La referència d'aquest passatge a les nou Muses continua sent controvertida entre els estudiosos: ja Aristarc va afirmar que aquesta numeració no era homèrica, perquè en la resta de passatges es feia referència només a una Musa. Per a un estat de la qüestió, vegeu N. J. Richardson 1993: 366s. *ad Il.* 24. 60; cf., també, M. L. West 1966 *ad Th.* 60; Erbse 1972: 194–197.

<sup>585</sup> Cf. Kelly 2007a: 261 n. 1: «Though I do not examine this unit in the *Odyssey* [...] it would be interesting if this connotation of incompleteness has something to do with the number of Muses at *Od.* 24. 60, whether because (as in that case) one thinks of the lamentation of Thetis or the inefficacy of the lamentation of the Muses to assuage her grief [...], or because the poet (or Apollo) is always required or presupposed in this relationship.»

es fa referència a nou Muses (cf. *Th.* 60, 77–9, 916–7), sinó que només s’ha de pensar que la concepció de les Muses com a agrupació incompleta —i, per tant, nou en nombre quan aquest fet s’ha d’emfasitzar— era coneguda a les tradicions homèrica i hesiòdica. De fet, davant de la variació en el nombre de Muses que presenten els poemes homèrics i de les connotacions associades a aquest nombre, és inevitable pensar que el nombre de Muses a què fa referència el poeta en aquest passatge és significatiu i té relació amb el valor connotatiu d’agrupació incompleta que té el numeral ἑννέα en la tradició. De fet, salvant les distàncies que calguin,<sup>586</sup> en l’altre passatge homèric en què hi ha l’expressió formular ἀμειβόμεναι ὀπιὶ καλῇ, referida també a les Muses, aquestes canten acompanyant el déu Apol·lo (cf. *Il.* 1. 604–5); això podria reforçar la hipòtesi que és el déu Apol·lo qui acostuma a completar l’agrupació de les Muses. En el passatge odisseic, en canvi, inserit com està en un context funerari, és l’element absent, en aquest cas Aquil·les, qui hauria de completar el grup de Muses, que ploren la pèrdua del fill de Tetis. La presència, doncs, de l’element ἑννέα en el passatge remarca el buit que ha deixat la mort d’Aquil·les.

Al seu torn, situacions com aquestes, en què l’element de l’absència o de la mort és ben present, atorguen al numeral en si una connotació ambigua en qualsevol circumstància (cf. [5, 7, 9, 12, 15]): [32] el càstig de Tici, el cos del qual fa nou plectres de llarg, consisteix en restar estirat a terra mentre dos voltors li mengen el fetge eternament;<sup>587</sup> [35] l’estada que el rodamón [Odisseu] fa a la casa paterna no dura gaire més d’un mes, perquè decideix partir amb nou naus cap a Egipte, on arribarà al cap de cinc dies i patirà noves desgràcies. En aquests casos, el nombre *nou* té una connotació ambigua, de caràcter més aviat negatiu.

**81 Amenança a l’ordre còsmic:** 12 exemples: [1] *Il.* 1. 397–406, [2] 2. 594–600, [3] 6. 130–40, [4a] 8. 7–27, [4b] 8. 198–211, [4c] 8. 477–81, [5] 14. 200–4, 278–9, 15. 224–5, [6] 15. 4–17, [7] 15. 18–30, [8a] 20. 33–40, 54–74, [8b] 21. 385–520, [9] 24. 602–17, [10] *Od.* 11. 313–6, [11] 11. 580–1, [12] 12. 382–3.<sup>588</sup>

<sup>586</sup> Cf. Heubeck 1992: 366s. *ad Il.* 24. 60, el qual proposa que les Muses portarien la veu cantant en el *thrēnos* i que les Nereides, que han aparegut abans lamentant-se amargament (cf. 24. 59: οἴκτρ’ ὀλοφύρομεναι) els respondrien.

<sup>587</sup> Sobre les condemnes i els càstigs de Tici, Tàntal i Sísif, vegeu Sourvinou-Inwood 1986.

<sup>588</sup> Cf. Kirk 1985: 93s. *ad Il.* 1. 399; Lanza 2004; Allan 2006; Yasumura 2010. Per a les teomàquies, cf. Mackie 2011. Hem inclòs en l’anàlisi del motiu tots aquells passatges en què, de manera explícita o implícita, es produeix una amenaça a l’ordre establert per Zeus, a la seva sobirania o a la seva autoritat. És per això que l’entrada inclou passatges de naturalesa molt diferent, des d’intents de supplantar-lo al capdavant del panteó olímpic fins a expressions de *hybris* dels mortals respecte dels déus (cf. n. infra). No recollim, però, els passatges en què aquesta amenaça no està formulada de manera explícita: la suposada amenaça que representa Tetis per Zeus i per l’ordre establert, una versió present en autors d’època arcaica (cf. Píndar, *I.* 8. 26–48; Èsquil, *Pr.* 907–27) que alguns estudiosos pressuposen a la *Iliada* (cf. Slatkin 1991: 53–84; Yasumura 2010: 13–38); les accions que van motivar els càstigs eterns de Tàntal i de Sísif a l’Hades, que la tradició mitogràfica posterior situa en l’àmbit de la *hybris* contra la divinitat (per a un estudi de les raons que van motivar els càstigs de Tici, Sísif i Tàntal, cf. Sourvinou-Inwood 1986). Tampoc no hem recollit els casos en què un mortal ataca, empresona o fereix una divinitat, com quan Diomedes fereix Afrodita (*Il.* 5. 330–52), Otos i Efialtes encadenen Ares (5. 385–91), Hèracles fereix a Hera i a Hades (5. 392–402), o Idas pren l’arc contra Apol·lo (9. 558–64), ni quan un mortal dona ordres als déus, com quan el rei Laomedont fa que Apol·lo i Posidó construeixin les muralles de Troia (21. 441–57).

Encara que els poemes homèrics no presentin un relat teogònic consistent, al llarg de la *Iliada* i l'*Odissea* es troben descripcions o referències més o menys explícites d'episodis en què es produeix una amenaça o un qüestionament de l'ordre còsmic establert per Zeus, o de la seva sobirania i autoritat al capdavant del panteó olímpic. Aquestes amenaces es poden classificar en intrínseques o extrínseques: (a) les amenaces intrínseques són les que tenen una dimensió còsmica amb capacitat real de posar en dubte la sobirania i autoritat de Zeus; (b) les amenaces extrínseques són les que impliquen de manera implícita el qüestionament d'algun element fonamental de l'ordre còsmic establert però no representen una amenaça real a la sobirania i a l'autoritat de Zeus, perquè no tenen ni la voluntat ni la capacitat de fer-ho. És el cas d'alguns mortals que qüestionen, ni que sigui de manera indirecta, l'ordre còsmic establert quan es volen situar per sobre o a la mateixa alçada que les divinitats (cf. [2, 3, 9, 10, 11]).<sup>589</sup>

L'ordre còsmic establert, amb Zeus sobirà al capdavant del panteó olímpic, se sol imposar amb relativa facilitat, per bé que no sempre (cf. [1]). Algunes vegades, s'imposa perquè Zeus evita, per mitjà de l'amenaça o de la persuasió, que la subversió s'arribi a dur a terme: [4a] Zeus prohibeix als déus olímpics de prendre part en el conflicte entre grecs i troians, amb l'amenaça de la força (cf. 8. 17–27); [4b] la prohibició de Zeus causa la reacció de divinitats olímpiques importants, com Hera i Atena, que intenten instigar Posidó en va; [4c] finalment, aquestes divinitats deixen de confabular i Hera s'enfronta a Zeus de paraula, encara que també resulta debades. En aquest episodi, l'autoritat i sobirania de Zeus han estat respectades, per bé que no per gaire temps (cf. [6]); [6] encara que finalment no ho acabi acomplint, Zeus amenaça Hera de deixar-la penjada d'una corda, tal com va fer quan aquesta va perjudicar Hèracles, fill de Zeus (cf. [7]), per haver-lo seduït i fet adormir, i haver permès, així, que els grecs recuperessin les forces;<sup>590</sup> [12] l'acompliment de l'amenaça d'Hèlios, que està disposat a baixar a l'Hades i brillar entre els morts, significaria un trastocament de l'ordre còsmic establert,<sup>591</sup> que Zeus evita per mitjà de la persuasió, en comprometre's a destruir la nau en què naveguen Odisseu i els seus companys (cf. 12. 385–8).

D'altres vegades, l'ordre establert s'acaba imposant perquè Zeus (o una altra divinitat) preval sobre l'amenaça, i castiga de manera severa els subversors, siguin mortals o immortals.

<sup>589</sup> Per a la classificació entre amenaces intrínseques i extrínseques, vegeu Felson Rubin & Deal 1980: 46. Els desafiaments de mortals a divinitats, que acaben comportant càstigs terribles, són un motiu típic recurrent, també en els poemes homèrics: les històries de Tàmiris [2], Licurg [3] i Níobe [9], recollides a la *Iliada*, així ho proven; vegeu Lloyd-Jones 1971b: 65s.; Kirk 1985: 216 *ad Il.* 2. 594–600; Grandolini 1996: 49 n. 55; cf. Lloyd-Jones 1971a. En aquest estudi, hem inclòs aquests exemples dins del motiu *amenança a l'ordre còsmic* perquè tots aquests desafiaments es poden considerar actes de *hybris*, en tant que el mortal ultrapassa els seus límits en voler igualar-se o superar la divinitat (per a la *hybris* en Homer, cf. Langholf 2008; Friedrich 2011a). Amb aquest acte el mortal pretén, ni que sigui de manera inconscient, qüestionar la posició de l'ésser humà —o d'un ésser humà concret— en l'ordre còsmic establert, un qüestionament que representa una amenaça per a un sistema que no admet excepcions de cap tipus; sobre el perill que comporta una excepció per a l'estabilitat de l'ordre còsmic establert, vegeu Allan 2006: 7s., amb l'exemple de la decisió de Zeus sobre el destí de Sarpedó (*Il.* 16. 431–61); cf., també, Wilson 2007: 165–168, que connecta la decisió sobre la mort de Sarpedó amb l'autoritat del poeta en relació amb la tradició poètica.

<sup>590</sup> Es refereix al famós episodi de la *Diòs apátē* (*Il.* 14. 153–353), que representa un acte evident de desobediència d'Hera als designis de Zeus. Cf. Janko 1994: 168–172 *ad Il.* 14. 153–353.

<sup>591</sup> Cf. Allan 2006: 23.



En el cas dels immortals, el càstig consisteix a quedar encadenat, lligat o empresonat i restar exclòs de l'Olimp durant un temps molt llarg, de vegades fins al final dels dies:<sup>592</sup> [5] els Titans, amb Cronos al capdavant, es troben empresonats al Tàrtar, per evitar que amenacin l'autoritat de Zeus;<sup>593</sup> [7] Zeus va castigar Hera deixant-la suspesa a l'aire, amb jous a sengles peus i amb les mans lligades amb una cadena d'or irrompible, per haver perjudicat el seu fill, Hèracles, enviant-lo a errar per la mar. En el cas dels mortals, el càstig es caracteritza per la seva duresa —perquè implica la pèrdua d'algun element molt preuat— i per la seva dimensió perpètua: [2] les Muses van prendre el do del cant i l'art de la cítara a Tàmiris, que en un acte de *hybris* s'havia vanat de superar-les en el cant (2. 597–8);<sup>594</sup> [3] quan Licurg es va fer odiós als déus pel seu comportament envers Dionís infant, aquests el castigaren amb la ceguesa;<sup>595</sup> [9] vanar-se d'haver portat al món més fills que Leto li va costar a Níobe perdre, a mans d'Apol·lo i Àrtemis, la dotzena de fills i filles que tenia; [10] l'intent d'Otos i Efialtes d'arribar a l'Olimp apilant muntanyes i atacar-lo acaba fracassant quan Apol·lo els mata; [11] Tici ha d'endurar a l'Hades que uns voltors li mengin el fetge fins a la fi dels dies per haver intentat forçar Leto. Encara que també mortals, aquests tres darrers personatges (Otos, Efialtes i Tici), es diferencien dels anteriors perquè la seva naturalesa no és humana, sinó gigàntica o monstruosa;<sup>596</sup> aquest fet dota la seva amenaça d'un potencial subversiu més fort que les amenaces humanes, perquè en els relats teogònics és habitual que l'ordre còsmic s'acabi imposant a força de vèncer éssers de naturalesa monstruosa, com els gegants o Tifó.<sup>597</sup>

Només hi ha dos casos en què l'amenaça podria haver prosperat, ni que sigui de manera tan sols parcial, sense que això comportés conseqüències negatives per als subversors: [1] uns quants déus olímpics, entre els quals Hera, Atena i Posidó, intenten (i potser aconsegueixen) encadenar Zeus, que només se'n pot deslliurar gràcies a l'ajuda de Tetis, que crida Briareu /

<sup>592</sup> El càstig de les divinitats té sovint a veure amb la retenció, l'empresonament i l'exclusió de l'Olimp, la seu dels déus. Aquesta mena de càstig —que segurament té a veure amb el caràcter immortal de les divinitats— se sol aplicar per mitjà d'una corda o un lligam, un element sempre present en els episodis en què es vol neutralitzar una divinitat i que és equivalent a la pena de mort (cf. Schein 1984: 122 n. 6; Slatkin 1991: 68; Latacz 2000: 139 *ad ll.* 1. 401); Zeus és encadenat per Hera, Atena i Posidó [1]; Ares és encadenat per Otos i Efialtes (*ll.* 5. 385–91, cf. Gantz 1992: 79); Zeus té enterrat Cronos sota la terra i el mar (*ll.* 14. 200–4) i els Titans empresonats al Tàrtar, al seu costat (*ll.* 14. 278–9, 15. 224–5; cf. Hes. *Th.* 715–21). Aquest motiu també és present en l'empresonament de Tifó en el Tàrtar (cf. Hes. *Th.* 868) o en el càstig de Prometeu (cf. Hes. *Th.* 521–5), que tanta semblança presenta amb el de Tici. La durada del càstig dependria, probablement, de la gravetat del fet i de la perillositat de la divinitat.

<sup>593</sup> És destacable que, segons Hesíode, els Titans estan lligats amb cadenes al Tàrtar (cf. Hes. *Th.* 718).

<sup>594</sup> Sobre aquest episodi, cf. Kirk 1985: 216 *ad loc.*; Grandolini 1996: 48s.; Latacz 2003: 192 *ad loc.* Per a la figura de Tàmiris, cf. Grau 2002.

<sup>595</sup> Sobre l'episodi de Licurg, que s'inscriu entre els episodis que tracten el reconeixement del déu Dionís, cf. Kirk 1990: 173 *ad ll.* 6. 130; Latacz 2008: 53 *ad loc.*; Graziosi & Haubold 2010: 112s. *ad loc.*

<sup>596</sup> Tant els bessons Otos i Efialtes (cf. 11. 311–2), com Tici (cf. 11. 577) presenten unes mides sobrehumanes, pròpies de naturaleses gigàntiques o monstruoses; sobre la presència del nombre ἑννεα en aquests dos episodis, cf. 80. Estudiosos com G. S. Kirk (1990: 100s. *ad ll.* 5. 385–7) han suggerit que Otos i Efialtes són equivalents a Tifó i als Titans. D'altres, com N. Yasumura (2010: 43s.), consideren que només comparteixen amb Tifó i els Titans les mides sobrehumanes i la natura ctònica, i situen l'episodi de l'assalt a l'Olimp en la Gigantomàquia (cf. Yasumura 2010: 43–56, i esp. 171 n. 19).

<sup>597</sup> Cf. Hes. *Th.* 820–68, 954. Segons M. L. West (1966 *ad loc.*), el vers 954 és una referència a l'ajuda que Hèracles va prestar als olímpics en la lluita contra els gegants.

Egeó perquè els déus no gosin tornar-ho a intentar;<sup>598</sup> [8] les teomàquies del final de la *Iliada*, quan els déus favorables a grecs i troians s'enfronten entre si, es poden veure com un conflicte a escala còsmica, amb més implicacions de les que sembla tenir en els cants respectius: un conflicte entre els déus podria destruir l'ordre establert.<sup>599</sup> Tanmateix, el fet que Zeus se'n mantingui al marge i que en un moment determinat rigui contemplant la cruent batalla (cf. 21. 389), mostra que el pare dels déus i dels homes està per sobre de tot això i que aquestes batalles entre déus no representen una amenaça real a la seva autoritat i sobirania.<sup>600</sup>

Així, doncs, encara que el manteniment de l'ordre còsmic establert es doni per garantit i que l'audiència pugui tenir l'expectativa que l'amenaça quedarà avortada i que els seus impulsors rebran un càstig, la presència d'aquest motiu projecta un horitzó d'incertesa que el poeta aprofita per crear una situació de suspens a l'audiència.

**82** 'de guerra impetuosa' [πολύάϊκος πολέμοιο]: 3 exemples: [1] *Il.* 1. 165, [2] 20. 328, [3] *Od.* 11. 314.<sup>601</sup>

Aquest element tradicional, que està testimoniats tan sols tres vegades en l'èpica arcaica, fa destacar l'aspecte més violent i salvatge de la guerra, relacionat amb la mort i la subversió de l'ordre: [2] només la intervenció de Posidó evita, portant-lo a un extrem *de la guerra impetuosa*, la mort d'Eneas, el seu fill, que hauria caigut en mans d'Aquil·les si no arriba a ser per la intervenció del déu; [3] l'amenaça d'Otos i Efialtes de portar el clamor *de la guerra impetuosa* a l'Olimp, amuntegant muntanyes les unes sobre les altres per arribar-hi, i subvertir, així, l'ordre còsmic establert, no s'arriba a acomplir per la mort prematura dels fills de Posidó i Ifimedeia. En aquest sentit, és destacable que sigui precisament aquesta fórmula tradicional, i les connotacions que porta associades, la que fa servir Aquil·les per queixar-se del tracte rebut per part d'Agamèmnon: [1] la presència d'aquest element en boca d'Aquil·les vol subratllar el cost del sacrifici que comporta per a ell el fet d'estar lluitant en la guerra mentre Agamèmnon s'emporta tots els botins: en referir-se a la lluita amb aquesta fórmula emfasitza l'aspecte més violent i salvatge de la guerra, i per tant el cost personal que comporta participar-hi.

**83** Oracions condicionals contrafactuals [καί νυ κεν / ἔνθα κεν | εἰ μή / ἄλλά]: 59 exemples: [1] *Il.* 2. 155–6, [2] 3. 373–5, [3] 5. 22–4, [4] 5. 311–3, [5] 5. 388–90, [6] 5. 679–80, [7] 6. 73–6, [8] 7. 104–8, [9] 7. 273–5, [10] 8. 90–1, [11] 8. 130–2, [12] 8. 217–9, [13] 11. 310–2, [14]

<sup>598</sup> No hi ha acord sobre si els déus rebels van aconseguir lligar Zeus, o bé només ho van poder intentar; per a un repàs de les interpretacions, cf. Latacz 2000: 139 *ad Il.* 1. 401, 141 *ad Il.* 1. 406; Yasumura 2010: 10, amb bibliografia. Mentre que la major part dels estudiosos es mostren reticents a donar una interpretació segura del passatge (cf. Kirk 1985 *ad loc.*; Latacz 2000 *ad loc.*), d'altres semblen convençuts que les divinitats rebels ho van arribar a aconseguir (cf. Pulleyn 2000: 225 *ad Il.* 1. 406; Yasumura 2010: 10).

<sup>599</sup> Cf. Yasumura 2010: 71–75.

<sup>600</sup> C. Miralles (1993: 23–26) veu en aquest riure de Zeus un cert distanciament respecte a la situació de conflicte que viuen els déus. D'altres han vist en aquestes teomàquies que provoquen el riure de Zeus una paròdia de les batalles reals, un exemple de *mock epic* en Homer (W. Leaf *ap.* N. J. Richardson 1993: 87 *ad Il.* 21. 388–90).

<sup>601</sup> Cf. Latacz 2000: 81 *ad Il.* 1. 165; Markwald 2004.

11. 504-7, [15] 11. 750-2, [16] 12. 290-3, [17] 13. 723-5, [18] 14. 258-9, [19] 15. 121-4, [20] 15. 459-62, [21] 16. 686-7, [22] 16. 698-701, [23] 17. 70-1, [24] 17. 319-25, [25] 17. 530-2, [26] 17. 613-4, [27] 18. 165-8, [28] 18. 397-9, [29] 18. 454-6, [30] 20. 288-91, [31] 21. 211-3, [32] 21. 544-6, [33] 22. 202-4, [34] 23. 154-5, [35] 23. 382-4, [36] 23. 490-1, [37] 23. 540-3, [38] 23. 733-4, [39] 24. 713-5, [40] *Od.* 4. 363-4, [41] 4. 441-6, [42] 4. 502-4, [43] 5. 426-7, [44] 5. 436-7, [45] 7. 278-82, [46] 9. 79-81, [47] 11. 317-20, [48] 11. 565-7, [49] 11. 630-5, [50] 12. 71-2, [51] 13. 383-5, [52] 14. 32-4, [53] 16. 220-1, [54] 21. 128-9, [55] 21. 226-7, [56] 23. 241-6, [57] 24. 41-2, [58] 24. 50-2, [59] 24. 528-30.<sup>602</sup>

Les oracions condicionals contrafactuals s'anomenen així perquè designen una situació que s'hauria produït si no hagués estat per la intervenció d'un tercer element, generalment d'una divinitat, que acaba imposant una successió causal d'accions i/o d'exhortacions que sempre aconsegueix resoldre el conflicte o alterar el curs de la narració precedent. Amb aquest recurs el poeta presenta versions narratives en conflicte, algunes de les quals contravenen de manera clara la tradició. L'apòdosi està introduïda per *ἐνθα κεν, καὶ νύ κεν aut similes*, mentre que la pròtasi, que acostuma a trobar-se en segon lloc, la introdueixen *εἰ μή* o *βέ ἄλλᾶ*.<sup>603</sup>

Per bé que en molts casos l'esdeveniment que s'està a punt de produir contravé el fat i porta implícites conseqüències terribles, en d'altres es troba aplicat a situacions narratives no tant climàtiques (cf. [48, 49]). Sigui com sigui, la presència d'aquesta estructura serveix al poeta per reconduir la narració per mitjà d'un recurs que tensiona l'escena, en oferir una alternativa que l'audiència pot estar esperant o bé pot témer;<sup>604</sup> la resolució d'aquesta tensió crea un clímax narratiu evident. Així, aquesta estructura no només destaca o reconduïx l'acció d'una escena determinada, sinó que també hi projecta un horitzó d'incertesa que ella mateixa acaba resolent de manera climàtica.

Per tot això, així com en la *Iliada* aquesta estructura s'acostuma a trobar en passatges en què es descriu com un personatge gairebé mor, o bé com els grecs o els troians gairebé perden la guerra,<sup>605</sup> no és gens estrany que en l'*Odissea* aquesta estructura es trobi molt sovint en el que són els arguments principals del poema: el retorn d'Odisseu —o el d'altres personatges,

<sup>602</sup> Són molts els autors que s'han ocupat d'aquest element, sota diferents denominacions (per a un *status quaestionis*, cf. Nesselrath 1992: 5-10): de Jong 2004 [1987]: 68-81 (cf. de Jong 2001) [*if-not situations*]; Lang 1989 [*unreal conditions*]; S. Richardson 1990: 187-196 [*plot decisions*]; Morrison 1992a, 1992b; Nesselrath 1992: 1-43 [*Beinahe-Episode*]; Louden 1993a [*pivotal contrafactuals*]; Kelly 2007a: 128-132 §40 [*contrafactual conditional*], que analitza els passatges iliàdics des de la perspectiva de la referencialitat tradicional. Cf., també, Fenik 1968: 175s.; Bakker 1997a: 178; Scodel 2002: 68s. Aquesta variabilitat en la denominació es correspon també amb una gran variabilitat en la detecció i consideració dels passatges: M. Lang (1989) i S. Richardson (1990) fan una tria semblant, que només coincideix parcialment amb la meua (cf. S. Richardson 1990: 242 n. 53); H.-G. Nesselrath (1992) estudia el fenomen des d'una perspectiva més àmplia, de manera que hi inclou més passatges (e.g. *Od.* 10. 29-34, 10. 49-53, 10. 438-42, 12. 445-6, 17. 233-8, 19. 476-81, 20. 241-7, 20. 288-308, 21. 274-379); B. Louden (1993a) i A. Kelly (2007a) ofereixen una selecció més propera a la nostra, que ens hem limitat a recollir els passatges que presenten a l'apòdosi les seqüències *ἐνθα κεν, καὶ νύ κεν aut similes*, i la pròtasi està introduïda per *εἰ μή* o *βέ ἄλλᾶ*.

<sup>603</sup> Cf. Nesselrath 1992: 3; Louden 1993a: 183s.; Kelly 2007a: 128.

<sup>604</sup> E.g. l'audiència espera el retorn d'Odisseu a Ítaca [46], i en canvi tem la mort de l'heroi en naufragi [43].

<sup>605</sup> Per a l'anàlisi dels passatges iliàdics des de la perspectiva de la referencialitat tradicional, cf. Kelly 2007a: 128-132 §40. Hem pres aquesta anàlisi de les condicionals contrafactuals com a base per a la nostra anàlisi dels passatges de l'*Odissea*.

com Aiant o Agamèmnon, en què s'emmiralla el retorn de l'heroi itaquès<sup>606</sup>—, i el seu reconeixement un cop s'ha fet efectiu el retorn. Així, doncs, gairebé la meitat d'atestacions d'aquesta estructura a l'*Odissea* tenen a veure amb el motiu del *nóstos*, sigui perquè fracassa (o està a punt de fer-ho) —sovint per culpa de la ira d'algun déu—, sigui perquè acaba acomplint-se (o està a punt de fer-ho) —sovint amb l'ajuda d'algun déu—: [40] la compassió d'Idòtea, la deessa filla de Proteu, resulta determinant perquè Menelau acabi acomplint el seu retorn (cf. [41]); [41] és Idòtea qui salva la vida de Menelau i dels seus companys en posar-los al nas ambrosia perquè poguessin suportar la ferum de les foques; [42] el retorn d'Aiant, fill d'Oileu, es veurà estroncat quan l'heroi es vanti d'haver sobreviscut a una tempesta i un naufragi malgrat l'oposició, segons ell, dels déus; [43, 44] Odisseu naufraga i està a punt de morir per l'embat de les onades, però l'ajuda d'Atena és clau perquè acabi sobrevivint (cf. [45]); [45] Odisseu reconta a Nausica el seu naufragi, que gairebé acaba en mort a l'embat de les onades contra les roques, si no és perquè acaba trobant la salvació en la desembocadura d'un riu que l'acull (cf. 5. 441–53); [46] el retorn d'Odisseu a Ítaca amb la pròpia nau i els companys vius, un tipus de *nóstos* que contravé el fat i la tradició, no s'acaba produint,<sup>607</sup> frustrat pels vents que els n'allunyen quan passen el cap Malea;<sup>608</sup> [50] segons Circe, la intervenció d'Hera va evitar el naufragi de la nau Argo, que hauria acabat xocant contra les Roques Errants. Aquesta és una de les vies alternatives per on, segons ella, poden passar Odisseu i els companys per retornar a la terra paterna; l'altra és per Escil·la i Caribdis, que és la que acaben prenent;<sup>609</sup> [51] Odisseu agraeix a Atena l'ajuda prestada, sense la qual el seu retorn podria haver acabat com el d'Agamèmnon, paradigma del *nóstos* frustrat.

Els altres passatges odisseics que presenten aquesta estructura sempre estan vinculats amb moments que podríem qualificar de culminants o climàtics, de gran importància significativa, sigui en l'acció narrativa del poema, sigui en relació a episodis que estrictament no formen part d'aquesta acció narrativa (cf. [47, 57, 58]). Així, en el primer cas, s'utilitza en escenes de reconeixement d'Odisseu a Ítaca per expressar una emoció profunda que s'hauria perllongat durant molt de temps si no arriba a ser per la intervenció d'un tercer element que

<sup>606</sup> Per al *nóstos* dels diferents herois grecs i com s'hi emmiralla el d'Odisseu, cf. 41.

<sup>607</sup> Encara que no s'expressi per mitjà d'una condicional contrafactual, Odisseu i els companys estan a punt de tornar sa i estalvis a Ítaca, amb un tipus de retorn que també contravé el fat i la tradició, després de visitar l'illa d'Èol, però l'estupidesa dels companys l'acaba frustrant (cf. *Od.* 10. 29–34). Per als paral·lelismes entre l'episodi d'Èolia i el de Feàcia —el primer amb una anticipació frustrada del retorn d'Odisseu—, vegeu Clay 1985.

<sup>608</sup> Com hem apuntat en una nota anterior (cf. supra n. 41), el cap Malea representa l'inici dels viatges erràtics d'Odisseu —i també de Menelau (*Od.* 3. 287)— i és l'únic lloc geogràfic «real» abans que Odisseu i els companys comencin a vagarejar per la geografia mítica dels lotòfags, els ciclops o les illes on habiten les divinitats. Per això, més enllà de l'horitzó d'incertesa i el joc amb les expectatives de l'audiència que el poeta aconsegueix en recórrer a una oració condicional contrafactual, el canvi de direcció narrativa que s'aconsegueix en aquest cas és especialment marcat, perquè determina la transició de la geografia «real» a la geografia mítica; vegeu Loudon 1993a: 186.

<sup>609</sup> El fet que cap nau, excepte Argo, hagi aconseguit resultar indemne del pas per les Roques Errants (cf. 10. 66–72) projecta un horitzó d'incertesa al viatge que Odisseu ha d'emprendre, per la perillositat que aquesta via comporta. D'altra banda, encara que no s'expressi amb una contrafactual, Odisseu podria haver mort devorat per Escil·la si Zeus no arriba a intervenir perquè el monstre no s'adonés com l'heroi s'escapava nedant de Caribdis (cf. 12. 445–6).

hi posa fi:<sup>610</sup> [53] l'emoció profunda que produeix a Odisseu i Telèmac el reconeixement mutu s'hauria allargat fins a la posta de sol si Telèmac no arriba a intervenir per preguntar-li sobre el seu retorn (cf. [55]); [55] l'emoció profunda que produeix a Fileci i Eumeu el reconeixement del seu senyor s'hauria allargat fins al crepuscle si no arriba a ser perquè Odisseu els parla del seu pla de venjança contra els pretendents; [56] la deessa Atena prolonga el final de la nit perquè l'alba no sorprengui Odisseu i Penèlope plorant després que s'hagi produït el reconeixement definitiu entre el marit i l'esposa. La intensitat de l'emoció d'aquest reconeixement definitiu està marcada pel detall que els plors s'allarguen fins a l'alba i encara més enllà; molt més de temps que no pas el que passa quan el reconeixen Telèmac o els servents fidels, els plors dels quals queden interromputs abans que es pongui el sol (cf. [53, 55]). Així mateix, Odisseu utilitza aquesta mateixa estructura per referir-se a d'altres converses que podria haver mantingut amb herois de l'Hades si així ho hagués volgut:<sup>611</sup> [48] Odisseu apunta que tant ell com Aiant podrien haver-se parlat a l'Hades, però ell va preferir veure les ànimes d'altres difunts. Amb l'ús d'aquesta estructura el poeta evita una conversa entre tots dos herois, que no s'adiria gaire amb la versió tradicional del marcat conflicte entre ells,<sup>612</sup> i aconsegueix redirigir la narració cap a la descripció d'altres herois que es troben a l'Hades; [49] Odisseu assenyala que encara podria haver vist d'altres herois de l'Hades, com Teseu o Pirítous, però decideix, per por que Persèfone li envii la Gorgona, de tornar-se'n cap a la nau. En aquest cas, l'estructura serveix, entre d'altres, per posar fi a l'episodi narratiu de la *Nekyia*. Finalment, hi ha dos passatges odisseics de gran importància significativa en l'acció narrativa del poema en què es recorre a aquesta estructura: [54] la intervenció d'Odisseu evita que Telèmac intenti tensar l'arc per quarta vegada, un intent que, per les connotacions implícites que comporta el fet que el quart intent estigui introduït per τὸ δὲ τέταρτον (21. 128), dins del patró tradicional τρις μὲν | τρις δέ, té totes les probabilitats d'acabar resultant exitós (cf. 64). Odisseu impedeix el quart intent reeixit de Telèmac per poder acomplir la venjança contra els pretendents segons el pla traçat. A més, un quart intent exitós de Telèmac podria operar com un element d'amenaça de l'autoritat d'Odisseu a Ítaca que no acabaria d'encaixar en un poema que serveix, entre d'altres, per lloar l'actitud i les gestes d'Odisseu;<sup>613</sup> [59] la intervenció d'Atena, que alguns han comparat amb la d'un *deus ex machina*,<sup>614</sup> evita una major

<sup>610</sup> Per a una anàlisi de la relació entre l'ús de contrafactuals i les escenes de reconeixement, cf. Louden 1993a: 193s. A la *Illiada*, les contrafactuals sovint s'utilitzen per incitar el *páthos*, cf. de Jong 2004 [1987]: 78.

<sup>611</sup> En aquests casos, les versions alternatives es corresponen si fa no fa amb les alternatives que un personatge pondera en escenes de *deliberació indirecta* (cf. 68). De fet, en el seu estudi dels *Beinahe-Episode*, H.-G. Nesselrath (1992: 32) hi inclou una sèrie de passatges que aquí hem analitzat en l'entrada corresponent de la *deliberació indirecta* (*Od.* 10. 49–53 [68/19], 10. 438–42 [68/21], 17. 233–8 [68/27]).

<sup>612</sup> Un conflicte que ha quedat ben palès pel silenci d'Aiant a l'adreça d'Odisseu (cf. 114/8). L'aparent incoherència entre el conflicte que mantenen els dos herois i la conversa que es podria haver produït ha dut molts estudiosos a seguir Aristarc en considerar que aquests versos —i els següents fins al 627 o 635, segons els autors— eren interpolats. Cf. Heubeck 1989: 110s. *ad loc.*; Nesselrath 1992: 33 n. 53.

<sup>613</sup> Sobre l'*Odissea* com a poema que neteja la imatge d'Odisseu, negativa en molts altres poemes del cicle èpic, vegeu Kullmann 2002 [1995]: 150s.; Bostock 2007: 11; Bakker 2013: 134.

<sup>614</sup> Cf. Louden 1993a: 194; de Jong 2001: 586 *ad Od.* 24. 528–48.

mortalitat entre els familiars dels pretendents, posa fi a la disputa que mantenien amb Odisseu i condueix el poema cap a la conclusió.

Pel que fa als passatges en què s'utilitza aquesta estructura en relació amb episodis que no formen part pròpiament de l'acció narrativa del poema, és destacable el fet que els episodis en qüestió no són d'una importància menor, sinó just al contrari. En dos dels casos, fan referència a esdeveniments de la Guerra de Troia: [57] després de la mort d'Aquil·les en combat, els grecs continuen combatent tot el dia, i no s'haurien aturat si no arriba a ser per la intervenció de Zeus, que hi va enviar un fort vent de tempesta; [58] el lament funerari de les Nereides per la mort d'Aquil·les, que l'ànima d'Agamèmnon qualifica de βοή θεσπεσίη,<sup>615</sup> causa el pànic entre les tropes gregues, que s'afanyen cap a les naus per fugir-ne. Només la intervenció de Nèstor evita que la fugida dels grecs es faci efectiva (cf. [1]).<sup>616</sup> En el tercer cas, el passatge s'insereix en un episodi teogònic, que té a veure amb la consolidació de l'ordre còsmic establert per Zeus: [47] la intervenció d'Apol·lo evita que l'intent dels bessons Otos i Efialtes de subvertir l'ordre còsmic, assaltant l'Olimp, acabi tenint èxit. El fracàs de l'empresa d'aquests germans de natura gegantina coincideix amb el relat tradicional, però l'episodi no deixa de crear un cert suspens en projectar un horitzó d'incertesa sobre el final de l'empresa revolucionària.

84 'atènyer la [mesura de la] juvenesa' [ἥβης μέτρον ἰκέσθαι]: 9 exemples: [1] *Il.* 5. 550 (ἡβήσαντε), [2] 11. 225, [3] 24. 727–8 (ἡβην ἴξεσθαι), [4] *Od.* 1. 40–1 (ἡβήση), [5] {4. 668}, [6] 11. 317, [7] 15. 366, [8] 19. 410 (ἡβήσας), [9] 19. 532.<sup>617</sup>

La juvenesa és el primer període de maduresa de qualsevol persona, una maduresa incipient i encara jove, però suficient perquè el jove se situï en el mateix pla que les persones adultes pel que fa a obligacions i responsabilitats.<sup>618</sup> És destacable, però, que en la majoria de passatges en què es troba aquest motiu, o l'expressió formular ἥβης μέτρον ἰκέσθαι, l'arribada a la mesura de la juvenesa impliqui una amenaça per a la generació precedent: el jove ja és prou madur per succeir-la o per venjar les morts dels seus familiars. És per això que la presència del motiu està vinculada amb el motiu de la successió, amb la idea que unes generacions succeeixen les altres en el control del poder, i amb l'amenaça per a la generació precedent que això comporta.

<sup>615</sup> Per al valor de l'adjectiu θεσπεσίος, cf. Nordheider 1989. Aquest adjectiu també és present en un altre element tradicional analitzat en aquest comentari, 'amb un clamor diví' [ἡχῇ θεσπεσίῃ] (17).

<sup>616</sup> Encara que alguns estudiosos (cf. e.g. Heubeck 1992: 365 *ad Od.* 24. 50–7) defensin que el passatge odisseic està construït sobre l'episodi iliàdic en què Odisseu evita que les tropes gregues fugin de Troia (cf. 2. 139–211), adduint que els paral·lels entre les dues escenes no poden ser fortuits, aquests paral·lels es poden atribuir al fet que totes dues formen part d'una mateixa escena o motiu típic, la *fugida frustrada de les tropes*.

<sup>617</sup> Cf. van Bennekom 1987; R. B. Rutherford 1992: 186 *ad Od.* 19. 410; Bostock 2007: 104 *ad Od.* 11. 317; Latacz 2009c: 250 *ad Il.* 24. 728–9a.

<sup>618</sup> La relació de la paraula ἥβη amb la idea de maduresa ja és present en els poemes homèrics; cf. van Bennekom 1987: 887 s. u. ἥβη: «als Zeitpunkt im Leben von Mann/Frau [...]: Reife, meist auf Heiratsfähigkeit bzgl., auch (Tel.) auf Müdigkeit [...]; meist in der Wendung ἥβης μέτρον (1x τέλος) ἰκέσθαι = ἡβῆσαι 'die Erfüllung der Reife (expl. Gen.) erreichen'».

El motiu sempre va associat amb accions que mostren l'assumpció de la responsabilitat inherent a aquest primer període de maduresa personal. En alguns casos, l'acció no té una relació evident amb cap acte de violència, sinó amb el fet de contraure matrimoni o de rebre una herència: [2] Cises intenta retenir Ifidamant donant-li la filla d'esposa. Aquest s'hi casa, però tot seguit s'embarca a Troia μετὰ κλέος Ἀχαιῶν (11. 227); [7] Eumeu explica que, en arribar a la mesura de la joventut, a Timena la van enviar a casar a l'illa de Sama i a ell a servir; [8] en la primera visita d'Odisseu a Autòlic, el seu avi matern, en el decurs de la qual té lloc l'episodi de la caça del senglar en què l'infant Odisseu es fa una cicatriu, l'avi promet al nét que, en arribar a la mesura de la joventut, li donarà part dels seus béns quan el torni a anar a veure, i així ho acaba fent (cf. 19. 413–7).<sup>619</sup>

En la resta de casos, però, l'acció té un caràcter violent o representa una amenaça per a la generació precedent.<sup>620</sup> Així, l'arribada a la juvenesa marca el moment en què els homes poden anar a combatre a la guerra:<sup>621</sup> [1] Cretó i Orsíloc, fills bessons de Diocles, s'embarquen per anar amb l'expedició per combatre contra Troia; [2] just després de casar-se amb la filla de Cises, Ifidamant s'embarca cap a Troia. Més violenta és encara una acció de venjança, que es desencadena, o, més ben dit, s'espera que es desencadeni, quan l'infant a qui han matat el pare o un altre familiar proper arriba a la maduresa que comporta la joventut: [3] en el lament d'Andròmaca per la mort del marit, un dels primers elements que l'esposa ja vídua destaca és la curta edat d'Astianax i la convicció que l'infant no arribarà a la joventut, perquè πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης | πέρσεται (24. 728–9). Encara que no ho expressi, és evident que la preocupació d'Andròmaca per la vida del seu fill, expressada en primer lloc en el lament pel marit mort, no només està motivada per un sentiment maternal de salvaguarda i protecció dels fills, sinó també pel sentiment de l'esposa a qui han mort el marit i que veu en el fill l'única possibilitat i esperança de venjar-lo;<sup>622</sup> [4] l'arribada d'Orestes a la joventut i a la maduresa garanteix la venjança de la mort d'Agamèmnon, que Egist perpetra malgrat les advertències dels déus a través d'Hermes (cf. 1. 37–9, 42–3); [5] Antínoos expressa el desig que

<sup>619</sup> R. B. Rutherford (1992: 186, *ad Od.* 19. 410) apunta que tant el fet que Autòlic imposi el nom a Odisseu com el «període d'iniciació» que el nét passa amb l'avi i els oncles materns mostren una relació especial de l'heroi itaquès amb la branca familiar materna. En el seu article sobre la importància de les figures de l'oncle i l'avi materns, J. Bremmer (1983b) hipotetitza una possible pràctica d'adopció d'infants per part de la família materna. Per una altra interpretació del passatge, que té en compte els valors referencials immanents de l'expressió, vegeu infra.

<sup>620</sup> En aquest cas és paradigmàtic el mite de successió de les generacions divines, en què les més grans s'han de guardar que les més joves no els llevin del poder. Per a aquesta qüestió, vegeu M. L. West 1966: 18–30 [en la *Teogonia* hesiòdic en relació amb mites hitites i acadis]; Yasumura 2010: 13–38; cf. Bouvier 2002: 339s.

<sup>621</sup> De fet, trobar-se en «la flor de la joventut» (ῥῆβης ἄνθος) implica, en Homer, un moment de major força per enfrontar-se a un enemic en el combat: καὶ δ' ἔχει ῥῆβης ἄνθος, ὃ τε κράτος ἐστὶ μέγιστον (*Il.* 13. 484). Cf. van Bennekom 1987.

<sup>622</sup> Els comentaris no recullen aquesta interpretació dels versos inicials del lament d'Andròmaca, sinó que se solen fixar en els paral·lels del lament amb els que ha pronunciat l'esposa d'Hèctor en cants anteriors, en l'estructura del lament, en les la prolepsis sobre el futur de Troia, i en els motius tradicionals que hi apareixen. Per a una anàlisi més detallada de tots aquests elements, vegeu MacLeod 1982: 148–152; Richardson 1993: 352–354; Latacz 2009c: 248–254. Per una anàlisi comparativa dels discursos dels cants 6, 22 i 24, vegeu Lohmann 1988; Tsagalis 2004: 94–108, 118–136; Gagliardi 2006. Per a una anàlisi hipertextual de l'episodi de la mort d'Astianax, vegeu Burgess 2010, que considera que la mort d'Astianax té una importància central en la *Iliada* (cf. supra n. 126).

Zeus posi fi a l'expedició i a la vida de Telèmac πρὶν ἥβης μέτρον ἰκέσθαι,<sup>623</sup> perquè, encara que no ho expressi, és conscient que en arribar a aquesta edat Telèmac serà prou madur i tindrà prou força com per enfrontar-se als pretendents i venjar tots els torts que han fet al seu casal. De fet, encara que sigui una qüestió controvertida si es produeix un desenvolupament del personatge de Telèmac al llarg de la *Telemàquia*,<sup>624</sup> el que és evident és que l'actitud de Telèmac en tornar del viatge és força diferent de la que tenia, més assertiva i més madura,<sup>625</sup> envers els pretendents, que se sorprenen (cf. 20. 320), i envers la mare, Penèlope (cf. [9]). Sigui perquè el viatge es concep com un passatge iniciàtic de la infantesa a la maduresa, sigui perquè serveix perquè el jove Telèmac guanyi el *kléos* i la confiança que li mancaven, el cas és que aconseguir-ho significa una prova de la maduresa del fill d'Odisseu, cosa que explica la prevenció i el desig de mort d'Antínoos, i l'actitud general d'hostilitat dels pretendents envers la proposta de viatge (cf. 2. 176–207).

Finalment, l'arribada a la juvenesa també representa, de manera explícita o implícita, una amenaça per a la generació precedent, que té el poder però a qui les generacions més joves l'hi poden arrabassar: [6] l'amenaça que representen Otos i Efialtes per a la generació dels olímpics, i en conseqüència per l'ordre còsmic establert, s'hauria acomplert εἰ ἥβης μέτρον ἴκοντο, però la seva mort prematura a mans del déu Apol·lo ho impedeix; [8] a partir de l'anàlisi referencial d'aquest element tradicional, la promesa d'Autòlic a Odisseu infant que, en arribar a la mesura de la joventut, li donarà part dels seus béns quan el torni a visitar —com finalment acaba fent (19. 413–7)— es pot veure com un intent, per part de l'avi matern, de neutralitzar l'amenaça que representen les generacions més joves per a les que es troben en l'exercici del poder;<sup>626</sup> [9] Penèlope explica al rodamón [Odisseu] que, d'ençà que Telèmac és gran i ἥβης μέτρον ἰκάνει, li demana que se'n torni a la casa paterna i busqui nou marit,

<sup>623</sup> Els manuscrits es mostren dividits entorn a la lliçó d'aquest vers. Una part dels manuscrits presenten πρὶν ἥβης μέτρον ἰκέσθαι que, segons els escolis, Aristarc preferia (cf. Pontani 2007–2015 *ad loc.*) i que avui dia accepten (gairebé) tots els editors i comentaristes, perquè fa més sentit després del νεός πάϊς del vers 665 (cf. S. West 1988: 235); la resta de manuscrits presenten la lliçó πρὶν ἡμῖν πῆμα γενέσθαι (φυτεῦσαι), testimoniada en un altre vers odisseic (17. 597) i que els escolis atribueixen a les κοινότεραι [sc. ἐκδόσεις]. Més enllà del fet que, des d'una perspectiva oralista qualsevol lliçó que encaixi amb la tradició és vàlida, l'anàlisi referencial del motiu *atènyer la [mesura de la] juvenesa* dota la *lectio* πρὶν ἥβης μέτρον ἰκέσθαι d'una profunditat i d'uns ressons tradicionals vinculats a la futura venjança d'Àstianax que l'altra *lectio* no té. A més, la presència d'aquest motiu projectaria sobre l'horitzó d'expectatives de l'audiència la possibilitat real que Telèmac, un cop arribat a la maduresa, també s'enfronti als pretendents —com en certa mesura acaba passant.

<sup>624</sup> Per diferents lectures del que representa per a Telèmac aquest viatge, vegeu Austin 1960; H. W. Clarke 1963; 1967: 30–44; Olson 1995: 65–90 [no evolució psicològica, sinó guany de *kléos*]; D. Beck 1998–1999; Heath 2005b: 79–118; 2011b. Per la seva banda, E. Barker & J. Christensen (2014: 92) afirmen: «Thematically the narratives provide points of connection between father and son, facilitate Telemachus' maturation, and introduce famous characters from the Trojan War tradition into a post-war narrative.» Cf. també la bibliografia citada a n. 59.

<sup>625</sup> Cf. e.g. Heath 2011b: 843: «Telemachos disappears from the main action of the epic for eleven books [...]. But his journey, an initiation into heroic life, moves Telemachos towards manhood, as his subsequent actions reveal an increasingly Odyssean quality.»

<sup>626</sup> Cap dels comentaristes del passatge (e.g. Russo 1992; R. B. Rutherford 1992) no han interpretat la promesa d'Autòlic com un intent de neutralitzar l'amenaça que suposa per a la seva generació l'arribada a la maduresa de les generacions més joves; més aviat assenyalen, sobretot a partir del fet que Autòlic és qui escull el nom d'Odisseu, que l'heroi d'Ítaca s'erigeix com a hereu de l'avi matern (cf. Russo 1992: 96s. *ad Od.* 19. 394, 407). Tanmateix, en l'elecció de l'hereu hom podria veure també un intent de neutralitzar l'amenaça de les generacions més joves amb la cessió d'espais de poder i de béns, com és el cas —una interpretació que encaixa bé amb l'anàlisi referencial que hem ofert.



angoixat com està per la pròpia hisenda. Telèmac vol assumir, doncs, el poder sobre la seva casa i hisenda, i actua en conseqüència,<sup>627</sup> encara que això impliqui desplaçar la generació precedent de la posició de domini; només la tornada efectiva d'Odisseu evita que s'acompleixi la successió al casal.

85 Va invertir-hi, però no en va gaudir [οὐδ' ἀπόνητο]: 4 exemples: [1] *Od.* 11. 321–4, [2] 16. 119–20, [3] 17. 292–4, [4] 21. 35–8 (οὐδὲ τραπέζῃ γνῶτην ἀλλήλῳ).<sup>628</sup>

Aquest motiu assenyala el trencament d'una relació que fa poc que s'ha establert, i que pot ser de tipus diferents, com ara d'amor, parentesc, propietat, o hospitalitat. El trencament de la relació —que impedeix que aquesta arribi a fructificar i ser beneficiosa per a les dues bandes— no és mai voluntari, sinó que es produeix per causes externes, com pot ser la mort o una llarga absència: [1] la mort d'Ariadna a mans d'Àrtemis frustra el matrimoni amb Teseu; [2] la partida d'Odisseu a Troia impossibilita que tingui una relació normal amb el seu fill Telèmac, que ho expressa quan posa en dubte la paternitat d'Odisseu (1. 215–6) o es lamenta de la seva sort com a fill de l'heroï itaquès (1. 217–20); [3] la llarga absència d'Odisseu, que impedeix que pugui gaudir del seu gos Argos, no aconsegueix trencar el vincle afectiu que el gos sent envers el seu amo, que serà l'únic capaç de reconèixer Odisseu sense necessitat de veure'n cap ferida ni senyal; [4] la mort d'Ífit a mans d'Heracles impedeix que la relació d'hospitalitat entre aquest i Odisseu fructifiqui, més enllà de l'intercanvi de regals que serveixen per segellar aquesta mena de pactes (21. 31–5).<sup>629</sup>

Aquest element sol estar relacionats amb motius tradicionals com *els que va deixar enrere en anar a la guerra* (e.g. [2, 3], cf. 26/12, 26/14) o el del *jove espòs mort* (en [1] el motiu tradicional està modificat per fer-hi encaixar la mort de la futura esposa),<sup>630</sup> motius que acostumen a tenir un grau elevat de patetisme que encara s'incrementa més amb l'afegitó d'aquest element tradicional: [1] la mort d'Ariadna és encara més digna de llàstima si tenim en compte que va trair la seva família per ajudar Teseu; [2] la llarga absència d'Odisseu és encara més patètica si tenim en compte que va significar la separació durant més de vint anys entre pare i fill; [3] en un altre nivell, la separació de vint anys també és vàlida en el cas del gos Argos, fidel company d'Odisseu; [4] l'intercanvi de regals per segellar la relació d'hospitalitat queda en un mer intercanvi econòmic, perquè la mort d'Ífit impedeix que la relació de *xenía* tingui cap mena d'utilitat. El motiu, doncs, porta implícits el trencament i l'esterilitat d'una relació que just s'acaba d'iniciar i, per tant, si apareix abans que aquest trencament s'expliciti, crea un efecte d'anticipació: [1] l'esterilitat de la relació entre Teseu i Ariadna anticipa el trencament proper de la relació.

<sup>627</sup> Cf. Russo 1992: 101 *ad Od.* 19. 525–34.

<sup>628</sup> Cf. de Jong 2001: 393 *ad Od.* 16. 119–20.

<sup>629</sup> El regal d'hospitalitat és especialment valuós si es tracta, com és el cas, d'un objecte amb una certa història al darrera. Cf. Reece 1993: 35–6.

<sup>630</sup> Pel motiu tradicional del *jove espòs mort*, vegeu Griffin 1980: 131–134.

86 '[tots] no els podria comptar ni dir pel nom' [πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω]: 4 exemples: [1] *Il.* 2. 488 (πληθὺν δ'), [2] *Od.* 4. 240 (πάντα μὲν), [3] 11. 328 (πάσας δ'), [4] 11. 517.<sup>631</sup>

Encara que molts dels estudiosos que han tractat aquesta fórmula l'hagin inclòs dins de l'estudi d'un motiu tradicional més ampli, que sovint anomenen *recusatio*, aquest element tradicional presenta unes característiques i uns valors immanents particulars que el fan digne d'una anàlisi separada. Com en la resta de casos de *recusatio*, la fórmula indica que la història que la veu narrativa es disposa a explicar conté una quantitat enorme d'informació.<sup>632</sup> El que la singularitza és que s'utilitza només en dos contextos determinats, tots dos amb una relació molt estreta amb la poesia de catàleg.

D'una banda, s'usa per introduir l'obertura o tancament d'un passatge de catàleg: [1] en el preàmbul emocional que el poeta fa per invocar la musa i demanar-li ajuda abans d'emprendre el *Catàleg de les naus*, la presència d'aquest element formular subratlla la dificultat de l'empresa que el poeta està decidit a emprendre, que el poeta mateix situa fora dels límits de la capacitat humana;<sup>633</sup> [3] més enllà de recórrer a l'estratègia de marcar el final del catàleg amb una entrada sensiblement més breu que les anteriors, de tipus decreixent,<sup>634</sup> Odisseu recorre a aquesta fórmula tradicional per marcar el final del passatge catalògic justificant-lo amb les seves pròpies limitacions humanes. De l'altra, s'utilitza per destacar un element d'una sèrie per sobre de la resta d'elements, que són omesos; és el que alguns crítics anomenen *summary priamel*.<sup>635</sup> En aquests casos, s'expressa una renúncia a iniciar un passatge de catàleg, però la renúncia es fa per mitjà d'aquesta expressió formular tan lligada a aquest tipus de composicions i, a més, l'element destacat està marcat amb l'expressió ἄλλ' οἷον, de ressonàncies catalògiques.<sup>636</sup> [2] Hèlena es mostra incapaç de recordar totes les gestes

<sup>631</sup> Cf. Curtius 1953 [1948]: 159–162 [*inexpressability topos*]; Race 1982: 33s.; R. Martin 1989: 223s.; Ford 1992: 72–77; Scodel 1998: 178s.; de Jong 2001: 102s. *ad Od.* 4. 240–3; Bostock 2007: 108 *ad Od.* 11. 328–30; Bakker 2013: 9s., 168 [*recusatio*]. B. Loudon (1993a: 197s.) suggereix que aquesta fórmula és una forma de *recusatio*, que al seu torn considera formes de condicionals contrafactuals (cf. 83).

<sup>632</sup> Cf. de Jong 2001: 103.

<sup>633</sup> De fet, això és coherent amb la idea de la inspiració poètica que es desprèn de la poesia èpica grega d'època arcaica, en què es considera la divinitat la font de tota inspiració (sobre aquesta qüestió, cf. Thornton 1984: 36–38). L'element tradicional de l'expressió *hiperbòlica negada* també té com a objectiu remarcar la dificultat de l'empresa (cf. de Jong 2001: 75 *ad Od.* 3. 103–17, 285 *ad Od.* 11. 356–61).

<sup>634</sup> Encara que ho apliqué en una altra escala —només per al final dels poemes èpics orals, de tradició homèrica i hesiòdica— i presentés simplement una estructura de dos elements (*decreasing doublet*), A. Kelly (2007b) ha estudiat l'ús d'elements decreixents per marcar el final d'una composició oral. En el cas de les entrades dels catàlegs, que analitzem nosaltres, el fet que siguin sensiblement més breus que les precedents no deixa de ser també una marca de conclusió.

<sup>635</sup> Cf. de Jong 2001 *passim*. Per a la definició del terme, cf. de Jong 2001: xviii: «a priamel the foil of which does not consist of a series of items, but rather one summary term ('there are many x's, but X is the biggest')».

<sup>636</sup> L'ús del mot οἷον remet al lema ἦ' οἷον que encapçala moltes, si no totes, de les entrades del *Catàleg de les dones* pseudo-hesiòdic. Segons M. L. West (1985: 167), el recurs a aquest lema convertia el poema en un veritable catàleg: «The ἦ' οἷον device probably came from a post-Hesiodic or para-Hesiodic tradition. Hesiod's manner [...] was to expound his genealogies systematically, more or less generation by generation [...]. The ἦ' οἷον formula represents a radically different system of arrangement: a simple listing of women who lay with gods, or of families sprung from such women, a 'catalogue' in the true sense.» Hem d'agrair al Dr. Xavier Riu que apuntés a una possible relació entre la forma ἄλλ' οἷον que trobem en els passatges i el lema ἦ' οἷον del catàleg pseudo-hesiòdic.

que va fer Odisseu a Troia, i només n'assenyala una, que destaca entre les altres: quan Odisseu, vestit de mendicant, va aconseguir penetrar dins de la ciutadella de Troia sense que cap dels seus habitants se n'adonés (cf. 4. 242–58), excepte Hèlena, que segons ella mateixa el va ajudar amb el seu silenci;<sup>637</sup> [4] en la conversa entre l'ànima d'Aquil·les i Odisseu, l'heroi d'Ítaca es mostra incapaç d'esmentar totes les gestes que va dur a terme el fill d'Aquil·les, Neoptòlem, a Troia, i només en destaca una, que sobresurt entre les altres: la mort d'Eurípil, el fill de Tèlef.

La presència d'aquest element formular en boca del poeta o d'un dels personatges està vinculada de manera molt estreta amb la literatura de catàleg, i compleix diferents propòsits: expressar la incapacitat humana per dur a terme una tasca tan ingent com és fer poesia de catàleg, per la qual cosa s'ha de recórrer a les Muses; preparar l'audiència per a aquest tipus de composicions; i, eventualment, singularitzar un sol episodi que es destaca per sobre dels altres. A nivell immanent, però, la presència d'aquest element connota l'habilitat artística del poeta (o de l'heroi-poeta),<sup>638</sup> capaç de compondre i recitar un passatge d'aquestes característiques, alhora que desperta en l'audiència interès i —com a *captatio benevolentiae*— bona disposició.<sup>639</sup>

**87 l'hoste recorda a l'amfitrió que és hora d'anar a dormir:** 6 exemples: [1] *Il.* 24. 634–42, [2] *Od.* 3. 330–36, [3] 4. 294–5, [4] 11. 330–2, 379, [5] 15. 392–402, [6] 23. 254–62.<sup>640</sup>

Aquest element tradicional, que no té una fraseologia específica associada, forma part d'algunes de les escenes d'hospitalitat i descriu, de manera implícita, una generositat per part de l'amfitrió tan gran (una generositat que s'expressa generalment en l'oferiment de menjar, beure i entreteniment en abundància) que fa que l'hoste, que sovint hi ha arribat després d'una llarga jornada de viatge, es vegi obligat a advertir-lo que és hora d'anar a dormir. En la major part dels casos, els amfitrions accedeixen a manar als servents que preparin un jaç per dormir a l'hoste, sovint en el pòrtic que hi ha a la porta d'entrada; algunes vegades, però, l'amfitrió mostra tant d'interès per les històries que explica l'hoste que intenta allargar encara més la nit (cf. [4–6]), fins al punt d'arribar a violentar l'hoste.

En tot cas, la presència d'aquest motiu connota implícitament que l'acollida de l'hoste ha estat molt hospitalària i genera l'expectativa en l'audiència que la narració del banquet i de l'entreteniment arriba a la seva fi, una expectativa que es veurà confirmada o decebuda segons la predisposició de l'amfitrió a escoltar la demanda de l'hoste: [1] després de passar tot el

<sup>637</sup> Pocs versos més endavant, Menelau ofereix una visió del paper d'Hèlena en la Guerra de Troia substancialment diferent de la que ella aporta en aquest episodi (cf. 4. 274–89). Sobre aquest episodi, vegeu Olson 1989; cf. també S. West 1988: 208s. *ad Od.* 4. 242ss.

<sup>638</sup> E. J. Bakker (2013: 89) destaca que la *Nekyia* és un episodi de l'*Odissea* que contribueix en gran mesura al tema de l'heroi-aede (*hero-singer theme*) en permetre a Odisseu d'explicar, de cantar, el *Catàleg de les heroïnes*. La presència d'aquesta fórmula de *recusatio* en el discurs de l'heroi a Alcínous i Arete en particular, i als feacis en general, vol destacar precisament l'habilitat d'Odisseu com a poeta, que Alcínous l'hi reconeix (11. 363–9, cf. Allan 2008: 213 n. 38). Per a Odisseu com a poeta del tipus hesiòdic, que basa la seva autoritat en la seva experiència personal i no en la veu de les Muses, vegeu Kelly 2008; cf. R. B. Rutherford 1992: 165 *ad Il.* 19. 203.

<sup>639</sup> Cf. Bergren 1983: 44.

<sup>640</sup> Cf. Arend 1993: 102s.; Reece 1993: 31s.; 2011: 372s. Per a una anàlisi completa de l'escena de l'hospitalitat i dels elements que la conformen, vegeu Reece 1993; cf. Reece 2011 [resum amb bibliografia actualitzada].

vespre conversant amb Aquil·les i d'haver tastat el menjar i la beguda per primera vegada d'ençà de la mort del seu fill Hèctor, Príam li demana d'anar a dormir, una petició que l'heroi mirmídon escolta (cf. 24. 643–6), per bé que després l'ancià sobirà se'n torni durant la nit a Troia seguint les indicacions d'Hermes (683–8) i pres d'una por sobtada (689); [2] Atena *qua* Mèntor acaba interrompent Nèstor, que s'ha passat tot el vespre recordant històries (cf. 3. 104–328), per animar-lo a acomplir el sacrifici a Posidó i als altres déus per poder anar a dormir (κοίτοιο μεδώμεθα· τοῖο γὰρ ὥρη, 335). Nèstor se l'escolta (337); [3] després que Hèlena i Menelau hagin entretingut els seus hostes amb menjar, beguda i històries sobre Troia, les primeres paraules de Telèmac en adreçar-se als amfitrions són per demanar-los que els deixin anar a dormir (ἀλλ' ἄγετ' εἰς εὐνὴν τράπεθ' ἡμεας, ὄφρα καὶ ἦδη | ὕπνωι ὕπο γλυκερῶι ταρπώμεθα κοιμηθέντες, 4. 294–5), i aquests hi accedeixen; [4] després del catàleg de les heroïnes amb qui es troba a l'Hades —que tanca amb la fórmula típica de *recusatio* vinculada als catàlegs (86/3)—, Odisseu s'adreça a l'audiència feàcia per dir-los πρὶν γὰρ κεν καὶ νῦξ φθίτ' ἄμβροτος, ἀλλὰ καὶ ὥρη | εὔδειν, ἥ ἐπὶ νῆα θοὴν ἐλθόντ' ἐς ἐταίρους | ἥ αὐτοῦ (11. 330–2). Tanmateix, després de les intervencions d'Arete i d'Equeneu, que insten els feacis a oferir regals a l'hoste (11. 338–41, 350–2, cf. 90/4b), parla Alcínoos, el sobirà feaci, el qual, pres de *l'encantament de la poesia* (125) i amb ganes de sentir-ne més, respon la demanda de l'heroi amb dos versos que contradiuen de manera gairebé perfecta els versos d'Odisseu (νῦξ δ' ἦδε μάλα μακρὴ, ἀθέσφατος, οὐδέ πω ὥρη | εὔδειν ἐν μεγάρωι, 373–4). L'heroi d'Ítaca, si bé una mica a contracor (cf. 379–80), acaba acceptant seguir amb la contalla de les ànimes que va veure a l'Hades, i més concretament de la dels herois, com li ha demanat Alcínoos (cf. 371–2); [5] el porquerol Eumeu, que ha escoltat les històries del rodamón [Odisseu] amb delit, l'encoratja a mantenir-se despert mentre ell li explica les seves, perquè αἶδε δὲ νύκτες ἀθέσφατοι· ἔστι μὲν εὔδειν, | ἔστι δὲ τερπομένοισιν ἀκουέμεν· οὐδέ τί σε χρὴ, | πρὶν ὥρη, καταλέχθαι· ἀνίη καὶ πολὺς ὕπνος (15. 392–4); [6] quan finalment Odisseu i Penèlope es reconeixen, l'heroi retornat li demana a l'esposa d'anar al llit a dormir (λέκτρονδ' ἵομεν, γύναι, ὄφρα καὶ ἦδη | ὕπνωι ὕπο γλυκερῶι ταρπώμεθα κοιμηθέντες, 23. 254–5). Penèlope es mostra disposada primer a fer cas de la demanda d'Odisseu, però la curiositat és més forta que la seva voluntat, i acaba demanant-li pel contingut de la profecia que li va fer Tirèsias (cf. 260–2), que Odisseu contrariat li reporta.

88a 'tots els homes es preocuparan [de la guerra], | però sobretot jo' [*πόλεμος* δ' ἄνδρεςσι μελήσει | πᾶσι μάλιστα δ' ἐμοί]: 6 exemples: [1] *Il.* 6. 492–3, [2] 20. 137 (*sine* πᾶσι μάλιστα δ' ἐμοί), [3] {*Od.* 1. 358–9} (μῦθος), [4] 11. 332 (*solum* πομπή δὲ θεοῖς' ὑμῖν τε μελήσει), [5] 11. 352–3 (πομπή), [6] 21. 352–3 (τόξον).<sup>641</sup>

<sup>641</sup> Cf. M. Clark 2001; Prauscello 2007; Latacz 2008: 154s. *ad Il.* 6. 490–3, estudiosos que defensen que aquests passatges presenten variacions d'un mateix tema tradicional. En canvi, d'altres defensen que els passatges en

Aquesta expressió formular, que presenta una certa multiformitat tant en el primer element (en què hi apareixen diferents substantius, com ara πόλεμος, μῦθος, πομπή, i τόξον) com en la presència del sintagma que el clou (πᾶσι μάλιστα δ' ἐμοί), es troba sempre en boca de personatges masculins que, davant de les paraules dubitants o propositives expressades per un personatge femení, volen refermar la seva posició de control i de domini sobre un element concret, que en aquell passatge és d'una importància singular. Així, doncs, aquest element apareix en contextos en què les distincions de gènere socialment acceptades es posen potencialment en dubte i es desafia l'autoritat normativa del poder masculí.<sup>642</sup> La presència del sintagma πᾶσι μάλιστα δ' ἐμοί subratlla la voluntat del personatge de mostrar-se amb control de la situació, encara que en realitat potser no ho estigui.<sup>643</sup>

A nivell connotatiu, més enllà de remarcar la voluntat d'implicació personal del personatge, la presència d'aquesta fórmula tradicional assenyala la importància central que, en l'episodi en què es troba l'expressió formular, té l'objecte (o la realitat) a què fa referència el primer mot d'aquest element tradicional: [1] després del discurs d'Andròmaca, que busca convèncer el seu marit perquè no vagi a combatre contra els grecs, la resposta d'Hèctor és força contundent: mana a la seva esposa que se'n torni cap a casa i s'ocupi de les feines de dones, com el teler o la filosa, i que ordeni les serventes de fer el mateix, perquè de la guerra ja se n'ocuparan els homes, i especialment ell. Amb l'ús d'aquesta expressió formular, Hèctor d'una banda destaca la importància que té la Guerra de Troia per als herois grecs i troians (cf. [2]), i, de l'altra, busca refermar la seva implicació en la guerra, que la súplica d'Andròmaca podria haver posat en entredit. A més, es pot observar una contraposició clara entre el que són les tasques pròpies de les dones, i les pròpies dels homes; [2] malgrat la insistència d'Hera a Atena i a Posidó perquè intervinguin en el combat entre troians i grecs, la resposta del déu marí és prou contundent: no vol intervenir-hi, perquè de la guerra se n'ocupen els homes. En aquest cas, encara que també respongui al discurs d'un personatge femení —en aquest cas, d'una divinitat—, el terme ἄνδρες no fa oposició amb el gènere femení —que també—, sinó sobretot amb la divinitat, amb un ús de l'expressió formular lleugerament diferent en boca de Posidó; [3] la demanda de Penèlope al cantor Femi perquè canviï el tema del seu cant topa amb la fèrria oposició de Telèmac, que la commina a ocupar-se de les feines de dones (cf. [1]), perquè del μῦθος ja se n'ocuparan els homes, i especialment ell.<sup>644</sup> Aquest és el primer intent

---

què apareix aquesta expressió formular remetent a un mateix passatge iliàdic (6. 490–3); cf. S. West 1988: 120 *ad Od.* 1. 356–9; Kirk 1990: 224s. *ad Il.* 6. 490–3; M. W. Edwards 1991: 307 *ad Il.* 20. 137; Fernández-Galiano 1992: 190s. *ad Od.* 21. 350–3; Graziosi & Haubold 2010: 222s. *ad Il.* 6. 492–3.

<sup>642</sup> Cf. Prauscello 2007: 212.

<sup>643</sup> Per a un estudi de la fórmula τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ / δήμῳ, que es troba tot seguit en alguns d'aquests passatges, concretament [1, 3, 6], així com dels seus valors connotatius associats, cf. 88b.

<sup>644</sup> Sobre la diferència entre μῦθος 'discurs d'autoritat i poder' i ἔπος 'discurs' en els poemes homèrics, vegeu R. Martin 1989. En aquest episodi, aquesta diferència és significativa —tal com assenyala M. Clark (2001)—, perquè el que diu Telèmac a Penèlope no és que parlar sigui cosa d'homes, sinó que fer un discurs d'autoritat i poder com el que ha fet Penèlope en ordenar a Femi que canviï el tema del seu cant és propi d'homes, cosa que encaixa millor amb la societat descrita.

de Telèmac d'imposar la seva veu i el seu poder en el casal d'Odisseu, encara que no se'n surti gaire bé.<sup>645</sup> De fet, malgrat la insistència de Telèmac, a l'*Odissea* el μῦθος no està sempre restringit a l'esfera masculina, com mostra el paper d'Hèlena i d'Arete als respectius casals,<sup>646</sup> i el que ha tingut Penèlope durant l'absència d'Odisseu.<sup>647</sup> Tanmateix, sí que és veritat que en el si de la societat que descriuen els poemes homèrics els discursos d'autoritat i de poder acostumen a correspondre a l'esfera masculina, una prerrogativa que és la que reclama Telèmac quan fa ús d'aquesta expressió formular, reclamació que al seu torn també posa de relleu la importància que té posseir el domini del discurs d'autoritat (μῦθος) a palau;<sup>648</sup> [4] en acaba el *Catàleg de les heroïnes*, Odisseu insta els feacis a preparar-li una escorta (πομπή) perquè pugui retornar bé a casa, com li han promès (cf. 7. 317–24).<sup>649</sup> Conscient del paper que juga la divinitat en l'assoliment del seu retorn —i, de fet, en tots els àmbits de la vida—, li atribueix part de responsabilitat en la preparació de la seva πομπή mitjançant una lleugera modificació de l'expressió formular (πομπή δὲ θεοῖσ' ὑμῖν τε μελήσει); [5] després del discurs d'Arete que instava els feacis a proveir de dons Odisseu abans de la seva partida, la intervenció d'Equeneu, el feaci més vell de tots, torna a posar sobre Alcínous la responsabilitat i el poder de decisió a Feàcia, eclipsat fins aquell moment per la intervenció de la seva esposa i reina. L'ús d'aquesta expressió formular en boca d'Alcínous servirà per tornar a definir bé les esferes de poder i d'actuació de cadascun dels gèneres, i tornar a agafar la iniciativa en relació amb la πομπή d'Odisseu, que és un assumpte d'homes d'importància central per a l'heroi d'Ítaca;<sup>650</sup> [6] la intervenció de Penèlope a favor que el rodamón [Odisseu] pugui participar en la competició de l'arc, un esdeveniment central en el desenvolupament de la narració que pertany a l'esfera masculina, aixeca les queixes no només dels pretendents (cf. 21. 320–9), sinó també del seu fill, Telèmac, que la commina a tornar-se'n a les feines pròpies de dones i a deixar als homes que s'ocupin de l'arc.<sup>651</sup>

<sup>645</sup> La presència de la fórmula 'perquè tinc el poder [a la casa]' (τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ) (cf. 88b/1), encara que vol reafirmar el poder d'algú, indica de fet que aquesta persona es troba en una situació de domini més aviat precària. Vegeu l'anàlisi referencial a l'entrada següent; cf., també, R. Martin 1993: 236.

<sup>646</sup> Cf. S. West 1988: 120 *ad Od.* 1. 356–9; M. Clark 2001: 343–347.

<sup>647</sup> Cf. M. Clark 2001: 339. Sobre l'exclusió política de Penèlope —sobretot a partir d'un moment (*Od.* 21. 352–3)—, vegeu Wohl 1993: 41–46.

<sup>648</sup> Pel que fa a l'autenticitat del passatge, S. West (1988: 120, *ad Od.* 1. 356–9) defensa que els versos en què es troba aquesta expressió formula són interpolats, i ho justifica perquè: (i) no estan recollits en alguns manuscrits antics; (ii) Aristarc els atetitzava; (iii) són una còpia mal feta dels versos d'Hèctor a Andròmaca (cf. *Il.* 6. 492–3), i no uns versos formulars que el poeta hagi utilitzat en un altre context. Per una defensa de l'autenticitat del passatge amb un un reenfocament important del mot μῦθος a l'*Odissea* a partir del treball de R. Martin 1989, vegeu M. Clark 2001. L'anàlisi referencial del passatge que hem desenvolupat en aquest estudi també dona suport al caràcter tradicional —i per tant autèntic— dels versos analitzats.

<sup>649</sup> Per a la importància de l'escorta (πομπή) en els *Apòlegs*, vegeu «L'estudi de la *Nekyia*» en la *Introducció*.

<sup>650</sup> Cf. M. Clark 2001: 336s. La presència de la fórmula τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ δῆμῳ (cf. 88b/2) posa en entredit, però, que Alcínous assoleixi l'objectiu de refermar el seu poder dins de l'esfera masculina.

<sup>651</sup> La presència de la fórmula τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ (cf. 88b/3), encara que vol reafirmar el poder d'algú, indica de fet que aquesta persona es troba en una situació de domini més aviat precària.

88b ‘perquè tinc el poder [a la casa]’ [τοῦ γὰρ κράτος ἔστ’ ἐνὶ οἴκῳ]: 3 exemples: [1] *Od.* 1. 359 (88a/3), [2] 11. 353 (δήμῳ) (88a /5), [3] 21. 353 (88a /6).<sup>652</sup>

Aquesta expressió està estretament vinculada amb l’expressió ‘tots els homes es preocuparan [de la guerra], però sobretot jo’ (88a), fins al punt que només apareix després de tres de les seves atestacions. Mentre que amb l’altra fórmula el personatge pretenia tornar a redefinir normativament els àmbits d’actuació i de poder masculí i femení que s’havien vist qüestionats entorn d’un aspecte important en l’episodi narratiu en què es trobava inserit l’element tradicional, l’expressió τοῦ γὰρ κράτος ἔστ’ ἐνὶ οἴκῳ (o la variant δήμῳ) expressa la voluntat del parlant de posar de relleu el seu domini en un àmbit determinat, públic o privat; de manera immanent, però, es desprèn just la idea contrària: l’afirmació de poder està posada en boca de personatges que no ostenten el poder, o, si ho fan, és de manera precària.<sup>653</sup> Així, doncs, trobem aquesta expressió formular només en tres casos, dos en boca de Telèmac i un en boca d’Antínous: [1] encara que Telèmac reprengui Penèlope i la commini a ocupar-se de les feines de dones, perquè el μῦθος és cosa d’homes, el cert és que la seva autoritat al palau d’Odisseu és encara molt feble; [3] la reprensió de Telèmac a Penèlope per la qüestió de l’arc s’expressa en termes molt similars: el fill commina la mare a ocupar-se de les feines de dones, que l’arc (τόξος) és cosa d’homes. En aquest punt, després d’haver dut a terme el viatge en cerca del pare, l’autoritat de Telèmac és major de la que tenia al primer cant de l’*Odissea*, però la tornada d’Odisseu a l’illa, encara que sigui sota l’aparença d’un rodamón, implica, a ulls de Telèmac, la pèrdua d’autoritat i poder al casal que ell mateix reclama amb l’expressió τοῦ γὰρ κράτος ἔστ’ ἐνὶ οἴκῳ; [2] encara que l’autoritat d’Antínous a Feàcia sembla que no es pugui posar en dubte —com indica el fet que el vell Equeneu també apunti al rei de Feàcia com a font de màxima autoritat en l’illa (cf. 11. 346)—, hi ha un seguit d’indicis que semblen qüestionar aquesta posició d’autoritat d’Antínous a favor d’Arete:<sup>654</sup> quan Nausica dona indicacions a Odisseu sobre com procedir al palau li diu que el primer que ha de fer és dirigir una súplica a Arete (6. 304–15), de qui sembla que depèn la tornada de l’heroi a la seva pàtria, tal com també es desprèn de les paraules d’Atena (cf. 7. 75–7);<sup>655</sup> el *Catàleg de heroïnes* que Odisseu recita sembla pensat exclusivament per complaure Arete, que reacciona animant els feacis a donar regals a l’heroi (11. 335–41). Això no implica que Alcínous tingui una posició subordinada a la de la seva esposa, perquè són nombroses les mostres que indiquen just el contrari,<sup>656</sup> però sí que és cert que els valor immanents de l’expressió τοῦ γὰρ κράτος ἔστ’ ἐνὶ δήμῳ en boca d’Antínous, sota l’aparença d’una afirmació de la pròpia autoritat, podrien indicar que, de fet,

<sup>652</sup> Cf. Wohl 1993: 42s.; R. Martin 1993: 236s.

<sup>653</sup> R. Martin (1993: 236) afirma: «This means that, in context, the formulaic speech strategy “X will be a care to me: I have the power” has overtones of being attached to one who is in fact still powerless.» Cf. Wohl 1993: 42.

<sup>654</sup> Sobre l’estatus d’Arete en l’episodi feaci, vegeu Whittaker 1999. Tractem amb més profunditat de totes aquestes qüestions en el *Comentari*.

<sup>655</sup> Cf. Rose 1969: 404s.; Whittaker 1999: 143.

<sup>656</sup> Cf. Garvie 1994: 95 *ad Od.* 6. 52–5; M. I. Finley 1954: 92s.; Whittaker 1999: 141.

el poder i l'autoritat del rei feaci és compartit amb la seva esposa, i que el seu poder en el *dêmos* no és tan absolut com el planteja, sinó que es troba en vies de consolidació.

89 'tots quedaren calladament en silenci' [οἱ δ' ἄρα πάντες ἄκῃν ἐγένοντο σιωπῇ]: 16 exemples: [1] *Il.* 3. 95, [2] 7. 92, [3] 7. 398, [4] 8. 28, [5] 9. 29, [6] 9. 430, [7] 9. 693, [8] 10. 218, [9] 10. 313, [10] 23. 676, [11] *Od.* 7. 154, [12] 8. 234, [13] 11. 333, [14] 13. 1, [15] 16. 393, [16] 20. 320.<sup>657</sup>

L'expressió formular οἱ δ' ἄρα πάντες ἄκῃν ἐγένοντο σιωπῇ denota la consternació de l'audiència davant d'una proposta o bé perillosa, o bé potencialment decisiva en el transcurs de la guerra, o bé que demana una acció inesperada que necessita d'una resposta meditada, i connota un moment decisiu de l'acció, que podrà tirar endavant o no segons la reacció de l'audiència, en alguns casos d'acceptació de la proposta (com a [1, 2, 8–14, 16]), en d'altres de rebuig i/o de serioses reserves (com a [3–7, 15]). De fet, aquest element sol anar acompanyat d'altres expressions formulars tradicionals, cadascuna amb uns valors associats particulars;<sup>658</sup> per exemple, la presència de l'element tradicional μῦθον ἀγασσάμενοι (cf. [6, 7]) denota el rebuig del discurs previ per part de l'audiència.<sup>659</sup>

A l'*Odissea* el més comú és que el silenci vagi seguit de l'acceptació de la demanda o de la proposta que s'ha fet en el discurs anterior:<sup>660</sup> [11] el silenci que segueix la súplica d'Odisseu a Arete perquè l'ajudin a tornar a casa es trenca amb la intervenció d'Equeneu, el més vell dels feacis, que commina Alcínous a acollir l'hoste, primer pas de l'acceptació de l'estranger a la comunitat que acabarà amb el seu acompanyament a la pàtria; [12] després de la gesta atlètica d'Odisseu davant dels feacis i del discurs de vindicació de la pròpia vàlua que pronuncia, tots els feacis resten en silenci fins que el sobirà de l'illa parla per donar-li la raó i reconèixer que ha aconseguit demostrar la seva vàlua davant dels qui la posaven en dubte; [13] el *Catàleg de les heroïnes* plau a la reina feàcia, Arete, que anima els habitants de l'illa a donar regals a l'hoste, encara que el que demana Odisseu és que l'acompanyin al seu casal; [14] Odisseu acaba el relat de les seves aventures a Ogígia, preguntant-se davant dels feacis per què els explica aquestes aventures si ja les han sentides, i la resposta d'Antínous és anunciar que encara que Odisseu hagi arribat a Feàcia com a rodamón, no tornarà a la terra paterna com a tal, sinó curull de regals i de presents; [16] l'advertència de Telèmac als pretendents, a qui commina a respectar la hisenda i el casal patern, és escoltada si més no per Agelau, el primer que parla després del silenci que es crea, el qual exhorta els pretendents a no ultratjar

<sup>657</sup> Cf. Kelly 2007a: 85s. §11; Montiglio 1993: 175–178; J. M. Foley 1995b; Person 1995. Per al silenci dels herois en la *Iliada*, vegeu Montiglio 1993.

<sup>658</sup> Per a un estudi d'aquests elements, vegeu Person 1995: 332s.; J. M. Foley 1995b: 20 n. 28.

<sup>659</sup> Cf. Kelly 2007a: 86s. §11a.

<sup>660</sup> Aquest element i els passatges iliàdics que el presenten ja han estat analitzats des de la perspectiva de la referencialitat tradicional per A. Kelly (2007a: 85s. §11), amb una anàlisi també vàlida per als passatges odisseics que incorporem i analitzem en aquesta entrada.



més l'hoste, però alhora aconsella a Telèmac que Penèlope trobi un espòs perquè ell pugui prendre el control del seu casal.

Només hi ha un sol cas de rebuig del discurs: [15] el silenci que es crea després dels mots d'Antínous, que anima els pretendents a planejar de nou la mort de Telèmac queda trencat per les paraules d'un altre pretendent, Anfinom, que rebutja el seu pla i exhorta els pretendents a consultar a la divinitat els passos a seguir.

**90 l'amfitrió ofereix regals a l'hoste:** 9 exemples: [1] *Il.* 18. 468–19. 3, [2] *Od.* 1. 311–3, 316–8, [3a] 4. 589–619, [3b] 15. 48–55, 75–6, 99–132, [4a] 8. 389–432, 438–48, [4b] 11. 338–41, 350–2, [4c] 13. 28–35, [5] 9. 229, 266–8, 355–6, 364–70, 517, [6] 10. 19–20, 35–45, [7a] 14. 516, [7b] 15. 338, [7c] 17. 195–6, 199, [8] 16. 79–80, 83–4, [9a] 20. 296–302, [9b] 21. 339–41, [9c] 22. 290–1.<sup>661</sup>

L'ofertament de regals (ξεινίᾱ, δῶρα, δωτίνη) per part de l'amfitrió a l'hoste, un motiu tradicional sense fraseologia específica associada que forma part d'algunes de les escenes d'hospitalitat, es produeix com a símbol material del lligam d'amistat entre hoste i amfitrió, que espera que l'hoste el recordi ([3a, 4a] μεμνημένος, 4. 592, 8. 431; [3b] μμνήσκειται, 15. 54; μνήμα, 15. 126) i que actuï de manera recíproca en el futur regalant-li un objecte de valor ([2] ἀμοιβῆς, 1. 318; cf. ἀμειψάμενος, 24. 285).

Generalment, el tipus de regal més apreciat és un tresor que es pugui guardar (κειμήλια): [2] quan Telèmac vol retenir Atena *qua* Mentès a Ítaca li ofereix el millor tipus de regal que es pot imaginar, el κειμήλιον que es fan els que mantenen una relació d'hospitalitat (cf. 1. 312–3); [3a] Telèmac rebutja el regal de cavalls i un carro que li ofereix Menelau i insisteix que κειμήλιον ἔστω (cf. 4. 600). Els κειμήλια poden ser talents d'or (cf. [4a] χρυσοῖο τάλαντον, 8. 393), però sovint es tracta d'objectes fets amb metalls preciosos, com el bronze, la plata o l'or. Entre ells es troben armes o armadures, o estris de la llar.<sup>662</sup> També es pot referir a peces de roba, de vestir o bé per a la casa. Són d'especial vàlua els regals que tenen una història, és a dir que han estat ja regalats per algú altre: [3a] Menelau regala a Telèmac un crater que havia rebut de Fèdim, rei dels sidonis (cf. 4. 613–9).<sup>663</sup>

En dos dels passatges el poeta subverteix aquest element tradicional amb la voluntat de trencar l'horitzó d'expectatives de l'audiència i crear un efecte de sorpresa: [5] l'episodi de Polifem, que representa una subversió de tots els paràmetres que són propis d'una escena

<sup>661</sup> Cf. M. I. Finley 1954: 63s.; S. West 1988: 114 *ad Od.* 1. 311–3; Reece 1993: 35s.; 2011: 373. I. de Jong (2001: 17 *ad Od.* 1. 96–324) ho inclou com a part constitutiva de l'escena de *visita*, sota l'epígraf *guest-gift*.

<sup>662</sup> Per a una classificació completa dels regals que un amfitrió ofereix al seu hoste en els poemes homèrics, amb llista d'objectes i referències als textos, vegeu Reece 1993: 36.

<sup>663</sup> A part d'aquest exemple que s'emmarca en una escena d'hospitalitat, n'hi ha d'altres d'ofertaments de regals que demostren la major vàlua que tenien els regals amb certa història: el casc que Meriones regala a Odisseu (*Il.* 10. 260–71); Priam regala a Aquil·les una copa que havia rebut d'uns tracis (24. 233–7); Ífit regala a Odisseu l'arc que va rebre d'Èurit (*Od.* 21. 31–3).

d'hospitalitat,<sup>664</sup> també subverteix l'ofertament de regals de part de l'amfitrió a l'hoste. El regal que el ciclop promet a Odisseu (ξεινήϊον, 9. 370) és el «privilegi» de ser devorat l'últim; [6] el pretendent Ctesip també ofereix un regal d'hospitalitat (ξείνιον, 20. 296) subversiu al rodamón [Odisseu] en forma de peül·la de vedella. Com bé observa S. Reece, aquest menyspreu per a una institució civilitzadora tan fonamental en la societat homèrica com la d'hospitalitat (*xenia*) situa Ctesip i la resta de pretendents en el mateix nivell de bestialitat que els ciclops.<sup>665</sup>

**91 el discurs d'autoritat d'un ancià [τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρων]: 5 exemples: [1] *Il.* 9. 432, [2] *Od.* 2. 157, [3] 7. 155 (ὁψὲ δὲ δῆ), [4] 11. 342–3, [5] 24. 451.<sup>666</sup>**

En la societat homèrica, les persones ancianes són objecte d'especial respecte i la seva autoritat rarament és qüestionada. Per això, quan en els poemes homèrics un ancià s'adreça a la resta de participants d'una conversa o d'una assemblea, acostuma a ser dels primers a parlar i les seves paraules són escoltades i (gairebé sempre) aconseguen persuadir l'auditori. Així, doncs, la presència de la caracterització del parlant com a γέρων porta associada una sèrie de connotacions, com són ara respecte, autoritat i capacitat de persuasió.<sup>667</sup> El poeta, al seu torn, pot jugar amb aquestes connotacions per caracteritzar la resta de persones que participen en la conversa o l'assemblea, segons la reacció que tenen davant del discurs d'autoritat d'un ancià.

En aquest sentit, és il·lustratiu analitzar els cinc passatges homèrics que presenten aquest motiu, en què els ancians són Fènix [1], l'endeví itaquès Haliterses [2, 5] i Equeneu, el més vell dels feacis [3, 4]. En el cas d'Equeneu, les seves paraules sempre són escoltades i resulten persuasives: [3] després de la súplica d'Odisseu a Arete perquè l'ajudin a tornar a casa (7. 146–52), tots els feacis es queden en silenci, un silenci que només trenca Equeneu, el qual —amb l'autoritat que li confereix el fet de ser el més ancià dels feacis (cf. ὃς δὲ Φαιήκων ἀνδρῶν προγενέστερος ἦεν | καὶ μύθοισι κέκαστο, παλαιά τε πολλά τε εἰδώς, 7. 156–7)—,

<sup>664</sup> Per a una anàlisi detallada d'aquest episodi com a escena d'hospitalitat subvertida, vegeu Reece 1993: 123–143. Per la seva banda, A. J. Podlecki (1961) ha dedicat un article a la importància que tenen els regals d'hospitalitat en aquest episodi, relacionant-ho amb el nom *Outis* que Odisseu fa servir per identificar-se davant el ciclop.

<sup>665</sup> Per a la similitud en el comportament de pretendents i ciclops, especialment pel que fa al seu respecte envers la institució de l'hospitalitat, cf. supra n. 294.

<sup>666</sup> Cf. Preissshofen 1977: 21–42; Alden 2000: 74–111; Roisman 2005; Kelly 2008: 192 i n. 41. En aquesta entrada hem recollit només els passatges en què un discurs s'introdueix per mitjà d'una fórmula que incorporés una referència a l'edat projectada del personatge, com ara γέρων ἥρως, no els discursos pronunciats per un personatge d'edat avançada, com els de Nèstor, encara que les connotacions associades al motiu segurament serien igualment vàlides.

<sup>667</sup> Al llarg de la *Iliada* i de l'*Odissea* són molts els passatges en què la preeminència en edat dona certs privilegis i més autoritat: quan Nèstor parla a Agamèmnon i Aquil·les, que s'acaben de barallar, els diu que l'escoltin i li facin cas, *que tots dos són de menys edat que ell* (*Il.* 1. 259); les persones d'edat avançada, encara que no puguin combatre, són apreciades per la seva paraula (ἀγορηταὶ ἐσθλοὶ) (3. 150–2); Agamèmnon, quan fa el discurs davant la resta d'aqueus en què accepta oferir presents a Aquil·les, acaba dient que el fill de Tetis ha de reconèixer la seva autoritat, perquè ell governa més i és més vell (προγενέστερος) que el fill de Peleu (9. 161); Odisseu diu a Aquil·les que potser aquell és més bo en la llança, però que en canvi Odisseu ho és més en el consell i la paraula, *perquè va nèixer abans* i en sap més (19. 219); quan Pisístrat diu a Menelau que deixin de parlar de coses tristes en haver sopat, i Menelau diu que té tota la raó, que ha parlat *com si fos nascut de més enrere* (*Od.* 4. 205); quan Posidó es queixa a Zeus que els déus i fins i tot els feacis, estirp seva, el deshonren, Zeus li respon que no és cert que els déus el menysprein, perquè *ell és el més vell i noble dels déus* (13. 141–2).

commina Alcínoos a acollir l'hoste (159–66), que és el primer pas de l'acceptació de l'estranger al palau dels sobirans de Feàcia que culminarà amb el retorn de l'heroi a casa. I el sobirà feaci fa cas de les seves paraules i l'acull; [4] en l'*intermezzo*, quan Odisseu ha acabat el catàleg de les heroïnes, només Arete trenca el silenci que s'ha creat entre els feacis per comminar-los a portar més regals a l'hoste, unes paraules que reben el suport (i l'autoritat, també) d'Equeneu. I, efectivament, els feacis obeeixen les paraules de la reina sancionades per Equeneu.

En canvi, en el cas de Fènix i d'Haliterses, l'endeví itaquès, si bé les seves paraules són escoltades, no sempre resulten persuasives: [1] malgrat la relació d'amistat gairebé familiar que tenen Aquil·les i Fènix, l'heroi mirmídon es nega a fer cas del discurs de l'amic ancià, que el commina a abandonar la ira, acceptar els regals d'Agamèmnon i retornar a la batalla contra els troians.<sup>668</sup> La negativa d'Aquil·les a les paraules d'un amic d'edat provecta i provada autoritat (cf. 9. 606–19) mostra fins a quin punt l'heroi manté encara inalterable el sentiment d'ira i la voluntat de quedar al marge del combat; [2] la interpretació del portent enviat per Zeus que fa Haliterses, en què vaticina la tornada d'Odisseu i la venjança contra aquells que li han devorat la hisenda, desplau els pretendents, com demostren les paraules de rebuig i d'amenaça que li adreça Eurímac (2. 176–93); [5] quan les notícies dels fets ocorreguts a palau arriben a les orelles dels itaqesos, es convoca una assemblea en què primer parla Eupites, el pare d'Antínoos, que clama venjança. Tot seguit, però, hi parlen Medont, l'aede, que afirma que no creu que la venjança d'Odisseu contra els pretendents s'hagi pogut acomplir sense el favor diví, i l'endeví Haliterses, que retreu als itaqesos no haver actuat en contra dels excessos dels pretendents i els aconsella que se'n vagin i que no busquin cap desgràcia. La major part dels itaqesos fan cas de les paraules de l'endeví i se'n van (cf. ὥς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρ' ἀνήϊξαν μεγάλῳ ἀλαλῆτῳ | ἡμίσεων πλείους, 24. 463–4), però Eupites i d'altres no, i van cap a palau a enfrontar-se amb Odisseu i amb els que li han estat fidels. La reacció dels pretendents en [2] i d'alguns dels seus familiars en [5] davant del discurs d'autoritat d'un ancià com és Haliterses serveixen al poeta per a caracteritzar negativament aquests personatges, que en comptes de fer cas d'una persona que es mereix respecte i que té autoritat, o bé l'escarneixen [2] o bé no li fan gens de cas [5], una reacció que deuria trencar l'horitzó d'expectatives que el motiu projectava sobre l'audiència però que, en el cas d'Aquil·les, encaixa amb la descripció de la seva ira, i en el cas dels pretendents, amb la caracterització negativa que en fa el poeta al llarg de tota l'*Odissea*.<sup>669</sup>

<sup>668</sup> El discurs de Fènix, de tipus moral, està enfocat a commoure Aquil·les perquè es compadeixi dels grecs i retorni al camp de batalla; cf. Hainsworth 1993: 119s. *ad Il.* 9. 430–605, amb referències bibliogràfiques.

<sup>669</sup> Per a la caracterització negativa dels pretendents de Penèlope, que es contraposa amb l'actitud de respecte que mostra Telèmac envers els hostes —primer envers Atena *qua* Mentes, després envers el rodamón [Odisseu]— i per tant envers la institució de la *xenia*, cf. *supra* n. 169.

92 'això bé que ho voldria, i em seria de llarg de més profit' [καί κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον εἶη]: 3 exemples: [1] *Il.* 3. 41 (ἦεν), [2] *Od.* 11. 358, [3] 20. 316.<sup>670</sup>

Aquesta expressió formular forma part d'un element tradicional que alguns estudiosos han anomenat el *camí no agafat*. Encara que les fórmules que formen part d'aquest motiu ocupen una extensió variable i presenten diferències fraseològiques notables, totes tenen en comú el mot κέρδιον, que seria el seu element identificador.<sup>671</sup> El motiu tradicional del *camí no agafat*, doncs, assenyala una acció o un esdeveniment que no passarà o que no ha passat, i prediïu un fet terrible com a resultat d'això.

En el cas de la fórmula καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον εἶη, que és la forma que pren el motiu quan ocupa un hexàmetre sencer, es compleix l'anàlisi referencial exposada, en un cas fent referència a un esdeveniment del passat, i en els altres dos a esdeveniments del futur: [1] després que Paris hagi escapat del duel singular contra Menelau, Hèctor el reprèn expressant el desig que no hagués arribat a néixer o que hagués mort sense arribar-se a casar (cf. 3. 40), uns fets que els haurien estalviat a ell i als seus haver d'endurar les conseqüències terribles de l'amor entre Paris i Hèlena, que són la guerra contra els grecs i la futura destrucció de Troia; [2] davant dels presents que Arete i Alcínous prometen a Odisseu amb la demanda de més contalles, l'heroi itaquès expressa hiperbòlicament el desig de romandre-hi un any més explicant històries mentre els feacis l'omplen de regals. Odisseu, però, és conscient que no s'hi pot quedar, sinó que ha de tornar a Ítaca, on l'espera una situació incerta però no tan terrible com connota l'expressió utilitzada. En el context del discurs, en què es recorre a l'exageració per elogiar l'acollida dispensada a l'heroi per part dels feacis,<sup>672</sup> Odisseu fa servir de manera totalment conscient aquesta fórmula per exagerar el desig de romandre a Feàcia i contrastar-lo així amb la necessitat i urgència del seu retorn a Ítaca, caracteritzat com un fet terrible però necessari; [3] just després que Ctesip hagi intentat ferir el rodamón [Odisseu] llançant-li la cuixa d'un bou, Telèmac fa un discurs molt dur contra ell i la resta de pretendents, a qui acusa d'estar-li devorant la hisenda. I per demostrar fins a quin punt és perniciosa la situació en què es troba afirma que s'estimaria més que el matessin, si això és el que volen, que no pas que s'estiguin al seu casal vivint a pler. Com en el cas anterior, Telèmac utilitza aquesta expressió formular i els seus valor immanents per exagerar la penositat de la situació en què es troba el casal, amb un ús plenament conscient que, en aquest cas, busca mostrar-se assertiu i segur.

<sup>670</sup> Per a l'anàlisi del motiu *Road not taken*, que compara amb les oracions condicionals contrafactuals (83), vegeu J. M. Foley 1995a: 195s.; cf. també Latacz 2009a: 30 *ad Il.* 3. 41. Per al valor positiu de κέρδιον oposat a κέρδος, amb connotacions més negatives (cf. de Jong 1987), cf. Bostock 2007: 114; també Führer 1991a; 1991b.

<sup>671</sup> De fet, l'anàlisi de J. M. Foley (1995: 195s.) se centra en tres passatges homèrics que presenten diferents expressions formulars, però que tenen en comú l'element κέρδιον: ἐμοὶ δέ κε κέρδιον εἶη (*Il.* 6. 410), τὸ κέρδιον (*Il.* 19. 63), ἢ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν (*Od.* 9. 228). Encara que en aquest comentari ens centrem en l'expressió formular καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον εἶη, dins d'aquest mateix motiu tradicional hi hauria també —més enllà de les que recull J. M. Foley en el seu estudi— les expressions ἐμοὶ δέ τὸτ' ἂν πολὺ κέρδιον εἶη (*Il.* 22. 108), ἐμοὶ δέ κε κέρδιον εἶη (*Il.* 6. 410, *Od.* 2. 74), i τὸ κεν ἦμιν ἄφαρ πολὺ κέρδιον εἶη (*Il.* 17. 417).

<sup>672</sup> Cf. de Jong 2001: 285, *ad Od.* 11. 356–61.

93 'la terra negra' [γαῖα μέλαινα]: 9 exemples: [1] *Il.* 2. 699, [2] 15. 715, [3] 17. 416, [4] 20. 494, [5] *Od.* 11. 365, [6] 11. 587, [7] 19. 111, [8] *h. Ap.* 369, [9] *Asi, frag.* 8, 2.<sup>673</sup>

Aquesta fórmula tradicional, testimoniada tant en els poemes i himnes homèrics com en altres poemes èpics, està sovint connotada amb la mort o el món dels morts, encara que en alguns casos aquesta vinculació sembla més aviat feble o inexistent (cf. [6, 7]).

A la *Iliada*, la vinculació de la *terra negra* amb la mort es fa a través de dos mecanismes. Per una banda, la terra negra és la contenidora dels cadàvers dels morts, com l'element que acull els cossos dels guerrers vius quan aquests han mort: [1] en el *Catàleg de les naus*, en fer referència a Protesilau el poeta afirma que ja no és viu, sinó que τότε δ' ἤδη ἔχεν κατά γαῖα μέλαινα; [2] després de la mort de Pàtrocle i del daltabaix que això suposa per a les tropes gregues, els guerrers de l'Hèl·lada s'esperonen els uns als altres per no fugir cap a les naus, sinó mantenir-se fermes defensant el cadàver de l'heroi grec: més els valdria que la *terra negra* se'ls empassés allà mateix que no pas deixar el cadàver de Pàtrocle a mans dels troians. El segon mecanisme de vinculació és el fet que la mort dels guerrers en combat s'indica de vegades amb l'expressió ῥέε δ' αἵματι γαῖα μέλαινα: [2] en la lluita entre grecs i troians al voltant de les naus, la massacre que es produeix s'indica amb aquesta imatge de la sang escolant-se per la terra negra; [4] aquesta mateixa imatge és la que serveix per a descriure la matança que causa Aquil·les entre les tropes troianes un cop ha abandonat la ira contra Agamèmnon i ha tornat a la batalla.

A l'*Odissea*, la vinculació d'aquest element tradicional amb la mort no té relació amb cap component fraseològic, sinó que és més aviat contextual, ja que dos dels tres passatges es troben a la *Nekyia*: [5] a l'*intermezzo*, Alcínoos diu a Odisseu que ja es veia que no era un xarlatà dels que nodreix la *negra terra*;<sup>674</sup> [6] en la descripció del càstigs que pateix Tàntal Odisseu explica que cada cop que aquell intentava beure l'aigua que li arribava al mentó, aquesta s'enretirava i la *terra negra* quedava tota eixuta als seus peus. Hi ha un passatge de l'*Odissea*, però, que no presenta cap relació ni referencial ni contextual amb la mort ni amb el món dels morts: [7] el rodamón [Odisseu] diu a Penèlope que la seva fama s'estén per tots els confins del món, com la d'un rei sense tara que tem els déus i governa sobre una multitud d'esforçats vasalls, manté la justícia i la *terra negra* li ret cerals. En aquest cas, la fórmula no presenta cap de les connotacions que tradicionalment s'hi associen, encara que no es pot assegurar que aquestes connotacions no ressonessin en les ments de l'audiència.

Finalment, la presència de la fórmula fora dels poemes homèrics mostra que l'element manté els mateixos valors referencials, la relació amb la mort i l'inframón: [8] el déu Apol·lo, després de matar la serp Pitó, exclama que així en podrà el cadàver la *terra negra* i

<sup>673</sup> Cf. W. Beck 1994: 99; Latacz 2003: 225, *ad Il.* 2. 699: «schwarze Erde: formelhafte Verbindung [...]; häufig mit Konnotation von Tod und Unterwelt (LfgrE s.v. μέλας [= W. Beck 1994] 99.9ff.; vgl. aber *Od.* 11.365, 19.111).»

<sup>674</sup> De fet, alguns estudiosos consideren que aquest passatge no presenta el valor referencial tradicional de l'expressió formular (cf. Latacz 2003: *loc. cit.*).

l'assecarà la força d'Hiperió; [9] segons el mite arcadi que Asi recull, Pèlasg fou infantat per *la terra negra* en les muntanyes frondoses per tal que hi hagués una raça mortal (ἵνα θνητῶν γένος εἴη). En tots dos casos, la fórmula està vinculada a la mort, sigui la d'un monstre al seu torn mortífer, sigui al caràcter mortal de la raça humana.

94 'quan el va veure amb els ulls' [ἐπεὶ ἶδεν ὀφθαλμοῖσι]: 7 exemples: [1] *Il.* 22. 236 (ἶδες), [2] *Od.* 2. 155 (ἶδον), [3] 3. 373 (ὄπῳς), [4] 10. 414 (ἶδον), [5] 11. 390, [6] 11. 615, [7] 23. 92.

Aquest element fraseològic tradicional, que presenta una certa variabilitat, apareix quan el narrador (o un personatge) vol indicar la impressió emocional causada per la visió d'un fet o d'un element, una impressió que, en la majoria dels casos, acaba comportant una reacció física o emocional del personatge, que quan no es produeix causa estranyesa (cf. [7]).

Així, doncs, les fórmules del tipus ἐπεὶ ἶδεν ὀφθαλμοῖσι no només expressen la visió d'un personatge, sinó que porten implícit la impressió emocional que la visió els causa, així com la reacció, emocional o física, que se'n deriva. La referència a la visió a través dels ulls com a via de percepció i de coneixement de la realitat és fonamental per entendre que un personatge, en veure amb els ulls, tingui aquesta impressió i reacció; en Homer —i, de fet, en la cultura grega d'època arcaica— la visió és la via més segura i fiable per percebre i conèixer la realitat:<sup>675</sup> [1] Hèctor agraeix a Deífob [Atena] que hagi sortit de Troia per ajudar-lo a combatre contra Aquil·les, i interpreta que ho ha fet després d'haver-lo vist amb els ulls (ἐπεὶ ἶδες ὀφθαλμοῖσι), una visió que, a parer del fill de Príam, és el que ha fet que Deífob acudís en la seva ajuda —a diferència de la resta de troians, que s'han estimat més quedar-se dins de muralles—. Encara que aquesta és una interpretació errònia que fa Hèctor sobre la presència de Deífob al camp de batalla —realment es tracta d'Atena sota la forma de Deífob, que ha sortit a l'encontre d'Hèctor per esperonar-lo a enfrontar-se amb Aquil·les—, és significatiu que l'explicació que hi dona tingui a veure amb la visió i la reacció que la visió hauria causat a aquest personatge troià; [2] el portent de les dues àligues que ha enviat Zeus com a presagi causa astorament a Telèmac i als pretendents ἐπεὶ ἶδον ὀφθαλμοῖσι. Aquest astorament és el que els fa debatre sobre el significat del presagi (2. 156), que l'endeví Haliterses i un dels pretendents, Eurímac, interpreten de manera totalment oposada; [3] després d'aconsellar Telèmac, Atena se'n va sota l'aparença d'una àliga, un fet que causa meravella a tots els presents. Menelau, en veure-ho amb els seus propis ulls (ὄπῳς ἶδεν ὀφθαλμοῖσι), reacciona amb admiració al fet que el fill d'Odisseu compti amb el suport de la dea i tot seguit li pren la mà i s'hi adreça (reacció física) per augurar-li un bon futur gràcies al favor diví; [4] quan els companys d'Odisseu *veuen amb els ulls* que torna amb vida del palau de Circe, l'envolten i es

<sup>675</sup> Per a la superioritat de la visió per sobre de l'audició com a via de percepció i de coneixement, vegeu Clay 1983: 12–20. Per a un estudi més general sobre els mitjans de coneixement en la Grècia arcaica, vegeu Snell 1924.

posen a plorar, més encara que si haguessin tornat a la terra paterna; [5] quan l'esperit d'Agamèmnon *veu amb els ulls* Odisseu, que ha baixat a l'Hades, es posa a plorar i l'intenta abraçar, endebades, perquè les ànimes dels morts són incorpòries; [6] quan Hèracles *veu amb els ulls* i reconeix Odisseu a l'Hades, s'hi adreça amb un to compassiu; [7] el primer cop que Penèlope *veu amb els ulls* Odisseu després que li diguin que és el seu marit, queda presa per l'astorament (τάφος δέ οἱ ἦτορ ἴκανε, 23. 93), una reacció emocional, però, que, en lloc d'impulsar-la a actuar, la deixa paralitzada. La manca d'acció, la paràlisi, és una reacció sorprenent i poc habitual en aquests contextos que demanen una reacció física o emocional immediata, i que quan es produeix causa estranyesa. En aquest cas, és el fill, Telèmac, qui pronuncia un dur discurs de retret a la mare, acusant-la de tenir el cor més dur que una pedra per mantenir-se immòbil i allunyada de l'espòs retornat (23. 97–103). Penèlope, però, no té prou amb la visió per creure que el marit ha retornat a Ítaca després de vint anys: encara necessita posar prova el rodamón per saber si realment ho és. La manca de reacció de l'esposa es pot explicar precisament per això, per la necessitat de Penèlope de conèixer la veritable identitat del rodamón per un mitjà que no sigui la vista: per al reconeixement definitiu de d'Odisseu no basta la visió, l'aparença enganyadora, sinó un element realment infalible, com és el coneixement compartit entre el marit i l'esposa.

95 'en els membres flexibles' [ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι]: 5 exemples: [1] *Il.* 11. 669, [2] 24. 359, [3] *Od.* 11. 394, [4] 13. 398 = 13. 430, [5] 21. 283.<sup>676</sup>

Aquesta expressió formular tradicional, que denota la flexibilitat dels membres, es troba sempre en passatges en què s'ha produït una manca de vigoria, especialment per l'envelliment, però també per altres processos que comporten una pèrdua del vigor, com la mort.<sup>677</sup> Per això, la presència d'aquest element implica a nivell connotatiu manca de vigor del subjecte, que sovint l'impedeix de dur a terme una tasca que abans podia fer: [1] per convèncer Aquil·les que torni al camp de batalla, Nèstor afirma que ell ho faria si tingués la força i vigoria *en els membres flexibles* que abans tenia, quan va combatre contra els eleus. Ara, però, és vell i no pot lluitar com ho feia abans; [2] en l'expedició de Príam per recuperar el cadàver d'Hèctor, l'herald adverteix al vell de la presència d'un estrany, que pot ser perillós, i Príam es queda confús i se li posen els pèls de punta *en els membres flexibles*. La referència d'Hermes a la vellesa de Príam i de l'herald que l'acompanya (24. 368–9) subratllen la importància d'aquest fet en l'episodi, connotat per l'expressió formular; [3] l'esperit d'Agamèmnon intenta abraçar Odisseu quan se'l troba a l'Hades, però la seva manca de corporeïtat i de vigoria ho fa impossible; [4] el canvi d'aspecte que pateix Odisseu a mans d'Atena, amb l'envelliment i

<sup>676</sup> Cf. Mader 1982 [γναμπ(ός)]; Hainsworth 1993: 296 *ad Il.* 11. 669; Fernández-Galiano 1992: 178 *ad Od.* 21. 283.

<sup>677</sup> De fet, en tres dels cinc contextos en què es troba l'expressió es fa una menció explícita a la pèrdua de vigoria *en els membres flexibles*: [1] οὐ γάρ ἐμὴ ἴς | ἔσθ' οἷή πάρος ἔσκεν ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσιν (*Il.* 11. 668–9); [3] ἀλλ' οὐ γάρ οἱ ἔτ' ἦν ἴς ἔμπεδος οὐδ' ἔτι κίκυς, | οἷη περ πάρος ἔσκεν ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι (*Od.* 11. 393–4); [5] ἦ μοι ἔτ' ἔστιν | ἴς, οἷη πάρος ἔσκεν ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσιν (23. 282–3).

l'enviliment de la seva roba, comporta que la pell se li clivelli *en els membres flexibles*; [5] el rodamón [Odisseu] demana als pretendents que li deixin provar de tensar l'arc, a veure si encara conserva la força que abans tenia *en els membres flexibles* o bé ja hi ha posat fi una vida errívola. És destacable observar que en els dos darrers passatges, l'aspecte físic no es correspon amb l'estat físic real d'Odisseu, l'envelliment aparent del qual no ha comportat una pèrdua de vigoria. La vellesa i la manca de força són només aparents, i estan orientades a confondre els habitants d'Ítaca i sobretot els qui són a palau, pretendents i servents: per això la transformació d'Odisseu a mans d'Atena i les paraules enganyoses del rodamón. El poeta és conscient de les connotacions associades a aquesta expressió formular i les utilitza per mostrar l'engany que patiran tots els habitants d'Ítaca quan vegin el seu senyor transformat en un vell, a qui consideraran sense vigoria i inofensiu.

96 'en forta lluita' [ἐνὶ κρατερῇ ὁσμίνῃ]: 11 exemples: [1] *Il.* 4. 462, [2] 5. 712, [3] 7. 18, [4] 11. 468, [5] 13. 522, [6] 16. 451, [7] 16. 648, [8] 16. 788, [9] 19. 52, [10] 21. 207, [11] *Od.* 11. 417.<sup>678</sup>

Aquest element tradicional està estretament vinculat amb la fraseologia del combat heroic, tan present en la *Iliada*. És per això que la seva presència és molt més gran en aquest poema que no pas en l'*Odissea*, que només el testimonia una sola vegada. La fórmula denota una batalla que es produeix en els termes d'un *pólemos*, és a dir d'un enfrontament en camp obert entre dos bàndols que lluiten cara a cara, i en què és la força el que preval.<sup>679</sup> A nivell connotatiu, aquest element implica un combat que es produeix en els paràmetres heroics més habituals de la *Iliada*, en què destaquen els combats singulars entre els *prómachoi* i l'enfrontament obert entre els dos bàndols que combaten;<sup>680</sup> uns paràmetres que gairebé s'oposen als d'un altre tipus d'empresa bèl·lica, l'emboscada (*lóchos*), en què preval l'astúcia, la rapidesa i l'anonimat, i que són ben presents en l'episodi de la *Dolonia* i en l'*Odissea*.

Aquest element sempre es refereix, doncs, a la lluita en camp obert i cara a cara entre dos bàndols, en el si de la qual els herois maten i moren: [1] Antíloc mata el troià Equèpol; [5] Deífob mata Ascàlaf, fill d'Eniali; [6] Hera insisteix a Zeus perquè deixi que Sarpedó mori en combat; [7] Zeus es debat sobre el futur immediat de Pàtrocle, que està destinat a morir a mans d'Hèctor; [10] els peonis fugen espavorits després de veure el seu comandant caure combatent a mans d'Aquil·les. En d'altres ocasions serveix per fer referència a una matança

<sup>678</sup> Cf. Nordheider 1991: 1524. Encara que el nucli d'aquesta expressió formular es pot trobar sol (cf. e.g. *Il.* 14. 448) o amb d'altres preposicions (cf. e.g. *Il.* 16. 447: ἀπὸ κρατερῆς ὁσμίνης; 17. 15: κατὰ κρατερὴν ὁσμίνην), en aquesta entrada hem inclòs només els que es construeixen amb la preposició ἐνὶ. La variabilitat de l'expressió formular, però, no hauria de modificar les connotacions associades a aquest element, el nucli del qual permet identificar-lo i es manté inalterable.

<sup>679</sup> Per a un estudi de les diferències a nivell poètic entre els episodis bèl·lics d'enfrontament cara a cara (*pólemos*) i les emboscades (*lóchos*), vegeu Dué & Ebbott 2010: 34–43; cf., també, A. T. Edwards 1985a: 16s., 23s.

<sup>680</sup> El fet que l'episodi de la *Dolonia* (*Il.* 10) no presenti aquests paràmetres heroics, sinó un episodi d'emboscada, és el que ha dut molts estudiosos a considerar que era un passatge interpolat; cf. infra n. 700.



massiva de guerrers (cf. [2, 3]), o a d'altres situacions de combat especialment complicades: [4] Odisseu ha de demanar socors als companys quan es veu envoltat de troians; [8] les investides successives de Pàtrocle contra les files troianes resulten exitoses, però a la quarta la intervenció d'Apol·lo comportarà la mort del fill de Meneci.

La mort del combatent *en una forta lluita* es considera heroica: [6] si Zeus permet que Sarpedó compleixi el fat i mori a mans de Pàtrocle *en una forta lluita* és perquè sap que serà una mort heroica, tal com assenyala Hera; [10] en la conversa que manté amb Odisseu, l'ànima d'Agamèmnon contraposa la seva morta a traïdoria, emboscat per Egist i l'esposa, amb la mort dels guerrers que van combatre a Troia, en combat singular o *en una forta lluita* (cf. 11. 417), un tipus de morts el caràcter heroic de les quals es fa encara més evident per la contraposició amb la mort a traïdoria. Així, doncs, la presència d'aquest element tradicional en el passatge de la *Nekyia* —amb les connotacions d'heroïtat implícites en la mort que no ha tingut— serveixen per caracteritzar negativament el *nóstos* d'Agamèmnon, que fracassa perquè l'heroi acaba morint de manera indigna.<sup>681</sup>

**97 una mort lamentable [οἰκτρός / οἰκιστος]:** 8 exemples: [1] *Il.* 11. 242, [2] 22. 76, [3a] *Od.* 11. 381, [3b] 11. 412, [3c] 24. 34, [4] 11. 421–3 (οἰκτροτάτην ... ὄπα), [5] 12. 258, [6] 12. 342, [7] 22. 472, [8] 23. 79.<sup>682</sup>

El mot adjectiu οἰκτρός —també en la forma superlativa οἰκιστος— sol aparèixer en contextos en què es descriu un determinat tipus de mort, ocorreguda en circumstàncies lamentables o especialment vergonyoses. La seva presència en aquests contextos serveix per identificar el motiu de la *mort lamentable*, que caracteritza aquelles morts que tenen algun element que les fa dignes de llàstima o de vergonya i, per tant, especialment impròpies per a un heroi: [1] morir combatent sense haver pogut gaudir de l'esposa per qui havies pagat un dot immens, [2] morir assassinat quan s'és vell, i que els gossos et devorin el cap canós, el mentó blanc i les vergonyes; [3] morir en tornar a casa traït pels teus, com Agamèmnon a mans d'Egist i Clitemnestra; [4] morir fet esclau lluny de la pàtria, com Cassandra en mans de Clitemnestra; [5] morir devorat per Escil·la, com els companys d'Odisseu; [6] morir de fam, com estan a punt de perir els companys d'Odisseu a l'illa d'Hèlios; [7] morir penjat, com les serventes del palau reial d'Ítaca que han traït els senyors; [8] la mort lamentable en termes generals, com a paradigma d'una mala fi de la vida.

No és estrany que aquest motiu tradicional de la *mort lamentable* aparegui contraposat amb el que es podria considerar una mort heroica: [3b] en descriure a Odisseu la seva mort i la dels seus a mans d'Egist i Clitemnestra, l'ànima d'Agamèmnon afirma que les seves morts mourien a la compassió, contraposant-les amb les morts heroiques de guerrers en la guerra (11.

<sup>681</sup> Per al *nóstos* d'Agamèmnon com a retorn fallit, cf. 41/2.

<sup>682</sup> Cf. M. Scott 1979: 6–8; van der Mije 1999a; Bostock 2007: 123s. *ad Od.* 11. 412.

416–7); [3c] en relació a la mort d'Agamèmnon, l'ànima d'Aquil·les afirma que a l'heroi argiu li hauria valgut més haver mort combatent a Troia, amb tot l'honor, perquè els grecs li haurien erigit una tomba i el fill hauria tingut un bon renom (24. 30–3).<sup>683</sup>

En un cert sentit, doncs, la mort lamentable connota una mort antiheroica, que contravé els valors de la societat heroica homèrica. De fet, no s'aplica mai a la mort d'un heroi lluitant en el camp de batalla, sinó a la d'un heroi mort en d'altres circumstàncies, com ara a traïció [3], o a la d'altres personatges, com són [4] Cassandra, [5, 6] els companys d'Odisseu, [7] les serventes. Només en un cas fa referència a la mort d'un heroi: [1] Ifidamas cau οἰκτρὸς en el camp de batalla mort per Agamèmnon. La presència del motiu de la *mort lamentable* en aquest passatge s'explica perquè, en el si de la societat heroica, donar molt i no rebre res a canvi es considera un fracàs.<sup>684</sup>

98 'no | cap altre | més...' [οὐ | comparatiu | ἄλλο]: 18 exemples: [1] *Il.* 2. 248, [2] 3. 365, [3] 8. 483, [4] 10. 165, [5] 15. 569, [6] 19. 321, [7] 22. 106, [8] 23. 439, [9] *Od.* 7. 216, [10] 8. 138, [11] 9. 27, [12] 11. 427, [13] 15. 343, [14] 15. 533, [15] 20. 201, [16] 20. 376, [17] 20. 392, [18] 24. 267–8.<sup>685</sup>

Aquest tipus de comparacions posen en relació una qualitat negativa amb el perjudici del parlant i del personatge que es descriu en aquests termes. La imprecació en si mateixa pot ser de diferents menes:<sup>686</sup> [9] Odisseu es refereix en termes canins al ventre, per la terrible gana que té, una comparació més aviat ambigua en la poesia homèrica (cf. [12]); [12] Agamèmnon també descriu Clitemnestra en termes canins, just quan parla amb Odisseu del seu assassinat a palau; [10] Laodamant, fill d'Alcínous, fa referència als mals que pateixen els homes en la mar quan parla de l'estat de l'hoste [Odisseu] (cf. [13]); [13] Odisseu mateix, sota l'aparença del rodamón, insisteix en els mals que pateix qualsevol mortal que va a la deriva; [15] Fileci s'adreça a Zeus pare per queixar-se de la seva crueltat, en relació precisament amb

<sup>683</sup> En un altre passatge [7], Telèmac es nega a llevar la vida a les serventes καθαῶι θανάτῳ (22. 462–3), així que les acaba matant penjant-les d'una corda ὅπως οἰκτίστα θάνοιεν (22. 472). Alguns entenen que καθαῶι θανάτῳ es refereix a una mort noble amb l'espasa, de manera que també aquí hi hauria una oposició entre la mort noble o heroica, amb l'espasa, i la mort lamentable, amb la soga (cf. Eurípides, *Hel.* 299–302). Tanmateix, els estudiosos es mostren més aviat reticents o dubitatius a acceptar aquesta interpretació del mot καθαρός, perquè no creuen que morir per l'espasa sigui més honorable que morir per la soga; així, doncs, o bé hi entenen una mort honesta i no vergonyosa (cf. Cunliffe 1963 [1924] s. u.; van der Mije 1989), o bé una de ràpida i fàcil (cf. Fernández-Galiano 1992: 300 *ad Od.* 22. 462). Encara que la primera interpretació resulti molt suggerent, estigui avalada per un passatge tràgic i encaixi amb la contraposició entre mort lamentable i mort heroica que hem apuntat en aquesta entrada, la manca de més testimonis que ajudin a definir el significat del mot καθαρός aplicat a la mort no permet afirmar-ho amb rotunditat.

<sup>684</sup> Cf. M. Scott 1979: 7. Aquesta idea té molt a veure amb un altre motiu analitzat en aquest treball: *va invertir-hi però no en va gaudir* (cf. 85).

<sup>685</sup> Cf. Kirk 1985: 319 *ad Il.* 3. 365–8; Janko 1992: 290 *ad Il.* 15. 568–71; Kelly 2007a: 347s. §199. C. Dué i M. Ebbott (2010: 365s. *ad Il.* 10. 503) analitzen només els passatges que presenten κύντατον ο κύντερον, en què hi veu una «underlying notion of loss and grief connected to possible revenge as part of the traditional resonance of the word». En aquesta entrada incorporem l'estudi i l'anàlisi dels passatges iliàdics que ha fet A. Kelly (*loc. cit.*) des de la perspectiva de la referencialitat tradicional, també vàlids per als passatges de l'*Odissea*. Pel que fa a l'ambigüitat amb què Homer es refereix als gossos, vegeu Kelly 2007a: 300 n. 1.

<sup>686</sup> Per al comentari dels passatges iliàdics, vegeu Kelly 2007a: 347s. §199.

el destí que ha decretat al seu amo, Odisseu, que irònicament és al seu davant sota l'aspecte d'un rodamón; [16] un dels pretendents fa servir aquest recurs per insultar Telèmac i els hostes que ha acollit, just després que Teoclimen se n'hagi anat del palau predint la futura matança que hi haurà al palau; [17] per mitjà d'aquesta comparació, el poeta anticipa els esdeveniments que tindran lloc a palau de la mà d'Odisseu i d'Atena, en referir-se al banquet que Penèlope està a punt de celebrar amb els pretendents en aquests termes: δόρπου δ' οὐκ ἄν πως ἀχαρίστερον ἄλλο γένοιτο.

En alguns casos, l'adjectiu no descriu una qualitat negativa, sinó positiva. Tanmateix, en els contextos en què es troba la comparació sempre acaba resultant, irònicament, un perjudici per al parlant o per al personatge que es descriu en aquests termes (cf. [5]):<sup>687</sup> [11] lluny com està de la terra paterna, la descripció elogiosa d'Ítaca que fa Odisseu davant dels feacis emfasitza, encara més, la desgràcia que suposa no haver-hi pogut tornar en deu anys; [14] encara que la interpretació del portent que fa Teoclimen reafirma la legitimitat de la casa d'Odisseu a exercir la sobirania sobre la illa, i en cert sentit anticipa el futur desenvolupament dels esdeveniments, en el moment en què la pronuncia no tan sols l'èxit de l'empresa contra els pretendents és molt incert, sinó que fins i tot la situació de Telèmac a palau està amenaçada; [18] l'elogi que fa el rodamón [Odisseu] d'Odisseu davant de Laertes, cantant-ne les excel·lències com a hoste, es produeix quan el pare no coneix encara que el retorn del seu fill ja s'ha fet efectiu. En aquests tres casos, encara que la comparació sigui en termes positius, el fet que s'expressi en un context d'absència (encara que només sigui una absència imaginada, no real) o directament d'amenaça de l'element comparat té un efecte més perjudicial que benefactor en els personatges comparats.

**99 Exclamació de sorpresa [ὦ πόποι]:** 29 exemples: [1] *Il.* 1. 254, [2] 2. 157, [3] 2. 272, [4] 2. 337, [5] 5. 714, [6] 7. 124, [7] 7. 455, [8] 8. 201, [9] 8. 352, [10] 8. 427, [11] 13. 99, [12] {14. 49}, [13] 15. 185, [14] 15. 286, [15] 15. 467, [16] 16. 745, [17] 17. 171, [18] 17. 629, [19] 18. 324, [20] 20. 293, [21] 20. 344, [22] 21. 54, [23] 21. 229, [24] 21. 420, [25] 22. 168, [26] 22. 297, [27] 22. 373, [28] 23. 103, [29] 23. 782, [30] *Od.* 1. 32, [31] 1. 253, [32] 4. 169, [33] 4. 333, [34] 4. 663, [35] 5. 286, [36] 9. 507, [37] 10. 38, [38] 11. 436, [39] 13. 140, [40] 13. 172, [41] 13. 209, [42] 13. 383, [43] 15. 381, [44] 16. 364, [45] 17. 124, [46] 17. 248, [47] 17. 454, [48] 18. 26, [49] 21. 102, [50] 21. 131, [51] 21. 249.<sup>688</sup>

Aquesta exclamació assenyala el fet que el parlant és conscient d'una disjuntiva entre la seva perspectiva o expectatives i l'acció narrativa, i la fa servir per introduir una declaració o un propòsit, que generalment es duu a terme, en relació amb aquest context provocatiu. Els pocs exemples en què la declaració o determinació no es duu a terme tenen lloc en moments

<sup>687</sup> Per a l'anàlisi d'aquest passatge [5], que té elements en comú amb els tres de l'*Odissea*, vegeu Kelly 2007a *ad loc.*

<sup>688</sup> Cf. Janko 1992: 56 *ad Il.* 13. 99; Latacz 2000: 105 *ad Il.* 1. 254; Cuypers 2004; Kelly 2007a: 220–223 §108. En aquest estudi hem seguit l'anàlisi referencial d'A. Kelly, a la qual remetem per al comentari dels passatges iliàdics.

en què aquestes expectatives fan augmentar la tensió en el conflicte previst, que finalment es resol perquè té a veure amb el manteniment de la pau divina.<sup>689</sup> Els propòsits els pot expressar el parlant, tant els que són per a si mateix com per a algú altre (cf. [1, 2, 4, 5, 7, 14, 19, 22, 31, 33, 34, 36, 37, 39, 41–44, 46–51]), o els pot expressar la persona adreçada en resposta a les paraules del parlant (cf. [9, 15, 20, 30, 38]), o fins i tot una tercera persona (cf. [32]), i poden incloure retrets (cf. [6, 23, 39, 47]) així com instruccions específiques o suggeriments (cf. e.g. [1], però també en la majoria de casos). En altres paraules, el contingut del discurs que segueix l'exclamació són molt variats i no estan determinats per la presència de l'element ὦ πόποι. Això es pot observar encara de manera encara més evident en aquells exemples en què no es fa cap mena de propòsit (cf. [3, 12, 16, 27–29, 38]), en què l'exclamació del personatge indica simplement la seva sorpresa pel canvi en els esdeveniments.

La connotació disjuntiva és la característica universal d'aquest element tradicional, i dóna lloc a una gran varietat de reaccions emocionals: [30] Zeus es lamenta del fet que els mortals es procurin a si mateixos dolors ὑπὲρ μόνον per les seves pròpies follies, i en culpin els déus. L'exemple, en aquest cas, és Egist, però el paral·lel amb el cas dels companys d'Odisseu i dels pretendents és ben clar.<sup>690</sup> La proposta d'actuació, però, vindrà de part d'Atena, que recordarà als déus la situació d'Odisseu i aconseguirà que estiguin d'acord a posar-hi fi a pesar de l'oposició de Posidó; [31] la «sorpresa» de Mentès [Atena] en sentir de boca de Telèmac la situació de palau va seguida del retret al fill d'Odisseu —que és incapaç de canviar-la—, del desig que l'heroi retorni del seu periple per posar-hi fi, i de la instrucció a Telèmac que convoqui una assemblea l'endemà per organitzar una expedició a la recerca de noves sobre el pare. La dea utilitza aquest recurs per esperonar el fill de l'heroi a l'acció, i ho aconsegueix; [32] Menelau no pot refrenar les llàgrimes en saber que el seu hoste és el fill d'Odisseu. Només Pisístrat posarà fi al plor de tots els presents amb paraules sàvies (4. 190–202, cf. 204–6); [33] Menelau se sorprèn en conèixer la situació al palau d'Odisseu i explica tot seguit a Telèmac el que sap, de boca de Proteu, del destí d'Odisseu. A més, prediu per mitjà d'una comparació (4. 333–40),<sup>691</sup> i tot seguit expressa el desig (341–6) que l'heroi es revengui dels pretendents; [34] l'expedició de Telèmac sorprèn i irrita els pretendents, sobretot a Antínous, que s'hi adreça per proposar-los un pla per matar el fill d'Odisseu d'emboscada; [35] en adonar-se que els déus han canviat de parer i han permès que Odisseu retorni a la terra paterna —quan el veu està a punt d'arribar a casa, on els dolors de l'heroi trobaran la fi<sup>692</sup>—, Posidó mostra la seva sorpresa i irritació, i tot seguit actua per fer naufragar l'heroi d'Ítaca. La descripció de l'escena mostra l'aïllament del déu marí, que ha de descobrir tot sol la decisió

<sup>689</sup> Remetem al comentari d' A. Kelly (2007a: *loc. cit.*) per un estudi més aprofundit dels casos en què la declaració o el propòsit que s'expressa no s'acaba duent a terme perquè té a veure amb el manteniment de la pau divina, ja que tots ells tenen lloc a la *Iliada*.

<sup>690</sup> Cf. de Jong 2001: 12 *ad Od.* 1. 32–43.

<sup>691</sup> Aquil·les també recorre a un símil per fer una predicció (*Il.* 1. 234–9, cf. de Jong 2001: 105 *ad Od.* 4. 333–40).

<sup>692</sup> El retorn efectiu d'Odisseu s'anuncia prolèpticament, aquest cop en boca de Posidó, que afirma que Odisseu té destinat de tornar si arriba a terra feàcia (5. 287–8).

que els déus han pres sense ell i que ha d'actuar també tot sol per intentar revertir-la. L'ús d'aquest recurs intensifica tensió de l'escena; [36] només després de saber de boca d'Odisseu la identitat de qui l'ha eixorbat és conscient Polifem que s'ha acomplert un antic vaticini.<sup>693</sup> El ciclop —ara sí— ofereix hospitalitat a l'heroi, però és en va; [37] quan després de navegar nou jornades i d'albirar Ítaca Odisseu s'adorm, els companys, envejosos, obren la bossa que Èol li havia donat amb tots els vents fermats, pensant-se que hi trobarien riqueses. En aquest passatge, l'expressió ὦ πόποι marca un canvi de parer sobtat (cf. [49, 50]); [38] la sorpresa d'Odisseu en conèixer el destí d'Agamèmnon és enorme, però no pot fer més que lamentar-se'n i atribuir-ho als designis de Zeus, que persegueix el llinatge de Zeus per mitjà de les dones; [39] la queixa de Posidó sorprèn Zeus, que retreu al déu del mar les seves paraules (οἶον ἔειπες, 13. 140)<sup>694</sup> i li assegura que cap dels déus el menysté, i que si mai un ho fa, rebrà un càstig; [40] el càstig de Posidó contra la nau que ha portat de tornada Odisseu a Ítaca sorprèn els feacis, però no a Alcínous, que recorda un antic vaticini que li havia explicat Nausítous (13. 172–7) i ordena no tornar a fer escorta a ningú i oferir-li hecatombes sagrades per aplacar la divinitat; [41] Odisseu es pensa que els feacis l'han enganyat i no l'han portat a la terra paterna, que no reconeix. No és fins que li pregunta a un jove [Atena] quina és aquella terra que s'adona que sí que ha retornat per fi a Ítaca; [42] la situació de palau sorprèn Odisseu, que agraeix a Atena que no hagi permès que acabés com Agamèmnon i li demana que l'ajudi a fer fora els pretendents; [43] després de sentir la situació de palau de boca d'Eumeu, Odisseu expressa sorpresa (ὦ πόποι), però reconduïx la conversa cap a la infantesa del porquerol i la manera com aquest va acabar servint a la casa de Laertes; [44] la frustració de l'emboscada contra Telèmac (cf. [34]) sorprèn els pretendents, Antínoos entre ells, que reacciona amb la proposta d'un pla nou per matar el fill d'Odisseu; [45] Telèmac explica a Penèlope la conversa amb Menelau (cf. [33]); [46] Melanti no s'espera la pregària d'Eumeu a Zeus perquè Odisseu torni i posi recte el cabrer, i després d'expressar sorpresa (ὦ πόποι) fa una amenaça velada contra la casa dels Laertides; [47] davant els retrets d'Antínoos contra el rodamón [Odisseu], aquest reacciona amb sorpresa i també amb retrets, acusant el pretendent de ser avar fins i tot estant ben servit; [48] la resposta del rodamón [Odisseu] a Irus, que l'havia intentat fer fora del porxo on dormia, sorprèn el pidolaire per la seva lleugera (ὥς ὁ μολοβρὸς ἐπιτροχάδην ἀγορεύει, 18. 26). La reacció d'Irus és reptar-lo a lluitar; [49] Telèmac finalment decideix participar en la competició amb l'arc d'Odisseu que fan els pretendents per la mà de Penèlope, perquè diu que també vol lluitar per mantenir la mare al seu costat. El canvi de parer l'expressa Telèmac amb aquesta expressió; [50] Telèmac també la fa servir quan decideix deixar d'intentar tensar l'arc d'Odisseu en el quart intent —que hauria resultat

<sup>693</sup> Per al motiu de la profecia que es compleix tard (*belatedly accomplished prophecy*), cf. supra n. 360.

<sup>694</sup> Aquesta expressió és típica dels discursos de refutació o de rebuig, la referencialitat tradicional dels quals ha estat estudiada per J. M. Foley (1999b: 226s.) i per A. Kelly, el qual ha analitzat tant aquesta expressió concreta (2007a: 185s. §83) com ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες, amb valors referencials semblants (2007a: 225s. §112).

exitós<sup>695</sup>—, seguint les instruccions del seu pare, que li fa un senyal perquè no ho torni a intentar. En aquests dos darrers passatges, Telèmac fa servir ὦ πόποι per assenyalar un canvi de parer aparentment sobtat: acabar competint contra els pretendents per la seva mare, i no intentar-ho una quarta vegada (cf. [37]); [51] Eurímac, un altre dels pretendents, també acaba desistint (ὦ πόποι) de tensar l'arc, i es lamenta no tant per no haver aconseguit l'esposa d'Odisseu, sinó perquè és una mostra evident de la superioritat d'Odisseu respecte de tots ells.

**100** 'va sentir un odi terrible' [ἐκπάγλως ἡχθηρε]: 4 exemples: [1] *Il.* 2. 223 (κοτέοντο), [2] *Od.* 5. 340 (ὠδύσατ'), [3] 11. 437, [4] 11. 560.<sup>696</sup>

Quan el mot ἐκπάγλως qualifica un verb del camp semàntic de l'odi, com κοτέω [1], ὠδύσσομαι [2] o ἐχθαίρω [3–4], la presència de l'adverbi no serveix tan sols per caracteritzar l'acció a nivell denotatiu, sinó que implica implícitament que el sentiment d'odi que qualifica en aquests termes té unes conseqüències funestes per la persona o el llinatge que és objecte d'aquest odi, especialment quan l'entitat que té aquest sentiment d'*odi terrible* pertany a l'esfera de la divinitat. Sovint, de fet, la conseqüència d'aquest sentiment odiós és la mort o la destrucció de la persona odiada, per bé que també hi ha casos en què les conseqüències no són tan extremes: [1] l'odi que senten els grecs contra Tersites, paradigma dels valors antiheroics, l'expressa Odisseu quan se li adreça recriminant-li les paraules que ha dit contra Agamèmnon (cf. 2. 225–64), un discurs —el d'Odisseu— que acaba amb l'amenaça verbal i l'agressió física contra l'antiheroi, que guanyen la rialla i l'aprovació dels grecs presents en l'assemblea (cf. 265–77);<sup>697</sup> [2] l'odi de Posidó contra Odisseu gairebé acaba amb la mort de l'heroi itaquès, que sobreviu gràcies a l'ajuda de la resta dels déus. No es pot estalviar, però, el naufragi del rai en què navegava; [3] Odisseu atribueix a l'odi de Zeus contra el llinatge d'Atreu les desgràcies que Agamèmnon i Menelau, i per extensió tots els grecs, han patit a causa d'Hèlena i de Clitemnestra, que ha comportat la mort del primer i una guerra de deu anys de durada; [4] Odisseu responsabilitza Zeus de la mort d'Aiant, l'ànima del qual es manté allunyada de l'heroi d'Ítaca i respon amb silenci les paraules que li adreça el fill de Laertes.

Les conseqüències implícites d'amenaça i de perill de mort que implica aquest element tenen una altra funció a nivell narratiu: anticipen o es refereixen retrospectivament a les funestes conseqüències que l'*odi terrible* tindrà per al personatge que n'és objecte. En les referències retrospectives, serveixen per situar el focus en aquest odi com a causa final de les

<sup>695</sup> Això es deriva tant dels valors referencials associats al quart intent (cf. 64/16) així com de la informació que aporta la presència de la condicional contrafactual (cf. 83/54).

<sup>696</sup> Cf. Cunliffe 1963 [1924] s. u.; Harder 1984b; Kirk 1985: 68 *ad Il.* 1. 145–6; Bostock 2007: 150 *ad Od.* 11. 560. Hem inclòs només les ocurrences de l'adverbi ἐκπάγλως amb verbs que signifiquessin 'odiar', però també qualifica altres verbs: cf. *Il.* 1. 268 (ἀπόλεσσαν), 2. 357 (ἐθέλει), 9. 238 (μαίνεται), *Od.* 15. 355 (ὀδύρεται).

<sup>697</sup> Tot i que en aquest cas l'odi general que els grecs senten contra Tersites no acaba desembocant en la seva mort, els escoliastes i Eustati, que subratlla el caràcter odiós del personatge (cf. *ad Il.* 2. 219, p. 208), sí que recullen altres contalles en què l'odiós Tersites acaba mort a mans d'Aquil·les. Per a una llista i explicació de les fonts arcaiques que recullen aquesta versió del mite, vegeu Gantz 1993: 621.

desgràcies que ha patit el personatge odiat; en les referències anticipatòries, projecten sobre l'horitzó d'expectatives de l'audiència la possibilitat real que el personatge en qüestió acabi sucumbint per l'odi que desperta.

**101 emboscada** [λόχος]: 16 exemples: [1] *Il.* 4. 391–8, [2] 6. 187–90, [3a] 10. 240–71, 344–77, [3b] 10. 432–41, 474–525, [4] 18. 513–34, [5a] *Od.* 3. 233–5, [5b] 4. 521–37, [5c] 11. 452–3, [5d] 24. 199–202, [6] 4. 240–64, [7a] 4. 271–89, [7b] 8. 492–520, [7c] 11. 523–37, [8] 4. 364–571, [9] 4. 660–72, 4. 768–95, 4. 842–7, 15. 27–42, 16. 333–370, [10] 8. 266–366, [11] 9. 181–545, [12] 13. 256–75, [13] 14. 216–21, [14] 14. 468–502, [15] 16. 371–408, [16a] 21. 188–241, 21. 409–22. 380, [16b] 24. 153–90.<sup>698</sup>

L'element tradicional de l'*emboscada*, que fins fa relativament poc no havia estat objecte de consideració, té una presència destacada en els poemes homèrics, especialment en l'*Odissea*, el poema de l'heroi de l'endurança i l'enginy. Encara que durant molt de temps els estudiosos consideressin impròpies dels herois homèrics (o si més no, dels iliàdics) les empreses bèl·liques d'aquest tipus, que tenen unes característiques gairebé contràries a les que té el combat cos a cos entre *prómachoi* que tant sovintegen a la *Iliada*, estudis més recents han demostrat que, pel que fa al prestigi i al valor heroic, les emboscades es troben al mateix nivell que els combats cos a cos.<sup>699</sup> Això, al seu torn, ha aconseguit refermar el caràcter tradicional d'aquest tipus d'episodis, que en alguns casos s'havia vist qüestionat.<sup>700</sup> L'emboscada és una empresa bèl·lica en què es prioritzen una sèrie de recursos no gaire habituals en el combat cos a cos en camp de batalla, encara que amb certa vinculació amb l'atac dels arquers en episodis de *pólemos*,<sup>701</sup> com són ara l'astúcia, l'engany, la nocturnitat o la sorpresa, els quals ajuden a identificar determinats episodis com a emboscades.

Encara que alguns estudiosos han proposat sistematitzacions lleugerament diferents, basades en la idea que l'element tradicional de l'*emboscada* presenta una estructura típica ideal

<sup>698</sup> Cf. A. T. Edwards 1981: 84–128; 1985a: 27–41; Dué & Ebbott 2010: 31–87. Hem recollit tots els passatges en què apareix el motiu de l'*emboscada*, una empresa amb finalitats bèl·liques que recorre a la intel·ligència, a l'engany, a la mentida i a la sorpresa per aconseguir el seu objectiu, més que no pas a la força bruta ni a l'enfrontament obert, encara que no estigui identificada a nivell fraseològic per λόχος o λοχάω; per a l'episodi de la matança dels pretendents (*Mnesterophonía*) com a emboscada vegeu A. T. Edwards 1985a: 35–41 (cf., també, 1981: 112–118); per a la *Cyclopeia*, A. T. Edwards 1981: 231–235; Dué & Ebbott 2010: 84–86; per a la *Dolonia*, A. T. Edwards 1981: 235s.; Dué & Ebbott 2010: 49–79.

<sup>699</sup> És il·lustratiu el fet que Aquil·les mateix equipara tots dos tipus d'empreses bèl·liques (*pólemos* i *lóchos*) quan retreu a Agamèmnon la seva covardia (cf. *Il.* 1. 225–7). D'altra banda, l'èpica grega d'època arcaica està plena d'episodis d'emboscada protagonitzats per herois: sense anar més lluny, la presa de Troia és una emboscada [7].

<sup>700</sup> El cas més paradigmàtic és el desè cant de la *Iliada*, la *Dolonia*, que ha estat qüestionat fins als nostres dies per diferents motius: sense anar més lluny, l'edició teubneriana de M. L. West el considera interpolat (per a una justificació, vegeu M. L. West 2001: 10s.; per a un estat de la qüestió i una presentació de la seva perspectiva, vegeu Dué & Ebbott 2010: 3–29). En l'estudi que C. Dué i M. Ebbott dediquen a aquest cant (2010), les autores defensen amb bons arguments l'autenticitat de la *Dolonia* i la seva situació dins de la *Iliada*, i justifiquen les diferències respecte dels passatges iliàdics i les semblances respecte als odisseics argüint que la *Dolonia* és l'únic passatge iliàdic que es regeix per uns principis poètics diferents, els de l'emboscada, predominants en l'*Odissea* (per a un estudi de la poètica de l'emboscada, cf. *ibid.* 32–87); així, doncs, les diferències entre tots dos passatges es deuen a qüestions poètiques, i no cronològiques.

<sup>701</sup> Per a les diferències entre *lóchos* i *pólemos*, vegeu A. T. Edwards 1985a: 23s.; Dué & Ebbott 2010: 34–49. Per a la relació entre emboscada i l'ús d'arcs, vegeu Dué & Ebbott 2010: 44–54.

constituïda per una sèrie d'elements més o menys fixos,<sup>702</sup> avui dia és més encertat afirmar que el patró narratiu de l'*emboscada* presenta una sèrie d'elements recurrents, anomenats subtemes, que el configuren i permeten identificar-lo:<sup>703</sup> (i) la selecció dels líders i/o dels participants (entre els millors homes);<sup>704</sup> (ii) la preparació i l'armament;<sup>705</sup> (iii) l'elecció d'una bona localització;<sup>706</sup> (iv) l'amagament dels emboscats i l'endurança de les incomoditats que han de suportar mentre esperen el moment oportú;<sup>707</sup> (v) l'atac sorpresa; (vi) el retorn a casa. La presència d'un o més d'aquests elements permet identificar els episodis que contenen l'element tradicional de l'*emboscada*, encara que és poc habitual que un sol episodi els presenti tots: la tria i extensió dels elements dependrà de la voluntat del narrador de donar èmfasi o bé obviar aspectes de l'expedició bèl·lica.

En tot cas, la participació en una emboscada exitosa és una prova de l'astúcia, la resistència i la capacitat d'engany i simulació dels emboscats (cf. [3, 5–8, 10–12, 16]), mentre que sortir-ne indemne és senyal de comptar amb el favor diví (cf. [9]), o bé d'una gran força i heroïsmes (cf. [1–2]), encara que de vegades ni això sigui suficient per aconseguir-ho (cf. [5]): [1] Tideu surt indemne del πυκινὸν λόχον dels cadmeus, a qui aniquila; [2] Bel·lerofont sobreviu el πυκινὸν δόλον dels licis, i acaba esposat amb la filla del rei lici; [3a] Odisseu i Diomedes aconsegueixen capturar l'espia Doló i fer-lo parlar sobre les tropes troianes abans de matar-lo; [3b] tot seguit, es dirigeixen al campament dels tracis per matar Resos, el cabdill, i la resta de tropes mentre dormien; [5] la mort d'Agamèmnon a mans d'Egíst i de Clitemnestra, la seva pròpia esposa, és el paradigma de l'engany i la traïció, que l'heroi, malgrat oposar-hi gran resistència (4. 537), no pot vèncer. El retorn d'Agamèmnon, que queda truncat per la seva mort a traïció, s'erigeix al llarg de l'*Odissea* com l'exemple perfecte del *nóstos* frustrat, que

<sup>702</sup> Per exemple, A. T. Edwards (1981: 89–91; 1985a: 22s.) va proposar que l'emboscada presentava una estructura tripartida: plantejament de l'emboscada, amagament dels herois, i atac sorpresa.

<sup>703</sup> C. Dué i M. Ebbott (2010: 69s.) recorren a A. B. Lord (1960) per defensar que el que fa el poeta és recórrer a temes menors (o subtemes) a l'hora de compondre temes de major envergadura.

<sup>704</sup> Cf. *Il.* 4. 391–2 [1], 6. 188–9 [2], 10. 204–47 (235–6) [3], 18. 514–9 [4], *Od.* 4. 408–9 = 433–4 [8], 4. 660–72 [9], 9. 195–6 ≈ 9. 331–5 [11], 14. 217–8 [13], 14. 470–1 [14], 21. 188–225 [16a].

<sup>705</sup> Per a la preparació o planejament de l'emboscada, cf. *Il.* 4. 392–5 [1], 18. 516–8 [4], *Od.* 4. 531–3 [5b], 24. 199 [5d], 4. 244–9 [6], 8. 492–5 [7b], 11. 523–5 [7c], 4. 435–40 [8], 4. 779–85 [9], 8. 274–81 [10], 9. 299–305 ≈ 9. 316–35 ≈ 9. 400–24 [11], 21. 228–41 [16a], 24. 153–4 [16b]. Pel que fa a les escenes d'armament és interessant observar com el tipus d'armament que es fa servir és notablement diferent del de *pólemos*: [3] Odisseu i Diomedes es cobreixen amb cascos de pell (*Il.* 10. 254–71); [8] Menelau i els companys amb les pells de foca (*Od.* 4. 440). Segons C. Dué i M. Ebbott (2010: 54–57), la diferència en l'armament permetria a l'audiència saber que el poeta s'està movent cap a un registre poètic diferent, el de l'emboscada, que es regeix per unes convències poètiques pròpies.

<sup>706</sup> Cf. *Il.* 4. 392 [1], 6. 187 [2], 10. 344–8 ≈ 10. 432–41 [3], 18. 520–1 [4], *Od.* 3. 234 [5a], 4. 521–3 [5b], 4. 400–7 [8], 4. 670–2 = 4. 843–7 = 15. 29–30 [9], 13. 268–9 [12], 14. 472–4 [14].

<sup>707</sup> Per a l'amagament, que és un dels elements més recurrents, cf. *Il.* 10. 349–56 [3a], 18. 520–1 [4], *Od.* 4. 531 [5b], 4. 271–5 [7a], 8. 502–5 [7b], 4. 439–40 [8], 4. 847 [9], 8. 282–4 [10], 9. 252–66 ≈ 9. 281–6 ≈ 9. 355–67 ≈ 9. 425–36 [11], 14. 474 [14], 21. 228–31 [16a], 24. 156–60 [16b]. En canvi, la referència a les incomoditats que suporten els emboscats és menys recurrent, només en cinc dels episodis: [7] els grecs passen per greus dificultats dins del cavall, [7a] sigui perquè Hèlena imita la veu de les seves esposes quan és a la vora perquè es descobreixin (*Od.* 4. 271–5), [7b] sigui per la por davant de la situació, que senten tots els grecs llevat de Neoptòlem (11. 502–5); [8] Menelau i els tres companys escollits han de suportar la pudor de les focs quan embosquen Proteu (4. 441–53); [11] els companys i Odisseu han d'aguantar penjats cap per avall de les ovells fins a l'alba (9. 434–6); [14] el rodamón [Odisseu] explica, en una de les històries cretenques, el fred que va passar una nit d'emboscada a Troia que s'havia deixat el mantell (14. 475–502); [16a] Odisseu ha de suportar l'abús dels pretendents (16. 272–80, 17. 233–8, 17. 458–67, 18. 304–404, 19. 65–95, 20. 1–43, 20. 284–319, cf. [16b] 24. 161–3).



Odisseu ha d'evitar;<sup>708</sup> [6] la incursió d'Odisseu a Troia sota l'aparença d'un pidolaire, un episodi conegut com la *Ptocheia* que Hèlena s'encarrega d'explicar davant de Telèmac i de Menelau, acaba amb la mort d'un bon nombre de troians; [7] l'*Odissea* conté tres referències a l'episodi del cavall de Troia, un ardit ideat per Odisseu (cf. 8. 494–5) gràcies al qual els grecs aconseguiren capturar Troia d'emboscada, encara que cadascuna es reconta amb una finalitat diferent: [7a] Menelau vol contraposar el retrat positiu que ha dibuixat Hèlena en referir-se a l'episodi de la *Ptocheia* (cf. [6]) amb una altra narració en què la seva esposa no surt tan ben parada, això és quan va temptar els guerrers amagats dins del cavall imitant les veus de les seves esposes. A més, amb aquest relat el sobirà espartà assoleix un altre objectiu gens desdenyable: afalagar el seu hoste, Telèmac, explicant el paper determinant que tingué el seu pare per evitar que els guerrers caiguessin en l'engany d'Hèlena (cf. 4. 280–9); [7b] l'hoste [Odisseu] demana a l'aede Demòdoc que canti davant dels feacis l'episodi del cavall de Troia, una de les seves gestes més conegudes;<sup>709</sup> [7c] Odisseu busca satisfer l'orgull d'Aquil·les explicant les gestes de Neoptòlem, que va ser l'únic dels grecs que segons l'heroi d'Ítaca es va mantenir ferm durant tota l'espera; [8] el mèrit de l'emboscada de Menelau a Proteu és tot de la filla d'aquest, Idòtea, que dóna totes les indicacions al capitost espartà, que les segueix al peu de la lletra (4. 400–24 ≈ 431–461): la selecció dels millors homes, l'armament —en aquest cas, cobrir-se amb pells de foca— i la preparació, l'elecció del lloc, l'endurança d'incomoditats —un aspecte molt emfasitzat en la narració de Menelau—, l'atac sorpresa i la tornada a casa passant abans per Egipte; [9] l'ajuda d'Atena és fonamental perquè fracassi l'emboscada que els pretendents fan a Telèmac quan torna en vaixell de Pilos i d'Esparta (cf. 15. 27–42);<sup>710</sup> [10] la trampa que Hefest para a Ares i Afrodita per atrapar-los i humiliar-los davant de la resta de déus presenta molts dels elements recorrents d'aquest patró narratiu tradicional, com la preparació (8. 274–81), l'amagament (282–4), i l'atac sorpresa (296–8); [11] Odisseu és capaç de tramar un pla per, primer, encegar el ciclop Polifem i, després, poder fugir de la cova. Encara que la fugida de la cova pròpiament dita no es pot considerar una emboscada, l'episodi presenta molts dels elements d'aquest patró narratiu, com la preparació, l'elecció d'un amagatall, l'endurança d'incomoditats, la sorpresa i el retorn a casa;<sup>711</sup> [12] l'emboscada

<sup>708</sup> Per al retorn frustrat d'Agamèmnon com a mirall del d'Odisseu, cf. supra n. 390.

<sup>709</sup> És difícil determinar la intenció d'Odisseu amb aquesta demanda. L'escoliasta hi veu una estratègia per donar a conèixer davant dels feacis la seva veritable identitat (Σ *ad Od.* 8. 489: τὸν ἵππον ᾗδεν κελεύει, ἵνα γνωρισθῇ, διὸ καὶ ἐπὶ τῆδε ἀκούει); J. B. Hainsworth (1988: 378 *ad Od.* 492–3) hi veu una certa ironia. Personalment crec que es podria tractar d'un recurs d'Odisseu per acabar aconseguint el favor dels feacis perquè el portin fins a Ítaca.

<sup>710</sup> La narració de l'emboscada dels pretendents contra Telèmac s'estén al llarg d'uns quants cants (cf. [9]). A més, els personatges hi fan contínues referències: Penèlope anticipa a Telèmac que, en la seva absència, els pretendents li faran emboscada (2. 367–8); Atena tranquil·litza Odisseu sobre una possible mort de Telèmac en l'emboscada (13. 425–8); el rodamón [Odisseu] es mostra preocupat davant d'Eumeu per l'emboscada que els pretendents li han preparat a Telèmac (14. 174–82); Atena adverteix Telèmac de l'emboscada que li preparen i li dóna instruccions perquè sobrevisqui (15. 27–42); un cop sa i estalvi a Ítaca, Telèmac pregunta a Eumeu sobre l'emboscada dels pretendents (16. 463); Eurímac culpabilitza Antínous del pla per emboscar i matar Telèmac (22. 53), amb la finalitat que Odisseu els perdoni la vida.

<sup>711</sup> Cf. A. T. Edwards 1981: 233–235

contra Orsíloc és la història que s'inventa el rodamón [Odisseu] per justificar davant d'Atena *qua* un jove pastor la seva presència a Ítaca. De fet, en les contalles cretenques Odisseu explica més d'una emboscada (cf. [13, 14]); [14] el rodamón [Odisseu] explica una emboscada contra els troians per posar a prova Eumeu, per veure si li deixarà el mantell com diu que Odisseu li va aconseguir un cop quan eren emboscats contra els troians; [15] la proposta d'Antínous d'una segona emboscada contra Telèmac fracassa; [16] la matança dels pretendents és una emboscada, encara que l'engany no consisteixi en amagar-se sinó en cobrir la identitat veritable del rodamón, que és Odisseu, i el propòsit real que tenen ell i els seus aliats. L'heroi de l'astúcia i l'endurança aconsegueix completar el *nóstos* a la terra paterna gràcies a un estratagema propi d'aquest tipus d'empreses bèl·liques.<sup>712</sup>

El planejament i la realització d'una emboscada no implica l'èxit o el fracàs de l'empresa: el resultat és incert, encara que hi ha factors, com la vàlua dels herois que l'emprenen o l'ajuda divina (cf. [8, 9, 16]), que poden generar expectatives d'èxit en l'audiència. En tot cas, l'èxit o el fracàs en una empresa d'emboscada caracteritza els que la protagonitzen: si hi participen de manera exitosa, són herois que dominen l'astúcia, l'engany, la resistència i les virtuts que s'hi associen; si surten airosos d'una emboscada, és que compten amb l'ajuda divina o tenen una gran vàlua com a guerrers; i si fracassen, tot al contrari.

102 'una altra cosa et diré, i tu posa-te-la en les *phrénes*' [ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆϊσι]: 14 exemples: [1] *Il.* 1. 297, [2] 4. 39, [3] 5. 259, [4] 9. 611, [5] 16. 444, [6] 16. 851, [7] 21. 94, [8] *Od.* 11. 454, [9] 16. 281, [10] 16. 299, [11] 17. 548, [12] 19. 236, [13] 19. 495, [14] 19. 570.<sup>713</sup>

Aquest element tradicional es troba sempre inserit en el discurs directe d'un personatge, però mai en posició inicial o final, perquè encara que denotativament indiqui la introducció en el discurs d'una nova apreciació, d'un nou element a la conversa (ἄλλο δέ τοι ἐρέω), el cert és que aquesta fórmula acostuma a introduir una declaració més clara de les conseqüències que tindrà una acció determinada que prèviament ja ha exposat.<sup>714</sup> És per això que acostuma a trobar-se en tipus de discursos molt concrets: els que porten associats conseqüències futures, s'acabin acomplint o no, com ara amenaces [1, 2, 4, 5], ordres [3, 7, 9, 10, 14], consells [8, 15] o promeses [11, 13].

Tanmateix, si analitzem amb deteniment les ocurrencies de l'element en els dos poemes homèrics, observem diferències significatives en el tipus de discurs que introdueixen. A la *Iliada*, la fórmula introdueix bàsicament amenaces [1, 2, 4, 5], i en menor mesura també ordres

<sup>712</sup> Per al *nóstos* d'Odisseu, cf. 41/3.

<sup>713</sup> Cf. Janko 1992: 376 *ad Il.* 16. 444–9; R. Martin 1989: 178s.; Latacz 2009: 114s. *ad Il.* 1. 297; Bostock 2007: 132 *ad Od.* 11. 454. No hem inclòs els passatges que contenen només el primer element ἄλλο δέ τοι ἐρέω seguit d'un altre element, com καὶ ἀπειλήσω τό γε θυμῶι (*Il.* 15. 212), καὶ ἐφήσομαι αἶ κε πίθηαι (23. 82) o σὺ δὲ μὴ χόλον ἐνθεο θυμῶι (*Od.* 24. 248), perquè els valors immanents que hi estan associats són diferents dels de la fórmula analitzada.

<sup>714</sup> Cf. Janko 1992 *loc. cit.*, Latacz 2009 *loc. cit.*

[3, 7]: [1] en el conflicte entre Agamèmnon i Aquil·les, l'heroi mirmídon afirma que no es pensa enfrontar amb el sobirà argiu per Briseida però tampoc tornar-lo a obeir (1. 293–6). La fórmula remarca les conseqüències que tindria el fet que Agamèmnon li volgués prendre alguna altra cosa: εἰ δ' ἄγε μὴν πείρησαι ἵνα γνῶωσι καὶ οἶδε· | αἰψά τοι αἶμα κελαινὸν ἔρωήσῃ περὶ δούρι (302–3); [2] en l'assemblea divina posterior al rescat de Paris per part d'Afrodita, Zeus planteja una possible resolució: que Menelau s'endugui Hèlena i que Príam segueixi regnant a Troia (4. 14–9). Davant del desacord d'algunes divinitats, com Atena i Hera, que evidencia el seu malestar amb un discurs molt dur (24–9), Zeus respon aïrat que facin el que vulguin amb els troians, com si els volen devorar vius per posar fi a aquesta ira que hi senten (34–6), però que s'atenguin a les conseqüències —una idea que introdueix amb aquesta fórmula—, perquè aleshores també ell es veurà amb la llibertat de devastar qualsevol ciutat contra la qual estigui irat (40–3); [3] davant de l'atac imminent d'Eneas i de Pàndar contra Diomedes, que es troba en plena *aristeia*, Estènel l'adverteix, però Diomedes es reafirma en seguir lluitant i li ordena que, si Atena li concedeix la victòria, s'emporti els cavalls d'Eneas (5. 260–4). Amb la introducció de la fórmula just abans de donar l'ordre, Diomedes subratlla la seva possible futura victòria, que és una de les conseqüències que l'enfrontament amb Eneas i Pàndar pot tenir. De fet, si no arriba a ser per la intervenció d'Afrodita, no només hauria mort Pàndar (cf. 290–6), sinó també Eneas (311–3, cf. 83/4); [4] el discurs de Fènix no commou Aquil·les, que li diu que no hi insisteixi més perquè no vol cap dels honors que li ofereix Agamèmnon, sinó el que Zeus li té destinat. És en aquest moment del discurs que Aquil·les introdueix aquesta fórmula tradicional per subratllar la seva voluntat ferma de mantenir-se insubornable als presents del sobirà argiu i per convèncer Fènix que no es vulgui guanyar més el favor d'Agamèmnon intentant que Aquil·les refreni la seva ira (9. 612–9); [5] Hera reprova amb duresa Zeus (cf. ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες, 16. 440),<sup>715</sup> que es debat a propòsit del destí de Sarpedó, i l'adverteix de les conseqüències que la decisió de deslliurar el cabdill lici de la mort tindria, perquè, si Zeus salva el seu fill, tots els déus voldran fer el mateix amb els seus (16. 445–9);<sup>716</sup> [6] després que Apol·lo l'hagi despul·lat de les armes i Euforb l'hagi encertat amb la pica, Pàtrocle cau a mans d'Hèctor, que se'n vanta. Tanmateix, l'heroi mirmídon, moribund, li diu que no se'n vanti, i encara hi afegeix un vaticini: que no viurà gaire més, perquè està destinat a morir a mans d'Aquil·les (16. 851–4, cf. 49/1). La presència de la fórmula en el discurs de Pàtrocle, just abans del vaticini, a més de refermar la seva amenaça, subratlla la concatenació de la seva mort amb la d'Hèctor, el fet que l'una és conseqüència de l'altra;<sup>717</sup> [7]

<sup>715</sup> Per a una anàlisi referencial d'aquest element, vegeu Kelly 2007a: 225s. §112. Per a fraseologia similar, cf. infra n. 778.

<sup>716</sup> Sobre el perill que comporta fer excepcions per a l'estabilitat de l'ordre còsmic, vegeu W. Allan (2006: 7s.), que ho exemplifica amb aquest passatge (*Il.* 16. 431–61). Hera defensa que la decisió de Zeus representaria, en un cert sentit, una amenaça a l'ordre còsmic establert, perquè tots els déus voldrien fer el mateix que Zeus i salvar els seus fills de la mort encara que això anés en contra del seu destí (445–9).

<sup>717</sup> Pel patró estructural a partir del qual es construeixen i per la importància que tenen a la *Iliada* l'encadenament de les morts dels herois Sarpedó, Pàtrocle i Hèctor, cf. infra n. 761.

en la súplica de Licaó a Aquil·les per la seva vida, el fill de Príam ofereix una recompensa a l'heroi mirmídon i li explica la seva genealogia per part de mare, que no és la mateixa que la d'Hèctor (21. 85–91). I és que la genealogia és l'element en què justament incideix després de la fórmula ἄλλο δέ τοι ἔρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆισι, perquè creu que el fet de no ser germans d'Hèctor per part de mare és el que el salvarà de la mort.

A l'*Odissea*, en canvi, aquest element tradicional no està inserit en discursos d'amenaça, sinó en una tipologia de discurs molt variada, com ara consells, ordres, promeses o vaticinis. Tanmateix, els valors que hi estan associats són les mateixos: no serveix tant per introduir elements nous com per subratllar alguna cosa que ja s'ha dit fent èmfasi en les conseqüències que tindria una acció determinada: [8] en la conversa entre Odisseu i l'ànima d'Agamèmnon, el sobirà argiu dóna instruccions precises a l'heroi itaquès perquè no repeteixi els mateixos errors que ell en acomplir el retorn (cf. 11. 441–56). Després de lloar Penèlope contrapasant-la amb Clitemnestra (444–53), fa servir la fórmula per remarcar que ha de retornar κρύβδην, μηδ' ἀναφανδὰ amb el vaixell, perquè les dones no són de fiar (455–6); [9, 10] en la conversa que mantenen Odisseu i el seu fill Telèmac per traçar el pla contra els pretendents, l'heroi itaquès dóna instruccions molt concretes al fill: que no faci res quan vegi que els pretendents el maltracten, que reculli totes les armes i només en deixi per a ells dos i que no digui a ningú que Odisseu ja ha tornat a Ítaca; [12] el rodamón [Odisseu] descriu a Penèlope la roba que duia l'heroi itaquès quan el va trobar, i afegeix que no sap si era un regal d'un company o d'un hoste, perquè Odisseu en guanyava molts quan viatjava; [13] Euriclea li retreu a Odisseu que dubti de la seva discreció i fermesa (ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων, 19. 492),<sup>718</sup> i encara hi afegeix que, si mata els pretendents, ella li farà relació de les serventes que no li han estat fidels.

Hi ha encara dos passatges odisseics més que presenten una utilització particular de la fórmula, tots dos en boca precisament de Penèlope: [11] després de l'esternut de Telèmac, que Penèlope considera premonitori de la mort dels pretendents,<sup>719</sup> Penèlope mana a Eumeu que porti el rodamón [Odisseu] davant seu i, si comprova que diu la veritat, anuncia que el vestirà amb belles robes (17. 549–50); [14] Penèlope explica al rodamón [Odisseu] el somni que ha tingut, en què se li apareixia el marit i li deia que tornaria i que mataria tots els pretendents. Malgrat el caràcter premonitori del somni, que el rodamón [Odisseu] referma en la resposta (19. 555–8), Penèlope és conscient que hi ha somnis premonitoris i d'altres de falsos, i tot seguit anuncia que posarà la prova de l'arc als pretendents, i que qui la superi serà el seu marit (571–81). En aquests dos passatges, la fórmula es vincula amb el caràcter premonitori de l'esternut de Telèmac [11] o del somni de Penèlope [14], vinculats amb el retorn d'Odisseu,

<sup>718</sup> Per a una anàlisi referencial d'aquest element, cf. nn. 442, 778.

<sup>719</sup> Cf. de Jong 2001: 434 *ad Od.* 17. 541–7. Per a un estudi de la relació entre el riure ἄχρεϊον de Penèlope (*Od.* 18. 163), en relació amb el riure que fa quan Telèmac estornuda (17. 541–50) i amb les qualitats màntiques d'aquest tipus de moviment involuntari, vegeu Lateiner 2005.

perquè precisament, després de fer servir la fórmula ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆϊσι, Penèlope anuncia dues accions que resulten fonamentals en el reconeixement de la veritable identitat d'Odisseu: [11] la promesa de roba nova per al foraster és un pas més cap a l'acceptació del rodamón [Odisseu] al palau;<sup>720</sup> [14] la contesa de l'arc oferirà el marc perfecte perquè Odisseu reveli la seva veritable identitat i es desencadeni la venjança contra els pretendents. Per tant, en un cert sentit, el caràcter premonitori dels esdeveniments anteriors al discurs de Penèlope tenen com a conseqüència que l'esposa d'Odisseu emprengui accions que s'encaminen cap al reconeixement de la identitat del seu marit.<sup>721</sup>

**103** '¿per què m'ho preguntes?' [τί με ταῦτα διείρειαι;]: 3 exemples: [1] *Od.* 4. 492, [2] 11. 463, [3] 24. 478 (τί με ταῦτα διείρειαι ἡδὲ μεταλλάϊς).<sup>722</sup>

Aquest element formular, que té forma de pregunta breu, està testimoniats tan sols en tres passatges de l'*Odissea*, però juntament amb altres elements de característiques similars forma part de la categoria de les contra-preguntes, que és aquell tipus de preguntes que el parlant fa servir per evitar o ajornar temporalment la resposta a una pregunta que li ha plantejat el seu interlocutor.<sup>723</sup> Mitjançant la contrapregunta el parlant interromp l'intercanvi de la conversa que s'estava produint, amb el propòsit o bé de retardar la resposta a la qüestió plantejada, o bé d'evitar respondre-la, o bé de desafiar o posar a prova l'interlocutor. A més, aquest tipus de preguntes es donen només entre interlocutors que es troben en un mateix nivell jeràrquic, així que la presència d'una contrapregunta en una conversa és un indicatiu que els dos interlocutors es troben en un pla d'igualtat: [1] després que Menelau hagi aconseguit dominar Proteu, una divinitat marina, els dos interlocutors es troben en un mateix nivell jeràrquic, com demostra el fet que el déu recorri a aquest tipus de pregunta en parlar amb Menelau.<sup>724</sup>

Totes aquestes característiques de les contrapreguntes encaixen perfectament amb l'anàlisi que es pot fer de la fórmula tradicional τί με ταῦτα διείρειαι; en els tres passatges odisseics que la presenten: [1] Proteu es mostra poc disposat a respondre la pregunta de Menelau a propòsit del destí de la resta de grecs, perquè sap que saber-ho causarà una gran pena i commoció al sobirà espartà. Finalment, però, acaba accedint-hi i explicant-li el destí d'Aiant (4. 499–511), d'Agamèmnon (512–37), d'Odisseu (555–60) i fins i tot el del mateix Menelau (561–9); [2] el rebuig frontal d'Odisseu a respondre la pregunta d'Agamèmnon a

<sup>720</sup> Per a la importància del tipus i la qualitat de la roba des d'una perspectiva referencial, cf. 60.

<sup>721</sup> Per a un estudi estructural de l'escena típica de reconeixement, tan abundant en la segona meitat de l'*Odissea*, vegeu Gainsford 2003; cf. també 2001.

<sup>722</sup> Cf. Minchin 2002a; 2002b; 2004. J. M. Foley (1999b: 260s.) analitza els valors immanents associats a les preguntes que presenten els verbs εἶρομαι (prefixat o no) i μεταλλάω, com ara [3].

<sup>723</sup> Per a un estudi detallat dels diferents tipus de preguntes i dels valors que hi estan associats a cadascun d'ells en l'*Odissea*, vegeu Minchin 2002b, que fa la distinció entre preguntes de deferència, de control i contrapreguntes. En aquesta entrada només hem inclòs les preguntes formulades amb l'expressió τί με ταῦτα διείρειαι;, però l'anàlisi es podria estendre també a aquelles preguntes que s'expressen d'una altra manera.

<sup>724</sup> Cf. Minchin 2002b: 21s.

propòsit del destí del seu fill Orestes resulta sorprenent per la seva contundència, que clou la conversa (cf. 11. 465–6), però Odisseu ho justifica dient que no en sap res i que no és bo *parlar de coses ventisses* (464); [3] Zeus recorre a aquest element tradicional, que a més a més emfasitza estenent-lo fins a completar l'hexàmetre amb una forma del verb μεταλλάω,<sup>725</sup> per posar prova a Atena, que li ha preguntat quin és el seu propòsit respecte de la situació d'Ítaca (cf. τί νύ τοι νόος ἔνδοθι κεύθει; 24. 474), ara que ja se sap que els pretendents són morts i que els seus familiars s'han organitzat per venjar-los. La resposta de Zeus, que comença amb aquesta contrapregunta per a posar-la a prova i segueix amb un desafiament burleta a Atena (479–80), sembla que busqui posar el destí d'Ítaca en mans de la dea, però el fet que tot seguit indiqui la manera com s'ha de resoldre la situació (cf. 481–6), traient a Atena tot el poder que abans li havia conferit, mostra que més aviat l'estava enganyant.<sup>726</sup>

**104** 'incansable!' [σχέτλιε]: 10 exemples: [1] *Il.* 3. 414 (σχέτλιν), [2] 16. 203, [3] 17. 150, [4] *Od.* 9. 351, [5] 9. 478, [6] 9. 494, [7] 11. 474, [8] 12. 116, [9] 13. 293, [10] 20. 45.<sup>727</sup>

L'adjectiu σχέτλιος, que pertany a la llengua dels personatges,<sup>728</sup> té una presència destacable en l'èpica grega d'època arcaica, a vegades amb un valor positiu relacionat amb la persistència i duresa, però molt més sovint amb implicacions negatives.<sup>729</sup> De fet, és aquest caràcter negatiu el que porten implícit la major part dels passatges en què un personatge s'adreça al seu interlocutor amb el vocatiu σχέτλιε: el personatge descriu així l'obstinació o persistència de l'interlocutor de perseverar en uns actes que li poden acabar resultant nocius per a si mateix, cosa que comporta la incredulitat o sorpresa de qui parla: [1] Afrodita s'adreça en aquests termes a Hèlena, que s'ha mostrat reticent a seguir les instruccions de la dea, i l'amenaça de guanyar-se la ira divina si persisteix en desobeir-la. En adreçar-se-li amb aquest vocatiu, Afrodita mostra la sorpresa o incredulitat que li causa l'actitud obstinada de la mortal, que només li pot comportar conseqüències funestes; [2] per excitar els mirmídon a seguir Pàtrocle en el combat contra els troians, Aquil·les els recorda com el titllaven d'*incansable* quan perseverava en la decisió de mantenir-se lluny del combat, una actitud que, des de la perspectiva de les tropes dels mirmídon, li era perjudicial; [3] el discurs de Glauc en contra d'Hèctor està ple de retrets i d'insults,<sup>730</sup> però la seva crítica principal és el fet que el fill de

<sup>725</sup> Per als valors immanents associats a l'aparició conjunta de formes dels verbs εἶρομαι (prefixat o no) i μεταλλάω, vegeu J. M. Foley 1999b: 260s. [s. u. *Doubly question*].

<sup>726</sup> Cf. Minchin 2002b: 26 n. 46.

<sup>727</sup> Cf. Yamagata 1994: 6s.; Ahl & Roisman 1996: 132s., 143; Vanséveren 1998; Führer 2006b; Bostock 2007: 133 *ad Od.* 11. 474. En aquesta entrada tan sols hi hem inclòs els passatges en què el mot σχέτλιος es troba en vocatiu, en l'adreça d'un personatge a un altre amb aquest adjectiu. Tanmateix, alguns estudiosos n'han fet un estudi semàntic complet, prenent en consideració totes les atestacions (cf. Vanséveren 1998).

<sup>728</sup> L'únic cas en què el narrador fa servir aquest adjectiu és per referir-se a l'assassí d'uns hostes (*Od.* 21. 28). Cf. de Jong 2001: 508 *ad Od.* 21. 28.

<sup>729</sup> Cf. Latacz 2003: 42 *ad Il.* 2. 112.

<sup>730</sup> La introducció del discurs per mitjà de la fórmula ὑπόδρα ἰδών (17. 141) ja anticipa la duresa i violència de les paraules que vindran. Per a un estudi de la fórmula, vegeu Holoka 1983; cf. també J. M. Foley 1997: 167; Steiner 2010: 136 *ad Od.* 17. 459.

Príam hagi deixat que Sarpedó, hoste i company seu, es convertís en presa i rapinya dels grecs. És precisament en aquest moment del discurs en què l'heroi lici s'adreça al troià amb el vocatiu *σχέτλιε*, quan l'amenaça que la poca cura que té Hèctor envers els aliats li comportarà la marxa dels licis; [4] Odisseu s'adreça en aquests termes a Polifem per oferir-li vi després que el ciclop hagi devorat dos dels companys de l'heroi per sopar. Odisseu expressa així el convenciment que l'actitud obstinada de Polifem d'obrar d'aquesta manera envers els hostes li acabaran suposant l'aïllament total, perquè ningú no el voldrà visitar; [5] aquest mateix retret, però expressat amb més contundència i un to més injuriós, li torna a fer Odisseu a Polifem un cop l'heroi itaquès i els companys són a la nau fugint de l'illa. La centralitat que la relació d'hospitalitat té en l'*Odissea* explica que Odisseu consideri perjudicial mantenir-hi una actitud hostil, tal com ha fet Polifem, que ha patit el càstig de Zeus i dels altres déus, segons Odisseu (cf. 9. 479); [6] al seu torn, però, el to injuriós dels mots d'Odisseu contra el ciclop i l'obstinació a seguir-lo insultant fins i tot després que la nau en què viatgen hagi estat a punt de ser esclafada per un penyal llençat per Polifem i hagin estat a punt de retornar a terra ferma a causa de la força de l'enorme ona que el penyal havia causat en caure a l'aigua, motiven la censura dels companys, que s'hi adrecen amb el vocatiu *σχέτλιε* conscients del perill que representa que Odisseu perseveri en la seva actitud desafiadora. I, de fet, amb tota la raó, perquè és després dels discursos que Odisseu adreça contra el ciclop que aquest decideix fer una pregària a Posidó, el seu pare, perquè l'heroi no retorni a la illa, o perquè hi retorni tard i malament, sense els companys, en un vaixell estranger i, quan retorni, trobi desgràcies al casal (cf. 528–35). Amb la seva obstinació, Odisseu es guanya la mena de retorn que acaba tenint, que evidentment dista molt del que és un bon *nóstos*;<sup>731</sup> [7] la presència d'un viu en el món dels morts només pot ser senyal que alguna cosa no va bé, tal com explicita l'ànima d'Aquil·les en adreçar-se a Odisseu amb el vocatiu *σχέτλιε* quan el veu a l'Hades. Aquil·les s'imagina que la presència de l'heroi d'Ítaca entre els morts es deu a alguna pensada seva del Laèrtida (τίπτ' ἔτι μείζον ἐνὶ φρεσὶ μήσεαι ἔργον; 11. 474), la qual —pel que s'infereix de les connotacions associades al vocatiu— considera que li pot resultar més perjudicial que no pas beneficiosa; [8] la proposta que Odisseu planteja a Circe d'escapar-se del remolí de Caribdis mentre s'enfronten amb el monstre Escil·la és del tot impossible, a ulls de la deessa, i dur-la a terme —en lloc d'intentar fugir tan ràpid com puguin— pot comportar més perjudicis que no pas guanys; [9] la perseverança d'Odisseu a enganyar i amagar la seva identitat fins i tot davant de les divinitats —encara que, com en aquest cas Atena, es presentin sota l'aparença d'una persona— no és, segons la deessa, la millor estratègia, especialment per a Odisseu, que compta amb el suport i l'ajuda constant de la filla de Zeus. L'epifania d'Atena (13. 299–302) i el plantejament del pla perquè la seva tornada al casal sigui exitosa (303–10) reforcen la idea que, per a Odisseu, serà més beneficiós no enganyar, sinó obeir la dea; [10] les objeccions

<sup>731</sup> Per al *nóstos* d'Odisseu, cf. 41/3.

d'Odisseu sorprenen Atena, que retreu a l'heroi que no confiï en ella, que sempre li ha estat al costat. La manca de confiança que expressa Odisseu és, a ulls de la deessa, perjudicial per a l'heroi, tal com es desprèn del fet que Atena s'hi adreci amb el vocatiu σχέτλιε.

**105** ‘sota els rajos del sol’ [ὕπ’ αὐγὰς ἡελίοιο]: 4 exemples: [1] *Od.* 2. 181, [2] 11. 498, [3] 11. 619, [4] 15. 349.<sup>732</sup>

Excepte en un cas en què la presència de ὕπ’ αὐγὰς ἡελίοιο no té cap relació clara amb la idea de la vida i la mort [1], aquest element tradicional s’acostuma a trobar en contextos en què aquests dos elements es contrasten, connotant la vida. Encara que la relativa escassetat de passatges que la presenten no permet fer anàlisis gaire atrevides, és destacable el fet que les connotacions que es podrien associar a aquest element tradicional siguin contraposades a les associades a φάος ἡελίοιο (cf. 36), un element tradicional de característiques semblants: la fórmula ὕπ’ αὐγὰς ἡελίοιο no connota una millora futura de la situació ni una suspensió de la qüestió de vida o mort que planteja la seva presència, sinó que més aviat s'utilitza per fer referència a la situació d'uns personatges que o bé ja són morts, com és el cas d'Aquil·les [2], Hèracles [3] o Anticlea [4], o bé duen una vida miserable, com Laertes [4]. Només en aquest darrer cas es pot albirar una possibilitat de millora, quan Odisseu aconsegueix el seu retorn.

Així, doncs, aquest element tradicional s'emmarca en el complex metafòric en què la llum s'igualava a la vida i la foscor a la mort, però més enllà de les connotacions que això implica la seva presència no aporta, a diferència de φάος ἡελίοιο, la perspectiva d'una futura millora de la situació ni una suspensió de la qüestió de vida o mort plantejada: [2] Aquil·les es lamenta a l'Hades de no estar viu al costat de Peleu, de qui creu que es pot trobar en una mala situació; [3] l'*eídōlon* d'Hèracles afirma que ell i Odisseu han patit el mateix destí funest (κακὸν μῦρον, 11. 618): haver davallat a l'Hades en vida. A diferència de l'ànima d'Aquil·les, que expressa el desig de viure encara que sigui en l'estatus social més baix, la descripció que fa l'*eídōlon* d'Hèracles de la seva vida dista molt de ser idíl·lica; [4] el rodamón [Odisseu] inquireix Eumeu sobre el destí d'Anticlea i de Laertes, si encara són vius *sota els rajos del sol* o bé ja han davallat a l'Hades. En aquest passatge, la contraposició entre vida i mort —i entre els elements de la tradició que les connoten: la llum del sol (φάος ἡελίοιο, αὐγὰς ἡελίοιο) o la foscor de l'Hades (σκότος)— és molt evident. La raó per la qual Odisseu, sota l'aparença d'un rodamón, pregunta a Eumeu sobre el destí dels seus pares —situació que ja coneix—, no és gaire clara, però s'ha posat en relació amb el codi de cortesia que s'ha d'observar en les relacions d'hospitalitat, segons el qual seria preceptiu que l'hoste preguntés a l'amfitrió sobre la família regent.<sup>733</sup>

<sup>732</sup> Cf. Nordheider 1978; Constantinidou 1993. En aquesta entrada només hem recollit els passatges que contenen la fórmula ὕπ’ αὐγὰς ἡελίοιο, encara que les connotacions associades a aquesta fórmula també es puguin trobar en altres passatges en què el sintagma αὐγὰς ἡελίοιο sigui present (cf. *Il.* 16. 199).

<sup>733</sup> Cf. Hoekstra 1989: 254 *ad Od.* 15. 349; Constantinidou 1993: 99.



106 matar el(s) millor(s) [κατέπεφνε / πέφνον / ἔκτεινε | τὸν ἄριστον / τοὺς ἀρίστους]:  
7 exemples: [1] *Il.* 6. 187–90, [2] 10. 559–60, [3] 16. 290–2, [4] 17. 79–81, [5] *Od.* 11. 499–500, [6]  
22. 28–30, [7] 24. 429.<sup>734</sup>

El motiu *matar el(s) millor(s)*, que a nivell fraseològic es pot construir amb diferents verbs, pertany a la fraseologia tradicional associada amb la lluita individual: la seva presència indica la qualitat d'un personatge com a guerrer, que el fa destacar per sobre de la resta d'individus. A nivell referencial, però, el seu valor és molt més ampli, perquè el motiu sempre apareix quan es fa referència a gestes especialment significatives dels herois, sigui perquè tenen lloc durant la seva *aristeia*, sigui pel seu caràcter determinant en la consolidació de l'heroi com a tal. Així, doncs, la presència del motiu assenyala, immanentment, el valor que té per a l'heroi l'acció en què se circumscriu aquesta matança dels millors: [1] després que Bel·lerofontes hagi superat totes les tasques que el sogre de Pretos li ha assignat per instigació d'Antea —entre les quals destaca la mort de la Quimera, la victòria sobre els sòlims i la matança de les amàzones— i hagi mort els que l'emboscaven —triat entre els millors homes—, el seu caràcter heroic, en tant que fill d'una divinitat, és reconegut amb l'oferta de la mà d'una filla del rei; [2] el fet que Odisseu esmenti que Diomedes ha donat mort als millors tracis i els ha robat els cavalls no només destaca la destresa bèl·lica dels herois que han dut a terme l'emboscada, sinó també el caràcter heroic de l'empresa, només a l'abast dels millors; [3] durant l'*aristeia* de Pàtrocle, els peonis fugen en veure que el company d'Aquil·les ha mort el seu príncep, que era el millor de tots ells; [4] encara que en la *Iliada* Menelau no protagonitzi cap *aristeia* —més aviat se'l descriu com un guerrer de caràcter mediocre<sup>735</sup>—, la seva defensa del cadàver de Pàtrocle, en el transcurs de la qual mata Euforb, descrit com el millor dels troians, és heroica i contrasta amb l'actitud d'Hèctor, a qui Apol·lo *qua* Mentès retreu que vagi al darrere dels cavalls d'Aquil·les i s'hagi despreocupat del cadàver de l'heroi grec; [5] el paper d'Aquil·les en la contesa contra Troia, on destaca per sobre de la resta de combatents, grecs o troians, és molt significatiu: la presència del motiu *matar el(s) millor(s)* en boca de l'ànima del mateix Aquil·les, al seu torn, fa veure la importància que té per a ell mateix aquest motiu en la seva concepció com a heroi; [6, 7] la matança dels pretendents representa el punt culminant de la venjança d'Odisseu contra els joves que li pretenen l'esposa i li devoren la hisenda, una gesta heroica que ajuda a consolidar el seu retorn a la terra paterna i la seva posició a palau. Per això, la presència del motiu —primer referit només a la mort d'Antínoos, el millor dels pretendents [6], i després, en boca d'Eupites, referit al conjunt de pretendents [7]— el que fa a

<sup>734</sup> En aquesta entrada recollim només els casos en què es fa una referència explícita al fet que el guerrer mort era el millor. Excloc, doncs, els passatges en què no es mata el millor, sinó el company o servent del millor —una fórmula que generalment es fa servir per referir-se a Pàtrocle (cf. *Il.* 17. 164–5, 17. 203)—, o en què els millors són els que han causat la mort d'altres guerrers (e.g. *Od.* 4. 530).

<sup>735</sup> Per a la dubtosa qualitat de Menelau com a guerrer, cf. supra n. 230.

nivell referencial és assenyalar la importància de la *mnesterophonía* en la consolidació de la naturalesa heroica d'Odisseu, fonamental perquè pugui acomplir el retorn a l'illa.<sup>736</sup>

**107** 'les mans invencibles' [χεῖρες ἄαπτοι]: 14 exemples: [1] *Il.* 1. 567, [2] 7. 309, [3] 8. 450, [4] 11. 169, [5] 12. 166, [6] 13. 49, [7] 13. 77, [8] 13. 318, [9] 16. 244, [10] 17. 638, [11] 20. 503, [12] *Od.* 11. 502, [13] 22. 70, [14] 22. 248.<sup>737</sup>

Els tres passatges odisseics que presenten aquest element tradicional —encara que sigui en la forma acusativa—, encaixen perfectament amb l'anàlisi referencial que A. Kelly va fer per als passatges iliàdics, segons la qual les mans només són ἄαπτοι quan pertanyen a figures ascendents, en una expressió que fan servir molt més sovint els personatges que no pas el poeta *in propria persona*.<sup>738</sup> A més, les mans que es descriuen així acostumen a representar una amenaça potencial:<sup>739</sup> [12] l'ànima d'Aquil·les expressa el desig de tornar a ser tal com era quan combatia a Troia, que és precisament el moment de la seva màxima esplendor heroica. Les seves *mans invencibles* són les que han de defensar Peleu dels abusos que pateixi en la seva vellesa; [13, 14] en sengles parènesis als pretendents, Eurímac i Agelau els adverteixen que Odisseu no aturarà per res del món les *mans invencibles*. L'heroi es troba en el punt culminant del seu *nóstos*, just el cant en què l'heroi revela la seva veritable identitat, es revenja dels pretendents i fa net al palau, tant dels servents poc fidels com de la sang vessada per la mort de tots els seus enemics. En un cant ple de lluites i combats no és d'estranyar el regust iliàdic que presenten les escenes:<sup>740</sup> la presència de l'element tradicional χεῖρες ἄαπτοι és un element més que situa l'escena en el context bèl·lic.

Així doncs, aquest element tradicional està vinculat amb contextos bèl·lics i caracteritza el personatge com una figura ascendent, en ple apugeu, que representa una amenaça per als seus enemics. En alguns casos, però, s'aplica a figures que creuen trobar-se en aquesta situació però que realment estan equivocades, perquè tenen unes expectatives que no encaixen amb la realitat: la manca de connexió entre les expectatives que expressen en referir-se a les χεῖρες ἄαπτοι i la situació real serveix, d'una banda, per assenyalar l'error de percepció que comet el personatge i, de l'altra, per jugar amb les expectatives que les connotacions associades a aquest element generen en l'audiència (cf. [5, 9]).<sup>741</sup>

<sup>736</sup> La venjança és un element fonamental en l'estructura de la *cançó de retorn* perquè l'heroi pugui arribar a tornar-se a casar amb l'esposa després de la seva llarga absència; cf. 42.

<sup>737</sup> Cf. Erbse & Laser 1955; Eide 1986; Hainsworth 1993: 335 *ad Il.* 12. 166; Janko 1992: 87 *ad Il.* 13. 318; Fernández-Galiano 1992: 234 *ad Od.* 22. 70; Latacz 2000: 175 *ad Il.* 1. 567; Kelly 2007a: 338–339, §192.

<sup>738</sup> Per a l'anàlisi referencial de l'element i el comentari dels passatges iliàdics, cf. Kelly 2007a: 338s. §192.

<sup>739</sup> Cf. Eide 1986: 11–13, que afirma que els adjectius θρασύς, βάρύς i ἄαπτος aplicats a la descripció de les mans hi donen un potencial amenaçador.

<sup>740</sup> Cf. de Jong 2001: 524s.

<sup>741</sup> Cf. Kelly 2007a: 339.

**108** '[tots] els altres | però [només] X': 40 exemples: [1] *Il.* 1. 22–25 = 1. 376–379, [2] 2. 1–4, [3] 2. 211–6, [4a] 3. 68–70, [4b] 3. 88–91, [5] 3. 234–8, [6] 4. 261–3, [7] 7. 49–51, [8] 10. 1–4, [9] 12. 108–17, [10] 12. 245–7, [11] 15. 87–8, [12] 19. 309–12, [13] 24. 25–30, [14] 24. 677–81, [15] 24. 751–6, [16] *Od.* 1. 11–5, [17] 2. 82–4, [18] 3. 86–8, [19] 4. 259–64, [20] 4. 285–7, [21a] 5. 110–1, [21b] 5. 133–4, [22] 6. 138–40, [23] 7. 251–3, [24] 8. 93–4, [25] 8. 234–5, [26] 8. 532–3, [27] 9. 172–6 ≈ 9. 193–5, [28] 10. 91–6, [29] 10. 231–2 = 10. 257–8, [30] 11. 526–30, [31] 11. 541–6, [32] 12. 47–52, [33] 12. 66–70, [34] 14. 478–82, [35] 16. 393–8, [36] 17. 503–4, [37] 20. 109–10, [38a] 21. 232–4, [39] 22. 42–4, [38b] 24. 173–5.<sup>742</sup>

Aquest element tradicional acostuma a expressar-se a nivell fraseològic mitjançant la contraposició entre una col·lectivitat humana determinada, representada per mots com ἄλλοι o πάντες, i un individu concret, l'excepcionalitat del qual se sol subratllar amb la presència de mots com οἷος o μῦθος; la contraposició sovint està reforçada per la presència de partícules com μὲν... δέ..., que enllacen les dues parts de l'element. El motiu assenyalat el comportament diferent o excepcional d'un personatge, que precisament per aquesta raó destaca —de manera positiva o negativa— per sobre de la resta. Així, doncs, aquest motiu serveix per focalitzar l'atenció en la situació o l'actitud d'una figura determinada, i per conduir l'acció narrativa cap a una nova direcció, justament la que assenyalat la figura.

Tant si el passatge està inserit en un element tradicional de major envergadura com si és l'única atestació del motiu en un context determinat, el significat i els valors associats al motiu —el focus sobre el comportament excepcional d'un personatge contraposat a la col·lectivitat i la redirecció de l'acció narrativa— es mantenen en tots ells. Tanmateix, els passatges es poden classificar en diferents grups segons l'afinitat dels contextos en què es troben, que són els que determinen el valor que la presència del motiu té en cadascun d'ells. Així, doncs, el motiu es troba inserit en el motiu de l'*insomni*, quan tot el grup descansa o dorm excepte un personatge, que és incapaç de fer-ho perquè està donant voltes a una qüestió que el preocupa.<sup>743</sup> La presència del motiu estudiat no només singularitza el personatge en contrast a la col·lectivitat, sinó que pot servir per introduir un altre element típic, l'escena de la *deliberació*: [2] tots els déus dormen excepte Zeus, que medita com fer-s'ho per honrar Aquil·les i fer morir molts grecs (cf. 68/2), tal com li ha suplicat Tetis (1. 500–16). La decisió de

<sup>742</sup> Cf. Radt & Schmoldt 1965: 558–561; de Jong 2001: 8 *ad Od.* 1. 11–5; Latacz 2003: 11 *ad Il.* 2. 1–6; Latacz 2009b: 19s. *ad Il.* 19. 12–19, 148 *ad Il.* 19. 344–6. En aquesta entrada hem recollit totes les instàncies del motiu en què es contraposa l'acció o el comportament d'una col·lectivitat humana amb els d'un individu concret; no hi hem inclòs, doncs, els passatges en què el motiu apareix, per exemple, per referir-se al canvi de comportament d'un individu (*Il.* 5. 877–82, 16. 731–2) o per descriure algun element (*Il.* 22. 322–5, 23. 454). Hem partit dels passatges homèrics recollits a *Lfgre* (s. u. ἄλλος 1 a β = Radt & Schmoldt 1965: 560s.) i dels odisseics recollits per de Jong (2001: 8 *ad Od.* 1. 11–5), encara que amb lleugeres modificacions, tant addicions (*Od.* 10. 91–6 [27], 10. 231–2 = 10. 257–8 [28], 12. 66–70 [32]) com exclusions (e.g. *Il.* 5. 131, 5. 820, 5. 877, 16. 731, 22. 322, 23. 342, 23. 454, 24. 338, *Od.* 5. 383, 8. 204, 9. 109, 22. 254). Tampoc no hem recollit els passatges en què el motiu es presenta amb els membres en l'ordre invers, amb l'estructura '*Només X, mentre que tots els altres*' (cf. Latacz 2000: 90 *ad Il.* 1. 198); per a un recull dels passatges amb el motiu capgirat, vegeu *Lfgre* s. u. ἄλλος 1 a α (= Radt & Schmoldt 1965: 558–560).

<sup>743</sup> Per a una explicació d'aquest motiu amb els passatges homèrics que el presenten i bibliografia pertinent, vegeu de Jong 2001: 484s. *ad Od.* 20. 1–57.

Zeus, que condicionarà el desenvolupament narratiu de tot el poema, marca una inflexió en l'acció narrativa, en moure el focus d'atenció d'ell mateix a Agamèmnon, a qui enviarà un fals presagi que gairebé farà fracassar l'expedició grega; [8] el cant desè de la *Ilíada*, que relata una expedició d'emboscada dels grecs al camp troià i constitueix un episodi independent de l'acció narrativa de la resta del poema, s'inicia amb l'insomni d'Agamèmnon, que no pot dormir *πολλὰ φρεσὶν ὀρμαίνοντα* (10. 4), i decideix anar a buscar Nèstor per ordinar un pla per portar la salvació als grecs. La decisió d'Agamèmnon —com en el cas de la de Zeus a [2]— condiciona el desenvolupament narratiu següent, en aquest cas del cant desè, i marca una inflexió en l'acció narrativa que trasllada el focus sobre Nèstor i el pla que ordeixen, que desemboca en l'emboscada d'Odisseu i Diomedes contra el campament troià; [14] tots els déus i els homes dormen, excepte Hermes, que rumia com podrà fer sortir Príam d'amagat del campament grec (cf. 68/11). La decisió que pren el déu és despertar-lo i urgir-lo a tornar-se'n a casa abans que Agamèmnon o qualsevol altre grec el reconeguin, i així ho fa. Un altre cop, aquest motiu tradicional posa el focus sobre una figura determinada que canvia el desenvolupament de l'acció narrativa.

El motiu també es troba inserit en una altre element tradicional, l'*assemblea*, concretament en el moment en què es pronuncien els discursos i les reaccions, que alguns estudiosos han anomenat la *contio* de l'assemblea.<sup>744</sup> En aquests casos, la presència del motiu estudiat serveix per introduir l'expressió del desacord amb el plantejament que el discurs anterior ha fet, el qual pot haver suscitat l'acord de la resta de membres de l'assemblea<sup>745</sup> o un silenci de difícil interpretació, aquiescent o de rebuig,<sup>746</sup> que només s'atreveix a trencar un sol personatge: [1] l'única veu discordant contra la proposta de rescat de Criseida que planteja el sacerdot Crises, pare de la noia, davant de l'assemblea dels grecs és la d'Agamèmnon, que es nega a retornar-la sense obtenir res a canvi. La reacció del cabdill grec condueix l'acció narrativa cap a una nova direcció: el conflicte d'Agamèmnon amb Crises i amb la divinitat de qui el pare de Criseida és sacerdot, Apol·lo, a qui farà una pregària perquè castigui els grecs. La negativa d'Agamèmnon no sols comporta la pesta al campament grec sinó que desembocarà també en l'enfrontament amb Aquil·les i la ira del millor dels aqueus, que és el tema central del poema. Així, doncs, es pot dir que el comportament excepcional del cabdill grec és, en cert sentit, el motor de l'acció narrativa de la *Ilíada*; [13] la persistència de l'odi que senten Hera, Atena i Posidó contra Troia, Príam i les seves tropes els impedeix d'acceptar

<sup>744</sup> Kelly 2007a: 72. Per a bibliografia sobre l'element tradicional de l'*assemblea*, vegeu Kelly 2007a: 68 n. 1.

<sup>745</sup> A nivell fraseològic, l'acord es pot expressar de maneres diferents: [1a, 1b] *Ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ* (*Il.* 1. 22 = 1. 376), [13] *ἔνθ' ἄλλοις μὲν πᾶσιν ἐήνδανεν* (*Il.* 24. 25).

<sup>746</sup> A nivell fraseològic, el silenci es pot expressar de maneres diferents: [3] *Ἄλλοι μὲν ῥ' ἔζοντο, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἑδρας* (*Il.* 2. 211), [17] *ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἀκὴν ἔσαν* (*Od.* 2. 82), [25, 35] *οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ* (*Od.* 8. 234, 16. 393). Per a una anàlisi referencial d'aquesta última fórmula, cf. 89; per a la fórmula en la *Ilíada*, cf. Kelly 2007a: 85s. §11, que hi veu l'expressió de la consternació del grup davant de la proposta feta que és o bé físicament perillosa o crucial per al desenvolupament de la guerra de Troia, i que pot acabar amb acceptació o rebuig per part del grup.

l'acord general dels déus, que han decidit que Hermes rapti el cadàver d'Hèctor perquè els grecs deixin d'ultratjar-lo. Aquest comportament de les tres divinitats, que es presenta com a excepcional, és coherent amb l'actitud de contínua revolta que totes tres han mantingut al llarg de la *Iliada* en contra del pla de Zeus d'afavorir els troians.<sup>747</sup> L'actitud de les tres divinitats aconsegueix suspendre temporalment el retorn del cadàver d'Hèctor als troians, tot i que no per gaire més temps (cf. 24. 31–76); [3] l'actitud de Tersites s'oposa a la silenciosa aquiescència de la resta de grecs, que Odisseu ha convençut amb bones paraules (2. 188–97) o amb amenaces (198–206), perquè no se'n tornin cap a la pàtria. Tersites és l'únic que aixeca la veu per criticar no sols el fet de romandre a Troia, sinó l'afany de riqueses d'Agamèmnon. En expressar el seu desacord, contrari al de la resta de grecs, el focus narratiu es desplaça cap a aquest personatge, que és descrit en termes molt pejoratius (212–9), i cap a la discussió que manté amb Agamèmnon; [17] el silenci que es produeix en l'assemblea itaquea just després que Telèmac hagi parlat en contra dels pretendents indica la consternació del grup davant d'una proposta potencialment perillosa, perquè significa el primer enfrontament del fill d'Odisseu amb els pretendents de la seva mare. I ningú no gosa respondre-li fins que parla Antínous, que culpabilitza Penèlope de la situació; [25] el discurs que fa Odisseu davant dels feacis, en què es reivindica després que un d'ells hagi fet mofa de les seves capacitats atlètiques, és rebut amb silenci, que només trenca Alcínous per donar la raó a l'heroi d'Ítaca. Alhora, la intervenció d'Alcínous serveix per reorientar la direcció de l'acció narrativa, que es desplaça de la competició atlètica a l'artística, amb les danses dels joves i els cants de l'aede; [35] Antínous s'adreça a la resta de pretendents després del fracàs de l'emboscada a la nau en què tornava Telèmac i proposa ordinar un nou pla per matar-lo a Ítaca, abans que convoqui una assemblea davant dels itaquesos. El silenci dels pretendents assenyala la consternació del grup davant d'una proposta potencialment perillosa i crucial per al desenvolupament de l'acció, un silenci que només trenca Amfínom, que s'hi oposa i obté l'aprovació de la resta (cf. 16. 406).

Més enllà d'aquestes dues escenes tradicionals, la *deliberació* i l'*assemblea*, el motiu apareix per destacar positivament el caràcter excepcional d'un personatge, que, per alguna raó, sobresurt d'entre la resta de membres d'un col·lectiu: (a) la capacitat de supervivència; (b) la capacitat d'observació; (c) una actitud més valenta; (d) una consideració social més elevada, que implica ser tractat amb certa deferència; (e) una consideració marcial més elevada, que implica rebre les ordres d'acomplir les expedicions bèl·liques més complexes; (f) altres aspectes.

Odisseu és el paradigma de la capacitat de supervivència (a). De fet, la narració del seu retorn a Ítaca està farcida de casos en què la situació de l'heroi està caracteritzada amb aquest motiu. En alguns casos, perquè la seva situació contrasta amb la de la resta de combatents

<sup>747</sup> Per a l'actitud d'aquests tres déus, vegeu l'anàlisi de l'element *amenança a l'ordre còsmic* (81, esp. 81/4), amb referència als passatges en què l'enfrontament amb Zeus és més evident.

grecs de Troia: [16] Odisseu és l'únic que encara no ha aconseguit retornar a la terra paterna, un fet que el narrador destaca en els primers versos de l'*Odissea* posteriors al proemi;<sup>748</sup> [18] en la conversa que manté amb Nèstor, Telèmac insisteix en l'excepcionalitat de la situació del seu pare, que és l'únic dels que van lluitar a Troia de qui no es coneix les circumstàncies de la mort. En d'altres casos, perquè l'heroi d'Ítaca és l'únic que aconsegueix sobreviure davant de les adversitats amb què es troba: [21] la ira d'Atena contra els grecs un cop acabada la guerra de Troia va significar la mort en la mar de molts dels herois que havien combatut a Troia quan retornaven a la terra paterna (5. 107–9), excepte en el cas d'Odisseu, a qui segons Hermes [21a] i Calipso [21b], el vent i les onades haurien portat a l'illa d'Ogígia; [23] Odisseu atribueix a Zeus la responsabilitat del naufragi en què van morir tots els que hi navegaven de retorn de Troia excepte ell, que, agafat a la quilla, va poder arribar fins a l'illa d'Ogígia; [28] Odisseu és l'únic que, en arribar a l'illa dels lestrígons, no vara la nau a la cala fonda i ben protegida, sinó a la part de fora, amarrada amb un cable a la roca. Això li valdrà salvar la nau i la vida quan els lestrígons ataquin amb rocs les naus varades en la cala (9. 121–32); [37] el presagi i el portent que Odisseu demana abans d'emprendre la matança dels pretendents s'acompleixen quan Zeus trona i una dona que molia farina, singularitzada per mitjà del motiu, pronuncia el desig que aquell sigui el darrer àpat dels pretendents. Hi ha d'altres casos en què el motiu està vinculat amb la capacitat de supervivència que no fan referència a Odisseu: [29] Euríloc és l'únic dels companys que desconfia de Circe i no entra al seu palau ni pren els beuratges que els transformen en porcs; [33] la nau Argo és l'única que ha aconseguit travessar les Roques Errants sense naufragar-hi.

La resta de passatges en què el motiu singularitza positivament un personatge són: [24] Alcínoos és l'únic que s'adona que Odisseu plora en sentir el cant de Demòdoc sobre la guerra de Troia (cf. [26]), i hi posa fi convidant els feacis a participar en uns jocs atlètics (8. 97–103) (*b*); [26] Alcínoos és l'únic que s'adona que Odisseu plora en sentir el cant sobre la caiguda de Troia (cf. [24]), posa fi al cant de l'aede i explica la situació a la resta de feacis, convidant-los a ser generosos envers l'hoste, i a Odisseu li pregunta pels seus orígens (*b*); [22] Nausica és l'única de les donzelles que, gràcies a la valentia infosa per Atena, no fuig en veure Odisseu, sinó que s'hi adreça (*c*); [30] Neoptòlem és l'únic dels combatents grecs de dins del cavall que, segons Odisseu, no tremola ni plora de por, sinó que es mostra ansiós per sortir a combatre (*c*); [39] Eurímac és l'únic dels pretendents que s'atreveix a parlar amb Odisseu un cop aquest ja ha desvelat la seva veritable identitat i els ha amenaçat de matar-los, però la seva oferta resulta inútil (*c*); [11] tots els déus reben Hera a l'Olimp oferint-li la copa, però ella només accepta la de Temis, la primera que li havia anat a l'encontre i li havia preguntat per què hi havia anat (*d*); [12] Aquil·les fa fora de la seva tenda, on té el cadàver de Pàtrocle, tots els

<sup>748</sup> Per a una anàlisi del començament de l'*Odissea*, posant especial èmfasi en la ira d'Atena —que ha impedit el retorn de molts herois però que és una de les divinitats que més fermament defensen el retorn d'Odisseu a Ítaca en l'assemblea dels déus que té lloc al principi del poema—, vegeu Clay 1976.

cabdills, excepte els dos Aiants, Odisseu, Nèstor, Idomeneu i Fènix (*d*); [4, 7] la proposta d'un duel singular implica que tots els combatents deixin les armes excepte els que es batran, que en el primer cas seran Paris i Menelau [4], i en el segon Hèctor i Aiant [7]. Generalment, cada bàndol escull els millors guerrers per combatre-hi, de manera que combatre en un duel singular és signe de superioritat marcial. En el cas de Paris, però, la seva elecció està motivada pel fet que és el causant de la guerra, no precisament pel seu valor guerrer (*e*); [27] Odisseu mana a la resta de companys que es romanguin on són mentre que ell i els de la seva nau s'aventuren a l'illa dels ciclops (*e*); [32] Circe dona unes indicacions específiques a Odisseu si vol sentir el cant de les Sirenes, que són diferents a les que han de seguir els seus companys si volen sobreviure (*e*); [6] Agamèmnon afirma que, a diferència de la resta de grecs, el capitost cretenc, Idomeneu, sempre alça la copa plena i beu a pler (*f*); [19] Hèlena es vanta davant de Telèmac d'alegrar-se de les morts que Odisseu va causar entre els troians en un atac emboscada dins de la ciutat, mentre que la resta de troianes ploraven la seva dissort (*f*); [38] Odisseu mana a Eumeu que, quan ell demani l'arc i les fletxes i els pretendents es neguin a donar-los-hi, ell els hi porti, i així ho acaba fent el porquerol (cf. 22. 359–60) (*f*).

Finalment, el motiu també serveix per destacar algun tret negatiu d'un personatge, o una situació especialment perillosa. Així, doncs, aquest element singularitza el comportament o el caràcter d'un personatge en un sentit negatiu, perquè sovint el que fa és aïllar-lo del seu entorn més immediat: [10] Hèctor acusa Polidamant de covard per haver fet una interpretació d'un presagi que no li plau, i assegura que la covardia li garantirà sobreviure, perquè no estarà combatent com tots els altres contra els grecs; [31] el capteniment de l'ànima d'Aiant a l'Hades, que es manté en silenci i es mostra reàcia a acostar-se a Odisseu, és oposat al que tenen la resta d'ànimes, un element que, en un cert sentit, mostra l'aïllament a què Odisseu vol mostrar que se sotmet l'ànima d'Aiant a si mateixa; [36] el caràcter acerb d'Antínoos es fa evident quan es nega a donar almoïna al rodamón [Odisseu], a diferència del que fan la resta de pretendents. Aquesta actitud extrema, que el presenta com un individu aïllat socialment, serà, de fet, la que argüirà un altre pretendent, Eurímac, per demanar clemència a Odisseu un cop aquell hagi mort (cf. [39]). D'altra banda, també es troba per descriure una situació excepcional que pot tenir conseqüències funestes per a un personatge determinat: [9] tots els grecs obeeixen les indicacions que els dona Polidamant, excepte Asi Hirtàcida, que decideix anar al fossar dels grecs amb el carro, una decisió que li acabarà comportant la mort (cf. 12. 113–7); [15] Hècabe es lamenta que Aquil·les hagi decidit que Hèctor tingués un destí diferent a la resta de fills seus que havia apressat, que els apresava i els venia, en lloc de matar-los; [34] el rodamón [Odisseu] explica a Eumeu que en una emboscada a Troia ell era l'únic que s'havia deixat el mantell, un descuit que li podria haver comportat la mort si no arriba a ser per Odisseu (cf. 14. 485–502).

**109 l'heroi va contenir les llàgrimes:** 4 exemples: [1] *Il.* 7. 427–8, [2] *Od.* 11. 528–30, [3] 17. 489–91, [4] 19. 209–12.<sup>749</sup>

Encara que els herois homèrics no reprimeixen l'expressió física dels seus sentiments, que no es vincula aparentment amb la consideració sobre la seva masculinitat,<sup>750</sup> en alguns casos sí que s'expressa explícitament una contenció de les llàgrimes que algun fet luctuós o molt intens emocionalment podrien causar. Així doncs, el motiu de *l'heroi va contenir les llàgrimes* apareix en contextos d'una intensitat emocional elevada per emfasitzar l'autocontrol que l'heroi és capaç d'exercir per evitar mostrar els seus sentiments: [1] per ordre de Príam, els troians recullen els cossos dels seus companys caiguts en combat sense vessar cap llàgrima, en silenci, per bé que ἀχνύμενοι κῆρ;<sup>751</sup> [2] a diferència de la resta de combatents grecs, que tremolen i ploren, Neoptòlem es mostra tranquil i decidit a sortir del cavall i a combatre contra els troians. N'és una mostra el fet que la pell no li canviï de color i que no s'eixugui cap llàgrima; [3] l'agressió que pateix el rodamón [Odisseu] a mans d'Antínoos, que li llença un escambell que el fereix, fa sentir a Telèmac una gran pena, però el fill d'Odisseu aconsegueix controlar-se i retenir les llàgrimes, per més que κακὰ βυσσοδομεύων;<sup>752</sup> [4] després d'explicar a Penèlope una de les seves contalles cretenques —concretament sobre el moment en què el rodamón va conèixer Odisseu—, l'esposa, commoguda, es posa a plorar. Odisseu, en canvi, tot i la pietat que sentia envers ella, es manté inexpressiu i l'enganya amgant-se les llàgrimes, és a dir contenint-se (δόλωι δ' ὃ γε δάκρυα κεῖθεν).

La necessitat i capacitat d'autocontrol de l'heroi està estretament vinculada al moment de l'acció en què es produeix l'emoció intensa que podria motivar les llàgrimes de l'heroi. Perquè l'heroi pugui contenir el plor s'han de donar dues circumstàncies. En primer lloc, hi ha d'haver algun element que aconselli aquesta contenció: una prohibició expressa [1], o una situació de risc en què les llàgrimes podrien desvelar algun element que es vol mantenir ocult, sigui la presència de guerrers a dins del cavall [2], sigui la identitat veritable del rodamón [3, 4]. En segon lloc, l'heroi no s'ha de veure superat per l'emoció, ha de tenir prou maduresa o seguretat per aconseguir sobreposar-se a la situació: [2] a diferència de la resta de combatents

<sup>749</sup> Cf. Monsacré 1984: 137–196; Arnould 1990; van Wees 1998; Bostock 2007: 144 *ad Od.* 11. 526–30; Lateiner 2011b.

<sup>750</sup> L'exemple més paradigmàtic són les llàgrimes que vessa Aquil·les per l'ofensa d'Agamèmnon (*Il.* 1. 349–50) o per l'amic Pàtrocle conjuntament amb Príam (*Il.* 24. 510–3), però també es pot pensar en els plors d'Odisseu (cf. *Od.* 2. 260–1, 5. 151–3) i dels companys, sovint expressat formularment amb θαλερόν κατὰ δάκρυ χέων, θαλερόν κατὰ δάκρυον εἴβων o similars —per a una anàlisi referencial d'aquestes expressions, cf. 4—. De fet, alguns estudiosos, com H. van Wees (1998) o D. Lateiner (2011b: 933), defensen que, en Homer, plorar no és signe d'efeminament; d'altres, en canvi, consideren que el fet que en alguns casos els guerrers es continguin de plorar davant dels enemics (cf. *Il.* 7. 427–8 [1], *Od.* 17. 489–91 [3]) sí que indica de manera implícita, si més no, el potencial que tenen les llàgrimes per ser percebudes com a tret poc masculí (cf. Bostock 2007: 144).

<sup>751</sup> Malgrat el que afirmen alguns autors (cf. Bostock 2007: 144), la prohibició de Príam no assenyalava necessàriament el caràcter poc masculí del plor, que s'ha d'amagar davant dels enemics. Hi ha dos passatges de l'*Odissea* en què un personatge retreu a un altre que plori; en tots dos, el retret es justifica per la capacitat commovedora i contagiosa del plor: Antínoos retreu als servents fidels el seu plor, que commou Penèlope (21. 82–7); Odisseu retreu a Laertes que plori, perquè el seu plor l'emociona (24. 323). Així doncs, no és gens agosarat afirmar que la prohibició de Príam pretén evitar un lament comunitari, que en un altre passatge odisseic s'ha descrit com a «desitjable» (cf. 10. 398).

<sup>752</sup> Per a l'expressió formular κακὰ βυσσοδομεύων —eminentment odisseica, per bé que també testimoniada en Hesíode (*Sc.* 30)—, vegeu Russo 1992: 24 *ad Od.* 17. 66.



grecs, Neoptòlem mostra una maduresa i una seguretat excepcionals, que el fan destacar per sobre dels altres; [3, 4] Telèmac i Odisseu són conscients que la victòria sobre els pretendents és segura i propera.

En alguns casos, però, encara que la situació aconselli que l'heroi contingui les llàgrimes, l'emoció aconseguix sobrepassar-lo, i és incapaç de contenir el plor, sigui per manca de maduresa, sigui perquè la situació en què es troba és precària, sigui perquè l'emoció en si és massa intensa. És aleshores quan apareix un altre motiu tradicional, el de *l'heroi va amagar les llàgrimes*.<sup>753</sup> L'heroi no és capaç de contenir el plor, encara que la situació ho aconselli, i per això intenta amagar les llàgrimes girant la cara o cobrint-se-la amb un mantell. En aquests episodis, la reacció de l'heroi mostra, d'una banda, la intensitat emocional de la situació que està vivint i, de l'altra, la incapacitat de l'heroi de sobreposar-s'hi.

Així, doncs, la presència d'un d'aquests dos motius remarca l'enorme intensitat emocional de l'escena, però mentre que en un cas la presència del motiu *l'heroi va contenir les llàgrimes* subratlla la capacitat de l'heroi de sobreposar-se a les emocions i mantenir-se serè, en l'altre la presència del motiu *l'heroi va amagar les llàgrimes* mostra tot el contrari, que l'heroi es veu superat per l'emoció i tracta de dissimular-ho.

**110** '[però després que] saquejàrem l'espada ciutat de Príam' [αὐτὰρ ἐπεὶ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπήν]: 3 exemples: [1] *Od.* 3. 130, [2] 11. 533 (ἀλλ' ὅτε δῆ), [3] 13. 316.<sup>754</sup>

Aquest element formular, testimoniats en tres passatges odisseics sempre en el discurs dels personatges, fa referència a la caiguda de la ciutat de Troia a mans dels grecs, i sempre va seguit d'un relat en què s'explica, en primer persona, el retorn dels herois que hi van combatre. Per això sempre es troba en el discurs d'un personatge, mai en boca del narrador. Així, doncs, la presència de la fórmula anticipa immanentment que el parlant es disposa a iniciar una contalla de *nóstos*; de fet, en altres passatges que no presenten aquesta fórmula però que introdueixen la contalla d'un *nóstos* és habitual la referència a la presa i caiguda d'una ciutat, encara que no sigui Troia.<sup>755</sup> Per tant, no és d'estranyar que immanentment una fórmula que recull la referència a la presa d'una ciutat introdueixi un relat de retorn dels guerrers a la terra paterna; en el cas de la fórmula estudiada, introdueix el relat del retorn dels guerrers que van combatre a la plana de Troia: [1] Nèstor explica a Telèmac el retorn d'alguns dels herois grecs a sengles pàtries (3. 130–98), en un relat que inclou referències al viatge que van fer —i el destí

<sup>753</sup> La major part dels passatges en què un heroi amaga el plor pertanyen a l'*Odissea* (cf. 4. 113–5, 8. 83–6, 8. 521–34, 17. 304–5). Cf. de Jong 2001: 422 *ad Od.* 17. 304–5; Steiner 2010: 120 *ad loc.* Un dels casos paradigmàtics en què Odisseu no pot contenir les llàgrimes és quan sent Demòdoc cantar sobre Troia; per als sentiments ambivalents que les referències a Troia susciten —com a gesta gloriosa o com a fet luctuós—, vegeu Whitaker 2003.

<sup>754</sup> Cf. Bonifazi 2009: 487s.

<sup>755</sup> De fet, en l'inici dels dos relats de *nóstos* més extensos de l'*Odissea*, és a dir en el principi de l'*Odissea* (1. 1–2), que tracta del retorn d'Odisseu a Ítaca, i en el principi dels *Apòlegs* (9. 39–46), que és quan Odisseu explica el seu retorn als feacis, la presa i caiguda d'una ciutat —la dels troians i la dels cícons, respectivament— té un paper central. Per a altres elements comuns entre tots dos passatges, vegeu Bakker 2013: 5s.

que van tenir— guerrers com Agamèmnon, Menelau, Diomedes, Idomeneu, Filoctetes i ell mateix, així com una breu referència a Odisseu; [2] Odisseu explica a l'ànima d'Aquil·les que, un cop acabada la guerra, Neoptòlem es va embarcar a la nau cap a la seva pàtria sense haver estat ferit (11. 533–7); [3] Odisseu descriu a Atena el dolorós *nóstos* que ha tingut per arribar fins a la illa que es troba, que encara no es creu que sigui Ítaca, durant el qual ha trobat a faltar el suport i l'ajuda de la dea (13. 316–23).

**111 'caminant a grans gambades' [μακρὰ βιβάζ]:** 8 exemples: [1] *Il.* 3. 22, [2] 7. 213, [3] 13. 809, [4] 15. 307, [5a] 15. 676, [5b] 15. 686, [6] 16. 534, [7] *Od.* 9. 450, [8] 11. 539 (βιβᾶσα).<sup>756</sup>

Aquest element formular tradicional pertany al llenguatge del narrador i descriu les grans gambades que fa un personatge quan es desplaça. La fórmula descriu (gairebé) sempre els moviment d'un dels herois que lluiten —o que van lluitar, si la referència és passada— a Troia, sense que sigui determinant si és grec o troià; així, el trobem referit a Menelau [1], Aiant [2, 3, 5] i Aquil·les [8], però també a herois que lluiten en el bàndol troià, com Hèctor [4] i Glauc [6].<sup>757</sup> En tots aquests passatges, que s'insereixen majoritàriament en contextos bèl·lics, l'heroi mostra una actitud d'orgull<sup>758</sup> i de plena confiança en si mateix just abans de dirigir-se a combatre [1, 2, 5], a increpar un enemic [3], a encapçalar un atac [4] o a esperonar les tropes [6], entre d'altres [7, 8],<sup>759</sup> una acció que acostuma a ser decisiva.

Així doncs, en la *Iliada* la fórmula μακρὰ βιβάζ connota l'orgull i la confiança d'un personatge heroic just abans de dur a terme una acció decisiva, sovint amb el suport directe o indirecte d'una divinitat: [1] en veure Paris gallejar a primer fila tot armat, Menelau s'afanya a encalçar-lo, però el troià s'esmuny entre les seves tropes. Aquesta primera trobada entre els dos herois anticipa el duel singular en què es batran (cf. 3. 340–82), i permet entendre, d'una banda, l'orgull i la confiança que mostra Menelau en la seva superioritat marcial, que es farà evident en el duel singular quan Paris torni a esmunyir-se (380–2) i el capitost grec obtingui la victòria (457–60), i, de l'altra, que encalçar i matar a Paris és una acció decisiva, perquè pot significar la fi de les hostilitats entre els dos bàndols tal com s'acorda en els termes del duel (cf. 253–8); [2] després d'haver estat escollit a sorts d'entre tots els herois grecs, Aiant s'arma i es dirigeix al duel singular contra Hèctor conscient que una victòria significaria la fi de la guerra. Encara que en aquest passatge l'heroi no compti explícitament amb cap mena d'ajuda divina,

<sup>756</sup> Cf. Treu 1968: 72–74; Führer 1982; Kirk 1985: 269 *ad Il.* 3. 22; Bostock 2007: 145s. *ad Od.* 11. 539; Latacz 2009a: 22 *ad Il.* 3. 22; Bakker 2013: 57 [*ad Od.* 9. 450]; Santamaría Álvarez 2014.

<sup>757</sup> L'únic passatge en què la fórmula no s'aplica a un heroi és [7], en què Polifem descriu així els passos que feia el seu marrà. Els estudiosos acostumen a considerar aquest ús paròdic (cf. Führer 1982: 57; Bakker 2013: 57), però bé que no tots fan comentaris interpretatius sobre l'ús de la fórmula en aquest passatge (cf. Heubeck 1989 *ad loc.*). Per a un comentari més detallat, vegeu més avall.

<sup>758</sup> Cf. Führer 1982 s. u. 1a: «mit μακρὰ [...] bes. vom ostentativen Stolzieren e. Herausforderers»; Heubeck 1989: 37 *ad Od.* 9. 450: «μακρὰ βιβάζ: used in the *Iliad* formulaically (cf. *Od.* xi 539) to describe heroes produly striding out.»

<sup>759</sup> Els passatges [7, 8], que són els que corresponen a les atestacions de l'*Odissea* i no s'inscriuen en contextos bèl·lics, presenten una altra situació; vegeu més avall.

abans de dirigir-s'hi grecs i troians han fet pregàries a Zeus per obtenir-ne el favor (7. 202–5); [3] la intervenció d'Aiant, que s'afanya a trobar Hèctor per increpar-lo, és decisiva per evitar, ni que sigui per uns moments, l'avanç de les tropes troianes, que amb Hèctor al capdavant ja han arribat a les naus gregues. La qualitat marcial de l'heroi grec, i el favor diví que s'expressa per mitjà del bon auguri que representa el pas d'una àliga quan ha acabat de parlar (13. 821–3), justifiquen l'orgull i la confiança que connoten les gambades amb què Aiant es dirigeix al duel; [4] després que Apol·lo l'hagi guarit i li hagi inspirat μένος μέγα (cf. 15. 262), Hèctor, en plena *aristeia*, encapçala les tropes troianes que carreguen contra els grecs, amb l'ajuda i la protecció, a més a més, del déu Apol·lo, que té un paper fonamental en la (momentània) victòria dels troians;<sup>760</sup> [5] quan els grecs, acorralats pels troians a les naus, han pogut veure els seus enemics gràcies a Atena, que ha dissipat la boira que els cobria, Aiant va rabent amunt i avall per les naus dels grecs intentant contenir l'atac enemic; [6] l'ajuda del déu Apol·lo, que a més d'escoltar la pregària que li ha fet Glauc (cf. 16. 514–26) i de guarir-li les ferides, inspira μένος a l'heroi lici (529), és crucial perquè aquest es recuperi i se'n vagi *caminant a grans gambades* en busca d'Hèctor i dels altres cabdills troians, amb la intenció d'increpar-lo per la mort de Sarpedó (538–47). L'ús de la fórmula tradicional en aquest context connota, al seu torn, que l'acció que Glauc es disposa a fer —retreure a Hèctor la seva passivitat davant de la mort de Sarpedó— és decisiva, i ho és en tant que evidencia que la sort dels troians ha començat a girar: la mort de Sarpedó a mans de Pàtrocle és la primera d'una sèrie de morts encadenades que acaben desembocant en la mort d'Hèctor i en la futura caiguda de Troia.<sup>761</sup>

A diferència dels passatges de la *Ilíada*, els dos passatges odisseics que presenten la fórmula no es troben en un context bèl·lic, ni aparentment tampoc abans d'una acció decisiva. Tanmateix, les connotacions associades a aquest element tradicional també hi ressonen, encara que sigui amb valor paròdic: [7] Polifem es refereix amb aquesta fórmula al caminar que tenia el marrà temps enrere. Tot i que alguns dels valors tradicionals immanents de l'element poden encaixar perfectament amb la descripció de l'actitud de l'animal, sobretot els que connoten una actitud orgullosa i plena de confiança,<sup>762</sup> l'aplicació d'una fórmula referida sempre a herois en el seu moment més àlgid a un animal, posant-los al mateix nivell, causa un

<sup>760</sup> Per a la improbable conjectura de Zenòdot (βοῶν per βιβάς), vegeu Janko 1994: 260 *ad Il.* 15. 306–7.

<sup>761</sup> Les morts de Sarpedó (i de Cebríones) a mans de Pàtrocle, de Pàtrocle a mans d'Hèctor i d'Hèctor a mans d'Aquil·les, anticipades per Zeus mateix quan exposa el seu pla a Hera (cf. 15. 65–8), responen a un patró tradicional de «morts encadenades» (*killing in succession*), segons el qual el botxí d'un guerrer es converteix en víctima d'un amic o familiar del guerrer mort, un segon botxí que al seu torn serà víctima d'un amic o familiar del segon guerrer mort, i així successivament. En aquest cas, la mort de Sarpedó desencadena la successió de morts que desemboquen en la mort d'Hèctor i, en conseqüència, en la caiguda de Troia. És per això que la mort de Sarpedó, i el retret de Glauc als cabdills troians, no tan sols és decisiva en el desenvolupament de l'acció narrativa del poema (amb la mort d'Hèctor com a punt culminant de les proeses d'Aquil·les) sinó també en el desenllaç de la Guerra de Troia. Per a una anàlisi més detallada i aprofundida del seu patró estructural i de la importància que tenen en la *Ilíada*, vegeu Leinieks 1973; Mueller 1978 [1970]; R. B. Rutherford 1982; cf., també, de Jong 2012: 13–15.

<sup>762</sup> Per a A. T. Edwards (1985a: 67 n. 56), alguns elements de la descripció del marrà el posen en relació amb un πρόμος ἀνὴρ, destinatari típic de la fórmula μακρὰ βιβάς, com la insistència en la posició πρῶτος del marrà respecte de les altres bèsties (9. 449, 450, 451), o la fórmula μήλων ὃχ' ἄριστος ἀπάντων (9. 432), que en fa ressonar d'altres, com ἄριστος Ἀχαιῶν (e.g. *Il.* 1. 91) ο Αἰτωλῶν ὃχ' ἄριστος (e.g. *Il.* 5. 853).

efecte de sorpresa i té una voluntat clarament paròdica, que alguns estudiosos han equiparat amb l'estil de l'èpica burlesca (*mock epic*).<sup>763</sup> La ironia de l'escena, per l'enorme diferència entre la interpretació del fet que en fa Polifem i la situació real que l'audiència coneix, reforça encara més —per la via de la ironia— el valor paròdic del passatge. En canvi, l'altre passatge odisseic, presenta uns valors més acostats al dels iliàdics:<sup>764</sup> [8] encara que sigui en un context no bèl·lic, la fórmula s'aplica a un heroi, Aquil·les, per descriure la seva partida cap als camps asfòdels, després de saber de boca d'Odisseu les proeses de Neoptòlem. El poeta transmet l'orgull i la satisfacció del pare a través de l'ús d'aquest element tradicional i de les connotacions que porta associades.

**112a 'amb paraules dolces com la mel' [μειλιχίους ἐπέεσσιν]:** 18 exemples: [1] *Il.* 4. 256 (*solum* μειλιχίους), [2] 6. 214 (*solum* μειλιχίους), [3] 6. 343 (μύθοισι), [4] 9. 113, [5] 10. 542, [6] 11. 137, [7] 12. 267 (*solum* μειλιχίους), [8] 17. 431 (*solum* μειλιχίους), [9] 21. 339, [10] *Od.* 6. 143, [11] 6. 146, [12] 9. 363, [13] 9. 493, [14] 10. 173, [15] 10. 442, [16] 10. 547, [17] 11. 552, [18] 12. 207, [19] 16. 279, [20] 18. 283, [21] 19. 415, [22] 20. 165 (*solum* μειλιχίους), [23] 21. 192, [24] 24. 393.<sup>765</sup>

Aquest element fraseològic formular, que presenta una certa variabilitat, qualifica un tipus de discurs (ἐπέεσσιν) que, si més no aparentment, té el propòsit de persuadir. En alguns casos es troben en les fórmules d'introducció de discursos directes; en d'altres, es troben en el discurs del narrador o d'algun personatge, però sense formar part de la introducció a un discurs directe. De fet, en la poesia homèrica és molt habitual que el narrador o un personatge no reporti el contingut d'un discurs a què fa referència; en aquests casos, la qualificació de les paraules dites per mitjà d'un adjectiu descriptiu (μειλιχίους) és el que permet explicitar el to i el mode del discurs les paraules del qual s'han omès; al seu torn, les paraules elidides són considerades simplement com un acompanyament verbal d'un acte més important.<sup>766</sup>

En les ocurrences de l'element tradicional que no introdueixen cap discurs [4, 5, 7–9, 19–21], l'ús és molt divers. En alguns casos, l'element tradicional s'inclou en contextos en què indiquen una clara voluntat persuasiva, per bé que en algunes ocasions no resultin efectives: [4] malgrat l'intent de Nèstor de convèncer Aquil·les δώροισιν τ' ἀγανοῖσιν ἔπεσσι τε μειλιχίοισι de tornar a lluitar contra els troians, l'heroi mirmídon es mostra inflexible; [19] Odisseu dóna instruccions a Telèmac per contenir l'actitud que previsiblement tindran els pretendents quan el vegin. El que ha de fer Telèmac és parlar-los μειλιχίοισ' ἐπέεσσιν παραυδῶν, encara que està convençut que no li faran cas (16. 279–80); [20] impulsada per la

<sup>763</sup> E. J. Bakker (2013: 57) és l'estudiós que ha assenyalat aquesta possible relació de l'episodi amb l'èpica paròdica. Cf., també, Treu 1968: 73s.; Führer 1982: 57.

<sup>764</sup> Per als ressons iliàdics de l'episodi de Neoptòlem en la *Nekyia*, vegeu Santamaría Álvarez 2014: 284; cf. Heubeck 1989: 108s. *ad Od.* 11. 511, 514–5, 516, 525, 527, 532, 534, 535–6, 539.

<sup>765</sup> Cf. Führer 1994b [μειλιχίους]; Kirk 1985: 357 *ad Il.* 4. 256; M. W. Edwards 1991: 105 *ad Il.* 17. 429–31; Hainsworth 1993: 239 *ad Il.* 11. 137; Latacz et al. 2008: 81 *ad Il.* 6. 214; Dué & Ebbott 2010: 309s. *ad Il.* 10. 288.

<sup>766</sup> Cf. R. Martin 1989: 20s.

dea Atena, Penèlope es mostra davant dels pretendents i els demana que facin allò que solen fer tots els pretendents: portar regals per a la núvia i oferir banquets, en lloc de menjar-se la hisenda d'un altre. En sentir-la, Odisseu s'alegra que hagi demanat aquests regals i que hagi encantat (θέλγει)<sup>767</sup> els pretendents, mentre que trama altres projectes.

En d'altres, la persuasió amb bones paraules (μειλιχίους ἐπέεσσι) es contraposa amb el recurs a les amenaces (ἄρειῃ) o als discursos més durs (στερεοῖς ἐπέεσσι) com a mètodes igualment efectius per aconseguir convèncer algú de fer alguna cosa. L'objectiu principal és persuadir, els mitjans per aconseguir-ho són indiferents: [7] quan els troians ataquen amb més força el campament dels aqueus, els dos Aiants van i vénen pel campament grec esperonant les tropes (ἄλλον μειλιχίους, ἄλλον στερεοῖς ἐπέεσσι, 12. 267); [8] després que Pàtrocle hagi caigut davant d'Hèctor, els cavalls d'Aquil·les resten immòbils plorant la mort del seu auriga, per més que Autodemont intenta convèncer-los πολλὰ δὲ μειλιχίοισι προσηύδα, πολλὰ δ' ἄρειῃ; [9] Hera pateix per la vida d'Aquil·les i mana al seu fill Hefest que l'ajudi a combatre el riu Xantos cremant els arbres de la riba i fent que el foc li entri, i que no s'aturi fins que ella li ho demani, per més que el riu s'hi adreça amb paraules dolces o bé amb amenaces (μειλιχίους ἐπέεσσιν... καὶ ἄρειῃ).

Finalment, aquest element tradicional també es troba en contextos de benvinguda per mostrar l'hospitalitat dels amfitrions envers els hostes: [5] quan Diomedes i Odisseu tornen de la seva missió d'emboscada al camp dels troians, els grecs els reben alegres, donant-los la mà i saludant-los *amb paraules dolces com la mel*; [21] quan Odisseu, ja jove, va a casa del seu avi matern Autòlic a reclamar la part dels béns que aquest li havia promès, els seus avis l'acull hospitalàriament i el reben *amb paraules dolces com la mel*.

En les ocurrencies en què l'element tradicional es troba inserit en un fórmula d'introducció d'un discurs directe, el discurs introduït pot ser de quatre tipus: (a) súplica (λίσσομαι) [10, 11]; (b) contenció (ἐρήτυον) [13, 15]; (c) encoratjament (ἀνέγειρα / ὤτρυνον) [14, 16, 18]; (d) adreça (προσηύδα / προσηύδων / προσεείπε) [1-3, 6, 12, 17, 22-24]. En els tres primers casos, la relació de la fórmula amb el propòsit que expressen tant la fórmula introductòria com el contingut del discurs que introdueix és prou evident: es busca convèncer l'interlocutor perquè l'ajudi (a), perquè es contingui (b) o bé perquè es mostri coratjós (c): [10] després que totes les joves feàcies hagin fugit excepte Nausica en veure Odisseu, l'heroi itaquès es debat entre anar-hi, agafar-se-li dels genolls i fer-li una súplica, o bé suplicar-li des d'on es troba *amb paraules dolces*, que és l'opció que al final li sembla millor i acaba fent [11] (a); [13] un cop escapats de Polifem, Odisseu insisteix a insultar el ciclop des de la nau, malgrat els intents dels companys de contenir-lo (b); [14] en tornar del punt elevat on ha anat per contemplar l'illa de Circe, Odisseu es creua amb un cérvol, que mata i porta als companys per menjar-se'l, una bona raó que encoratjar-los (c); [15] davant de la negativa d'Euríloc de

---

<sup>767</sup> Per al poder fetillador que implica el verb θέλγειν, vegeu l'entrada de l'element *l'encantament de la poesia* (125).

tornar a anar al palau de Circe, Odisseu es debat si treure l'espasa i matar-lo, però els companys aconsegueixen retenir-lo (*b*); [16] després d'allitar-se amb Circe i de conèixer gràcies a ella el camí que han de seguir, Odisseu anima els companys *amb paraules dolces com la mel* perquè es despertin i prossegueixin el camí. L'ús d'aquest element tradicional en aquesta escena és significatiu, perquè demostra fins a quin punt Odisseu és conscient de la perillositat de l'aventura que emprendran i del fet que haurà de convèncer els seus homes per davallar a l'Hades (*c*); [18] en sentir la brama terrible d'Escil·la, Odisseu va amunt i avall del vaixell encoratjant els companys perquè no deixin de remar i poder fugir del monstre tan ràpid com sigui possible (*c*).

En el cas que l'element tradicional *μειλιχίους ἐπέεσσι* es trobi en fórmules d'introducció del discurs directe neutres, és a dir en què només s'indica que un personatge s'adreça a un altre per parlar-li, l'estudi del contingut dels discursos que introdueix permet reconstruir el significat immanent d'aquest tipus de fórmules i l'horitzó d'expectatives que la seva presència aixecava en l'audiència, que analitzo en l'entrada següent.

**112b** 'es va adreçar amb paraules dolces com la mel' [*ἐπέεσσι προσηύδα μειλιχίουσιν*]: 9 exemples: [1] *Il.* 4. 256 (*sine ἐπέεσσι*) (112a/1), [2] 6. 214 (*sine ἐπέεσσι*) (112a /2), [3] 6. 343 (*μύθοισι*) (112a /3), [4] 11. 137 (*προσαυδήτην*) (112a /6), [5] *Od.* 9. 363 (112a /12), [6] 11. 552 (112a /17), [7] 20. 165 (*sine ἐπέεσσι*) (112a /22), [8] 21. 192 (112a /23), [9] 24. 393 (*προσέειπεν*) (112a /24).

Aquest element fraseològic tradicional, que inclou la fórmula *μειλιχίους ἐπέεσσι* (cf. 112a), introdueix discursos en estil directe en què el parlant vol convèncer d'alguna cosa el seu interlocutor, que acostuma a ser o bé un adversari, o bé un desconegut; les excepcions només són dues: [1] Agamèmnon encoratjant Idomeneu, cabdill dels cretencs; [9] Odisseu convidant el vell Doli, estupefacte pel retorn del sobirà itaquès, a asseure's amb ells. Amb les *paraules dolces com la mel* el parlant pretén superar la desconfiança inicial que una demanda per part d'un foraster o d'un enemic declarat podria suscitar en el seu interlocutor. Tanmateix, això no determina ni l'èxit ni el fracàs de la demanda: les expectatives que projecta per a l'audiència és una certa incertesa fruit del xoc de les connotacions positives de l'element tradicional amb les característiques de la relació dels dos interlocutors. És cert, però, que l'adreça té més probabilitats d'èxit quan l'interlocutor és desconegut que no pas quan hi ha algun tipus de desconfiança o enemistat prèvia entre tots dos.

En el cas que els interlocutors tinguin una relació de certa enemistat o desconfiança, el resultat de l'adreça acostuma a ser negatiu, si no és que hi ha algun element que la modifiqui (cf. [2]): [2] en saber que Glauc és descendent de Bel·lerofontes i per tant hoste de la seva família, Diomedes s'hi adreça *amb paraules dolces com la mel* per convèncer-lo de deixar de banda la lluita i intercanviar-se les armes en senyal de renovació d'aquesta relació de *xenia*

entre les dues famílies; [3] la fugida de Paris del combat singular contra Menelau guanya la reprovació d'Hèctor, a qui Hèlena intenta calmar sense èxit, per més que fa un discurs molt autocrític; [4] la súplica de Pisandre i d'Hipòloc, els fills d'Antímac, a Agamèmnon perquè els deixi viure i cobri un rescat no aconsegueix persuadir el cabdill grec, que els mata; [6] l'intent d'Odisseu de conversar amb l'ànima d'Aiant, que es manté apartada de la resta d'ànimes, és fútil: tot i l'amable adreça, Odisseu només obté el silenci com a resposta.

En el cas que els interlocutors no es coneguin entre ells, el resultat de l'adreça acostuma a ser més satisfactori. Aquest tipus de fórmules introductòries de discurs directe són habituals en les escenes d'hospitalitat, en què un foraster és acollit a casa d'algú que no coneix, si no és que abans s'ha establert algun tipus de relació d'hospitalitat mútua: [5] després d'embriagar-se amb el vi que li ha ofert Odisseu, Polifem li pregunta qui és i d'on ve, tot prometent-li un regal d'hospitalitat. Odisseu li respon *adreçant-se-li amb paraules dolces com la mel* però la resposta és enganyosa, perquè li diu que es diu Ningú. L'heroi de l'astúcia i la intel·ligència fa servir tots els recursos que té al seu abast per sortir-se amb la seva; [7] l'adreça amable d'Eumeu al rodamón [Odisseu] per preguntar-li com és l'acollida que li dispensen a palau contrasta amb l'adreça que li fa el cabrer Melanti (προσηύδα κερτομίοισι, 20. 177), plena de retrets (176–84); [8] quan el rodamón [Odisseu] vol saber què farien Eumeu i Fileci en cas que Odisseu retornés fa servir paraules amables, *dolces com la mel*.

113 'refrena el *thymós*' [δάμασσαν | μένος / θυμόν]: 6 exemples: [1] *Il.* 1. 282, [2] 9. 255–6, [3] 9. 496, [4] 9. 639, [5] 18. 113–4 = 19. 65–6, [6] *Od.* 11. 562.<sup>768</sup>

El motiu 'refrena el *thymós*', que fraseològicament s'expressa de maneres força diferents, està molt ben testimoniats a la *Iliada*, on fa referència al conflicte entre Aquil·les i Agamèmnon; en canvi, l'única atestació del motiu en l'*Odissea* té relació amb l'enemistat tradicional entre Odisseu i Aiant, que va sorgir a propòsit del conflicte per les armes d'Aquil·les, l'episodi conegut com a Ὀπλων κρίσις. La presència del motiu evidencia la voluntat de qui parla de posar fi a un conflicte que té a veure amb l'honor de la persona a qui s'adreça, en un intent que molt sovint acaba resultant estèril —encara que es recorri a diferents estratègies de persuasió—, perquè el conflicte afecta l'honor de l'interlocutor, un element massa preuat en la societat heroica que descriuen els poemes homèrics.

Malgrat la poca perspectiva d'èxit que aquest tipus de demandes tenen, la iniciativa per fer-ho i aconseguir de posar-hi fi es pot explicar pel guany que la fi del conflicte significaria, a nivell particular o col·lectiu: [1] Nèstor a Agamèmnon (σὺ δὲ παῦε τεὸν μένος, *Il.* 1. 282), per

<sup>768</sup> Cf. Hainsworth 1993: 97 *ad Il.* 9. 251–8, 255; M. W. Edwards 1991: 161 *ad Il.* 18. 112–3. Per a la construcció del verb δαμάζειν amb θυμόν, vegeu Hainsworth 1993: 126 *ad Il.* 9. 496; M. W. Edwards 1991 *loc. cit.* Per al significat de θυμός, vegeu Bremmer 1983a: 54–56; van Bennekom & van der Mije 1989. Per al de l'adjectiu ἀγῆνων, que apareix sovint modificat θυμός (cf. [3, 6]), vegeu Risch 1955a; Pucci 1987: 159 n. 2; Lowenstam 1993: 97 *ad Il.* 6. 699–700; Graziosi & Haubold 2003; 2005: 106–109.

evitar el conflicte entre aquest i Aquil·les, entre el cabdill de la host i el millor dels guerrers,<sup>769</sup> perquè només combatent junts es pot assolir la victòria sobre els troians; [2–4] en l'ambaixada, Odisseu (σὺ δὲ μεγαλήτορα θυμὸν | ἴσχειν ἐν στήθεσσι, 9. 255–6), Fènix (δάμασον θυμὸν μέγαν, 496) i Aiant Telamoni (σὺ δ' ἴλαον ἔνθεο θυμὸν, 639) a Aquil·les, per aconseguir poder tornar a comptar amb la seva participació en el combat i capgirar així la dinàmica bèl·lica negativa en què ha entrat el bàndol grec; [6] Odisseu a Aiant (δάμασον δὲ μένος καὶ ἀγήνορα θυμὸν, *Od.* 11. 562), per poder-hi conversar i conèixer-ne les peripècies, les inquietuds i els consells que li podria donar, tal com ha fet amb les altres ànimes amb qui s'ha trobat a l'Hades.

L'únic cas en què la demanda resulta exitosa —si es pot considerar així— és [5], quan Aquil·les, després de la mort de Pàtrocle a mans d'Hèctor, accepta posar fi al conflicte que manté contra Agamèmnon perquè la ira que sent contra els troians (sobretot contra Hèctor, que és qui l'ha mort) és encara més gran que la que l'havia mantingut apartat del combat, i perquè acceptar els regals del sobirà argiu i reintegrar-se al bàndol grec per lluitar contra els troians possibilita venjar la mort del seu amic, que és el que buscarà fins aconseguir que l'heroi troià caigui mort. Encara que pròpiament no es tracta d'una demanda de posar fi al conflicte, sinó de l'acceptació de la demanda que li havien fet els enviats grecs en l'ambaixada (cf. [2–4]), el plantejament d'Aquil·les, primer a Tetis (18. 113–4) i després a Agamèmnon i a l'assemblea dels grecs (19. 65–6), sí que pren la forma d'aquest motiu tradicional: ἀλλὰ τὰ μὲν προτετύχθαι ἔασομεν ἀχνύμενοί περ, | θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι φίλον δαμάσαντες ἀναγκη.

**114 Silenci com a resposta:** 9 exemples: [1] *Il.* 1. 511, [2] 4. 401, [3] 5. 689, [4] 6. 342, [5] 8. 484, [6] 21. 478, [7] *Od.* 9. 287, [8] 11. 563, [9] 20. 183.<sup>770</sup>

El motiu tradicional del *silenci com a resposta*, que a nivell fraseològic s'expressa per mitjà de les fórmules τὸν δ' οὐ τι προσέφη [1–6, 9] o bé ὁ δέ μ' οὐδὲν ἀμείβετο [7, 8], apareix sempre en contextos de rebuig per reflectir que, davant del fet que l'interlocutor es mostra poc procliu o bé incapaç d'acceptar l'opinió o la perspectiva de qui se li adreça, donar-hi una resposta no seria apropiat. Tanmateix, la situació que es crea necessita algun tipus de resolució si més no temporal, que generalment s'acaba produint a continuació:<sup>771</sup> [7] la reacció violenta de Polifem a les paraules d'Odisseu explicant-li la destrucció de la nau en què viatjaven, un reacció que la presència de la fórmula νηλεῖ θυμῷ (9. 287) d'alguna manera ja

<sup>769</sup> Per al paper de mediador que té Nèstor en aquest passatge (*Il.* 247–304) vegeu M. W. Edwards 1980: 15.

<sup>770</sup> Cf. R. Martin 1989: 71; Kirk 1990: 204 *ad Il.* 6. 342; Latacz 2000: 165 *ad Il.* 1. 511; Kelly 2007a: 348s. §200; Bostock 2007: 151 *ad Od.* 11. 563–4. Per el silenci dels herois en la *Iliada*, vegeu Montiglio 1993; per a un estudi més complet del silenci en la Grècia arcaica i clàssica, vegeu Montiglio 2000. En aquesta entrada hem inclòs només aquells passatges en què un personatge que participa d'una conversa es queda en silenci després de la intervenció del seu interlocutor (cf. Latacz 2000: *loc. cit.*). Hem deixat de banda, doncs, els silencis col·lectius, que s'expressen en fórmules com οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ (cf. 89), amb connotacions lleugerament diferents.

<sup>771</sup> Aquest element i els passatges iliàdics que el presenten ja han estat analitzats des de la referencialitat tradicional per A. Kelly (2007a: 348s. §200), amb una anàlisi vàlida per als passatges odísseics, que incorporem i analitzem en aquesta entrada.



anticipa,<sup>772</sup> va precedida d'un silenci, amb el qual el ciclop mostra el rebuig a cooperar en el diàleg amb Odisseu. L'acció posterior de Polifem, que s'empassa d'una revolada dos companys d'Odisseu, explica la manca de cooperació conversacional que ha expressat amb el seu silenci; [8] el silenci d'Aiant davant l'adreça d'Odisseu contrasta no tan sols amb el to conciliatori de l'heroi itaquès, sinó també amb els diàlegs animats que manté aquest amb les ànimes d'Agamèmnon i d'Aquil·les, cosa que dota d'una gran força el silenci i la impassibilitat que manté la d'Aiant, que se'n va amb la resta d'ànimes cap a l'Hades.<sup>773</sup> Odisseu prossegueix l'exploració de l'Hades; [9] l'adreça del cabrer Melanti al rodamón [Odisseu], en què l'acusa de pidolar οὐ κατὰ κόσμον (20. 181) i en què l'exhorta a anar-se'n del palau, no obté cap resposta per part de l'heroi, que es limita a restar en silenci. Tanmateix, la presència tot seguit de l'expressió formular κακὰ βυσσοδομεύων (182)<sup>774</sup> reforça el rebuig que el personatge expressa amb el seu silenci, encara que sigui d'amagat de Melanti.

115 **el locus amoenus:** 10 exemples: [1] *Il.* 2. 301–21, [2] 14. 283–91, 347–51, [3] *Od.* 4. 561–9, [4] 5. 55–74, [5] 7. 112–32, [6] 9. 116–41, [7] 11. 588–90, [8] 13. 96–112, [9] 15. 403–11, [10] 17. 204–11.<sup>775</sup>

El tòpic del *locus amoenus*, que ha tingut tanta fortuna en la tradició literària posterior, ja és present en la poesia grega d'època arcaica, també en els poemes homèrics. Encara que no hi ha una fraseologia que identifica específicament aquest tòpic tradicional —més enllà dels elements formulars recurrents que es puguin trobar en algunes d'aquestes escenes—, hi ha una sèrie de motius que són comuns en la descripció d'aquest tipus d'indret: un prat ple d'herba i/o de flors, l'aigua que corre, la llum del sol, l'ombra d'arbres o d'arbustos, o la foscor d'una cova, i eventualment la presència d'ocells, i l'esment de fruits, de fragàncies i d'una brisa suau. La manca de malalties i d'altres mals també és característica d'aquest tipus de llocs (cf. [9]). Els indrets que es descriuen segons aquests paràmetres acostumen a tenir alguna relació amb la divinitat, pel seu caràcter sagrat o per la presència d'algun déu [1–4, 8, 10], o se situen en llocs indefinits, a mig camí entre el món real i el del mite, com són els indrets que descriu Odisseu en la narració dels *Apòlegs* [4–7] o l'illa de Síria, d'on és originari Eumeu [9].

En tot cas, la presència d'aquest tòpic situa l'acció en un lloc idíl·lic, amb un component religiós i escatològic fonamental, un món ple de plaers sensuals sovint associats a l'amor i a la son, i en menor mesura també a la civilització (cf. [6, 10]), els quals, especialment en l'*Odissea*,

<sup>772</sup> Les fórmules d'introducció de discurs que contenen l'expressió νηλεῖ θυμῷ només es troben en la *Cyclopeia*; és així com Odisseu emfatitza la dura reacció del ciclop (cf. de Jong 2001: 240s. *ad Od.* 9. 272).

<sup>773</sup> El poder que té el silenci d'Aiant en aquesta escena ja l'havien constatat els escoliastes antics: δῆλον οὖν ὅτι καὶ τῶν παρὰ τραγωδοῖς λόγων βέλτιον αὐτοῦ ἢ σιωπῇ (Σ HT *ad Od.* 11. 563). Per a la crítica literària en els escolis homèrics, sobretot els iliàdics, vegeu N. J. Richardson 1980: *passim* —per a aquest escoli en concret, p. 281—. Cf. Bostock 2007: *loc. cit.*

<sup>774</sup> Per a l'expressió κακὰ βυσσοδομεύων, cf. *supra* n. 752.

<sup>775</sup> Cf. Austin 1975: 149, 153–155; Thesleff 1981; Bostock 2007: 165 *ad Od.* 11. 589–90. Per al recurs de la tècnica de la descripció per negació aplicada als *loci amoeni*, vegeu Davies 1987.

contrasten amb les dificultats per les quals passa Odisseu en el camí de retorn a casa: [1] la descripció de l'indret de l'Àulida on els grecs ofereixen sacrificis als déus i on té lloc el portent que anuncia la victòria a Troia després de deu anys de combat; [2] l'indret on Hera sedueix Zeus i aconseguix que s'adormi en l'episodi de la *Diós apátē*; [3] el camp Elisi, on ha d'anar Menelau quan es mori; [4] la illa de Calipso, on Odisseu passa uns quants anys retingut abans de poder acomplir el seu retorn; [5] els jardins del palau d'Alcínous, el rei dels feacis, que tenen una relació molt estreta amb la divinitat;<sup>776</sup> [6] la illa Laquea, situada just davant de la dels ciclops; [8, 10] la cova i el bosc de les nimfes a Ítaca.

La presència del tòpic en la descripció del càstig de Tàntal a la *Nekyia* [7], amb uns versos idèntics als que serveixen per descriure els arbres del jardí d'Alcínous (cf. [5] 7. 115–6), és l'única en què l'evocació d'un indret idíl·lic amb tota manera d'arbres fruiters només es produeix per subvertir-la després: encara que Tàntal es troba envoltat d'aquest entorn esponerós, el càstig dels déus és que sigui incapaç d'arribar i poder menjar tots aquests fruits que l'envolten; així, el tòpic del *locus amoenus*, de l'indret idíl·lic evocat amb aquests tres versos, contrasta amb l'escena en què es troba inserit, la descripció dels càstigs que pateixen els grans pecadors eterns de l'Hades, Sísif, Tici i Tàntal, un contrast que de segur havia de sorprendre l'audiència.

**116** '[patint] forts dolors' [κρατέρ' ἄλγε' πάσχω]': 6 exemples: [1] *Il.* 2. 721, [2] *Od.* 5. 13, [3] 5. 395,<sup>777</sup> [4] 11. 593 (ἔχοντα), [5] 15. 232, [6] 17. 142 (ἔχοντα).<sup>778</sup>

Aquesta frase formular, que presenta una lleugera variació en el nucli verbal, s'utilitza quan el parlant, sigui el poeta o bé un personatge, fa referència a algú que ha passat o està passant per una situació de patiment intens, generalment d'una durada considerable. La tipologia dels dolors qualificats amb aquest element fraseològic és variada, però bàsicament descriu una situació d'aïllament o de reclusió, que comporten un dolor físic (cf. [1, 4, 5]) o psicològic (cf. [2, 6]): [1] la ferida de Filoctetes no es pot guarir, [4] el càstig que Sísif sofreix és etern, [5] Melamp es troba lligat amb cadenes, [2, 6] Odisseu no pot retornar a Ítaca per manca de mitjans. En el cas de [3], l'element de comparació és la situació d'un pare malalt, en què es

<sup>776</sup> Alcínous afirma que els feacis sempre mantenen una relació estreta amb els déus (cf. 7. 199–206): en el passat els veien amb la seva aparença divina i compartien banquet. Per a la relació entre els feacis i els déus, vegeu Garvie 1994: 87 *ad Od.* 6. 20. 49, 205 *ad Od.* 7. 201. Per a la comensalitat entre homes i déus, vegeu Thalmann 1984: 99–102. Per a la situació dels feacis abans de l'arribada d'Odisseu, vegeu Sergent 1999.

<sup>777</sup> En aquest cas, l'expressió es troba en una comparació que el poeta estableix entre la manera com els fills d'un pare malalt que jau *sofrint dolors* veuen la vida amb l'alegria que experimenta Odisseu quan, al tercer dia de navegar en el rai, albira terra ferma (5. 390–8). Per tant, l'expressió no s'aplica directament a l'experiència de la navegació però sí de manera indirecta a través de la comparació amb els dolors causats per una malaltia.

<sup>778</sup> L'elecció de la forma πάσχω o ἔχοντα, l'una disil·làbica i l'altra trisil·làbica, com a nucli verbal de l'expressió formular té una justificació aparentment només mètrica, sense cap matis especial. En canvi, la presència de l'adjectiu κρατέρ·α sí que hi afegeix càrrega semàntica i el distingeix d'altres formulacions semblants en què s'expressa la idea de 'sofrir dolor' (cf. e.g. *Il.* 2. 667: ἄλγεα πάσχω; 13. 310: πάσχεις ἄλγεα πόλλα *uel similes*), que es podrien englobar en un mateix motiu tradicional. Tanmateix, l'anàlisi referencial que hem fet de l'expressió no s'ajusta tan bé a la resta de formulacions del motiu; per això hem decidit excloure el motiu de 'sofrir dolor' d'aquest lèxic referencial i analitzar només la unitat '[patint] forts dolors' [κρατέρ' ἄλγεα πάσχω].

fa èmfasi en el dolor físic que pateix i l'alleugiment que suposa el fet de guarir-se, mentre que l'element comparat és l'alegria que sent Odisseu en veure terra ferma, que obre un horitzó de superació de l'aïllament que ha patit primer a l'illa de Calipso (cf. [2]) i després durant la navegació.

Més enllà del valor denotatiu de l'expressió, que resulta prou evident, en tots els passatges en què la intensitat del patiment sofert s'expressa amb aquesta fórmula es pot observar —en sigui conscient o no qui sofreix aquests dolors— una millora futura de la situació de qui pateix, que comportarà la fi d'aquests dolors intensos: [1] malgrat l'estat d'abandó i de patiment en què es troba Filoctetes a Lemnos, els grecs acabaran retornant a l'illa per recuperar l'arc de Filoctetes i guarir el capitost abandonat, un mite que recull el cicle èpic i a què el poeta de la *Iliada* fa referència amb una prolepsis (cf. τάχα δὲ μνήσεσθαι ἔμελλον / Ἀργεῖοι παρὰ νηυσὶ Φιλοκτήταο ἄνακτος, 2. 724–5).<sup>779</sup> Així, la perspectiva de millora immanent a l'expressió formular en qüestió es veuria reforçada per la referència prolèptica del narrador, que anticiparia el rescat i posterior guariment del capitost grec;<sup>780</sup> [2] la intervenció d'Atena a l'assemblea dels déus, en què els acusa de comportar-se de manera injusta envers Odisseu, no només és determinant perquè els déus —especialment Zeus— reaccionin<sup>781</sup> i acabin intervenint a favor del retorn d'Odisseu a Ítaca, sinó que serveix per anticipar, en recórrer a la fórmula κρατέρ' ἄλγε' ἴσχω, la futura millora de la situació del personatge, en aquest cas Odisseu; [3] encara que l'expressió es troba en la comparació que estableix el poeta entre la bellesa que un pare moribund troba en el fet de viure i l'amabilitat que sent Odisseu en els camps i boscos que veu després de tres dies de vagareig per la mar, la seva presència anticipa la fi dels dolors tant del pare moribund, a qui ἀσπασίον δ' ἄρα τὸν γε θεοὶ κακότητος ἔλυσαν (5. 397), com d'Odisseu, que amb la partida de l'illa de Calipso i l'arribada a terra feàcia emprèn la darrera etapa del seu retorn; [4] la millora de la situació de Sísif a l'Hades, castigat pels déus a intentar portar fins al capdamunt d'una pendent una roca enorme, és un exemple clar d'impossibilitat tradicional. En els casos en què els valors immanents dels elements de la tradició entren en contradicció els uns amb els altres sol prevaldre el que està més ben assentat en la tradició: en aquest cas, el càstig etern i perpetu que patiran Sísif i la resta de condemnats a l'Hades. Això no treu, però, que aquestes situacions projectin un

<sup>779</sup> Com bé assenyala I. de Jong (2004 [1987]: 87; cf. Latacz 2003: 233, *ad loc.*), aquesta és una de les dues prolepsis externes, és a dir anticipacions d'esdeveniments futurs que queden fora del marge temporal de la *fabula* del poema, que trobem al text del narrador de la *Iliada*. És habitual que aquestes presentin una forma del verb μέλλω (cf. 2. 724: τάχα δὲ μνήσεσθαι ἔμελλον), que marquen el caràcter anticipatori de la referència.

<sup>780</sup> És evident que la perspectiva de rescat i posterior guariment de Filoctetes no només estan reforçades per aquests dos elements, sinó també pel coneixement d'aquesta versió del mite que tenia l'audiència, una versió que ja està testimoniada en la *Petita Iliada*, segons l'epítome de Procle (*Ilias parva*, arg. 1 Bernabé).

<sup>781</sup> La resposta de Zeus a Atena (5. 21–42) està encapçalada per l'expressió ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων (5. 22), una fórmula que expressa, a nivell denotatiu, sorpresa i indignació pel discurs precedent, però que té associats una sèrie de valors connotatius —sempre és una figura més gran o de major experiència qui l'utilitza per reprendre el parlant anterior, més jove o inexpert, per la temeritat del que ha dit— que J. M. Foley (1999b: 226s.) va descriure. Per tant, és evident que el discurs d'Atena fa reaccionar Zeus, que hi respon amb indignació però també de manera propositiva. Per l'estudi de fraseologia similar associada, vegeu Kelly 2007a: 185s. §83 [οἶον ἔειπες], 225s. §112 [ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες].

horitzó d'incertesa en l'audiència, incapaç de saber del cert el desenvolupament posterior de l'acció;<sup>782</sup> [5] en el breu excurs sobre l'endeví Melamp (15. 225–242) que el poeta fa a propòsit de l'estirp de Teoclimen es narra l'episodi en què aquell fou empresonat per Fílac. L'ús de l'element que estem analitzant per denotar el patiment que sofrí Melamp quan es trobava captiu projecta un horitzó de millora en la seva situació que queda confirmat pocs versos més endavant (cf. ἀλλ' ὁ μὲν ἔκφυγε κῆρα, 15. 235);<sup>783</sup> [6] el report de Telèmac a Penèlope, quan el fill ja ha tornat del viatge a la cerca de notícies del pare, conté la informació sobre Odisseu que Menelau va obtenir de Proteu (17. 142–6, cf. 4. 555–60). És interessant observar que Telèmac incorpora, en la descripció de la situació d'Odisseu a l'illa de Calipso, l'element κρατέρ' ἄλγε' πάσχων, que és absent en boca de Proteu. Encara que es fa difícil precisar si el poeta fa aquesta variació de manera deliberada o merament accidental —els passatges estan prou separats entre si com per poder defensar que la variació no sigui intencionada—, el cert és que el valor immanent de l'expressió pren una força, dita en boca de Telèmac, que coincideix amb la millora de la situació d'Odisseu, que finalment ha pogut retornar a Ítaca; el poeta fa que aquest fet que Telèmac coneix,<sup>784</sup> el retorn d'Odisseu a la terra paterna, el fill l'insinuï, potser de manera inconscient, a la mare.<sup>785</sup>

El valor connotatiu de l'expressió serveix, doncs, per anticipar o confirmar la futura millora de la situació de qui s'ha descrit que pateix en aquests termes, sempre que això no comporti una situació d'impossibilitat tradicional, el resultat de la qual és en principi més imprevisible i incert (cf. [4]).

**117 Comparació amb ocells [ὄρνιθες ὥς]: 6 exemples: [1] *Il.* 2. 459–63, [2] 2. 764, [3] 3. 2–3, [4] 15. 690, [5] *Od.* 11. 605 (οἰωνῶν), [6] 16. 216–8 (ἦ τ' οἰωνοί).<sup>786</sup>**

<sup>782</sup> Per a la impossibilitat tradicional en l'èpica grega i els efectes estètics que produeix, vegeu «La impossibilitat tradicional» en la *Introducció*.

<sup>783</sup> Encara que en aquest excurs la descripció de l'episodi de Melamp empresonat en el palau de Fílac és molt succinta, la mateixa part de la història ha estat recollida de manera més completa en un passatge de la *Nekyia* (11. 281–97) i en un fragment del corpus hesiòdic (frag. 261 MW), gràcies als quals sabem que Melamp va aconseguir quedar lliure pel seu coneixement de l'esdevenir, que va evitar que els que vivien a palau morissin a causa de l'esfondrament del palau. A. Hoekstra (1989: 246s. *ad Od.* 15. 231–6) fa un repàs complet de les referències a la història de Melamp que es troben a l'*Odissea* i al corpus hesiòdic.

<sup>784</sup> Per indicacions de la deessa Atena, Odisseu ja s'havia donat a conèixer a Telèmac en el cant anterior, quan tots dos es troben en la cabana d'Eumeu, en un episodi especialment emotiu (cf. 16. 166–218).

<sup>785</sup> L'absència de l'expressió en el discurs de Proteu no és significativa: el fet que no hi sigui no implica que la situació d'Odisseu no millorarà. De fet, el poeta l'hi hauria pogut incloure, perquè (i) l'audiència coneix el mite i sap que Odisseu acabarà acomplint el retorn, (ii) el poeta ja ha presentat la decisió dels déus de permetre el retorn d'Odisseu (cf. 1. 65–79). El que sí que és significatiu és la presència de l'element en el discurs de Telèmac, que certifica l'efectiu retorn a la terra paterna d'Odisseu.

<sup>786</sup> Cf. Podlecki 1971: 84s.; Moulton 1977: 135–139; R. Martin 1989: 204; Bostock 2007: 170 *ad Od.* 11. 605; Buxton 2009: 29–48; Heath 2011a. Per a la imatgeria dels ocells, centrat sobretot en els presagis, vegeu Podlecki 1967. Hi hem inclòs només les comparacions genèriques amb els ocells. Encara que D. N. J. Lee (1964: 67) situï en el mateix epígraf (*Birds*) tots els passatges en què hi ha comparacions amb ocells, són diferents les connotacions associades als ocells en general i les associades a una espècie concreta: així, les comparacions amb àligues (*Il.* 15. 690–4, 17. 674, 21. 252–5, 22. 308–10, 24. 538, *Od.* 24. 537–8), voltors (*Il.* 7. 59, 13. 531, 16. 428, 17. 460, *Od.* 22. 302–5), gavilans (*Il.* 13. 62, 15. 237, 16. 582, 18. 616–7, 22. 138–40), grues (*Il.* 3. 3), estornins (*Il.* 17. 755–9), falcons (*Il.* 19. 350–1), cornelles (*Od.* 12. 418, 14. 308), xatracs (*Od.* 15. 479), orenetes (*Od.* 21. 410–1, cf. Borthwick 1988) o tords (*Od.* 22. 468–73) tenen associats uns altres valors. Tampoc no hi hem inclòs les comparacions amb un

Encara que les comparacions i els símls amb diferents espècies d'ocells són molt habituals en els poemes homèrics, només hi ha sis atestacions de la comparació amb ocells en general, sense especificar-ne —si més no en un primer moment— l'espècie. Els elements comparats poden ser diversos (e.g. els cavalls del Ferecíada [2], Telèmac i Odisseu [6]), però generalment és un conjunt format per diferents entitats que es comporten com un sol cos, com ara les tropes de guerrers [1, 3, 4] o les ànimes dels morts [5]. A més, en la major part dels passatges la presència de cridòria o de xiscles és molt significativa, vinculada amb la paraula κλαγγή: [1] κλαγγηδόν (2. 463), [3] Τρῶες μὲν κλαγγῇ τ' ἐνοπῇ τ' ἴσαν ὄρνιθες ὥς | ἡὔτε περ κλαγγῇ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό (3. 2–3), [5] ἀμφὶ δέ μιν κλαγγῇ νεκύων ἦν οἰωνῶν ὥς (11. 605). En el cas de [6], el plor de Telèmac i d'Odisseu també es posa en relació amb els ocells, encara que el mot que fa referència al so no té relació etimològica amb el mot κλαγγή: κλαῖον δὲ λιγέως, ἀδινώτερον ἢ τ' οἰωνοί (16. 216).

La comparació amb ocells funciona en un mateix sentit quan es fa referència a la cridòria o els xiscles que fan aquests animals [1, 3, 5]; en aquests casos, l'element comparat és un conjunt format per diferents individus o entitats que es comporten com un sol cos, com un col·lectiu indiferenciat, i que amb la cridòria que fan inspiren terror: [1] les tropes gregues, convocades a formar pel seu cabdill Agamèmnon, acudeixen a la plana de l'Escamandra ὥς τ' ὄρνιθων πετεηνῶν ἔθνεα πολλὰ, amb una cridòria eixordidora i disposades per a la batalla; [3] un cop les tropes dels grecs i dels troians ja estan formades, cadascuna amb el seu cabdill, els troians avancen per la plana cridant i brogint com ocells (cf. 3. 2–3), amb la voluntat evident de causar el pànic entre les files enemigues; [5] entre els nombrosos elements terrorífics amb què es troba Odisseu a l'Hades, hi ha el xiscle de les ànimes οἰωνῶν ὥς que envolten Hèracles. Al final de la conversa que hi mantindrà, Odisseu, atemorit per aquest i per altres elements terrorífics, acabarà anant-se'n cap a la nau i cap al món dels vius.

Sense la cridòria, les tropes perden el caràcter terrorífic que tenien, cosa que encaixa amb el fet que la comparació amb ocells s'insereixi en un context en què les tropes són derrotades i per tant no poden inspirar cap mena de terror: [4] l'atac d'Hèctor contra els combatents grecs, impulsat per Zeus, és comparat amb el d'una àliga que ataca uns ocells. En aquest cas, la comparació amb els ocells està subordinada a la comparació d'Hèctor amb l'àliga, que és molt habitual per referir-se a guerres que ataquen durant el combat.<sup>787</sup> La imatge de les tropes que projecta la comparació amb ocells és la d'un col·lectiu no definit que és víctima de l'atac implacable d'un guerrer, del qual no podrà escapar.

La dues comparacions que resten presenten uns trets lleugerament diferents, en tant que l'element comparat no és un col·lectiu indefinit, sinó concret. Les comparacions amb els

---

únic ocell, que presenten també característiques pròpies: Aquil·les es compara a si mateix amb un ocell que peix les cries (*Il.* 9. 324–5, cf. R. Martin 1989: 204); Atena *qua* Mèntor se'n va *com un ocell* d'allà on és Telèmac (*Od.* 1. 320, cf. Buxton 2009: 35–37). Per a un estudi dels ocells de la *Iliada*, vegeu Johansson 2012.

<sup>787</sup> Cf. Moulton 1977: 135.

ocells, doncs, tindran un sentit diferent, més específic, que les que tenien quan l'element comparat no era tan definit: [2] les eugues del Fereciada, conduïdes per Eumel, són comparades amb els ocells per la lleugeresa dels seus peus; [6] el plor d'Odisseu i de Telèmac es compara amb la xiscladissa d'uns ocells a qui haguessin pres les cries. Encara que en aquest cas també se subratlli el paper de la cridòria en la comparació, aquesta no té conseqüències terrorífiques, sinó que més aviat inclina a la compassió.

**118 Símil amb la nit [νυκτὶ ἐοικώς]:** 4 exemples: [1] *Il.* 1. 47, [2] 12. 463 (νυκτὶ θοῆι ἀτάλαντος), [3] *Od.* 11. 606, [4] *h. Merc.* 358 (μελαίνῃ).<sup>788</sup>

Només tres passatges dels poemes homèrics i un dels himnes presenten un símil amb la nit. Tanmateix, els estudiosos no s'acaben de posar d'acord sobre el valor que aporta aquest element tradicional en el context en què es troba. La interpretació més usual destaca l'element fosc i sinistre de la nit;<sup>789</sup> segons això, la comparació amb la nit atorgaria als tres personatges que hi són comparats un caràcter sinistre i destructiu, que encaixaria bastant bé amb la descripció de les accions que estan duent a terme els personatges: [1] després d'escoltar la súplica del sacerdot Crises, el déu Apol·lo llança una pesta sobre el campament grec que hi causa una gran mortaldat; [2] la comparació d'Hèctor amb la nit es produeix en un dels moments àlgids de l'heroi troià en el combat contra els grecs, just quan ha esbotzat la porta del mur que els enemics han construït i es disposa a penetrar-hi per aniquilar-los; [3] la descripció d'Hèrcules que fa Odisseu als feacis, quan els explica el seu viatge a l'Hades, té tot d'elements sinistres o si més no amenaçadors: Odisseu descriu l'heroi com si estigués preparat ja per entrar en combat, armat fins a les dents amb elements decorats amb motius terrorífics. De fet, després de l'entrevista amb ell, Odisseu se'n torna cap al món dels vius mig atemorit, per por de trobar-se amb la Gorgona enviada per Persèfone (11. 634–5); [4] després de deixar ben guardades les vaques que ha robat, l'infant Hermes se'n torna al bressol *semblant a la negra nit*. En aquest cas —l'única atestació del motiu fora dels poemes homèrics—, l'aspecte sinistre i destructiu de la nit es veu reforçat pels valors immanents associats a l'adjectiu μελαίνῃ.<sup>790</sup>

<sup>788</sup> Cf. M. W. Edwards 1980: 10 n. 28; Tsagarakis 1982: 134–139; Vivante 1983; de Jong 1992: 10; Hainsworth 1993: 365 *ad Il.* 12. 462–3; Latacz 2000: 45 *ad Il.* 1. 47; Pulleyn 2000: 138 *ad Il.* 1. 47; Bostock 2007: 170 *ad Od.* 11. 606. Per a la natura oral dels símls, vegeu W. C. Scott 1974; per als símls en els poemes homèrics, Buxton 2004.

<sup>789</sup> Per al caràcter sinistre de la nit, cf. *Il.* 13. 425, 16. 567, *Od.* 20. 351–6. Aquesta és la interpretació que trobem en: M. W. Edwards 1980: 10 n. 28: «Night is often sinister and destructive (*Il.* 16. 567)»; Tsagarakis 1982: 130: «The comparison [*ad Il.* 1. 47] lends colour to the image of the angry god and appropriate to the context»; Hainsworth 1993: 365 *ad Il.* 12. 462–3: «Hektor's complexion, we are to imagine in spite of his standard epithet φαίδιμος in 462, is livid ('black as night') with the fury and effort of his attack»; Latacz 2000: 45 *ad Il.* 1. 47: «'Nacht' konnotiert häufig Unheimlichkeit, Bedrohlichkeit, Tod (13.425, 16.567, *Od.* 20.351ff.)»; Pulleyn 2000: 138 *ad Il.* 1. 47: «For all its brevity, the comparison has a chilling power. Night is silent and irresistible, elemental and terrifying»; Bostock 2007: 170 *ad Od.* 11. 606: «Night (*Nux*) is above all destructive: its associative ideas can be seen quite clearly in the list of progeny attributed to the goddess at Hes. *Th.* 211–25».

<sup>790</sup> Per al valor immanent i les connotacions de l'adjectiu μέλας, també present en l'expressió tradicional 'la terra negra' [γαῖα μέλαινα] (93), vegeu W. Beck 1994.

Hi ha una altra interpretació, però, que posa el símil en relació no amb el caràcter sinistre o destructiu de la nit, sinó amb un tipus de moviment; així, el que es compararia amb la nit seria el moviment del personatge, que és ràpid com ella, en el sentit que ho cobreix tot per tot arreu, que t'embolcalla sense gairebé adonar-te'n (cf. *Il.* 10. 210). Encara que aquesta interpretació és possible no només per al passatge [1] —que és el passatge per al qual C. Vivante va proposar la interpretació i que presenta, a més, l'adjectiu *θοῆι* 'veloç' qualificant la nit—, sinó també per al passatge dels *Himnes homèrics* en què Hermes s'esmuny ràpidament al bressol, el mateix estudiós admet que la comparació pot tenir implícites connotacions de caràcter negatiu que enllaçarien, doncs, amb les connotacions sinistres i destructives que hem assenyalat en la nostra anàlisi.<sup>791</sup> És per això que, en la nostra anàlisi referencial, considerem primària la primera interpretació respecte de la segona —la qual, a més, podria estar reforçada per la presència de l'adjectiu *θοῆι* qualificant la nit.

**119 'mirant entorn' [παπταίνων]:** 10 exemples: [1] *Il.* 4. 200, [2] 13. 551, [3] 13. 649 (πάντοσε), [4] 17. 115, [5] 17. 674 (πάντοσε), [6] *Od.* 11. 608 (δεινόν), [7] 12. 233 (πάντηι), [8] 22. 24 (πάντοσε), [9] 22. 380 (πάντοσε), [10] 24. 179 (δεινόν).<sup>792</sup>

L'element *παπταίνων*, que molt sovint conforma una expressió fraseològica amb mots com *πάντοσε* [5, 8, 9], *πάντηι* [7] i *δεινόν* [6, 10], expressa la mirada panoràmica que fa un heroi just abans d'emprendre una acció bèl·lica o quan es troba en una situació de perill. Excepte en un sol cas [1], sempre es troba en contextos d'hostilitat manifesta, per expressar la mirada de l'ansietat i de la por,<sup>793</sup> o la mirada de poder de qui sap que pot resultar mortífer.<sup>794</sup> Aquests dos significats aparentment antitètics —el de la mirada ansiosa i poruga que busca una fugida a la seva situació (cf. [2, 3, 7–9]) i el de la mirada poderosa de qui sap que intimida i que mata (cf. [6, 10])— són dues cares de la mateixa moneda: la mirada amenaçadora i la mirada amenaçada.

En aquest sentit, doncs, la presència d'aquest element tradicional denota una situació de perillositat potencial que sovint s'acaba resolent tot seguit: [2] després de matar Toó, Antíloc el comença a despullar de les armes *mirant entorn*, perquè els troians li disparen fletxes sense parar. La protecció de Posidó resulta determinant perquè el fill de Nèstor no pateixi cap ferida;

<sup>791</sup> És així com C. Vivante (1983: 4–6) explica el símil amb la nit a propòsit del moviment d'Apol·lo [1]; aparentment, però, la interpretació no és vàlida per a les altres dues atestacions del símil en els poemes homèrics (cf. *ibid.* n. 10). A més, el mateix autor reconeix que la comparació pot tenir també un caràcter sinistre (cf. 1983: 5: «We may of course find in the passage a sense of ruin and doom»), encara que afirma que, en tot cas, aquest caràcter sinistre és secundari respecte del primer.

<sup>792</sup> Cf. Lonsdale 1989; Prier 1989: 26s.; W. Beck 2000; Karanika 2011: 11–13, 22. Només hem inclòs en aquesta entrada els passatges que contenen el participi *παπταίνων* en totes les seves formes, però no altres formes del mateix verb. Tanmateix, una anàlisi del valor semàntic del verb suggereix que l'anàlisi referencial de la forma participial *παπταίνων* podria ser vàlida per a totes les atestacions del verb; cf. Lonsdale 1989; W. Beck 2000.

<sup>793</sup> Cf. Prier 1989: 26.

<sup>794</sup> S. Lonsdale (1989: 327, 331–333) apunta que el verb *παπταίνω* s'associa amb tres idees principals en el seu sentit hostil: brillantor, agudesia i cacera. Per a una anàlisi des de la referencialitat tradicional de la fórmula *ὄσσε φαινώ*, que sovint es troba associada amb el verb *παπταίνω*, vegeu Turkeltaub 2005.

[3] després d'atacar amb una llança Menelau sense ferir-lo, Harpalió s'escapoleix entre les tropes troianes *mirant entorn*, per eludir la parca. Però és en va, perquè una fletxa de Meríones l'acaba occint (13. 650–5); [4] Menelau decideix abandonar el cadàver de Pàtrocle per salvar la vida, i quan arriba entre els grecs *mirant entorn* busca Aiant Telamònida, a qui s'adreça per demanar-li que l'ajudi a protegir el cos del company mort; [5] quan Menelau ja ha aconseguit que Aiant i altres companys l'ajudin a defensar el cos de Pàtrocle, el fill de Telamó l'insta a fer saber a Antíloc que Pàtrocle és mort, perquè ho comuniqui a Aquil·les. I el fill d'Atreu hi va *mirant entorn* com una àliga, fins que el troba combatent i esperonant els companys a l'altre extrem del combat (17. 682–3); [6] en la descripció que Odisseu fa d'Hèracles als feacis destaca el fet que aquest, armat amb el seu arc, mirava entorn αἰεὶ βαλέοντι ἐοικώς (11. 608), com si estigués preparat per disparar en qualsevol moment;<sup>795</sup> [7] davant del perill imminent d'Escil·la, Odisseu no es cansa d'observar al seu voltant per si veu el monstre, πῆμ' ἐτάροισιν (12. 231), que acabarà devorant sis dels seus homes (245–55). L'atenta vigilància d'Odisseu no evita la ruïna ni la mort dels companys; [8] després que el rodamón [Odisseu] hagi disparat mortalment contra Antínous, els pretendents escuten les parets del voltant en busca de llances o escuts per combatre'l, però és en va, perquè Odisseu ja ha donat instruccions al seu fill perquè els retirés (cf. 19. 1–14); [9] Odisseu estalvia les vides de Femi i de Medont, que se'n van a l'altar de Zeus encara *mirant entorn* a totes bandes, φόνον ποτιδεγμένω αἰεὶ (22. 380). És una mirada de por, encara que res no han de témer;<sup>796</sup> [10] segons la descripció que en fa l'ànima d'Amfimedont, just després d'haver aconseguit travessar amb una sageta les destrals que Telèmac havia plantat a la sala, Odisseu *mirant entorn* va disparar i matar Antínous, amb el mateix tipus de mirada (δεινόν) que Odisseu atribueix a Hèracles quan es troben a l'Hades (cf. [6]).<sup>797</sup>

És remarcable que les armes que apareixen en tots aquests contextos són les pròpies de la cacera:<sup>798</sup> fletxes [2, 6, 8–10], llances [3, 8] o d'altres de llancívols: [7] l'atac d'Escil·la, que llença els sis caps que té per atrapar amb cadascun un company d'Odisseu té característiques pròpies de l'atac amb arma llancívola, perquè es fa de lluny, i encara que Odisseu és conscient del perill que representa, l'atac resulta sorprenent. En els atacs amb armes llancívols, la visió i, per tant, la mirada hi té un paper fonamental: estar alerta o tenir punteria poden determinar la diferència entre viure o morir.

<sup>795</sup> La descripció d'Hèracles que fa Odisseu té moltes semblances amb la que fa el narrador del déu Apol·lo al principi de la *Ilíada*, quan es disposa a enviar la pesta al campament grec (1. 43–9). Cf. Karanika 2011: 12.

<sup>796</sup> Encara que no hem recollit el passatge perquè presentava una altra forma verbal del verb παπταίνω és remarcable el fet que, just després d'aquesta mirada atemorida de Femi i de Medont, Odisseu πάπτηνεν (22. 381) en busca d'altres persones que hagin sobreviscut, per si les ha de matar o no. En aquest cas, el mateix verb està utilitzat per expressar la mirada de l'amenaça i la del terror. Cf. Lonsdale 1989: 329.

<sup>797</sup> Cf. Karanika 2011: 11, 22.

<sup>798</sup> Per a aquesta observació, cf. Lonsdale 1989: 329.



**120 *ecphrasis* d'un objecte amb elements i motius terrorífics:** 3 exemples: [1] *Il.* 5. 738–42, [2] 11. 32–40, [3] *Od.* 11. 609–12.<sup>799</sup>

Encara que no sigui gaire usual, la descripció (*ecphrasis*) d'un objecte de guerra en termes que inciten a la por, amb elements i motius terrorífics, és present tant en els poemes homèrics com en la poesia del corpus hesiòdic (cf. *Sc.* 216–37).<sup>800</sup> En tots els casos, l'objecte pertany a un déu o a un mortal prominent que està armat i preparat per entrar al combat. De fet, la descripció de l'objecte pot formar part de la descripció de l'armament que acostuma a acompanyar aquest tipus d'escenes (cf. [1, 2]), encara que tampoc no és indispensable: [1] en la descripció de l'armament d'Atena, després que Hera l'inciti a combatre contra els troians (cf. 5. 714–8), es detallen tots els elements amb què la dea s'equipa abans d'entrar en combat. Entre ells destaca l'ègida, potser l'objecte més característic de l'armament de la dea, que està descrit en termes terribles: a més de qualificar-la de δεινή (739, 742) i σμερδνή (742), els motius que hi estan representats són tots pavorosos (739–41). Entre tots ells, destaca el cap de la Gorgona, amb un paper preeminent en tots tres passatges (cf. [2, 3]), un monstre terrorífic (δεινοῖο πελώρου, 741) que té el poder de petrificar tothom qui el mira; [2] en la descripció de l'escena d'armament d'Agamèmnon just abans d'entrar en combat contra els troians —que és la descripció més completa d'aquest tipus d'escenes—, el narrador detalla tots els elements amb què el capitost dels grecs s'equipa abans de combatre. Entre ells, esmenta l'escut, decorat amb motius terrorífics: al centre, el cap de la Gorgona, d'aspecte salvatge (βλοσυρῶπις, 11. 36) i terrible de veure (δαινὸν δερκομένη, 37), flanquejada pel Terror i la Fugida (37); [3] encara que la descripció del baldric d'Hèracles no s'insereixi en una escena d'armament, presenta molts elements en comú amb la descripció de l'ègida d'Atena i de l'escut d'Agamèmnon: és σμερδαλέος (11. 609, cf. [1] σμερδνή, 11. 742), inclou bèsties salvatges i escenes de combats i de matances (610–1). A diferència dels altres objectes, no inclou cap representació de la Gorgona, però no deixa de ser significatiu que, just després de la seva trobada amb Hèracles, Odisseu decideixi anar-se'n de l'Hades no fos cas Persèfone enviés des de l'Hades el terrible cap de la Gorgona (μή μοι Γοργεῖην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου | ἐξ Ἄϊδος πέμπειεν ἄγανη Περσεφόνη, 634–5).<sup>801</sup> La por de la Gorgona, potser suggerida per la visió de les escenes terrorífiques del baldric d'Hèracles, és el que impel·leix Odisseu a la fugida, precisament la funció que aquesta mena de representacions tenien.

<sup>799</sup> Cf. M. W. Edwards 1991: 200; de Jong 1992: 5; Scully 2003: 32 i n. 13; Bostock 2007: 171 *ad Od.* 11. 609–14; Karanika 2011: 14–17. Encara que el narrador es refereix a l'escut d'Aquil·les amb termes relacionats amb el terror (δεινός... σμερδαλέος, *Il.* 20. 259–60), en l'*ecphrasi* de l'escut la major part dels motius representats són d'alegria i de pau; només la descripció d'una emboscada i la lluita que la segueix (*Il.* 18. 520–40) i l'atac de dos lleons a un brau (579–86) trenquen el retrat harmoniós representat en l'escut (cf. Scully 2003, amb bibliografia).

<sup>800</sup> Per a una comparació entre la descripció del baldric d'Hèracles [3] i el passatge hesiòdic que descriu l'escut de l'heroi (*Sc.* 216–37), vegeu Karanika 2011: 18–21.

<sup>801</sup> Pel que fa a la fraseologia que fa servir Odisseu en referir-se al cap de la Gorgona (Γοργεῖην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου), cf. [1] δεινοῖο πελώρου (*Il.* 5. 741).

Així, doncs, la descripció d'un objecte de guerra amb elements i motius terrorífics, a més de la funció apotropaica que alguns estudiosos li han atribuït,<sup>802</sup> impregna de caràcter terrible la descripció del guerrer que el porta, preparat sempre per entrar a combatre.

**121 'esglaiador' [σμερδαλέος]:** 10 exemples: [1] *Il.* 2. 309, [2] 12. 464, [3] 13. 192, [4] 18. 579, [5] 20. 65, [6] 20. 260, [7] 21. 401 (cf. 120/1), [8] *Od.* 6. 137, [9] 11. 609 (cf. 120/3), [10] 12. 91.<sup>803</sup>

El mot σμερδαλέος, que es troba testimoniats amb valor adjectiu tant en la *Iliada* com en l'*Odissea*, expressa el caràcter espaiador de l'ésser o l'objecte a què fa referència, que molt sovint està involucrat en situacions mortíferes o de perill. Per això, la presència d'aquest element es vincula amb situacions de mort i de terror.

És força habitual trobar-lo referit a les armes, l'armadura o algun altre element militar d'algun heroi o divinitat, que per la raó que sigui, perquè aquell personatge està en plena *aristeia* o perquè l'objecte en qüestió, molt sovint decorat amb motius terrorífics (cf. 120), està pensat per espaiar i ser letal en el combat, tenen un caràcter terrorífic: [2] en el punt àlgid de l'atac dels troians contra el mur que han bastit els grecs, Hèctor, que comanda les tropes, aconsegueix abatre les portes del mur llançant-hi una pedra enorme<sup>804</sup> i es precipita cap endins νυκτὶ θοῇ (118/2). Just en aquest moment, en un dels punts culminants de l'actuació d'Hèctor en la *Iliada*, quan οὐ κέν τις μιν ἐρύκακεν ἀντιβολήσας | νόσφι θεῶν ὅτ' ἐσᾶλτο πύλας (465–6), es descriu la seva armadura 'esglaiadora'; [3] una mica més endavant, en ple combat al voltant de les naus aquees, Hèctor mata Amfímac i, quan es disposa a despullar-lo del casc, li ho impedeix l'atac d'Aiant Telamoni, que al seu torn queda frustrat perquè tota la pell d'Hèctor està coberta per l'armadura 'esglaiadora';<sup>805</sup> [6] com s'ha descrit anteriorment (cf. 18. 478–608), l'escut d'Aquil·les presenta algun element esfereïdor que justifica la referència a l'esglai que provoca. A més, el combat entre Eneas i Aquil·les en què s'insereix aquest adjectiu té un resultat del tot incert, perquè les connotacions dels elements que s'associen a cadascun dels herois xoquen entre si i projecte un horitzó d'incertesa en l'audiència, que només es resol gràcies a la intervenció d'Afrodita com una mena de *deus ex machina*.<sup>806</sup> En aquest sentit, l'adjectiu σμερδαλέος seria un dels elements que suggeriria que Aquil·les s'emportaria la victòria; [7] la referència a l'ègida d'Atena, decorada amb motius terrorífics (cf. 120/1), s'insereix en un context teomàquic, quan és capaç de suportar l'embat d'Ares. Tot seguit, la dea abat el seu adversari llançant-li una pedra enorme, un altre element que fa preveure la

<sup>802</sup> Cf. de Jong 1992: 5.

<sup>803</sup> Cf. Kaimio 1977: 62s.; Latacz 2003: 95 *ad Il.* 2. 309; Führer 2006a. En aquesta entrada hem recollit totes les atestacions de l'adjectiu σμερδαλέος. Per a l'anàlisi referencial de la forma adverbial σμερδαλέον, vegeu Kelly 2007a: 135s. §44; per a la fórmula σμερδαλέα ἰάχων, vegeu Kelly 2007a: 292–294 §§156, 156a.

<sup>804</sup> Per a una anàlisi referencial de l'ús d'una pedra o d'una roca com a arma, vegeu Kelly 2007a: 294s. §157, el qual defensa que s'hi associa la idea del cop definitiu o fatal que posa fi al combat.

<sup>805</sup> Per als dos passatges referits a l'armadura d'Hèctor [2, 3], vegeu Scully 2003: 32 n. 12.

<sup>806</sup> Per a una breu anàlisi del combat entre Aquil·les i Eneas a partir de la referencialitat tradicional de les unitats que integren l'escena, cf. Kelly 2007a: 4.

victòria d'Atena;<sup>807</sup> [9] en la descripció d'Hèrcules, que es presenta armat fins a les dents i preparat per disparar, es descriu amb tot detall els motius terrorífics (cf. 120/3) representats en el baldric σμερδαλέος. Encara que no sigui en un context de combat, la descripció de l'heroi encaixa perfectament amb la d'algú que està a punt d'entrar-hi.

L'adjectiu també es refereix a altres realitats esfereïdores, sovint vinculades d'alguna manera amb la mort: [1] és σμερδαλέος la serp que es menja les vuit cries de pardal i la mare quan els grecs ofereixen sacrificis a l'Àulida, un portent que serveix a Calcant per vaticinar la presa de Troia després de nou anys de combat; [4] en l'*ecphrasis* de l'escut d'Aquil·les, una de les dues úniques representacions aterridores que Hefest hi fa és la de dos lleons 'esglaiadors' (σμερδαλέω δὲ λέοντε) que devoren un brau, mentre pastors i gossos són incapaces de fer-hi res; [5] en la lluita teomàquica entre els déus de la *Ilíada*, Posidó acaba esberlant la terra, deixant al descobert davant de mortals i immortals οἰκία... σμερδαλέ' εὐρώεντα (20. 64–5), és a dir els estatges de l'Hades, que són odiosos fins i tot per als déus. Un altre cop, es fa evident la relació entre l'adjectiu analitzat i la mort; [10] la presència de l'adjectiu σμερδαλέος en la descripció que fa Circe del monstre Escil·la referit als seus caps anticipa, d'alguna manera, la futura mort d'alguns dels seus companys quan hi passin (12. 245–59), una realitat que la dea mateixa s'encarrega de comunicar-los (cf. 12. 98–100).

L'únic context en què l'adjectiu σμερδαλέος no està aplicat a una realitat *a priori* tan espantosa com la resta d'atestacions suggereixen és quan es refereix al cos nu d'Odisseu després d'arribar a Feàcia com a naufrag [5], just en el moment que Nausica i les companyes que renten i juguen amb ella el veuen acostar-se. Tanmateix, la presència de l'adjectiu, que reforça el símil del lleó amb què just s'acaba de descriure l'heroi d'Ítaca,<sup>808</sup> explica la reacció de terror de totes les noies, tret de Nausica, que roman gràcies a l'ànim que li ha infundat Atena (cf. 6. 139–40), i ajuda a caracteritzar la duresa de les aventures que ha hagut de passar Odisseu abans d'arribar a l'illa de Feàcia i que li han atorgat aquest aspecte salvatge (130–7).

**122 'un mal fat' [κακὸν μόρον]:** 4 exemples: [1] *Il.* 6. 357, [2] 21. 133, [3] *Od.* 1. 166, [4] 11. 618.<sup>809</sup>

L'element tradicional κακὸν μόρον és una expressió poc usual, però amb un valor ben delimitat: descriu un destí especialment cruel, amb una relació directa o indirecta amb la mort. És una expressió pròpia del llenguatge dels personatges, que generalment es refereixen al *mal fat* (κακὸν μόρον) d'un altre personatge. Encara que l'expressió denoti un destí funest i que estigui estretament vinculada amb la idea de la mort, no sempre és vàlida per a tots els personatges a qui es refereix: [1] Hèlena es lamenta del mal fat que Zeus els ha concedit a ella

<sup>807</sup> Per les connotacions associades a l'ús d'una pedra com a arma en un combat, cf. supra n. 804.

<sup>808</sup> Cf. [4]. Sobre la relació entre el símil i l'adjectiu, vegeu Hainsworth 1988: 302 *ad Od.* 6. 130–7.

<sup>809</sup> Cf. Graziosi & Haubold 2010: 180 *ad Il.* 6. 357. Per al significat de μόρος com a 'fat, destí, mort', vegeu Cunliffe 1963 [1924] s. u.; Nordheider 1994b.

mateixa i a Paris, ὥς καὶ ὀπίσσω | ἀνθρώποισι πελώμεθ' αἰοίδιμοι ἐσσομένοισι (6. 357–8). Més enllà de la consciència de convertir-se en objecte de cançons per a la posteritat, és interessant veure com l'esposa de Menelau atribueix la seva situació a Zeus; [2] després de matar Licaó, en el seguit d'enfrontaments que manté Aquil·les amb diferents personatges troians que culminen amb la mort d'Hèctor, l'heroi mirmídon amenaça tots els troians de morir *de mal fat* per expiar l'assassinat de Pàtrocle i els estralls que han causat als grecs mentre ell era fora de combat;<sup>810</sup> [3] Telèmac es pensa que Odisseu ha tingut un κακὸν μόρον, haver mort lluny de la terra paterna i que la pluja en podreixi els ossos i la mar els arrossegui mentre els pretendents li devoren la hisenda, i així ho fa saber a Mèntor [Atena]. Els esdeveniments posteriors, però, demostraran que el κακὸν μόρον d'Odisseu no ha resultat ser morir en alta mar, sinó el *nóstos* que acaba tenint. De fet, aquesta és la idea que subjau quan Hèracles s'adreça a Odisseu tot afirmant que ha patit un κακὸν μόρον [4]: com ell, ha hagut de davallar a l'Hades sense haver mort, i ha d'haver suportat la por i els horros d'un lloc com aquell. Just després de la conversa amb el semidéu, Odisseu s'afanya a tornar-se'n cap al món dels vius, per por de topar-se la Gorgona o algun altre monstre dels que habiten l'inframón.

**123 'sostenint' [ἔχων]:** 94 exemples: [1] *Il.* 1. 14, [2] 1. 45, [3] 1. 168, [4] 1. 225, [5] 1. 373, [6] 2. 101, [7] 2. 279, [8] 2. 447, [9] 2. 872, [10] 3. 17, [11] 4. 154, [12] 4. 533, [13] 5. 271, [14] 5. 593, [15] 5. 624, [16] 6. 44, [17] 6. 400, [18] 7. 137, [19] 7. 150, [20] 8. 221, [21] 8. 349, [22] 9. 86, [23] 10. 440, [24] 11. 256, [25] 11. 488, [26] 12. 27, [27] 12. 422, [28] 12. 434, [29] 12. 444, [30] 13. 201, [31] 13. 537, [32] 14. 385, [33] 14. 431, [34] 15. 311, [35] 15. 361, [36] 15. 443, [37] 15. 717, [38] 16. 68, [39] 16. 107, [40] 16. 734, [41] 17. 412, [42] 17. 436, [43] 17. 473, [44] 17. 520, [45] 17. 604, [46] 18. 33, [47] 18. 132, [48] 18. 536, [49] 18. 551, [50] 18. 557, [51] 18. 594, [52] 19. 18, [53] 19. 251, [54] 20. 68, [55] 21. 19, [56] 21. 139, [57] 21. 145, [58] 21. 259, [59] 21. 393, [60] 23. 114, [61] 23. 219, [62] 23. 481, [63] 23. 780, [64] 23. 892, [65] 24. 63, [66] 24. 280, [67] 24. 284, [68] 24. 304, [69] 24. 345, [70] 24. 647, [71] 24. 724, [72] *Od.* 1. 256, [73] 1. 311, [74] 3. 412, [75] 3. 433, [76] 3. 443, [77] 5. 49, [78] 7. 140, [79] 9. 346, [80] 10. 287, [81] 11. 91, [82] 11. 534, [83] 11. 575, [84] 11. 607, [85] 14. 482, [86] 15. 148, [87] 15. 460, [88] 15. 527, [89] 17. 62, [90] 20. 145, [91] 22. 2, [92] 22. 332, [93] 23. 133, [94] 24. 380.<sup>811</sup>

La menció d'un element per mitjà d'aquest participi suggereix o anticipa un aspecte concret del caràcter i l'actitud del participant, encara que l'element en qüestió no es torni a

<sup>810</sup> Encara que Aristòfanes de Bizanci va atetitzar aquests versos (21. 130–5) i que Dídim suggereix que, com que Aristarc no hi va dir res, deuria estar d'acord amb el filòleg alexandrí, les raons que s'han trobat per a l'atètesi no resulten gaire convincentes (cf. N. J. Richardson 1994: 64s. *ad Il.* 21. 130–5).

<sup>811</sup> Cf. Kelly 2007a: 237–241 §119. Aquesta entrada està construïda, bàsicament, sobre l'esquema que traça A. Kelly en el seu comentari referencial. Per això, i perquè és de llarg la forma més usual, només hem recollit les formes del nominatiu singular en què es fa referència a la possessió material (no metafòrica) d'algun element. Potser el cas que es troba més al límit és la boira que embolcalla Odisseu [78], però el fet que tingui una naturalesa física ens ha dut a incloure'l dins d'aquesta mateixa entrada. Finalment, només hem tingut en compte els passatges de la *Iliada* i l'*Odissea*, les atestacions de les quals són suficients per a l'estudi de l'element que ens ocupa.

esmentar o fer servir en el curs de l'acció següent. En la *Iliada*, la major part de les expressions tenen lloc en un combat, introduint l'arma amb què es colpeja l'enemic o amb què es duu a terme una altra acció, però també serveix per introduir una varietat enorme d'altres elements.<sup>812</sup> En el cas de l'*Odissea*, també es pot referir a les armes que duu un personatge, generalment caracteritzant-lo en la seva faceta de guerrer o de caçador (cf. [72, 83, 84, 89, 90, 91, 94]), però és més habitual trobar-lo referit a altres objectes, especialment aquells que caracteritzen l'ofici o la posició social de qui els porta: el ceptre de sobirans o de persones d'autoritat [74, 81], els instruments d'orfebreria [75], la destrat del sacrificant [76], el bastó d'Hermes [77] o la lira del cantor [92, 93]. Tanmateix, també es troba referit a altres objectes o elements no vinculats a l'ofici o la posició de qui els porta, però que acostumen a ser significatius per a l'escena en què s'insereixen:<sup>813</sup> [73] els regals d'hospitalitat que Telèmac ofereix a Atena *qua* Mentès, [78] la boira que embolcalla Odisseu i li permet arribar al palau dels sobirans feacis sense ser vist, [79] el vas amb el vi de Maró que Odisseu ofereix a Polifem, [80] l'herba *móly* que Hermes *qua* un jove dona a Odisseu perquè no caigui enfetillat per Circe, [82] els botins i l'honor que els grecs s'emporten en partir de Troia, [85] el que el rodamón explica que duia a sobre una nit de fred, [86] la copa daurada que Menelau sosté per fer una libació als déus, [87] el collar tot d'or que porta un estranger que arriba al palau dels pares d'Eumeu, [88] el colom que porta el falcó enviat per Apol·lo a les urpes, que anticipa la continuïtat de la sobirania del casal de Laertes a Ítaca.

La persona que sosté l'element generalment acostuma a tenir un paper important en la narració posterior, però l'element en si pot ser encara més important i el seu significat sol anar més enllà de la simple practicitat: [72] sense el cas, l'escut i les armes Odisseu no es pot venjar dels pretendents, tal com Atena *qua* Mentès diu que voldria. De fet, quan el retorn de l'heroi s'hagi produït i amb Telèmac preparin la venjança contra els pretendents, el control de les armes serà una qüestió crucial per aconseguir la victòria; [73] Telèmac ofereix a Atena *qua* Mentès un regal d'hospitalitat, un oferiment que serveix per segellar aquest tipus de relacions d'amistat (cf. 1. 312–3); [74] Nèstor, en tant que sobirà de Pilos, posseeix el ceptre (σκήπτρον), amb què demostra l'autoritat i sobirania; [75] l'artesà que daurarà les banques de la vedella que Nèstor i els pilis es disposen a sacrificar porta els instruments que necessita per treballar; [76] la destrat que porta Trasímedes és fonamental per dur a terme el sacrifici de la vedella; [77] Hermes agafa el bastó amb què acostuma a adormir els homes abans d'envolar-se per anar a veure Calipso; [78] la boira d'Atena embolcalla Odisseu i el cobreix tot el camí fins al palau d'Alcínoos i Arete. Aquest element és fonamental perquè Odisseu passi desaparegut a la resta de feacis, tal com li recomana Nausica; [79] Odisseu sosté el vas amb el vi de Maró que

<sup>812</sup> Per a una anàlisi referencial dels passatges iliàdics, vegeu Kelly 2007a: 237–241 §119.

<sup>813</sup> Com bé apunta E. S. Sherratt (2011: 98), «[w]ithin the *Iliad* and *Odyssey*, one of the more striking roles of artefacts is as distinguishing attributes of individual heroes». Per a una anàlisi dels objectes que apareixen als poemes homèrics, vegeu Sherratt 2011.

ofereix a Polifem, que resulta clau perquè el ciclop s'adormi i l'heroi i els companys el puguin eixorbar per, finalment, poder-ne escapar; [80] l'herba *móly* que Hermes *qua* un jove de la illa ofereix a Odisseu evita que aquest caigui enfetillat per Circe; [81] el ceptre daurat<sup>814</sup> que l'endeví Tirèsias sosté assenyala l'excepcionalitat i la importància del personatge no tan sols a l'Hades, sinó en l'episodi de la *Nekyia*; [82] després de la caiguda de Troia, els grecs embarquen per tornar a la terra paterna amb el botí i l'honor que han aconseguit cadascun d'ells, que és la raó que els ha fet combatre lluny de casa durant deu anys; [83] a l'Hades, Odisseu es troba el caçador Orió, amb la massa tota de bronze (ρόπαλον παγχάλκεον) a les mans, perseguint feres com ho feia en vida; [84] quan l'*eídōlon* d'Hèracles surt a l'encontre d'Odisseu a l'Hades, duu l'arc amb una fletxa preparada. La disposició amenaçadora de l'heroi és un dels altres elements pavorosos de l'escena; [85] el rodamón [Odisseu] explica que una nit que havia de dormir al ras només disposava d'escut i calçons, insuficients perquè no passés fred; [86] la copa daurada que Menelau sosté és la que fan servir per fer la libació als déus abans de la partida de Telèmac i Pisístrat cap a Pilos; [87] l'estranger que arriba al palau dels pares d'Eumeu porta un collar tot d'or que extasia la mare i les serventes; [88] Apol·lo envia un portent en forma de falcó que porta un colom agafat amb les urpes, que l'endeví Teoclímen interpreta en el sentit que el casal d'Odisseu continuarà governant l'illa d'Ítaca; [89, 90] la llança que empunya Telèmac d'ençà de la tornada de Pilos i d'Esparta, juntament amb l'esplendor diví que Atena ha vessat sobre el seu cos (cf. 17. 63), fan que la seva figura resulti més digna de respecte per als que són a palau. A més, acabarà convertint-se en l'arma que farà servir per atacar i donar mort als pretendents quan comenci la revenja contra ells; [91] l'arc i el buirac amb les fletxes són les armes que Odisseu farà servir en la seva venjança contra els pretendents de Penèlope; [92, 93] la lira és l'instrument que identifica el cantor Femi, a qui Odisseu estalvia la mort; [94] amb armes, Laertes es veu capaç de fer front als enemics.

Així, en els poemes homèrics, aquesta expressió permet un retrat més complet del personatge, de les seves accions i motivacions, mitjançant la breu referència a un element que es troba en possessió d'aquest (o d'un altre) personatge, alhora que permet alentir la narració.

**124 'i el pla de Zeus s'acomplia' [Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή]: 3 exemples: [1] *Il.* 1. 5, [2] *Od.* 11. 297, [3] *Cypr.* frag. 1. 7.<sup>815</sup>**

Encara que la fórmula tradicional Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή només està testimoniada en tres passatges de l'èpica grega d'època arcaica, la seva presència en el proemi de la *Ilíada* [1]

<sup>814</sup> Per a la relació entre el material de l'objecte, el seu valor i el posseïdor, cf. *supra* n. 183

<sup>815</sup> Cf. Bassett 1922; Kullmann 1955; Redfield 1979: 105–108; Morrison 1997; Wilson 2007: 151–154; Allan 2008; Cortadelles 2015. Hem inclòs només els passatges que presenten la fórmula Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, perquè, encara que només són tres, permeten fer una anàlisi coherent i ben delimitada; així, hem exclòs altres fórmules similars —sense descartar, això sí, que tinguin uns valors immanents similars—, com ara Διὸς δ' ἐτέλειον ἐφετμός (*Il.* 15. 593) o μέγαλοιο Διὸς νόος ἐξετελείτο (*h. Merc.* 10), així com altres expressions que fan referència també al pla de Zeus però amb una formulació fraseològica diferent, com Διὸς βουλήϊσι (*Il.* 13. 524, *h. Cer.* 9) o Διὸς μεγάλου διὰ βουλᾶς (*Od.* 8. 82).

ha fet que hagi estat objecte d'anàlisi i d'estudi, majoritàriament amb la voluntat d'identificar quin és el pla de Zeus (Διὸς βουλή) a què fa referència el poeta.<sup>816</sup> Així, els estudiosos han defensat diferents respostes a aquesta pregunta: uns consideren que el pla de Zeus és simplement la baralla entre Aquil·les i Agamèmnon; uns altres, els esdeveniments posteriors a la còlera d'Aquil·les —això és, la derrota momentània dels grecs enfront dels troians—, tal com suplica Tetis a Zeus; d'altres, la caiguda de Troia, que una profecia havia predit que es produiria quan els millors dels grecs es barallessin; un altre grup, la mort d'un gran nombre de persones i la fi de l'edat heroica per alleugerir el pes dels mortals que ha de suportar la Terra (cf. [3]). Més enllà de la identificació concreta del pla de Zeus amb una d'aquestes alternatives, cada cop és més gran el consens que tots aquests plans no són incompatibles els uns amb els altres i que, per tant, la fórmula pot fer referència a la vegada als diferents plans de Zeus, sense que entrin en contradicció els uns amb els altres.<sup>817</sup>

Tanmateix, el fet que la fórmula estigui testimoniada en tres contextos prou diversos entre si de poemes diferents fa pensar, més aviat, que aquest element tradicional fa referència a un pla més general, vàlid per totes tres ocurrències de la fórmula, i no pas tan específic que només encaixi a la perfecció amb el contingut de la *Iliada*.<sup>818</sup> En aquest sentit, resulta rellevant que, ja en els escolis al proemi de la *Iliada*, hi ha qui defensa que l'expressió formular tindria un significat general, del tipus «i tot seguia el seu curs, tot feia el seu camí» —segons, és clar, els fets i el voler de Zeus—, i que no faria referència a cap pla concret del pare dels déus i dels homes.<sup>819</sup> Malgrat les reticències expressades per alguns estudiosos, si tenim en compte totes tres atestacions de la fórmula, aquesta és, des de la perspectiva oralista, la interpretació que més hi encaixa, perquè no prioritza els valors d'un passatge per sobre dels altres, sinó que és funcional i vàlida per a totes elles.

Així, doncs, aquest element es troba en dos contextos concrets: d'una banda, en l'obertura d'una narrativa èpica, concretament en els proemis de la *Iliada* [1] i dels *Cants cipris* [3]; de l'altra, per cloure el resum d'un mite, concretament l'entrada en què s'explica la història de Pero i Melamp, recollida en el *Catàleg de les heroïnes* odisseic [2].<sup>820</sup> Així, sempre està vinculat amb moments en què el narrador reivindica, d'alguna manera, la seva autoritat poètica:<sup>821</sup> en els proemis, perquè és on esbossa el tema de què tractarà el poema i on ha de defensar la

<sup>816</sup> Per a estats de la qüestió a propòsit de les diferents interpretacions que s'han donat a la fórmula, vegeu Redfield 1979: 105–107; Allan 2008: 204–207; cf. Kullmann 1955: 167–177; M. W. Edwards 2011a.

<sup>817</sup> Cf. Clay 1999; M. W. Edwards 2011a; Elmer 2013: 158; Cortadelles 2015: 54.

<sup>818</sup> Cf. M. W. Edwards 2011a: 212: «The fact that the phrase survives in three different poems in different contexts suggests it has a general rather than a specific reference»; *contra* Redfield 1979: 105; Clay 1999: 41s.

<sup>819</sup> De fet, aquesta va ser la interpretació més comuna durant molt de temps, segons S. E. Bassett (1922: 53): «The 'will of Zeus' is Fate. This is today the most commonly accepted interpretation.» Per a un recull bibliogràfic dels que defensen aquesta posició, vegeu Kullmann 1955: 167 n. 2; Redfield 1979: 105 n. 35; Cortadelles 2015: 6s.

<sup>820</sup> Cf. Kirk 1962: 164–166; N. J. Richardson 1974 *ad h. Cer.* 9: «The Διὸς βουλή is often referred to at the opening of an epic narrative, or in the summary of a myth: *Il.* 1. 5, *Od.* 11. 297, *Cypr.* frag. 1. 7. Cf. Hes. *Th.* 1002, *Herm.* 10; *Od.* 8. 82, *Th.* 572, *Op.* 71, 79, 99, *Aph.* 23; *Od.* 11. 276, *Th.* 960, 993.»

<sup>821</sup> A grans trets, l'anàlisi que presentem es basa en l'article de W. Allan (2008), que analitza la fórmula Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή des d'una perspectiva força diferent de la dels estudis anteriors: per als valors que l'estudiós associa amb la fórmula, vegeu esp. Allan 2008: 212s.; cf., també, Wilson 2007: 151–153.

versió que en farà, que, com en cada nova *performance*, serà diferent de les altres *performances* a què l'audiència hagi pogut assistir;<sup>822</sup> en el *Catàleg de les heroïnes*, perquè és un dels moments claus de la consolidació d'Odisseu com a cantor davant dels feacis: l'heroi tanca amb aquest element tradicional una de les entrades que conformen el passatge catalògic —un tipus de composició molt apreciada per l'audiència i de dificultat indubtable— refermant així l'autoritat de la seva veu poètica i, de retruc, la veritat del que explica.<sup>823</sup>

A més, la presència de la fórmula connecta immanentment l'episodi en què s'insereix amb altres cançons heroïques, i permet dotar-lo de major significat referencial: la presència de la Διὸς βουλή connecta [1] la ira d'Aquil·les amb la destrucció final de la ciutat de Troia, [2] l'alliberament de Melamp amb el casament de l'endeví amb Pero, amb qui té una descendència il·lustre, objecte també de cançons,<sup>824</sup> [3] la guerra de Troia amb la demanda de la Terra a Zeus perquè faci minvar, matant-los, el nombre dels homes, el pes dels quals l'afeixuguen. Així, la fórmula posa en relació episodis concrets (la ira d'Aquil·les, l'alliberament de Melamp, la guerra de Troia) amb esdeveniments de més gran abast (la destrucció de Troia, les noces i la descendència de Melamp i Pero, una gran mortaldat i la fi de l'edat heroica).

Finalment, el fet que la presència de la fórmula evoqui un marc còsmic més ampli, en què els episodis concrets s'enllacen amb d'altres de més abast, també implica, al seu torn, una visió del mite diví i heroic que és fonamental en el pensament grec d'època arcaica, segons el qual els designis de Zeus, la Διὸς βουλή, és suprema i no pot ser torçada per res, tampoc per la resta de divinitats —encara que sí que la puguin ajornar o allargar—:<sup>825</sup> Així, els interessos de la resta de divinitats són expressions legítimes del seu lloc dins de la jerarquia divina, però els seus plans sempre representen una subversió respecte del pla més ampli de Zeus.<sup>826</sup> D'aquesta manera, la presència de la fórmula sempre acaba connotant el poder i el domini de Zeus sobre

<sup>822</sup> Aquesta interpretació també encaixa amb la visió d'alguns estudiosos que l'argument del poema és, simplement, la voluntat de Zeus (cf. Nagy 1999 [1979]: 81s.; Nimis 1987: 90; S. Richardson 1990: 187s.), una interpretació que es pot girar per dir que el poeta recorre a la voluntat de Zeus a l'hora de construir l'argument del poema perquè això li dóna autoritat poètica i veracitat; en aquest sentit, vegeu M. W. Edwards 1987a: 136. Al seu torn, J. Wilson (2007: 151s.) refina l'argument de M. W. Edwards en dir que el fat no és la voluntat del poeta, sinó la tradició poètica, amb què el poeta ha d'estar d'acord si no vol perdre l'autoritat poètica, i tanmateix el poeta «determines the plot of the poem, and the poet's metaphor for that determination is the will of Zeus.»

<sup>823</sup> En aquest sentit, G. Danek (1998: 230s.) mostra com el *Catàleg de les heroïnes* odisseic en el seu conjunt té una funció narrativa similar: apropiat-se de la tècnica dels cantors per reforçar l'autoritat de la seva pròpia narrativa: «Odysseus zeigt sich damit als Held, der potentiell mit jeder dem Hörer bekannten Heldengeschichte in Verbindung gebracht werden könnte.» (ap. Allan 2008: 213 n. 38). Per al tema de l'heroi-poeta, que és el que està al darrere d'aquesta interpretació, vegeu Bakker 2013: 1–12; cf., també, les consideracions que en fem tant en el *Comentari* com en les *Conclusions*.

<sup>824</sup> Es conserven dos fragments atribuïts a la *Melampòdia*, que segons J. Pòrtulas i S. Grau (2011: 81) «és tot el que ens ha pervingut del naufragi d'una (probable) èpica grega de caràcter màntic». Cf. Huxley 1969: 54–59.

<sup>825</sup> Només cal pensar en l'episodi de l'*engany de Zeus* (Διὸς ἀπάτῃ), en què Hera aconsegueix, per mitjà de la seducció, que Zeus caigui en un son ben profund (cf. 72/1) i que els grecs puguin recuperar-se temporalment de la derrota que els estan infligint els troians; cf. Janko 1994: 168–172 *ad Il.* 14. 153–353; Latacz 2015a: 71–75 *ad Il.* 14. 153–353. Tanmateix, el pla d'Hera (*Il.* 14. 159–15. 79) representa una subversió respecte de la voluntat de Zeus i, per tant, acaba fracassant; sobre els episodis d'ajornament del pla de Zeus, cf. Wilson 2007: 154.

<sup>826</sup> Per a la prevalença d'aquest patró en la poesia hexamètrica grega d'època arcaica, vegeu Allan 2006: 18–20, 29; cf. Allan 2008: 213 n. 40. Això és encara més evident si es tenen en compte totes les expressions del tipus de la Διὸς βουλή —com ara Διὸς μεγάλου διὰ βουλᾶς (*Od.* 8. 82) o Διὸς βουλῆσι (*h. Cer.* 9)—, que es poden referir a molts esdeveniments diferents, però sempre acaben tenint a veure amb Zeus i el seu control sobre el món. Per a un recull de les frases d'aquest tipus amb la referència corresponent, cf. Allan 2008: 213 n. 41.



el cosmos, sobre el destí de tot el que existeix en l'univers: [1, 3] és Zeus qui decideix que es produeixi la guerra de Troia, i la manera com aquest conflicte s'ha de desenvolupar fins a la caiguda de la ciutat; [2] és l'autoritat i la sobirania de Zeus el que acaba dominant en tots els mites que es recullen en el *Catàleg de les heroïnes* odisseic. I és que, en algunes de les entrades que conformen aquest conegut passatge catalògic, es recullen episodis que representen, d'una manera més o menys directa, una amenaça a l'ordre còsmic establert pel pare dels déus i dels homes: l'empresa dels bessons Otos i Efialtes n'és l'exemple més evident (11. 311–20), però el mite de la successió és ben present quan es relata la progènie divina de Posidó o de Zeus,<sup>827</sup> i les relacions incestuoses —i per tant amb un component subversiu— entre Èdip i la seva mare Epicasta o la traïció d'Erífila al marit també representen, en una altra escala, una amenaça.<sup>828</sup> Tanmateix, la sobirania i l'autoritat de Zeus surten reforçades en tots aquests episodis, perquè ni l'atac dels bessons reïx, ni cap dels fills que té se li revolta ni li intenta prendre el poder. En aquest sentit, la presència de la fórmula Διὸς δ' ἔτελείετο βουλήν l'entrada del catàleg corresponent a Pero —encara que l'episodi concret en què s'insereix no representi cap amenaça per a Zeus— reforça la seva autoritat i sobirania en el cosmos, justament en un context en què aquestes s'han pogut veure qüestionades.

**125 l'encantament de la poesia [κηληθμός | θέλγειν]: 5 exemples:** [1] *Od.* 1. 337–8 (θελκτήρια), [2] 11. 334 (κηληθμῶι δ' ἔσχοντο), [3] 12. 39–46 (θέλγουσιν), [4] 13. 2 (κηληθμῶι δ' ἔσχοντο), [5] 17. 514–21 (θέλγοιτό κέ τοι φίλον ἦτορ).<sup>829</sup>

Encara que generalment l'efecte que té la poesia sobre l'audiència es descriu en termes de plaer i de gaudi (τέρπειν),<sup>830</sup> en algunes ocasions l'efecte descrit ultrapassa el mer delit i s'acosta més als efectes d'un encanteri o d'una fetilleria.<sup>831</sup> En aquests casos, la narració té el potencial per aconseguir que l'audiència faci el que se li demani (cf. [2, 4]) i per alterar la

<sup>827</sup> Posidó engendrà de Tiro Pèlias i Neleu (11. 235–59), els quals κρατερῶ θεράποντε Διὸς μεγάλοιο γενέσθην (255), i d'Ifimedia Otos i Efialtes (305–20), que es revoltaren contra els olímpics; Zeus engendrà d'Antiope Zetos i Amfió (260–5), d'Alcmena Hèracles (266–8), i de Leda els bessons Càstor i Pòll·lux (298–304). L'amenaça que els fills vencin els pares i els usurpin el poder una generació rere una altra —el mite de la successió— és una constant en el mite grec, especialment en els relats teogònics (cf. M. L. West 1966: 18–30; Sowa 1984: 145–150).

<sup>828</sup> És el que N. Felson Rubin i H. Deal (1980: 46) anomenen amenaces extrínseques, perquè encara que no tenen el poder de capgirar l'ordre còsmic establert ni representen una amenaça a la sobirania i a l'autoritat de Zeus, sí que subverteixen o qüestionen algun element fonamental d'aquest ordre. Per a una anàlisi referencial de l'amenaça a l'ordre còsmic, cf. 81.

<sup>829</sup> Cf. Lanata 1963: 16s.; Macleod 1983: 6–8; Thornton 1984: 33–45; G. Walsh 1984: 14–21; Segal 1994: 86; Finkelberg 1998: 88–99; de Jong 2001: 197s. *ad Od.* 8. 83–92; Rabel 2002: 89–93; Collobert 2011: 193–205.

<sup>830</sup> Cf. *Il.* 1. 474, 9. 189, *Od.* 1. 347, 1. 422, 8. 91, 8. 368, 8. 429, 8. 542, 12. 188, 17. 385, 17. 696, 18. 304.

<sup>831</sup> Hi ha dos mots que ajuden a identificar el motiu de l'encant de la poesia. D'una banda, κηληθμός 'encant', que només està testimoniat en l'expressió κηληθμῶι δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρον σκιάοντα, una expressió que sempre es troba després de la fórmula οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ (cf. 88a) i que està associada tradicionalment a l'encantament que produeix la poesia (cf. Rabel 2002: 81 n. 17). De l'altra, θέλγειν 'encantar' o mots de la mateixa família (e.g. θελκτήρια), que en d'altres contextos fa referència a arts màgiques o a fetilleria (cf. *Od.* 5. 47, 10. 291, 10. 318, 10. 326, 24. 3), només es troba aplicat a l'encantament de la poesia en l'*Odissea* (cf. Pucci 1987: 193s.). M. Finkelberg (1998: 91–95) descriu l'encantament com un *desig incessant d'escoltar* (cf. [5] τοῦ δ' ἄμωτον μεμάασιν ἀκούμεν, 17. 520) i defensa que és un efecte incidental que només es dona quan el contingut de la poesia és nou per a l'audiència, encara que és difícil valorar si això es dona en la cançó de Femi davant dels pretendents (cf. [1]).

percepció del pas del temps en fer que l'audiència no vulgui deixar d'escoltar (cf. [3, 5]), un potencial que és el que el vincula amb les arts d'encantament o de fetilleria i que pot resultar perillós:<sup>832</sup> [2] en l'*intermezzo* de la narració dels *Apòlegs*, quan Odisseu atura la narració de les seves aventures just quan explicava el que havia vist a l'Hades, els feacis reaccionen quedant-se en silenci (11. 333), presos com per un encanteri. Només Arete trenca aquest silenci que s'ha creat per animar als feacis a fer dons d'hospitalitat a l'hoste, una proposta que Equeneu i Alcínous veuen amb bons ulls (342–53) i que és ben acollida per part dels feacis (cf. [4]); [3] Circe adverteix Odisseu del poder d'encantament que té el cant de les sirenes, que fa que els homes en quedin presos i s'oblidin de l'esposa, dels fills i del retorn;<sup>833</sup> [4] quan Odisseu acaba la narració de les seves aventures fins a terres feàcies, tothom reacciona quedant-se en silenci (13. 1, cf. 89/14) presos com per un encanteri. Només Alcínous trenca aquest silenci que s'ha creat per animar als feacis a afegir un trípode d'or a les robes amb què ja han obsequiat Odisseu (4–15), una proposta que rep l'aprovació del poble feaci (cf. [2]); [5] Eumeu explica a Penèlope que els relats del rodamón [Odisseu] θέλγοιτό κέ τοι φίλον ἦτορ, perquè ell l'ha tingut tres nits i tres dies a casa seva, i ni així ha acabat d'explicar-li totes les seves desgràcies. El poder d'encantament de la poesia és tan fort que ha estat capaç de tenir Eumeu atent i amb ganes de conèixer-ne més durant tres dies i nits seguits.

El poder d'enfetillar que té la poesia, però, només funciona quan l'audiència no ha viscut o no ha patit de primera mà els fets que s'hi narren. En cas contrari, la reacció més habitual és la de posar-se a plorar, unes llàgrimes que només s'aturen si la poesia queda interrompuda (cf. 1. 336–44, 8. 83–92, 8. 521–31):<sup>834</sup> [1] Penèlope demana plorosa a Femi que deixi de cantar sobre el retorn dels herois que van combatre a Troia i que en trobi un altre, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια | ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε (cf. 1. 337–8) a causa del πένθος ἄλαστον que sent en recordar-ho.

**126 'feu cas' [πίθεσθε]: 4 exemples: [1a] *Il.* 1. 259, [1b] 1. 274, [2] 18. 266, [3] *Od.* 11. 345, [4] 24. 461.<sup>835</sup>**

En els discursos de censura, l'element πίθεσθε introdueix la proposta d'esmena al comportament que el personatge que s'adreça a l'assemblea vol censurar. Aquest personatge acostuma a ser una figura de certa autoritat, com ara un ancià [1, 3, 4] o bé un endeví [2, 4], que censura el comportament d'un altre personatge que considera reprensible. Sovint, aquest

<sup>832</sup> Cf. Pucci 1987: 226: «He charms them so much (*kēlēthmōi d' eskhonto*, *Od.* 11. 334) that they add more gifts to those they have already lavished upon him (*Od.* 11. 336ff.). And they want to listen longer.»

<sup>833</sup> L'oblit del pas del temps i de la família també es troba en la declaració que fa Telèmac a Menelau en escoltar les contalles del sobirà espartà (cf. *Od.* 4. 595–8), encara que en aquest cas el verb que es fa servir és τέρπομαι. Per a l'estructura dels *Apòlegs* i per a les sirenes com l'episodi paral·lel al dels lotòfags, que fan que hom s'oblidi del retorn, vegeu Bakker 2013: 26; cf., també, Niles 1978: 49–50.

<sup>834</sup> Cf. Murnaghan 1987: 153–155; de Jong 2001: 197s. *ad Od.* 8. 83–92. La reacció d'Odisseu quan escolta Demòdoc cantant les gestes dels grecs a Troia —que és l'únic que, en lloc de quedar-se enfetillat per l'encant de la poesia hi reacciona de manera excepcional, plorant (8. 532–3, cf. 108/26)— n'és un dels exemples més evidents.

<sup>835</sup> Cf. Minchin 2002a: 75s.

element està acompanyat de la preposició ἀλλά, que funciona com a *fulcrum* retòric per introduir ordres [1a, 1b, 3],<sup>836</sup> reforçant així el valor imperatiu de la proposta d'esmena — encara que no sempre és escoltada (cf. [1, 2])—:<sup>837</sup> [1] el discurs de Nèstor a l'assemblea dels grecs, en què insta Agamèmnon i Aquil·les que es deixin de barallar, no aconsegueix aturar la discussió entre ells, que seguirà pujant de to fins que Aquil·les se'n retiri irat; [2] encara que no és ben bé un discurs de censura, perquè és el primer que parla en l'assemblea, Polidamant rebutja una de les dues alternatives que tenen els troians, la de dormir al costat de les naus i seguir atacant l'endemà, i proposa retirar-se a la ciutat i prendre una posició més defensiva. Tanmateix, el rebuig frontal d'Hèctor acabarà decantant la balança cap a l'opció contrària, i els troians no es retiraran; [3] si bé Equeneu, el més ancià dels feacis, dóna suport a les paraules d'Arete —que censura la gasiveria que els habitants de l'illa mostren envers Odisseu (cf. 11. 336–41)—, també passa la paraula a Alcínous, de qui diu que té el poder al casal, unes paraules que, a la vista de les connotacions associades a aquest element, es poden entendre de censura al comportament d'Arete, que és com si regnés a Feàcia sense tenir en compte el marit, que és el rei; [4] després dels discursos d'Eupites, el pare d'Antínoos, que vol venjar la mort del fill, i de Medont, que avisa els itaquesos que Odisseu gaudeix del favor diví, parla l'ancià endeví Haliterses, que censura el comportament dels pretendents durant l'absència de l'heroi itaqès i commina els presents a l'assemblea a oblidar la revenja i tornar-se'n cap a casa.

**127 parlar de coses ventisses [ἀνεμώλια | βάζειν]:** 3 exemples: [1] *Il.* 4. 355, [2] *Od.* 4. 837, [3] 11. 464.<sup>838</sup>

El motiu *parlar de coses ventisses*, testimoniats només en tres passatges homèrics, apareix sempre en el discurs d'un personatge per referir-se a insinuacions o suposicions que no tenen cap base real, sinó que es fonamenten en una cosa tan insubstancial o inestable com és l'aire (ἀνεμώλια). És per això que els personatges hi recorren o bé per rebutjar les suposicions o insinuacions sense fonament que fa el seu interlocutor [1], o bé per negar-se a contestar una pregunta la resposta de la qual desconeixen [2, 3]:<sup>839</sup> [1] per negar les insinuacions que formula Agamèmnon en l'*epipolei*, Odisseu fa servir un seguit de recursos que contraresten les dures paraules del sobirà argiu i defensar-se dels seus insults i provocacions,<sup>840</sup> com ara desautoritzar els fonaments de la seva intervenció acusant-lo de *parlar de coses ventisses*. Odisseu clou així el seu discurs, que provoca tot seguit la disculpa d'Agamèmnon (cf. 4. 356–

<sup>836</sup> Cf. J. Foley 1999: 224s.

<sup>837</sup> De fet, la presència d'aquest element en el discurs no anticipa ni l'èxit ni el fracàs de la proposta d'esmena que fa el personatge: l'únic efecte que té és perllongar la incertesa en relació amb el resultat de la intervenció correctiva.

<sup>838</sup> Cf. *Lfgre* s. u. ἀνεμώλιος; Kirk 1985: 366 *ad Il.* 4. 355; R. Martin 1989: 70s.

<sup>839</sup> En aquests dos casos, com que la pregunta va referida al destí d'una persona en concret, si encara són vius o no Odisseu [2] i Orestes [3], la resposta presenta una formulació gairebé idèntica, més enllà de la presència del motiu *parlar de coses ventisses*: [2] οὐ μὲν τοι κείνόν γε διηνεκέως ἀγορεύσω, | ζῶει ὃ γ' ἢ τέθνηκε· κακὸν δ' ἀνεμώλια βάζειν (*Od.* 4. 836–7) ~ [3] οὐδέ τι οἶδα, | ζῶει ὃ γ' ἢ τέθνηκε· κακὸν δ' ἀνεμώλια βάζειν (11. 463–4).

<sup>840</sup> Per a la resta d'elements del discurs de rebuig d'Odisseu a Agamèmnon (*Il.* 4. 327–63), cf. Kelly 2007a: 84 n. 3.

63); [2] encara que és la principal impulsora que Odisseu pugui complir el retorn amb el favor diví, Atena *qua* Iftime es nega a respondre la pregunta de Penèlope a propòsit del destí de l'heroi, si és viu o mort, perquè afirma que és dolent *parlar de coses ventisses* (cf. [3]); [3] Odisseu també es nega a respondre l'ànima d'Agamèmnon a propòsit del destí d'Orestes, de qui ni el sobirà argiu ni l'heroi itaquès saben res, i ho argumenta dient que és dolent *parlar de coses ventisses* (cf. [2]).

En tots tres casos, la presència del motiu implica un rebuig frontal a parlar d'alguna qüestió que no té, o bé no admet, resposta. Així, anticipa el final —certament abrupte— de la conversa, alhora que deixa una porta oberta a la incertesa a propòsit del destí del personatge per qui un dels interlocutors ha demanat, que l'audiència ja coneix però els personatges no: [2] encara que l'audiència sàpiga que els déus han decidit el retorn d'Odisseu, la resposta tallant d'Atena *qua* Iftime a Penèlope no confirma les expectatives de l'audiència, que tornen a quedar en suspens: hauran de seguir escoltant la veu del poeta per saber si el retorn d'Odisseu s'acompleix i la manera com ho fa; [3] encara que el poeta ja ha fet referència anteriorment al fet que Orestes és viu i que prendrà venjança de la mort d'Agamèmnon,<sup>841</sup> la resposta tallant d'Odisseu a l'ànima del sobirà argiu no ho pot confirmar, cosa que fa que el desenllaç de la història d'Agamèmnon quedi, si més no per a l'Atrida, en suspens.

---

<sup>841</sup> Cf. *supra* n. 392.



# Commentary

The episode of the *Nekyia*, which occupies the eleventh book of the *Odyssey*, is constructed in accordance with the pattern of a *quest* (1–640),<sup>1</sup> which Odysseus undertakes together with his surviving companions in order to consult the soul of Tiresias (the Theban seer who inhabits Hades) about his impending return to Ithaca. Since the hero knows from Circe's words (cf. 10. 488–95) that he must embark on a voyage to the Underworld, wails, tears, expressions of sadness and fear appear throughout the episode.<sup>2</sup> However, in the audience's horizon of expectations,<sup>3</sup> the presence of two *helpers* (Circe and Tiresias) and two *magical agents* anticipates the expedition's future success. Circe instructs them how to sail to the Cimmerian land and thence to Hades (10. 504–40), and provides them with sacrificial victims to propitiate the gods of the Underworld and to enable them to communicate with the souls of the dead (10. 571–2), and also *sends them a favourable wind* (6–8)<sup>4</sup> that anticipates the future success of their *sea voyage* (10. 569–11. 21);<sup>5</sup> Tiresias, for his part, gives them the information they need through a *prophecy* (100–37).<sup>6</sup> Thus, the traditional elements that function as *magical agents* at a structural level are the *favourable wind* (6–8) and the blood of the sacrificial victims (36–50, 98), which allow Odysseus to speak to the souls of the dead and most importantly with Tiresias himself, which was the main aim of their expedition to the Underworld.

Throughout the episode there is an alternation of traditional elements that arouse contradictory feelings and expectations in the audience. On the one hand, some of them create the feeling of a highly dangerous expedition that places the life of Odysseus and of his companions at risk; but on the other hand other elements suggest that very soon the expedition will be resolved in a satisfactory way. The poet – who in this episode is to be identified with Odysseus, who composes the *Apologoi* for the Phaeacian audience – plays with

---

<sup>1</sup> 1.

<sup>2</sup> Among the traditional elements of the episode associated with feelings of sadness and anxiety, we find 'sorrowful' (cf. 3/15–18); 'he shed full tears' (cf. 4/7–9), 'to the wretched mortals' (cf. 10/4), 'I broke into tears at the sight of him, and my heart pitied him' (cf. 21/1–3), and 'suffering strong pains' (cf. 44/2).

<sup>3</sup> In the case of Odysseus' narration of his adventures to the Phaeacians (traditionally known as the *Apologoi*) two different audiences must be taken into account: on the one hand, the internal audience of the Phaeacians, who are the prime receptors of Odysseus' narration; on the other, the implicit audience of the *Odyssey*, those to whom the whole epic poem is directed. These two audiences have very different understandings of myth and of the future development of the narrative action, which can significantly affect the expectations generated by the presence of traditional elements. In this commentary, we take both audiences into consideration. For a more detailed study of the audience in *Odyssey* 11, see Doherty 1991; for the relation between gender and audience, see Doherty 1992.

<sup>4</sup> 6.

<sup>5</sup> 2.

<sup>6</sup> 38.

the expectations that the different traditional elements generate, alternating them in order to arouse suspense and uncertainty regarding the evolution and the outcome of the expedition: for, although his survival is obviously presupposed by the fact that the hero is alive and singing to the Phaeacians of the difficulties he and his companions had to bear in Hades, the presence of elements associated with the mortal nature of the characters and with the dangerous nature of the expedition projects a shadow of doubt and uncertainty aimed, in the last instance, at keeping the audience's interest alive until the final return of Odysseus and his companions to Circe's island – or, better still, until Odysseus concludes his poetic narration of the *Apologoi*.<sup>7</sup>

Circe does not limit herself to helping Odysseus just by suggesting that they have to undertake a *quest* (cf. *supra*) to obtain a prophecy from Tiresias; she also describes to him the path he and his companions have to follow in order to reach the Cimmerian land, from where they can reach Hades on foot (cf. 10. 505–15). The description of the *departure of the ship* (10. 569–11. 10),<sup>8</sup> which signals the start of the *sea voyage* (10. 569–11. 21),<sup>9</sup> presents the recurrent elements of this kind of scene in their usual and typical disposition, but it also contains much more specific ones which can help the poet to characterize the voyage. On the one hand, the traditional elements 'sorrowful' (5<sup>a</sup>)<sup>10</sup> and 'weeping countless tears' (5<sup>b</sup>)<sup>11</sup> associate the sea voyage undertaken with mortality: the first traditional element, because it expresses resignation in front of an unavoidable fact related with death (namely, the resignation with which Odysseus' companions face the voyage to Hades, which is precisely the place where the dead are) and the second one, because it expresses a strong emotional state related with the mortal nature of the characters (there are, indeed, very few cases of mortals who have come back from Hades). On the other hand, the presence of the figure of Circe as a *helper* (6–8),<sup>12</sup> as well as the presence of the traditional motif *a god sends a favourable wind* (6–8),<sup>13</sup> directed to Odysseus' ship as it sets off, anticipate the future success of the voyage and the

<sup>7</sup> The figure of Odysseus as an excellent poet has a central importance in the episode of the *Nekyia*, and in the *Apologoi* as a whole. This narration is intended to please the Phaeacians and to persuade them to make gifts to him (cf. de Jong 2001: 210 *ad Od.* 8. 389–93), but especially to ensure that they will escort him to Ithaca (cf. Kilb 1973: 34; Most 1989: 28f.; de Jong 1992: 11). This is the reason why our hero deploys all his resources, on the one hand, to please his audience – e.g., the *Catalogue of heroines* (225–332), continuing the song in spite of his desire to rest (330–2, 373–84, cf. 87/4), adapting his story to the requests of his audience (380–4) – and, on the other, reaffirms his poetic authority and his excellence as a singer – e. g., the *erroneous questions* motif (62) answering a *question with different alternatives* (56), the formulaic expression 'and the will of Zeus was accomplished' (123/2), the *recusatio* 'but I could not tell over the whole number of them nor name all' (86/3) or the *poetic enchantment* (124/2), under which his audience falls. For a deeper analysis of each of these elements, see their entries in the *Lexicon* and this *Commentary*. For Odysseus as a Hesiodic singer (or a quasi-bard), who bases his poetic authority not on the Muses but on his personal experience, see Kelly 2008; cf. Rutherford 1992: 165 *ad Il.* 19. 203; Wyatt 1989.

<sup>8</sup> 2a.

<sup>9</sup> 2.

<sup>10</sup> 3.

<sup>11</sup> 4.

<sup>12</sup> 5.

<sup>13</sup> 6.

fact that the ship will arrive safely – even if sometimes it appears that these expectations will be frustrated, a fact that projects a certain suspense in the narrative action.<sup>14</sup>

The *navigation* (11)<sup>15</sup> is described succinctly, without any details of note. The presence of the formulaic expression ‘*and the sun set*’ (12<sup>a</sup>),<sup>16</sup> indeed, signals not only [I] the transition from day to night, but [II] generates the expectation that an important event will follow, in this case the *arrival of the ship* (12–21)<sup>17</sup> in the Cimmerian land. Actually, the end of the day coincides with the end of the journey, implied in the formula ‘*and all the ways grew dark*’ (12<sup>b</sup>)<sup>18</sup> that completes the hemistich; in this case the end of the journey coincides with the arrival at the final destination. It is, thus, a sea voyage apparently without any exceptional characteristics, beyond the fact that it leads the travellers to a destination, the Cimmerian land – misty and full of darkness, as one would expect any place next to the gates of Hades to be.

Odysseus uses the technique of the description by negation<sup>19</sup> to describe the Cimmerian land in terms that are the complete opposite of what is usual in the known world: the region is always covered by a thick mist that does not allow the sun to shine, but a ‘*destructive night*’ (19<sup>a</sup>)<sup>20</sup> extends ‘*upon the wretched mortals*’ (19<sup>b</sup>).<sup>21</sup> These two traditional elements used by Odysseus to describe the Cimmerian land are immanently connected with the world of the dead: on the one hand, the deadly and destructive character of the night that evokes the first formula; on the other, the anxiety regarding the ephemeral nature of human life associated with the expression ‘*to the wretched mortals*’. With the negative connotations of these two expressions, Odysseus the poet (and the poet of the *Odyssey*) counterbalances the expectations generated in the audience (both the internal, the Phaeacians, and the implied audience of the poem) of the successful arrival of the ship at its destination: the alternation of traditional elements with traditionally positive or negative connotations allows the hero-singer and the poet of the *Odyssey* to project an atmosphere of uncertainty regarding the future of the narrative action. This is how the poet warns his audience not to feel confident about future events, for the dangers that threaten Odysseus’ expedition have only just begun.

<sup>14</sup> Although it was exceptional, and does not modify the connotations associated with the motif *god sends a favourable wind* (6), Odysseus’ sea voyage by raft from the island of Ogygia – aided by a favourable wind provided by the goddess Calypso (5. 268, cf. 6/6) – ends in a shipwreck caused by the angry Poseidon. In that case, however, the immanent values associated with the presence of the *divine helper* are at odds with those of the *divine anger*, a contradiction which is solved with the failure of the lesser divinity, Calypso.

<sup>15</sup> 2b.

<sup>16</sup> 8a.

<sup>17</sup> 2c.

<sup>18</sup> 8b.

<sup>19</sup> The mechanism *description by negation* usually defines elements completely opposed to normal conditions, such as Elysium, the life of gods, or remote and exotic lands. In this case it is used to describe the Cimmerian land, which presents special features of its own due to its geographical situation next to the gates of Hades. Cf. Stierle 1975; Austin 1975: 144f.; Basset 1980; Davies 1987; de Jong 2011: 234 *ad Od.* 9. 116–41 [with a list of passages].

<sup>20</sup> 9.

<sup>21</sup> 10.



After arriving at the place pointed out by Circe (21–2, cf. 10. 513–5), Odysseus offers a *sacrifice* (23–47)<sup>22</sup> with a *libation* (25–9)<sup>23</sup> of honeyed milk and wine in order to propitiate the souls of the dead, and especially the soul of Tiresias: he promises them even more sacrifices and offerings when he is back in his homeland. The presence of these two elements of the ritual, the *sacrifice* and the *libation*, implies the central importance of the demand for the sacrificer – in this case Odysseus, who wants to come back alive from Hades after having heard Tiresias’ prophetic words, which, he hopes, will allow him to return to Ithaca. Moreover, the sacrifice carried out by Odysseus presents one aspect that underlines the exceptionality of his situation: the meat of the sacrificial victims is not eaten at a banquet but is totally consumed by fire (44–7).<sup>24</sup> Such a holocaustic sacrifice (in which the victim is offered in its entirety to the gods and, therefore, people do not consume its meat) emphasizes even more strongly the atypical situation in which the sacrifice takes place and, as a consequence, the importance of the request made, although all this is left implicit.

However, this is not the only atypical aspect of this sacrifice. The digging of a *bóthros* to collect the blood of the sacrificed animals is not a common practice, and still rarer is the action described with a formulaic expression with heroic resonances ‘*drawing my sharp sword*’ (24),<sup>25</sup> applied in a description of an act that is apparently “undeserving” of this heroic consideration. It is difficult to know what effect the poet was seeking in using a formula with such connotations in terms of traditional referentiality; however, an analysis of its use in the *Odyssey* shows that it is used only in the *Apologoi* (and therefore only by Odysseus as a secondary narrator) and that whenever it appears it frustrates the audience’s expectations, because this formula with heroic resonances (used in the *Iliad* to anticipate heroic deeds) is related to actions which either are not heroic at all, or turn out to be ineffective in the situations that Odysseus faces in his wanderings. Placing a befitting formula of Iliadic heroism, a heroism that prefers strength to cunning, in contexts in which this kind of heroism is ineffective, has a concrete goal: to show the naive character of Odysseus, who takes for granted that these supposedly heroic gestures will also be useful to him in the wanderings narrated in the *Apologoi*; to project uncertainty regarding the hero’s ability to achieve his final aim, and finally to highlight that there is another kind of heroism – the one represented precisely by Odysseus, based on cunning, self-assurance and endurance – that is superior to the one that prevails in the *Iliad*, embodied by Achilles.<sup>26</sup> This same formula is used again

<sup>22</sup> 11.

<sup>23</sup> 13.

<sup>24</sup> For an analysis of the sacrifices in which the victim is offered whole to the divinity, see the traditional element 11 (*sacrifice*) in the referential lexicon. Here we do not consider some of the elements of sacrifice previously studied, such as the black colour of the victims or the exact development of the ritual (cf. Bostock 2007 *ad loc.*). What is really significant for us is its exceptional character, which can be inferred from the fact that the victim is offered whole to the gods.

<sup>25</sup> 12.

<sup>26</sup> Nobody today would question that the *Odyssey* presents a revision of the Iliadic conception of *kléos*: whereas in the *Iliad* the return (*nóstos*) destroys the *kléos* (to the extent that Achilles is forced to choose between one or the

when Odysseus tries to keep in line the souls who have attended en masse (cf. 48) – an equally naïve action, given their lack of corporeity.

However, although the connotations of *sacrifice* just mentioned explain its presence in the scene, the most important element of ritual (and, in fact, what initially drives the accomplishment of the sacrifice) is the blood, which works as a *magical agent* (36)<sup>27</sup> in the first part of the *Nekyia*. This element is indispensable to enable Odysseus to speak with the souls of the dead persons, as well as to obtain a prophecy from the Theban seer concerning his return. The fact that the sacrifice has been carried out adequately – as deduced from the presence of the formula ‘*the blood ran forth*’ (36),<sup>28</sup> which implicitly signals the definitive blow that kills the victim – is a guarantee that Odysseus will to achieve the goal of his *quest*, which is what motivated his voyage to Hades. This is why blood has a significant presence not only in the description of the sacrifice, but also in the successive conversations that Odysseus has with different souls in Hades.<sup>29</sup> He also mentions that he killed them ‘*with the pitiless bronze*’ (45)<sup>30</sup> as Circe had advised him to do (cf. 10. 532) – an expression usually related to contexts of death or of imminent mortal danger.

The presence of the blood summons the souls, who utter terrible cries. This is the first instance of the traditional motif of the *horrors of Hades* (40–3)<sup>31</sup> which appears in several parts of the *Nekyia*, implicitly underlining the presence of terrifying supernatural elements. At the same time, the use of the traditional expression ‘*swarming from every direction*’ (42)<sup>32</sup> to describe the souls gathering around the *bóthros* connotes the presence of a summoning element (in this case, blood), whereas ‘*with divine clamour*’ (43)<sup>33</sup> implicitly shows the power of the souls over Odysseus. On the other hand, the reaction of the hero, consumed by ‘*pale fear*’ (43),<sup>34</sup> implies the helplessness he feels in front of a supernatural intervention which he wants to stop but cannot. In this context, his attempts to keep the souls of Hades in line with

---

other (cf. 9. 410–6)) in the *Odyssey* it is the return that confirms the *kléos*: thus, when Odysseus returns to Ithaca and takes revenge on the suitors, he surpasses both Achilles, who did not come back from Troy, and Agamemnon, who failed, as “the best of the Achaeans” (cf. Nagy 1979: 38f.). Moreover, Odysseus and Penelope represent a different kind of heroism, that of cunning (*métis*) and deception (*dólos*), of resistance and self-control, which is the one that triumphs and gives *kléos* in the *Odyssey*. This does not mean that Odyssean heroism was only a passive one, based on resistance, but rather that it also had an important active component, highlighted especially in the episodes of the *Apologoi* (cf. Dimock 1956; Clay 1983: 54–68; Peradotto 1990; Cook 1999). For the concept of *kléos* in the *Odyssey*, see Segal 1983; A. T. Edwards 1985a; Katz 1991: 20–29.

<sup>27</sup> 7.

<sup>28</sup> 14.

<sup>29</sup> Blood has a relieving role in the *Nekyia*, especially in the meetings between Odysseus and the souls in Hades that take place before the *intermezzo*; it is the element which summons the souls (36–7), which Tiresias’ soul needs in order to be able to prophesy (95–8, cf. 50, 89), and which allows the souls to return to life/ and be able to speak with Odysseus (147–8), for example Anticlea (153) or the heroines of the Catalogue (231–2). According to the *uaria lectio* ἐπεὶ πῖεν αἷμα κελαινόν (390), Agamemnon also drank it before recognizing Odysseus; although the *lectio* ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσι is the one that is normally edited, from a referential perspective both are possible.

<sup>30</sup> 19.

<sup>31</sup> 15.

<sup>32</sup> 16.

<sup>33</sup> 17.

<sup>34</sup> 18.

the heroic gesture expressed in ‘*drawing my sharp sword*’ (48)<sup>35</sup> – already present in the advice Circe gives him before sailing to the Cimmerian land (cf. 10. 535) – may superficially appear to be effective but they seem vain to the audience, who are well aware of Odysseus’ helplessness and terror when facing these souls for whom he feels a supernatural fear.

The appearance of the soul of Elpenor, Odysseus’ companion who died unnoticed in Circe’s palace and whose body still lies unburied, initiates the second part of the episode. In this second part Odysseus meets the souls of Elpenor, Tiresias and Anticlea, meetings which grow in extension and in intensity.<sup>36</sup> The first meeting, with Elpenor, is relatively short, and follows the structure of the typical scene of a *conversation with a soul of Hades* (51–83):<sup>37</sup> the approach of the soul to the visitor and a description of its identity (51–4), the recognition between the soul and the visitor and the reaction that this provokes (55), the conversation between them (56–80), and the closing of the scene (81). The presence of the element ‘*I broke into tears at the sight of him, and my heart pitied him*’ (55)<sup>38</sup> – which expresses the first reaction of the hero on recognizing the identity of the soul – and of the closing formula ‘*while exchanging hateful words*’ (81)<sup>39</sup> to end the scene are characteristic of meetings of this kind in which Odysseus previously did not know of the death of his interlocutor; this is why these two elements, which underline the saddest aspects of the meeting (the weeping, the feeling of compassion or the hateful words they exchange) only appear in the meetings with the souls of Elpenor, Anticlea, and Agamemnon.

The conversation between the hero and Elpenor’s soul contains the two standard questions: an inquiry into the reasons for the speaker’s presence in Hades, and a request for a favour or information that only his interlocutor can provide. The introduction of Odysseus’ speech to Elpenor with the traditional expression ‘*he spoke winged words*’ (56)<sup>40</sup> implicitly indicates the continuation of the speaker’s attitude towards the situation of his interlocutor – in this case, sympathy, expressed by the traditional element mentioned above ‘*I broke into tears at the sight of him, and my heart pitied him*’ (cf. supra). The questions that Odysseus asks

<sup>35</sup> 12.

<sup>36</sup> So, the two parts of the *Nekyia* containing Odysseus’ meetings with souls are structured in parallel, followed in each case by a catalogic passage with references to heroes from the past. However, whereas the meetings of the first part (Elpenor, Tiresias, Anticlea) present a *crescendo* in extension and intensity – in the ones of the second part (with Agamemnon, Achilles, Aias) the extension and intensity gradually diminish (cf. Tracy 1997: 375f.). For the relation between extension and emphasis, and for the principles of oral aesthetics in general, see “L’estètica de la poesia oral” in the *Introduction*.

<sup>37</sup> 20.

<sup>38</sup> 21.

<sup>39</sup> 33.

<sup>40</sup> For formulaic expressions such as ‘*I spoke winged words*’ [ἔπεα πτερόεντα προσηύδα] see the referential analysis by A. Kelly (2007a: 143–148 §49), according to which this expression connotes the continuation of the speaker’s previously expressed attitude (either in the same verse or in previous ones). With regard to its occurrences in the *Nekyia*, Odysseus’ attitude is a compassionate one, as shown by the fact that it is usually preceded by the element ‘*I broke into tears at the sight of [him], and my heart pitied [him]*’ (55, 395, cf. 21) or participle forms such as ὀλοφύρομένος (154, 472, 616); in one case, however, it is anxiety that the speaker feels (208: ἐμοὶ δ’ ἄχος ὅζ’ ἐγένεσκειτο κηρόθι μᾶλλον). Although we have not included this element in our referential lexicon, in this commentary we accept the referential values defined by Kelly, for they coincide exactly with its occurrences in the *Nekyia*.

him aim to establish how he died, how he finally came ‘*under the misty darkness*’ (57).<sup>41</sup> Elpenor attributes his outcome to a ‘*bad fate*’ (61),<sup>42</sup> which implies that fate caused a significant and irreversible change in his life – his death and his present situation of anxiety due to his lack of burial. The resolution of this question is central for Elpenor’s soul; this is why he addresses a *supplication* (66–78)<sup>43</sup> to Odysseus, who is the only one who can put an end to his anxiety by burying his body when he returns to Circe’s island. Moreover, Elpenor’s *supplication* also contains other traditional elements which implicitly reinforce his request, either through persuasion or through threat: the reference to the motif ‘*when a child*’ (67)<sup>44</sup> implicitly connotes that his request has to be listened to and respected; the reference to the people *who were left behind when he went to war* (68)<sup>45</sup> gives a real dimension to his supplication and reinforces, even more, Odysseus’ obligation to listen to and respect his request; the vocative ‘*my lord*’ (71<sup>a</sup>)<sup>46</sup> shows deference towards Odysseus, which is slightly diminished by the urgency of the following word, ‘*I advise*’ (71<sup>b</sup>),<sup>47</sup> associated with the introduction of an admonition; finally, the presence of the motif *menace with divine anger* (73),<sup>48</sup> which involves an act that implies the violation of an aspect belonging to a field controlled by a god (the burial of the dead) shows Elpenor’s helplessness in his current situation, in which his only resource is to invoke the gods. He closes his supplication expressing a will of transcendence connoted in two traditional expressions: ‘*to build a sêma for him*’ (75)<sup>49</sup> and ‘*to be known for the men to be born*’ (76).<sup>50</sup> Although the wish for burial fits well with Homeric eschatology,<sup>51</sup> Elpenor’s will to transcend (appropriate for heroes who have carried out deeds worthy of being remembered) seems quite ironic, given the nature of this character’s death.<sup>52</sup> However, Odysseus seems disposed to help him, as can be inferred when he addresses him with the vocative ‘*wretched*’ (80)<sup>53</sup> – an adjective that is usually applied to Odysseus.

---

<sup>41</sup> 22.

<sup>42</sup> 23.

<sup>43</sup> 24.

<sup>44</sup> 25.

<sup>45</sup> 26.

<sup>46</sup> 27.

<sup>47</sup> 28.

<sup>48</sup> 29.

<sup>49</sup> 30.

<sup>50</sup> 31.

<sup>51</sup> Without burial, the souls of the dead were condemned to wander eternally; this is the reason for the insistence of Elpenor’s soul or of Patroclus’ ghost, who appears to Achilles (cf. *Il.* 23. 71), that they should be buried in order finally to be able to go to Hades. For Homeric eschatology, see Sourvinou-Inwood 1981; 1983; 1995: 10–107; Dihle 1982; M. Clarke 1999; Albinus 2000: 21–97.

<sup>52</sup> Cf. Dimock 1989: 141: “[n]ext to Thersites, Elpenor is the most unheroic person in Homeric epic”; Heubeck 1989: 81 *ad Od.* 11. 66–78; Ahl & Roisman 1996: 123–125. In contrast, R. Bostock (2007: 51f.) defends that Elpenor’s wish for burial is not ironic, but justified, “since an unburied body could provoke the gods’ anger and everyone may lay claim a tomb as the last visible indication of their earthly existence”. However, the referential connotations that the elements of this scene have in the tradition reveal that Elpenor does not only ask for burial (the lack of which is what makes gods angry (cf. Pedrick 1982: 131)) but shows an evident will to transcend. Clearly, in the *Odyssey* the idea of *kléos* has been extended beyond the limits that it had in the *Iliad* (cf. de Jong 2001: 274 *ad Od.* 11. 58–83).

<sup>53</sup> 32.

At the narrative level, this episode fulfils two aims: firstly, it highlights Odysseus as a solicitous leader, sympathetic to the needs of his men despite the fact that they are simple rowers;<sup>54</sup> secondly, it works as a paradigm: with Elpenor's example, Odysseus shows the Phaeacian audience how someone asking for help should be attended. From the similarities between Elpenor's situation (trapped in front of the gates of Hades due to his lack of burial) and that of Odysseus (trapped in Phaeacia due to lack of guidance to Ithaca) the purpose behind this episode can be inferred: Odysseus wants his Phaeacian audience to help him, as he helped Elpenor, and to fulfil their promise to guide and escort him to Ithaca.<sup>55</sup>

The sudden appearance of Anticlea's soul, expressed with the element '*there came to us the soul*' (84)<sup>56</sup> which focuses all the narrative attention on the arriving figure, initiates a new scene of *conversation with a soul of Hades* (84–9, 152–225).<sup>57</sup> The scene presents the typical structure, even though Tiresias' soul interrupts it (90–151). Before his appearance, however, the motif *what was left behind when the hero went to the war* (86)<sup>58</sup> gives a real dimension to Anticlea's death; moreover, the expression of Odysseus' reaction through the formular verse '*I broke into tears at the sight of her, and my heart pitied her*' (87)<sup>59</sup> implies that he was previously unaware of her death.

However, as we have mentioned, the presence of the formula '*there came to us the soul*' (90)<sup>60</sup> signals the appearance of a new figure, on whom the narrative attention is now focused – Tiresias, whose prophecy Odysseus and his companions have come to Hades to hear. Like Elpenor's meeting, this scene is built following the pattern of *conversation with a soul of Hades* (90–151)<sup>61</sup> and presents the recurrent elements of this kind of scene: the approach of the soul to the visitor and a description of its identity (90–1<sup>a</sup>), the recognition between the soul and the visitor, the emotional reaction (91<sup>b</sup>), conversation between the two (92–149) and the closing of the scene (150–1). In contrast to the previous occasion, however, there are no elements that

<sup>54</sup> Cf. de Jong 2001: 274 *ad Od.* 11. 58–83. This first goal coincides with the general aim of the *Odyssey* to improve the image of the Ithacan hero in early Greek epic tradition and to present him in a new positive light, highlighting his heroic deeds and the kind of heroism that he embodies. For a more detailed account of this question, see "L'estudi de la *Nekyia*" in the *Introduction*.

<sup>55</sup> In both cases, the character is trapped in a situation of transition – in the case of Elpenor between the world of the living and the world of the dead, or in the case of Odysseus in his wanderings on his way back to Ithaca. The character can only escape with the aid of an external figure who is able to extract him from the situation – in the case of Elpenor, Odysseus, by burying his body, and in the case of Odysseus, the Phaeacian, by escorting him to Ithaca. The structural parallelism is further reinforced by Odysseus' use of the vocative '*wretched*' [ὦ δούστην] to address Elpenor (80, cf. 32), precisely an adjective which is used to describe Odysseus in the *Odyssey*. Although this interpretation does not fit into traditional referentiality, in which the element simply indicates the will of the addresser to help the addressed (cf. 32), and explores intratextuality in the *Odyssey*, it is an interesting hypothesis to suggest that Odysseus the poet, in order to reinforce the parallelism of his situation in Phaeacia with that of Elpenor in Hades, makes the Odysseus of the *Nekyia* address Elpenor with the adjectives with which he is usually named.

<sup>56</sup> 34.

<sup>57</sup> 20.

<sup>58</sup> 26.

<sup>59</sup> 21.

<sup>60</sup> 34.

<sup>61</sup> 20.

implicitly show that the hero was unaware of his interlocutor's death.<sup>62</sup> The reference to Tiresias 'holding' (91)<sup>63</sup> a golden sceptre, which represents his status and position, characterizes the Theban seer as a figure of prestige and authority in the Underworld,<sup>64</sup> and anticipates the prescriptive nature of his *prophecy* to Odysseus which will contain concrete indications to enable Odysseus to return to his fatherland.

Before uttering the prophecy, the seer asks Odysseus why he is in Hades and asks for his permission to drink the blood of the sacrificed victims. The traditional elements in this initial intervention (93–6) express, on the one hand, his surprise on meeting Odysseus in Hades, and, on the other, the assurance that the Ithacan hero will obtain from him all that he needs: so, although it is true that by starting his speech with the question 'why, again...?' (93<sup>a</sup>–4)<sup>65</sup> Tiresias' soul expresses his surprise at the presence of someone still living in Hades, all the traditional elements in his first intervention anticipate his disposition to help him and, as a consequence, raise the expectation that Odysseus' expedition to Hades will fulfil its aim to obtain the seer's indications. The vocative 'wretched' (93<sup>b</sup>)<sup>66</sup> implies his predisposal to help; the presence of the formula 'the light of the sun' (93<sup>c</sup>)<sup>67</sup> offers the perspective that the hero's present situation might improve; Tiresias' request for blood (95–6), which at a structural level acts in the *Nekyia* as a *magical agent*,<sup>68</sup> anticipates the future success of the expedition; finally, the *infallible nature* (96)<sup>69</sup> of Tiresias' prophetic words guarantees the veracity of the prophecy he is about to utter to Odysseus (cf. 100–37).

Tiresias' *prophecy* (100–37)<sup>70</sup> proleptically anticipates the form of Odysseus' return to his homeland, Ithaca. The presence of two alternatives, however, allows the poet to maintain the suspense and, thus, the audience's interest in the narrative action:<sup>71</sup> an audience who knew the immanent values linked not only to prophetic speeches uttered by a seer but also to

<sup>62</sup> We mean the traditional elements 'I broke into tears at the sight of [him], and my heart pitied [him]' [τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῶι] (21) and 'while both exchanging hateful words' [νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένω στρυγεροῖσιν] (33), which are present in the scene of *conversation with a soul in Hades* (20) when the visitor does not previously know of the death of his interlocutor.

<sup>63</sup> For the element 'holding' [ἔχων], we follow Kelly's referential analysis (2007a: 237–241 §119), for whom the element held suggests or anticipates a concrete aspect of the holder's character or attitude, although the object itself may not be mentioned again. In the case of the occurrences of the expression in the *Nekyia*, these connotations are evident: Tiresias holds the golden sceptre, a symbol of his position (91); Neoptolemus the *géras*, a symbol of his heroic value (534); Minos a golden sceptre, a symbol of his majesty and royalty, preserved in Hades (569); Orion the peculiar hunter's club (575); and finally Heracles his characteristic bow (607).

<sup>64</sup> Cf. Bostock 2007: 58f. *ad Od.* 11. 91. On the fact that the souls of the dead who are in Hades retain their peculiar attributes or objects from when they were still alive, see Heubeck 1989: 111 *ad Od.* 11. 568–71; Ogden 2001: 221.

<sup>65</sup> 35.

<sup>66</sup> 32.

<sup>67</sup> 33.

<sup>68</sup> 7.

<sup>69</sup> 36.

<sup>70</sup> 37.

<sup>71</sup> The tree structure of Tiresias' prophecy, with different scenarios depending on the decisions that Odysseus and his companions take, avoids the premature description of events which Odysseus will narrate later on, thus allowing the prolongation of the uncertainty and suspense generated, which are essential in order to keep the audience's interest alive. For an analysis of the dendriform structure of Tiresias' prophecy, see Peradotto 1985; 1990: 63–93.

a traditional element such as the *infallible nature* of the uttered prophecy, would see in it the anticipation of future events, especially concerning the *nóstos* (100–15<sup>a</sup>)<sup>72</sup> of the Ithacan hero to his homeland, full of difficulties and hardships, the *devastation*<sup>73</sup> (115<sup>b</sup>–8) that he will encounter in his palace when he returns (Penelope’s suitors having seized his *oikos*) and his *retribution* (119–20)<sup>74</sup> against them. Nevertheless, even though Tiresias’ prophecy broadly anticipates the structure of most of the episodes that make up the following books of the *Odyssey*, its formulation is consciously vague so as to allow him to maintain the uncertainty regarding the final form of Odysseus’ *nóstos* and his *retribution* against the suitors. In both cases, the presence of two alternative, equally plausible realizations – in the first, depending on the behaviour of Odysseus and of his companions concerning Helios’ herd (105–15<sup>a</sup>), and in the second, depending on how the hero wants to carry out his *retribution*, either openly or by deception (ἥ ἐ δόλωι ἢ ἀμφοδὸν, 120) – allows the poet to prolong the uncertainty and thus to maintain the audience’s interest until the end. Besides, Tiresias’ prophecy presents relatively few traditional elements: the expression ‘*after much suffering*’ (104, 111),<sup>75</sup> which implies that these hardships are necessary for him to accomplish his return; the element ‘*if you want to*’ (105),<sup>76</sup> which raises the possibility that Odysseus may not follow his indications, and the formula ‘*with the sharp bronze*’ (120),<sup>77</sup> which does not add any significant details regarding the final form that Odysseus’ *retribution* will take. Tiresias’ prophecy includes future events involving the Ithacan hero that are not developed further in the *Odyssey*, such as his trip inland with an oar in order to placate Poseidon’s anger, building him a temple and offering him the *sacrifice of a hecatomb* (132),<sup>78</sup> in a place whose inhabitants do not know what the oar is (121–33), or his own death ἐξ ἁλός (134–7).<sup>79</sup> In the case of his trip inland, the presence of the element ‘*I will tell you an easily recognizable sign*’ (126)<sup>80</sup> indicates the exceptional nature of the *sêma* that the hero has to identify – in this case, the inability to identify an oar – and the presence of the motif *sacrifice of a hecatomb* (132)<sup>81</sup> implicitly connotes the importance of the construction of the temple in honour of Poseidon in order to appease his anger.<sup>82</sup> In the case of Odysseus’ death, the fact that it is expressed with a

<sup>72</sup> 41.

<sup>73</sup> 40.

<sup>74</sup> 42.

<sup>75</sup> 44.

<sup>76</sup> 45.

<sup>77</sup> 46.

<sup>78</sup> 48.

<sup>79</sup> In narratology this is known as an external prolepsis: the anticipation of events that take place outside the story presented in the poem; cf. de Jong 2004 [1987]: 81–87; 2001: 278 *ad Od.* 11. 121–37.

<sup>80</sup> 47.

<sup>81</sup> 48.

<sup>82</sup> This story of the oar is a folktale myth present in many traditions and cultures. For an analysis of Odysseus’ last voyage in these terms, see Hansen 1977; 1990; Segal 1994: 187–194; cf. Bostock 2007: 63f. *ad Od.* 11. 121–37. For the analyst theories that link this episode with the lost epic poem *Thesprotis*, see Heubeck 1989: 84f. *ad loc.* (who turns out to be rather sceptical about it). For the importance in the *Apologoi* of Poseidon’s anger (the main reason for Odysseus’ wanderings) see Bakker 2013: 114–134; cf. also Fenik 1974: 208–230, who does not regard Poseidon’s anger as more important than Zeus’ justice or Helios’ anger in the *Apologoi*.

prophecy about the death of the interlocutor (134–7),<sup>83</sup> as well as the reference to the *infallible nature* (137)<sup>84</sup> of Elpenor's prophetic words, implicitly guarantees that his death will occur in the way it has been described.

Odysseus' answer to Tiresias' speech starts with the formula '*the gods spun it*' (139),<sup>85</sup> which connotes on the one hand mortal helplessness in front of divine will, and on the other the assurance that the prophecy will be accomplished. With the formular expression '*but come now, tell me this and give me an accurate answer*' (140),<sup>86</sup> Odysseus guides the conversation towards another aspect which (after the prophetic words of the seer in regard to his return to Ithaca and his fate) apparently represents a greater concern for him: why his mother's soul did not recognize him when they met. The deference with which the hero addresses the Theban seer, connoted by the use of the vocative '*my lord*' (144)<sup>87</sup> in the closing verse of his intervention, is consistent with the importance that he attributes to this question. Tiresias' answer just follows (145–9): the seer points out the decisive role of blood in allowing the souls to recover their consciousness, which is what enables them to recognize him and speak with him.<sup>88</sup> Finally, Tiresias goes back to Hades (150–1) and the scene thus comes to its end.

Then, the narrative action turns its focus to Odysseus' meeting with his mother, Anticlea, which had been temporarily suspended due to the sudden appearance of Tiresias' soul. This scene presents the typical structure of the traditional element *conversation with a soul of Hades* (84–9, 152–225<sup>a</sup>):<sup>89</sup> the approach and description of the soul (84–6, 152–3), the recognition between the soul and the visitor, with the emotional reaction (87–9, 153–4), the conversation between the two (155–224) and closing of the scene (225<sup>a</sup>). Moreover, it also presents the two typical elements that appear when the visitor is unaware of his interlocutor's death: in addition to the emotional reaction '*I broke into tears at the sight of her, and my heart pitied her*' (87)<sup>90</sup> (cf. *supra*), the scene closes with the element '*while both exchanging [hateful] words*' (225<sup>a</sup>).<sup>91</sup> In any case, when Odysseus and Anticlea's soul meet again, the hero already knows that his mother is dead, for he has seen her just before (cf. 84–9). Odysseus stays in the place where he is until Anticlea's soul approaches him: the formular expression '*I stayed*

---

<sup>83</sup> 38.

<sup>84</sup> 37.

<sup>85</sup> 50.

<sup>86</sup> 51.

<sup>87</sup> 27.

<sup>88</sup> Blood, then, works as a *magical agent* (7) not only for Tiresias' prophecy – for whom it is necessary to utter the prophecy (95–6), but not to recover his consciousness, as is shown by the fact that before drinking it he was already able to recognize and talk to Odysseus (92–4, cf. 10. 493–5) – but for all the souls of the dead persons whom Odysseus meets, because it enables them to recover their consciousness and their memory and to converse with the Ithacan hero.

<sup>89</sup> Apart from the emotional intensity of their meeting, their dialogue is exceptional in another sense: it is the only exchange in which both speakers ask each other why they are in Hades – another sign of emotional implication.

<sup>90</sup> 21.

<sup>91</sup> 33.



*standing*' (152)<sup>92</sup> by which he describes his waiting connotes his endurance of a painful situation, may refer both to the fact that the hero has had to descend into Hades while alive and to his encounter with his dead mother's soul in the Underworld, of whose death he was unaware.

In this second meeting, the only emotional reaction is that of the mother, who, after drinking the blood, recognizes Odysseus and shows compassion towards her son. The expression '*she spoke winged words*' (154)<sup>93</sup> that introduces her speech implicitly indicates the continuation of the speaker's attitude towards the interlocutor (in this case, compassion (ὀλοφυρομένη, 153)) which will characterize all her speech. The conversation revolves around the standard elements of this kind of scene: firstly, the reasons why the speaker is in Hades – namely, in the case of Odysseus, how he descended alive to Hades, and, in the case of his interlocutors, how their death occurred; secondly, the expression of a request, formulated as a favour or as a question, which can only be answered by the interlocutor. In some cases, even though just briefly, the speakers also talk about other subjects, such as Agamemnon's misogynistic speech (427–34) or Achilles' words on heroism (488–91); but this is not the case here.

The initial question that Anticlea formulates to her son about how he has been able to descend to Hades while still alive presents three traditional elements linked with the same question: the impossibility, connoted in the expression '*it is difficult*' (156),<sup>94</sup> of a living mortal descending to Hades – connoted with the expression '*under the misty darkness*' (155),<sup>95</sup> in which lack of light implicitly suggests death –, and '*still alive*' (156),<sup>96</sup> a traditional element that always appears in an emphatic position to underline the contrast between still living or already being dead. Thus, the connotations traditionally associated with these three elements underline the contrast between life and death, between the world of living beings and the world of the dead; they describe the narrated situation as a real impossibility, so as to highlight the exceptional nature of the deed Odysseus has to accomplish. Later, Anticlea also asks him whether he has already been able to return to Ithaca and to be reunited with his wife and son (160–2), a question which Odysseus answers briefly, mentioning that he went '*to Ilion, land of good horses*' (169)<sup>97</sup> to honour Agamemnon and fight against the Trojans, but that he has not yet returned to Ithaca.

---

<sup>92</sup> 52.

<sup>93</sup> The emotional reaction with which Anticlea expresses compassion for her son is found in the verse that introduces the words she addresses to Odysseus: καὶ μ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα (154). The presence of the formula '*she spoke winged words*' after the participle ὀλοφυρομένη, expressing her attitude, indicates implicitly that this will be her attitude towards her son throughout her speech. For the immanent values of the traditional element '*(s)he spoke winged words*' [ἔπεα πτερόεντα προσηύδα], see supra n. 40

<sup>94</sup> 54.

<sup>95</sup> 22.

<sup>96</sup> 53.

<sup>97</sup> 55.

Later, with the traditional expression ‘*but come now, tell me this and give me an accurate answer*’ (160),<sup>98</sup> Odysseus shifts the conversation to a question that he then regards as being more important: the death of his mother Anticlea and the situation of his *oikos* during his long absence. The hero uses the mechanism of a *question with different alternatives* (171–3)<sup>99</sup> to find out about his mother’s death, a mechanism which implies that the person who asks shows not only interest but also an intelligent involvement in the question, while expressing the wish for a complete answer. Among the various alternatives he suggests is the traditional motif *death at Artemis’ hands* (172–3),<sup>100</sup> which connotes a sudden but calm death. Odysseus also asks about the fates of his father Laertes and of Telemachus, his son, again using the mechanism of a *question with different alternatives* (175–6):<sup>101</sup> thus, the Ithacan hero shows his interest in knowing his son’s situation while presenting a true and intelligent involvement in the question. Moreover, the presence of the motif *what he left behind when he went to war* (174)<sup>102</sup> in reference to Telemachus gives a real dimension to Odysseus’ request and implicitly connotes the obligation of his interlocutor (in this case, Anticlea) to listen and to answer it. Finally, the focus of the hero’s interest turns towards the situation of his wife, Penelope, an issue that is central to establishing whether the devastation of his *oikos* has been complete during his long absence, or whether there is still hope for him to exact retribution against his wife’s suitors and for him to be reunited with her.<sup>103</sup>

Anticlea’s answer is built chiastically in relation to Odysseus’ questions: thus, she first refers to Penelope, afterwards to Telemachus, then to Laertes, and finally to her own death. Her answer is a description of the *devastation* (181–203)<sup>104</sup> that has taken place in Odysseus’ *oikos* during the last years of his long absence; however, this description omits the events of the last three years (among them, the presence of suitors who want to marry Penelope), events that Anticlea cannot know at first hand because she had died before they took place. Anticlea’s description of the Ithacan *oikos* has elements belonging to the motif *devastation*. Penelope holds her position in the palace ‘*with a suffering heart*’ (181),<sup>105</sup> an expression associated with the achievement of long-term goals (in this case, Odysseus’ return to Ithaca) but the presence of another traditional element, ‘*shedding tears night and day*’ (183)<sup>106</sup> implicitly connotes that Penelope believes her loneliness and lack of a husband to be

<sup>98</sup> 51.

<sup>99</sup> 56.

<sup>100</sup> 57.

<sup>101</sup> 56.

<sup>102</sup> 26.

<sup>103</sup> In the traditional narrative pattern of *the return song*, the wife’s role determines the scope of the devastation suffered by the hero’s House during his absence. This is why the soul of Agamemnon (who suffered the betrayal of his wife Clytemnestra) insists on the importance of marital fidelity. For a more detailed analysis of this aspect, see the entries of the referential lexicon referring to the elements that constitute the narrative pattern *the return song*: *absence* (39), *devastation* (40), *nóstos* (41), *retribution* (42), and *marriage* (43).

<sup>104</sup> 40.

<sup>105</sup> 58.

<sup>106</sup> 59.

irreversible. Thus, the immanent values linked to the elements present in the description of Odysseus' wife are apparently contradictory: while some of them show her firmness in the present situation regarding a long-term goal (and therefore, her belief that Odysseus will return) others show that she sees her situation as irreversible, being forced to accept a new husband among the young suitors who hold control over the palace in her husband's absence. The poet exploits this apparent contradiction, on the one hand, to place Penelope in a position of uncertainty which will not be resolved until Odysseus' final recognition takes place, and, on the other hand, to cause suspense about her ability to resist her suitors' propositions of marriage. Regarding Telemachus, Anticlea describes his situation in the Ithacan palace in positive terms, the appropriate for a youngster who enjoys a good position and is recognized in his family palace – a very different situation to the one the hero will find when he returns to Ithaca, when the suitors try to ambush and kill him. Finally, Laertes left the city and the palace to live in the countryside, away from everything that happens there; the fact that '*he covers his skin with poor clothes*' (191)<sup>107</sup> connotes a situation of impoverishment and marginality. Moreover, according to the immanent values of the expression '*harsh old age is on him*' (196),<sup>108</sup> although Odysseus' father is qualified to reverse the *devastation* of the palace, he does not dare (or is not able) to do so. After speaking about Penelope, Telemachus and Laertes, Anticlea's speech finally focuses on the most important consequence up to that point of the *devastation* of Odysseus' palace: her own death. She uses the mechanism *erroneous questions* (198–203),<sup>109</sup> which only serve to answer a *question with different alternatives* (cf. supra). Thus, after denying the alternatives proposed by Odysseus – among them, the motif *death at Artemis' hands* (198–9),<sup>110</sup> which connotes a sudden but calm death – she resolves the suspense generated by offering the right answer: it was her longing for Odysseus that caused her to die. It is worth observing as well that, whenever Anticlea refers to her death she does so in heroic terms, as if it were the death of a noble person; this can be inferred from the traditional expression '*it took the thymós from me*' (201, 203).<sup>111</sup>

Anticlea's answer leads to a scene in which Odysseus deliberates about how to embrace his mother. The *resolutio* of this *indirect deliberation* (204–8)<sup>112</sup> is brought by the irresistible strength of his *thymós*, expressed by the formula '*thymós commands*' (206),<sup>113</sup> which usually introduces an action that is detrimental for the person who performs it: in this case, the action is Odysseus' ontologically impossible attempt to embrace his mother's soul (cf. 216–24), an

---

<sup>107</sup> 60.

<sup>108</sup> 61.

<sup>109</sup> 62.

<sup>110</sup> 57.

<sup>111</sup> 63.

<sup>112</sup> 68.

<sup>113</sup> 64.

action which will bring him new pain.<sup>114</sup> On the other hand, the expression of these unsuccessful attempts with the traditional element '*thrice / thrice*' (206–8)<sup>115</sup> implies that the hero finds himself in an ontological impasse. The absence of a fourth attempt – implicitly linked traditionally with the overcoming of this impasse – supports the ontologically impossible nature of the act of embracing someone who has no corporeity.

Odysseus' second speech to his mother, introduced by the expression '*speaking winged words*' (209),<sup>116</sup> which implicitly connotes the continuation of the speaker's attitude towards the situation (in this case, of anxiety) aims to establish the reasons for the impossibility of their *taking satisfaction of mourning* (212),<sup>117</sup> a traditional motif that implicitly connotes the release of an emotional tension necessary for a highly emotional situation (in this case, the conversation between Anticlea and her son Odysseus) to change to a new situation, thanks to a significant modification that enables the narrative action to move forward. In this case, however, the lack of corporeity hinders them from *taking satisfaction of mourning* and, therefore, impedes the change to a new situation.

Anticlea's answer, which anticipates her sympathetic and helpful attitude towards her son throughout their meeting, addressing him with the vocative '*ill-fated beyond all other mortals*' (216),<sup>118</sup> contains the reasons for the ontological impossibility: once dead, all corporeity is gone. Her brief speech precedes the closing of the whole scene, marked by the element '*while exchanging words*' (225)<sup>119</sup> which, as we have already pointed out, characterizes the scenes in which the visitor is unaware of his interlocutor's death, and also of the second part of the *Nekyia*, which includes the conversations of Odysseus with the souls of Elpenor, Tiresias, and Anticlea.

The third part of the episode begins with the sudden appearance of the souls of wives and mothers of Greek heroes, who gather around the *bóthros*. This sudden appearance works as a transition between the previous meetings and the *Catalogue of heroines* which forms this third part of the episode, a transition marked by a scene of *indirect deliberation* (229–32),<sup>120</sup> in which Odysseus wonders how he should speak to all the souls who approach him. The expression of its *resolutio* through the formula '*this was the plan than seemed best to me in my thymós*' (230),<sup>121</sup> in addition to slowing down the narrative action by creating expectations

<sup>114</sup> Odysseus himself later expresses the pain that this caused him: ἐμοὶ δ' ἄχος ὅξυ γενέσκειτο κηρόθι μᾶλλον (208). It is in this sense that the expression '*thymós commands*' (64) is associated, in this passage as well, with an action that turns out to be detrimental for the person who carries it out.

<sup>115</sup> 65.

<sup>116</sup> For the immanent values of the traditional element '*(s)he spoke winged words*' [ἔπεα πτερόεντα προσηύδα], see supra n. 40. This is the only passage in the *Nekyia* in which this element does not express the continuation of the feeling of compassion, but rather of anxiety, determined by the presence of sorrow in the previous verse (208: ἐμοὶ δ' ἄχος ὅξυ γενέσκειτο κηρόθι μᾶλλον).

<sup>117</sup> 66.

<sup>118</sup> 67.

<sup>119</sup> 33.

<sup>120</sup> 68.

<sup>121</sup> 69.

regarding the final resolution, implies that the action on which is Odysseus reflecting (the possibility of speaking to all those souls) is important for him. The decision that he eventually makes is that the souls should approach him one by one and drink the blood afterwards, so that he can hear their stories one by one.

In the *Catalogue of heroines* (235–327), one of the best known and most studied parts of the *Nekyia*, the poet Odysseus presents to the Phaeacians a narration of his meeting with the souls of the wives and mothers of Greek heroes, whose stories form the core of the fourth part of the episode.<sup>122</sup> The Catalogue comprises a brief introduction (225–34), a series of nine entries (235–327) and a closing formula (328–30); the presence of ring-composition that links the beginning and the end of the Catalogue (227 ~ 329) gives it a sense of unity. At the same time, the entries are connected through the element ἴδον (also εἶδον or εἴσιδον) in the first verse, which indicates in every case where each one begins (cf. 235, 260, 266, 271, 281, 298, 306, 321, 326). This catalogue has several functions in the episode of the *Nekyia*. First, it gives a voice to women, placing them in the centre of the narrative action – a fact that has been related with Odysseus’ will to win the favour of the feminine audience, and especially of Arete, the Phaeacian queen, as Nausica has advised him to do (cf. 6. 303–15).<sup>123</sup> Second, it slows down the narrative rhythm, postponing the conclusion of the *Nekyia* and increasing the audience’s restlessness, attention and anticipated pleasure.<sup>124</sup> Finally, in relation to Odysseus’ image as a poet, the execution of such an extended and complex catalogue is an exercise that bears witness to his poetic skill and his ability to seduce and charm the audience with his poetry.

The *Catalogue of heroines* presents an irregular distribution of traditional elements. While some entries, such as the ones concerning Tyro (235–59) or Iphimedeia (305–20), present several elements and others do not present any of the ones compiled in our referential lexicon, they mostly contain only one or two. One of them tends to be ‘*having lain in the embraces*’ of a god (261, 268),<sup>125</sup> an expression peculiar to genealogical catalogues. In most of them, a threat to Zeus’ cosmic sovereignty and authority can be inferred, mainly for two different reasons: first, the existence of divine progeny, descendants of Zeus or Poseidon, who may aspire to subvert the established power (this is obviously the case of the twins Otus and

<sup>122</sup> For the *Catalogue of heroines*, see Northrup 1980; Pade 1983; Doherty 1993; 2008; Pellizer 1999; Larson 2000; I. Rutherford 2000; 2012; Hirschberger 2001; 2004: 51–63 [catalogic poetry and epic tradition]; Bostock 2007: 80–108; cf. Cors i Meya 1984: 280f.; Doherty 1995: 66–68; Pache 1999: 27–31; Osborne 2005: 16f.; Hopman 2012: 23; S. West 2012: 129f.; Ormand 2014: 42–50. For a structural analysis of the episode, see de Jong 2001: 281f. *ad Od.* 11. 225–330; Fenik 1974: 145f.

<sup>123</sup> See Doherty 1991; 1995: 93–99; cf. Bostock 2007: 83f. For the position of power that Arete holds in the island of Phaeacia (which can be inferred from what Nausica (6. 303–15) and the disguised Athena (7. 53–74) tell Odysseus) see Doherty 1992. For the distribution of power between males and females in Phaeacia, cf. *infra*.

<sup>124</sup> Cf. R. Martin 2001: 28. On the aesthetic effects of these narrative devices, see “L’estètica de la poesia oral” in the *Introduction*.

<sup>125</sup> 76.

Ephialtes, but also the case of the divine children who do not attempt to revolt);<sup>126</sup> and second, the reference to subversive acts against the established order, such as the uprising of Iphimedeia's twin children, but also to events that have subversive implications, such as the incestuous marriage between Oedipus and his mother. In this regard, the immanent values of the expression '*and the will of Zeus was accomplished*' (297)<sup>127</sup> in the entry of the Catalogue devoted to Pero is used to reinforce Zeus' authority and sovereignty in a context, that of the *Catalogue of heroines*, in which it is continuously being questioned. This reinforcement at the mythical level of Zeus' authority and sovereignty corresponds with the poet's vindication of his poetic authority: this is why this traditional expression is found in contexts like the proems of the *Iliad* and the *Cypria*, or in this Odyssean *Catalogue of heroines*, in which the poet vindicates the authority of his poetic voice and the veracity of the version of the traditional story he is already singing or about to sing.

The first entry in the Catalogue, which describes the meeting of the hero with Tyro, presents several traditional elements: the motif *sexual intercourse between a mortal and a god* (241–59)<sup>128</sup> anticipates that the meeting between Aloeus' daughter and the god Poseidon will be fruitful and produce exceptional offspring, but also involves danger for the mortal in the couple. This is not the only traditional element of the entry that connotes danger: the characterization of the wave that hides the sexual encounter as '*purple*' (243)<sup>129</sup> and the presence of the motif *hýpnos distracts the attention* (245–52)<sup>130</sup> (which projects, moreover, a certain suspense in relation to the future development of the narrative action) tend to imply a situation of danger. However, Poseidon's address to Tyro, introduced by the element '*he took her by the hand and spoke to her and named her, saying*' (247),<sup>131</sup> softens the expectations that these three previous elements might have aroused within the audience, because it implicitly connotes a good disposition; moreover, this last traditional element also anticipates that the god of the sea will achieve his goal, an expectation also confirmed by the *divine epiphany with verbal recognition* (248–52).<sup>132</sup> Poseidon wants to reveal his identity to the mortal with whom he has had sexual intercourse to announce to her the birth of an exceptional offspring (249–50), a statement which also fulfils the expectations that the presence of the motif *sexual intercourse between a mortal and a god* had generated in the audience in relation to the

<sup>126</sup> This is known as a *succession myth*, attested in theogonic myths from Greece but also from the Near East. For a study of these myths, see M. L. West 1966: 18–30; Sowa 1984: 145–150; cf. also Yasumura 2010, who studies the challenges to Zeus' power in Early Greek epic poetry. According to N. Felson Rubin (1999), this paradigm does not apply to Odysseus' family; they enjoy a good reciprocal intergenerational relationship that enables them to overcome Penelope's suitors.

<sup>127</sup> 123.

<sup>128</sup> 70.

<sup>129</sup> 71.

<sup>130</sup> 72.

<sup>131</sup> 73.

<sup>132</sup> 74.

offspring's exceptional nature (cf. *supra*) and to warn her not to reveal the father's identity with the element '*restrain you*' (251)<sup>133</sup>, which connotes long-term benefits.

The eighth entry of the Catalogue introduces the meeting of the Ithacan hero with Iphimedeia. It also presents several traditional elements, in this case related to the motif *threat to the cosmic order*, which is what the twins Otus and Ephialtes, the offspring of Poseidon and Iphimedeia, turn out to be. In spite of the exceptionality of their superhuman nature, implicit in the connotations linked to the motif *Wunderkind* (311–6),<sup>134</sup> and despite the presence of the expression '*of impetuous war*' (314),<sup>135</sup> related to the subversion of the established order, the immanent values of other traditional elements of the passage anticipate (and eventually confirm) that their enterprise will fail. The motif *short-lived person* (307),<sup>136</sup> present precisely at the beginning of the entry, already anticipates the future frustration of their potential, and therefore, the failure of their enterprise. The recourse to the traditional number '*nine*' (311–2)<sup>137</sup> to describe their dimensions connotes Otus' and Ephialtes' lack of the maturity needed to undertake such a challenge against the Olympian gods. Finally, the motif *threat to the cosmic order* (313–6)<sup>138</sup> creates the expectation that Zeus will continue to impose his authority and power in the universe. The resolution of the threatening situation is expressed through a *contrafactual conditional* (317–20),<sup>139</sup> which focuses the attention on Apollo as a guarantor of the cosmic order established by Zeus and in which the protasis contains the motif *to reach the full measure of youthful vigour* (317), always linked with a real threat for the previous generation: thus, the fact that the twins have not yet reached their full measure of youth is the reason that the heroine (and the poet, in the last instance) gives to explain the failure of their enterprise. The presence of these two traditional elements, the *contrafactual conditional* and the motif *to reach the full measure of youthful vigour*, gives a real dimension to the threat of the Aloadae, while reaffirming once more Zeus' dominance and authority throughout the cosmos.

Apart from the formula '*having lain in the embraces of [a god]*' (cf. *supra*), some more traditional elements are present in the entries of Leda (298–304) and of Phaedra, Procris and Ariadna (321–5), with a referential onus that turns to be central for their stories. In Leda's entry, the formula '*the life-giving earth*' (301)<sup>140</sup> is linked to the duality between life and death, which is thus particularly appropriate in referring to the Dioscuri – one of whom is mortal and the other immortal. In the case of the entry that Ariadna shares with Phaedra and Procris, the break of her recent relationship with Theseus is anticipated by the presence of the motif

---

<sup>133</sup> 75.

<sup>134</sup> 79.

<sup>135</sup> 82.

<sup>136</sup> 78.

<sup>137</sup> 80.

<sup>138</sup> 81.

<sup>139</sup> 83.

<sup>140</sup> 77.

he invested but did not enjoy (321–4);<sup>141</sup> moreover, at the request of Dionysus, Ariadna suffers a sudden but calm death, implied in the traditional motif *death at Artemis' hands* (324).<sup>142</sup>

To close the Catalogue, the poet uses two different mechanisms. On the one hand, the last entry is noticeably shorter than the previous ones, as if the Catalogue followed a gradual *diminuendo* leading to its conclusion:<sup>143</sup> in only two verses, Odysseus makes reference to three heroines, Mere, Clymene and Eriphile. On the other, the poet introduces a traditional formula of *recusatio* linked with catalogic poetry, used to introduce or to close a passage of this nature: *'but I could not tell over the whole number of them nor name all'* (328).<sup>144</sup> In resorting to this traditional element, the poet expresses not only the human inability to perform the prodigious task of composing catalogic poetry, but also underlines the skill of the poet who is able to compose and sing it, a poetic deed that is beyond human capacities. The underlining of this poetic skill in the closure of a catalogic passage (when he has proved himself able to perform it) makes his merit even more evident. Therefore, Odysseus, the hero-singer, is demonstrating his poetic skill in front of the internal audience of the *Apologoi* – as does the poet of the *Odyssey* in front of his implicit audience.

The conclusion of the Catalogue through the abrupt interruption of Odysseus' narration, ushers in a new part of the *Nekyia*, known as the *intermezzo*: the Ithacan hero interrupts the *Apologoi*, the narration of his wanderings, to make an address to the Phaeacian audience, reminding them of their commitment to escort him to Ithaca. This fourth part of the episode is central to the *Nekyia*, not only because the *intermezzo* as the episode's axis, but also because it contains the most explicit reference to the Ithacan hero's goal with the narration of his wanderings to his Phaeacian audience: to gain an escort (πομπή) to his homeland.<sup>145</sup> In fact, it is by no means certain that the Phaeacians will keep their word:<sup>146</sup> in addition to the previous examples of poor hospitality Odysseus has already experienced in his wanderings, one should add the excessive generosity of the Phaeacians, which one can infer from the presence of the motif *guest reminds his host that it is time to go to sleep* (330–2);<sup>147</sup> for an excessive hospitality from the hosts usually implies the retention of the hero against his will.<sup>148</sup> Odysseus is aware

---

<sup>141</sup> 85.

<sup>142</sup> 57.

<sup>143</sup> Kelly (2007b) has studied the presence of a decreasing element to close poetic compositions, centring his analysis on the so-called 'decreasing' doublets. As he points out, "[b]y directing the audience to this disparity in scale [due to the placing of a smaller element just after a larger one], the poets discourage them from expecting continuation, and so signal the close of their texts." This statement applies particularly well to the last decreasing entry of a catalogue, which anticipates its impending closure.

<sup>144</sup> 86.

<sup>145</sup> For all the related questions, such as the structural centrality of the *intermezzo* within the *Nekyia*, the importance of an escort for Odysseus in the *Apologoi*, and so on, see "L'estudi de la *Nekyia*" in the *Introduction*.

<sup>146</sup> The scholar who offered a systematic approach to the negative, or at least ambiguous, aspects of the Phaeacian episode is G. Rose (1969), later followed by G. J. de Vries (1997), whose influential articles remain worth reading; cf. Ahl & Roisman 1996: *passim*; de Jong 2001: 151.

<sup>147</sup> 87.

<sup>148</sup> In the *Apologoi* there are numerous examples of the dangers entailed by excessive generosity; beyond the obvious examples of the goddesses Calypso and Circe (who *generously* retain Odysseus against his will) we



of this danger, and also knows that his return depends on the will of his hosts; this is why he slightly modifies the traditional formula expression ‘*all men will see to [the escort]*’ to ‘*you will see to my escort*’ (332),<sup>149</sup> in order to make the Phaeacians (the internal audience of the *Apologoi*) responsible for providing him with a good escort to Ithaca. However, this traditional element also connotes indeterminacy in relation to the areas of dominance for men and women, which is especially self-evident in the case of the Phaeacians – among whom the responsibility for Odysseus’ return to Ithaca (and by extension power on the island) – is attributed alternately to Arete, to Alcinous, or to both.<sup>150</sup>

The reaction of the audience when Odysseus stops his narration is diverse: on the one hand, the element ‘*and they were all silent to silence*’ (333)<sup>151</sup> maintains the suspense in relation to the final implementation of Odysseus’ proposal among the Phaeacians; on the other, the *poetic enchantment* motif (334),<sup>152</sup> expressed by the traditional formula κληθμῶι δ’ ἔσχοντο κατὰ μέγαρὰ σκιάεντα, implicitly connotes Odysseus’ great poetic skill, through which he manages to captivate the audience. It is this *poetic enchantment*, this captivation of the audience, that enables him to ask them for what he needs and persuades them to do whatever he asks; in this case, to prepare his escort to Ithaca. Thus, the indeterminacy in relation to the implementation of his proposal among the Phaeacians gives way to the predictable success of his request, anticipated – as we have seen – by the motif *poetic enchantment*.

The long silence that greets his proposal is finally broken by Arete, the Phaeacian queen, who asks the Phaeacians to offer gifts of hospitality to their guest. The motif *host offers gifts to his guest* (338–41),<sup>153</sup> which is characteristic of *hospitality* scenes, involves the will to strengthen the relation of *xenia* with the host, who in his turn expects his guest to remember it and to act reciprocally in the future. The fact that Arete is the *first speaker* (336)<sup>154</sup> after the

---

should remember that the welcome of the Lotophagoi and the Sirens makes visitors forget their desire to return to their homelands. Cf. Most 1989: 28–30; Reece 1993: 123f. [Calypso]; de Jong 2001: 223, 363.

<sup>149</sup> 88a.

<sup>150</sup> The relation of the Phaeacian sovereigns with power and the apparent importance of Arete in the government of the island has caused perplexity among scholars (cf. Fenik 1974: 105–132). On the one hand, Nausica warns Odysseus that, if he wants the Phaeacians to take him back to Ithaca, he must address the queen Arete (6. 303–15); and the disguised Athena also warns him that Arete rules the affairs of the island, even among men (καὶ ἀνδράσι, 7. 74), and tells him of her noble lineage and the reverence felt by Phaeacians for her. As we noted above (cf. supra n. 123), some scholars claim that Odysseus sings the *Catalogue of heroines* to please her (e.g. Doherty 1991, 1995: 93–99). On the other hand, however, it is Alcinous who finally takes the decision and commands the Phaeacian ship to be prepared for Odysseus’ return (13. 3–69), and in fact the elderly Echeneus attributes power on the island to Alcinous in his brief intervention in the *intermezzo*.

<sup>151</sup> 89.

<sup>152</sup> 124. This traditional motif appears on the two occasions that Odysseus, the hero-singer, interrupts his narration of the *Apologoi*, expressed in both instances by the formula κληθμῶι δ’ ἔσχοντο κατὰ μέγαρὰ σκιάεντα: firstly, here in the *Nekyia*, when he asks the Phaeacian sovereigns for permission to sleep (11. 334), and later, at the end of the narration, when his wanderings take him to Phaeacia (13. 2). The presence of this traditional motif linked to Odysseus’ narration is one of the mechanisms present in the *Nekyia* that highlight his poetic skill and establish him as an excellent singer.

<sup>153</sup> 90.

<sup>154</sup> As A. Kelly (2007a: 70f.) already pointed out when analysing typical scenes of *assembly*, the *first speaker* has an authority conferred by the mere fact of speaking first, and the speech that (s)he utters usually dominates the conversation or the discussion that is just starting. For this reason, the fact that Arete is the first speaker to

long silence that follows Odysseus' narration raises the expectation (justified by the traditional connotations linked to the motif *first speaker*) that her speech will dominate the conversation, and therefore the actions that the Phaeacians will carry out. However, contrary to expectations, her intervention does not deal with the question that concerns Odysseus, namely his escort, but focuses on a less relevant subject – the offering of hospitality gifts to the guest. This fact might be read as an attempt to divert the Phaeacians' attention from Odysseus' request, in order to retain him in their island as a perpetual guest.<sup>155</sup>

However, the intervention of Echeneus corrects the speech of the Phaeacian queen, even if only partially. While the oldest Phaeacian begins his discourse recognizing the truth of the queen's words in two verses that work as a *captatio benevolentiae* towards his queen (344–5<sup>a</sup>), he then censures Arete's conduct, and more generally that of the Phaeacians, implied in the formulaic expression '*listen to me*' (345<sup>b</sup>),<sup>156</sup> which connotes the disapproval of a particular behaviour and the introduction of a proposal to amend it: in this case, Echeneus advises the Phaeacians to listen to what Alcinous, their king, has to say, and to obey him. Nevertheless, his speech (coming from the oldest living Phaeacian) is not just a speech of censure but also implies a conflict of authority, related to different traditional elements: on the one hand, Arete's authority as queen and *first speaker* of the meeting and on the other, Echeneus' authority as the oldest Phaeacian (ὄς δὲ Φαιήκων ἀνδρῶν προγενέστερος ἦεν, 343) uttering a speech in front of his fellow citizens. The traditional motif *authoritative speech of an elder* (342–3)<sup>157</sup> creates the expectation that his speech will dominate the scene, and therefore the course of the actions that the listeners will then carry out.

The subtle conflict of authority between Arete and Echeneus is apparently solved by the intervention of the Phaeacian king, Alcinous, who begins his speech by reaffirming his authority as ruler of the island (348–9). Alcinous agrees with his wife regarding the gifts of hospitality for Odysseus and encourages the Phaeacians to collect them and offer them to the Ithacan hero; like Arete, his insistence on the motif *host offers gifts to his guest* (350–2<sup>a</sup>)<sup>158</sup> reflects the will to strengthen the relationship of hospitality with Odysseus' House – and perhaps conceal his will to withhold him in the island. Unlike Arete, however, Alcinous answers Odysseus' request, guaranteeing him that the Phaeacians, led by him, will see to his escort to Ithaca. However, the expression '*all men will see to [your escort] but especially me*' (352–3)<sup>159</sup> implies that, in spite of his assumption of responsibility, there is still a certain lack

---

address Odysseus and the Phaeacians after the silence of the Ithacan hero creates the expectation that her speech will dominate.

<sup>155</sup> As we have already pointed out in a previous note (cf. *supra* n. 147), Odysseus' retention in the island is one of the dangers of excessive hospitality. Odysseus has already experienced this on the islands of Circe and Calypso – two goddesses with evident similarities with regard to their nature, their attitude towards Odysseus, and even the place where they live (cf. Niles 1978: 48f.; Fenik 1974: 172–207).

<sup>156</sup> 125.

<sup>157</sup> 91.

<sup>158</sup> 90.

<sup>159</sup> 88a.

of definition concerning the areas of dominance for men and women on the island. Moreover, the presence of the expression '*for mine is the power [over the people]*' (353),<sup>160</sup> closely linked with the previous element, indicates a desire to show off this power, which Alcinous in fact holds rather precariously. Therefore, rather than reaffirming his authority and power on the island, the king's intervention implicitly projects doubt on the question of who really holds it – Arete or himself – thus feeding the conflict of authority mentioned above.<sup>161</sup>

In his answer to Alcinous, Odysseus deploys all his rhetorical skill to praise him and the Phaeacians, first with a laudatory vocative addressed to the king (Ἀλκίνοε κρείον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν, 355) and then expressing the hyperbolic wish to remain in Phaeacia for one more year receiving gifts while his escort is being prepared (356–7).<sup>162</sup> However, because of the *devastation* of the Ithacan House during his years of *absence*, he feels his return there to be an imperative need: the motif *road not taken*, evoked by the element '*that would be what I wish, and it would be far better*' (358),<sup>163</sup> implicitly expresses the idea that his choice is not what he wanted, but what needs to be done, because of the uncertain and dangerous situation facing his *oikos*. Odysseus uses the immanent values associated with this motif (i.e., that what has to be done implies a dangerous situation with fatal consequences) to rhetorically exaggerate his wish to stay longer among the Phaeacians, and so to flatter even more his audience and his hosts, on whose help his return home depends.

Alcinous' answer, however, eludes the question of Odysseus' return to his homeland, and instead highlights his poetic skill. In this context it is not clear how the connotations of the formula '*black earth*' (365)<sup>164</sup> – traditionally linked with death – should be understood. They may be related to the catabatic nature of the narrative episode in which the *intermezzo* takes place, although this explanation is not wholly satisfactory; in any case, after praising Odysseus' poetic skill, the Phaeacian king moves their conversation onto a question that interests him more, by means of the transitional formula '*but come now, tell me this and give me an accurate answer*' (370):<sup>165</sup> the question of whether Odysseus had also met heroes there with whom he had fought against the Trojans. By doing so, Alcinous manages to prolong the narration of the *Apologoi*, which will finally last until Odysseus' arrival on the island of Phaeacia. In fact, he explicitly refuses to go to sleep (373–4), a statement clearly intended as an answer to Odysseus' previous proposal (cf. 330–2).

<sup>160</sup> 88b.

<sup>161</sup> The immanent values of the the traditional elements '*all men will see to [your escort] but especially me*' (88a) and '*for mine is the power [over the people]*' (88b) add more implicit information about the distribution of power and areas of influence in Phaeacia between Alcinous and his queen. As pointed out in a previous note (cf. supra n. 150), the Phaeacian queen has a significant role in the government of the island, and cannot be ignored.

<sup>162</sup> We call his wish *hyperbolic* because it is obvious (and can be inferred from his insistence on the Phaeacian escort to Ithaca) that, after wandering for more than ten years and after his experiences with excessively generous hosts, Odysseus wishes only to return to his homeland; he utters this hyperbolic wish in order to praise Alcinous' and Arete's hospitality, in order to obtain their help for his escort to Ithaca.

<sup>163</sup> 92.

<sup>164</sup> 93.

<sup>165</sup> 51.

When Odysseus resumes the narration of the *Nekyia* his insistence on the motif *guest reminds his host that it is time to go to sleep* (379)<sup>166</sup> underlines the danger of an excessive generosity on the part of the Phaeacians, who may eventually retain the hero on the island for longer than he wants. However, aware that his return to Ithaca is in their hands, and in order to receive even more gifts of hospitality and an escort to his homeland, Odysseus yields and pursues his narration, now focused (as Alcinous requests, cf. 371–6) on the Greek heroes of the Trojan war whom he met.<sup>167</sup> The presence of the motif *lamentable death* (381–4)<sup>168</sup> in Odysseus' first words anticipates one of the main subjects of the following narration: the treacherous killing of Agamemnon by his wife Clytemnestra and Aegisthus.

The restarted narration begins with the meeting with the soul of Agamemnon, of whose death Odysseus was unaware. The scene is structured according to the traditional pattern *conversation with a soul in Hades* (387–466),<sup>169</sup> and presents the traditional elements: the approach of the soul to the visitor and the description of its identity (387–9), the recognition between the soul and the visitor, with the emotional reaction (390–5), their conversation (396–464), and the closing of the scene (465–6). The soul's arrival is introduced by the formula '*there came to us the soul*' (387),<sup>170</sup> which focuses the narrative attention on Agamemnon's soul. On the other hand, the formula '*when I saw it with my eyes*' (390)<sup>171</sup> referring to the moment in which the Argive king recognizes Odysseus, gives a real dimension to his vision; this real dimension explains his emotional reaction, expressed by the formula '*he shed full tears*' (391),<sup>172</sup> reflecting a strong emotional feeling linked to mortality. Finally, the use of the element '*in his flexible limbs*' (394)<sup>173</sup> is traditionally linked with lack of strength, which corresponds exactly to Agamemnon's situation in Hades.

Odysseus' emotional reaction is expressed by the traditional element '*I broke into tears at the sight of him, and my heart pitied him*' (395),<sup>174</sup> which implicitly connotes that he did not know of his speaker's death before meeting him in Hades. On the other hand, Odysseus' address takes the formular shape '*he spoke winged words*' (396),<sup>175</sup> which reflects the continuation of his attitude towards his dead friend – in this case, compassion. The fact that

<sup>166</sup> 89.

<sup>167</sup> Odysseus demonstrates his excellent poetic skill adapting his story to the requests of his audience, as Phemius would have done in the Ithacan palace at the request of Penelope (*Od.* 1. 325–44) or as Demodocus did in Scheria at the request of the Phaeacians, who see their guest, Odysseus, crying (8. 521–43). So he sings the *Catalogue of heroines* to please Arete, the Phaeacian queen, with a narration about heroic women (11. 225–330, cf. Pache 1999: 27–31; Doherty 1995: 65–86; Hopman 2012: 23), but he then pleases Alcinous by singing about the Greek heroes whom he met in Hades (Agamemnon, Achilles and Aias), again at the Phaeacian king's request (11. 385–567, cf. Pache 1999: 28–31).

<sup>168</sup> 97.

<sup>169</sup> 20.

<sup>170</sup> 34.

<sup>171</sup> 94.

<sup>172</sup> 4.

<sup>173</sup> 95.

<sup>174</sup> 21.

<sup>175</sup> For the immanent values of the traditional element '*(s)he spoke winged words*' [ἔπεα πτερόεντα προσηύδα], see supra n. 40

Odysseus poses *a question with different alternatives* (398–403)<sup>176</sup> referring to Agamemnon's death implicitly indicates his real interest and an intelligent commitment to knowing the answer, in spite of the proposed alternatives being false; Agamemnon resorts to the motif *erroneous questions* (406–10)<sup>177</sup> to deny the proposed alternatives and to offer the right answer, which resolves the uncertainty raised by that *question with different alternatives*: he was killed by Aegisthus and his own wife, Clytemnestra, when he came back to Argos. His killing prevents him from carrying out his *retribution* (409–26)<sup>178</sup> against those who have caused the *devastation* of the Argive *oikos*, for he is himself their victim: Clytemnestra's seduction by Aegisthus is irrefutable evidence of the total *devastation* (427–34)<sup>179</sup> of the Argive House. To describe his own treacherous death, Agamemnon contrasts it with a death '*in a hard fight*' (417),<sup>180</sup> which places the fight in the heroic parameters of *pólemos*: how the Argive king died is anything but heroic (cf. 381–4); and so is Cassandra's *lamentable death* (421–3).<sup>181</sup> Throughout his speech, Agamemnon holds his wife Clytemnestra responsible for his death and for the *devastation* suffered by the Argive House; he blames her using the expression '*no one | more...*' (427),<sup>182</sup> which implicitly relates a negative quality with danger for the speaker and for the person being described in these terms: in this case, Clytemnestra's canine nature with Agamemnon's death, and her own opprobrium as adulterer and murderer of her husband.

Odysseus' answer to the Argive king's explanations of his own death begins with the *expression of surprise* (435),<sup>183</sup> which implies that the hypotheses he had formulated about Agamemnon's death were wrong. He then makes Zeus' hatred responsible for the damage caused by women – specifically, by Helen and Clytemnestra – to the Atrides House (cf. 437<sup>b</sup>–8); the traditional expression '[Zeus] *felt a terrible hate*' (435–7<sup>a</sup>) precisely implied that Zeus' hatred has fatal consequences not only for Agamemnon but for the Greeks as a whole, as the ten-year war between Greeks and Trojans for Helen proves.

Agamemnon's intervention expresses clearly a misogyny that was previously insinuated, but he excludes Penelope, the paradigm of virtuous women, from his censure (444–6). The motif *what was left behind when he went to the war* (447–9)<sup>184</sup> gives a real dimension to Odysseus' hope that his wife has been able to resist throughout all these years and that the *devastation* of his palace has not been complete. In contraposition to Penelope, the Argive king places Clytemnestra, his own wife who, in killing him, has overturned the traditional motif of *retribution* (452–3):<sup>185</sup> the absent hero has fallen victim to the deception,

---

<sup>176</sup> 56.

<sup>177</sup> 62.

<sup>178</sup> 42.

<sup>179</sup> 42.

<sup>180</sup> 96.

<sup>181</sup> 97.

<sup>182</sup> 98.

<sup>183</sup> 99.

<sup>184</sup> 26.

<sup>185</sup> 42.

the *ambush* (452–3),<sup>186</sup> of the usurper and his treacherous wife. Agamemnon's speech continues with more specific suggestions for the form Odysseus' return to Ithaca should take: it should be secret, not open, for women are not to be trusted. His warning is introduced with the traditional expression '*and put away in your phrénes this other thing that I tell you*' (454),<sup>187</sup> which usually introduces the explanation of a statement already made – in this case, the warning concerning women (cf. 427–33).

The end of their conversation is quite sudden: Agamemnon introduces a new question, the fate of his son Orestes, by means of the traditional element '*but come now, tell me this and give me an accurate answer*' (457),<sup>188</sup> which shifts the subject of the speech. However, Odysseus' answer is brief and somewhat abrupt: in two verses, the Ithacan hero refuses to answer Agamemnon's request by using two traditional elements: the interrogative formula '*why do you ask me that*' (463),<sup>189</sup> which interrupts the dialogue, and the motif *to speak about windy things* (464),<sup>190</sup> which implies a refusal to answer due to lack of knowledge.

The scene is closed with three traditional elements that stress the emotional impact of the meeting. The first is the expression '*while both exchanging hateful words*' (465)<sup>191</sup> through which the poet once again insists on Odysseus' previous ignorance of his interlocutor's death. The second is the presence of '*sorrowful*' (466<sup>a</sup>),<sup>192</sup> which connotes resignation in front of an unavoidable fact linked to death; and the third '*he shed full tears*' (466<sup>b</sup>),<sup>193</sup> with its strong emotional emphasis on the mortal nature of men.

The following meeting is also introduced by the expression '*there came to us the soul*' (467),<sup>194</sup> which shifts the narrative attention from Agamemnon to Achilles, who approaches him. The meeting between the Ithacan hero and Peleus' son is structured according to the narrative pattern *conversation with a soul in Hades* (467–540),<sup>195</sup> and contains the traditional elements of this kind of scene: the approach of the soul to the visitor with the description of its identity (467–70), the recognition between soul and visitor, their emotional reaction (471–2<sup>a</sup>), the conversation between the two (472<sup>b</sup>–537), and the closing of the scene (538–40).

Beyond the fact that Achilles' soul maintains an attitude of sympathy towards Odysseus (cf. ὀλοφυρομένη, 472<sup>a</sup>) in his speech to the Ithacan hero – a continuation of the attitude implied in the formula '*he spoke winged words*' (472<sup>b</sup>)<sup>196</sup> – his words reflect the two typical subjects of such meetings: firstly, Achilles asks him why he is in Hades; secondly, he asks him

---

<sup>186</sup> 101.

<sup>187</sup> 102.

<sup>188</sup> 51.

<sup>189</sup> 103.

<sup>190</sup> 126.

<sup>191</sup> 33.

<sup>192</sup> 3.

<sup>193</sup> 4.

<sup>194</sup> 34.

<sup>195</sup> 20.

<sup>196</sup> For the immanent values of the traditional element '*(s)he spoke winged words*' [ἔπεα πτερόεντα προσηύδα], see supra n. 40

for a personal favour that only Odysseus can perform – in this case, to supply information about his father, Peleus, and his son Neoptolemus. Their dialogue is built with relatively few traditional elements: only the vocative ‘*unflinching!*’ (474)<sup>197</sup> in the second verse of his address anticipates that Achilles considers Odysseus’ presence in Hades more harmful than beneficial for him – although it is essential if he is to come back to his homeland. Later on, the Myrmidon hero also uses other traditional elements to ask about the situation of Peleus and Neoptolemus: concerning Peleus, he poses a *question with different alternative* (494–7),<sup>198</sup> a device linked to emphasis and an interest in knowing the answer, as well as an intelligent commitment to obtaining an accurate reply. Moreover, one of the suggested alternatives contains the traditional expression ‘*under the sun’s rays*’ (498),<sup>199</sup> which implicitly signals the contrast between the living and the dead: Achilles does not know whether Peleus is alive or not. Finally, the Myrmidon hero evokes his days in Troy when he fought with the Greeks against the Trojan army: the motif *to kill the best men* (500)<sup>200</sup> implies that he stood out among all fighters; moreover, the formula ‘*invincible hands*’ (502)<sup>201</sup> implicitly places him in his finest moment, when he demonstrates his excellence and strength; thus was the Trojan War for the Myrmidon hero, according to the Greek epic tradition.

Odysseus’ answer is built chiasmatically to Achilles’ questions: firstly, his answer about Peleus is very brief (505), for he knows little about him; however, he answers at length about Neoptolemus (506–37), whom he brought personally from Scyros to join the Greek heroes fighting against Troy. He focuses his description of Neoptolemus’ situation on two episodes. Firstly, resorting to the formula ‘*but I could not tell over the whole number of them nor name all*’ (517)<sup>202</sup> – a *recusatio* generally linked to catalogic poetry which can also be used, as it is here, to highlight something (ἀλλ’ οἶον, 519) – Odysseus underlines Neoptolemus’ most significant deed, the killing of Eurypylos; using a *recusatio*, a poetic device that proves his ability as a poet, he is implicitly praising himself as an excellent singer, while raising the audience’s interest and fostering their good will.<sup>203</sup> In the second place, Odysseus underlines the role that Achilles’ son played in the ruse of the wooden horse, which caused the fall of Troy and the massacre of its inhabitants; at a structural level, these events work as the *retribution* (523–33)<sup>204</sup> of Menelaos against Paris, Helen’s usurper, and against the Trojans, his accomplices, as

<sup>197</sup> 104.

<sup>198</sup> 56.

<sup>199</sup> 105.

<sup>200</sup> 106.

<sup>201</sup> 107.

<sup>202</sup> 86.

<sup>203</sup> From a slightly different perspective, E. J. Bakker (2013: 168) reaches a similar conclusion about this formulaic expression of *recusatio*, which he considers repeated or resumed from a passage in the *Iliad* (2. 488), where it serves to introduce the *Catalogue of ships*: “The repetition of the epic *recusatio* formula is not a textual effect, but a way of signaling, in and through formulaic language, a similarity between Odysseus and an epic *aoidos*, while at the same time leaving room for the differences between the two situations.” So the presence of a *recusatio* relates Odysseus to an epic *aoidos*, and helps him to create his image as an excellent singer.

<sup>204</sup> 42.

being responsible for the *devastation* suffered by the Spartan House. The ruse of the horse, on the other hand, is built according to the pattern *ambush* (523–37),<sup>205</sup> with two of its typical elements explicitly mentioned: the selection of the best men (524<sup>a</sup>) and the endurance of hardships (524<sup>b</sup>). At a referential level, the fact that the poet Odysseus highlights the episode of the wooden horse, an *ambush* episode, is significant for two reasons: firstly, because he indirectly highlights the virtues of this kind of military strategy, the recourse to slyness and to intelligence rather than to strength to defeat one's foes (precisely the kind of heroism embodied by Odysseus and vindicated in the *Odyssey*) and secondly, because he also implicitly highlights his role in the planning and accomplishment of the ruse. Thus, Odysseus does not include this specific episode just to speak about the significant role that Neoptolemus played there, but rather to vindicate himself as a hero and the kind of heroism that he embodies, which is precisely opposed to the kind that Achilles personifies – which had already been questioned by the Myrmidon hero himself shortly before (cf. 488–91). In fact, when Odysseus speaks about Neoptolemus' conduct in this episode of the Trojan War, one of Neoptolemus' attitudes that he highlights is self-control – expressed by the motif *the hero [Neoptolemus] restrained his tears* (528–30)<sup>206</sup> – which is precisely a virtue of Odyssean heroism. It is paradoxical, or even ironic, that Neoptolemus, the son of Achilles (the paradigm of *pólemos* heroism), turns out to be the paradigm of *lóchos* heroism, of cunning and deception, of self-control, endurance and perseverance. And he stands out above all Greek heroes, except for Odysseus himself: in fact, the traditional expression '*all the others... but only [Neoptolemus]*' (526–7)<sup>207</sup> precisely connotes his exceptional attitude of self-restraint – which is by no means incompatible with bravery, with the need Neoptolemus feels to immediately go out and fight against the Trojans, inferred from the *supplication* (530–2)<sup>208</sup> that he addresses to Odysseus in asking for permission to do so. However, one should not forget that this Odyssean description of Achilles' son comes from Odysseus himself, who has his own agenda in relation to his image as a hero and as a singer in order to obtain an escort to Ithaca.<sup>209</sup> Finally, Odysseus closes his speech about Neoptolemus mentioning the return of Achilles' son to his homeland once the war was finished, a reference introduced by the element '*but after we plundered the*

<sup>205</sup> 101.

<sup>206</sup> 109.

<sup>207</sup> 108.

<sup>208</sup> 24.

<sup>209</sup> When studying the content of Odysseus' wanderings, one should not forget that the *Apologoi* are a focalized narrative by Odysseus himself, who tells them in a subjective style (cf. de Jong 1992) and who has his own aims: to improve his image as a hero and as a singer, on the one hand, and to obtain the help of the Phaeacians to return to Ithaca. This is not to say that Neoptolemus' description is false, but just to recall that any narrator can omit or highlight what he wants for his own purposes. As A. Karanika (2011: 2) points out, "Odysseus' storytelling to the Phaeacians is constructed in a manner that skillfully provides confirmation of his heroic, and consequently, bardic, identity (Nagy 1979.41). Throughout the *Apologoi*, the figure of Odysseus emerges as a self-fashioning narrator who affirms his own heroism." For further explanations of the aim of the *Nekyia* and the *Apologoi*, see the "General considerations on the *Nekyia*" in the *Conclusions*.



*steep city of Priamus*' (533),<sup>210</sup> which usually introduces the narration of the *nóstoi* of the Greek heroes after having defeated the Trojans: the reference to Neoptolemus '*holding*' (534)<sup>211</sup> his part of the booty and the *géras* that he has received in war without having suffered any wounds '*by the sharp bronze*' (535)<sup>212</sup> implicitly characterize him as a successful hero.

Unlike the previous meetings, however, the closing of this scene is described in terms of joy, pride and happiness, which are implicitly connoted in the traditional expression '*walking in long strides*' (539)<sup>213</sup> to describe Achilles' return to Hades. In this regard, after several meetings with a strong emotional burden of sadness, and even anxiety (Elpenor, Anticlea, and Agamemnon), the meeting with Achilles momentarily lightens Odysseus' narration, evoking Odyssean heroism in a markedly positive tone.

Then, the attention of the narrative action shifts to the only soul who has not yet approached Odysseus: the soul of Aias. His exceptional behaviour, expressed with the element '*all the others, but only [Aias]*' (541–6),<sup>214</sup> differentiates him from the other souls, who approach him '*sorrowful[ly]*' (542)<sup>215</sup> – an element which connotes resignation in front of an unavoidable fact related to death. Thus, the sixth scene that fits into the pattern *conversation with a soul in Hades* (543–64)<sup>216</sup> is Odysseus' meeting with the angry soul of Aias. Due to the Telamonian hostility against Odysseus, the scene presents some idiosyncratic features, such as the traditional expression '*so I spoke to him with sweet words like honey*' (552)<sup>217</sup> to introduce Odysseus' words, and the fact that his speech will fail, unable to convince Aias' soul to abandon his anger. This kind of address implicitly connotes the will to persuade linked to the element '*sweet words like honey*' (552),<sup>218</sup> but does not project any expectation about the success or failure of the following speech – beyond the fact that, when the speakers previously know each other it usually fails to conciliate them. Rather, its presence projects uncertainty about the final outcome of the meeting, despite slightly anticipating that the speech will receive *silence as reply* (563):<sup>219</sup> that is, that Aias will refuse to speak to him. And this is so although Odysseus' speech is full of elements that apparently show his will to make peace: firstly, he praises Aias as a warrior (553–8); secondly, he exculpates himself of their argument about Achilles' armour, making Zeus responsible for it through the element '*he felt a terrible hate*' (559–60);<sup>220</sup> finally, he asks Aias to overcome his anger against him and to agree to be reconciled. However, although Odysseus introduces this peace proposal with the

---

<sup>210</sup> 110.

<sup>211</sup> For the immanent values of the traditional element '*holding*' [ἔχων], see supra n. 63.

<sup>212</sup> 46.

<sup>213</sup> 111.

<sup>214</sup> 108.

<sup>215</sup> 3.

<sup>216</sup> 20.

<sup>217</sup> 112b.

<sup>218</sup> 112a.

<sup>219</sup> 114.

<sup>220</sup> 100.

rhetorical fulcrum ἄλλ' ἄγε (561)<sup>221</sup> – which anticipates the imperative character of the following words – and although he addresses Aias' soul with the vocative 'my lord' (561)<sup>222</sup> (an element which implies deference) the traditional element 'restrain your thymós' (562)<sup>223</sup> already anticipates that his desire to abandon the previous hostility concerning the honour of the person offended (in this case, the quarrel over Achilles' divine armour, the symbol of his value as a warrior (cf. 553–5)) will prove unsuccessful, and their conflict will remain open.

The *contrafactual conditional* (565–7)<sup>224</sup> with which Odysseus resolves the tense situation generated by Aias' silence after his proposal closes this scene and the fifth part of the *Nekyia*. The Ithacan hero now shifts his interest and the narrative action to a different point: a deeper exploration of Hades and of the souls who are there. This sixth part of the episode is built as a catalogic passage of the heroes of the remote past: its entries are marked by the verbal forms εἰσίδον / ἴδον / εἶδον (568, 575, 582, 593) or εἰσενόησα (572, 601), and contain his description of Minos (568–71), Orion (572–5), Tityos (576–81), Tantalus (582–92), Sisypheos (593–600) and even of Heracles' *eidolon* (601–27), with whom he speaks. Most of them are 'holding' (569, 575, 607)<sup>225</sup> an object which characterizes them: Minos holds a golden sceptre (χρύσειον σκηπτρον, 569), a symbol of his majesty and royalty; Orion, an all-brazen club (ρόπαλον παγχάλκεον, 575), typical of hunters; and Heracles, an arch (γυμνὸν τόξον, 607), a weapon which, like the club, is characteristic of this hero.

For their part, Tityos, Tantalus and Sisypheos, who suffer eternal punishment in Hades, do not hold any object that characterized them in life. Their situation in Hades is different from those of Minos, Orion, or obviously Heracles: they are paying for the crimes they committed in life against the gods with punishments according to the nature of their crimes.<sup>226</sup> Their description is a new occurrence of the motif *horrors of Hades* (576–600),<sup>227</sup> linked to the presence of terrifying Underworld elements of a supernatural character. The first of these horrors is punishment of Tityos, the son of Gea whose liver is devoured every day by a vulture, as punishment for having forced Leto: the *threat to the cosmic order* (580–1)<sup>228</sup> that his violence against Leto represents, who is Διὸς κυδρὴν παράκοιτιν (580), reaffirms the expectation of Zeus' cosmic authority, symbolized by Tityos' eternal punishment in Hades. On the other hand, it is difficult to determine the referential value of the traditional number

<sup>221</sup> Rhetorical fulcra are elements that link the two parts into which Homeric speeches are usually divided, each of which deals with a different subject even though their contents are usually related; these rhetorical fulcra are in some way structuring elements of Homeric speeches, which anticipate through their specific form the kind of speech that will be introduced: thus, whereas ἄλλ' ἄγε[τε] introduces orders or commands, the fulcrum ἄλλ' ἔπει usually means that the prescribed action will correct the present error. Cf. J. M. Foley 1999: 224f.

<sup>222</sup> 27.  
<sup>223</sup> 113.

<sup>224</sup> 83.

<sup>225</sup> For the immanent values of the formulaic element 'holding' [ἔχων], see n. 63.

<sup>226</sup> The best analysis so far in these terms (and in general of the punishments of the great sinners, Tityos, Tantalus and Sisypheos, described in the *Nekyia*) was proposed by Ch. Sourvinou-Inwood (1986), who linked the kind of punishment that they suffer with the nature of their crimes.

<sup>227</sup> 15.  
<sup>228</sup> 81.

'nine' (577)<sup>229</sup> referring to the pletres that he measures: it usually connotes lack of completeness, but it is not really clear whether it can be related to a certain immaturity of Tityos, or to any other element.<sup>230</sup> The second of these horrors is Tantalus' punishment, which is substantially different: he is in an idyllic place, surrounded by exquisite food, but starves and dies of thirst because every time he tries to approach the foods and drink surrounding him, they move away; his miserable situation vividly contrasts with the environment in which he is condemned to perpetual starvation and thirst, a *locus amoenus* (588–90),<sup>231</sup> in which, however, the traditional element 'the black earth' (587),<sup>232</sup> implicitly linked to death, darkens the luminous character of the scene. Finally, the third horror is the punishment of Sisyphos, who must push evermore a stone that falls down every time he reaches the top of a mountain. Although the immanent connotations of 'suffering strong pains' (593)<sup>233</sup> implicitly point to an intense and long-lasting pain while at the same time raising the expectation of a future improvement in his situation, the fact that any such improvement in Hades is a traditional impossibility<sup>234</sup> (since the Olympian gods do not usually show compassion towards those who have stood against them or those who have carried out a transgression of that magnitude) shades the audience's expectations that these traditional connotations might have generated, and so maintains a certain suspense in the scene.

The meeting with Heracles' *eidolon* (601–27) is the last entry of this brief Catalogue of the heroes from the past. Although the first verse presents an element that identifies it as the entry of a catalogue (εἰσενόησα, 601), this passage is much longer than the previous ones and almost takes the form of the standard scene *conversation with a soul in Hades*.<sup>235</sup> This meeting is characterized by the increasing terror that seizes Odysseus, who - when Heracles' *eidolon* is already gone - will eventually flee from Hades, terrified by the possibility of encountering the Gorgon (cf. 634). However, even in his meeting with the *eidolon* there are many elements linked to his feeling of terror and supernatural fear, which are increasingly recurrent. The souls of the dead who surround Heracles, who are among the *horrors of Hades* (605–6),<sup>236</sup> are

<sup>229</sup> 80.

<sup>230</sup> In the case of the twins Otus and Ephialtes there is an obvious relation between their lack of completeness, connoted by the presence of the typical number 'nine' in their physical description, and the failure of their *threat to the cosmic order* when trying to fight and defeat the Olympic gods (cf. supra). However, in the case of Tityos, these immanent connotations are less self-evident and are not easy to interpret.

<sup>231</sup> 115.

<sup>232</sup> 93.

<sup>233</sup> 116.

<sup>234</sup> For a further description of traditional impossibility - the creation of the term, the expectations that it can raise, its use in epic poetry, etc. -, see "La imposibilidad tradicional" in the *Introduction*.

<sup>235</sup> The differences between the two are so remarkable, however, that it is preferable to analyse the meeting between Heracles and Odysseus without fitting it into the narrative pattern of this typical scene (cf. 20). Firstly, because it takes place in a different part of the *Nekyia*, devoted to the meetings of Odysseus with the heroes of the past; secondly, because it is not strictly a conversation, since Heracles only addresses Odysseus to pity him and explain his own catabasis; and finally, because neither the *eidolon* nor the Ithacan hero ask any favour or question that only their speaker is able to answer, as is usually the case.

<sup>236</sup> 15.

the first terrifying element in the scene; the second is their *comparison to birds* (605),<sup>237</sup> as if the souls behaved as one body uttering terrifying screams – which makes them even more fearsome. On the other hand, the description of Heracles' arrival with *a night simile* (606)<sup>238</sup> stresses his sinister and threatening features, whereas the traditional element '*looking all around*' (607)<sup>239</sup> is associated with a situation of potential danger that implicitly adds even more tension to the scene. Finally, the description of Heracles' baldric, which is decorated with awe-inspiring motifs, is another instance of a traditional element, the *ecphrasis of an object decorated with terrifying motifs* (609–12),<sup>240</sup> which also impregnates the hero's description with terror. In this regard, the presence of '*smerdaleon*' (609)<sup>241</sup> in its description – an adjective that connotes the dreadful character of the being, or the object, to which it refers, usually present in situations of danger or of imminent death – constitutes the last terrifying element of the scene, because it creates the expectation that Heracles is about to fight. Thus, seeing the connotations of imminent danger and terror associated with all these traditional elements, it is no surprise that Odysseus is seized with fear until the end of the episode.

Heracles' reaction when he meets Odysseus in Hades is sympathetic, and the presence of the traditional element '*when he saw me with his eyes*' (615)<sup>242</sup> gives a real dimension to the recognition and to the feeling expressed by the hero; on the other hand, the introduction of his address to Odysseus with the traditional element '*he spoke winged words*' (616)<sup>243</sup> connotes the continuity of his sympathetic attitude towards him: Heracles feels sorrow for Odysseus, who has had to descend to Hades (as he himself once had to do) in order to speak with Tiresias' soul. Heracles describes it in terms of '*a bad destiny*' (618),<sup>244</sup> a miserable situation that Zeus' son equates with death. Moreover, when making reference to Hades with the formula '*under the sun rays*' (619),<sup>245</sup> a great contrast between life and death is connoted, a contrast which fits perfectly with Odysseus' situation, since he has descended alive to the Underworld. Heracles' catabasis, which follows the pattern of a *quest* (620–6),<sup>246</sup> serves as a paradigm of Odysseus' descent to Hades: as in the case of our hero, the presence of *helper* figures (626)<sup>247</sup> – in his case, the gods Hermes and Athena – ensures the success of his enterprise.

The closing of Odysseus' meeting with Heracles comes abruptly: the *eídolon* goes back to Hades without formulating any question to the Ithacan hero, and Odysseus stands waiting

---

<sup>237</sup> 117.

<sup>238</sup> 118.

<sup>239</sup> 119.

<sup>240</sup> 120.

<sup>241</sup> 121.

<sup>242</sup> 94.

<sup>243</sup> For the immanent values of the traditional element '*(s)he spoke winged words*' [ἔπεα πτερόεντα προσηύδα], see supra n. 40.

<sup>244</sup> 122.

<sup>245</sup> 105.

<sup>246</sup> 1.

<sup>247</sup> 5.

for the appearance of any other soul with whom he can speak. However, the presence of the traditional element ‘*I stayed standing*’ (628)<sup>248</sup> to describe his attitude – an element that connotes his endurance of an especially painful situation – means that his situation is beginning to be precarious in Hades. In fact, the end of his stay there also supervenes in a quite abrupt way: although he expresses his wish to meet the soul of other dead heroes, such as Theseus or Pirithous, dread, supernatural fear, seizes him, and he ends up escaping before Persephone sends the Gorgon to him. To express all these feelings, the poet Odysseus resorts to a *contrafactual conditional* (630–5),<sup>249</sup> which resolves his expedition to Hades and focuses the narrative attention on the terrifying nature of the beings he may meet there; this is implicit in the traditional expression ‘*with divine clamour*’ (633<sup>a</sup>)<sup>250</sup> which connotes the power that the souls exert over Odysseus, as well as in the ‘*pale fear*’ (633<sup>b</sup>)<sup>251</sup> that seizes him when he thinks Persephone will send the Gorgon to him, a formula that involves the mortal’s helplessness in front of a divine intervention (in this case, Persephone’s) which he wants to stop but is not able to. Then, after a few verses in which the elements associated with fear and terror have been *in crescendo*, making the situation difficult to bear, Odysseus decides to leave for the Cimmerian land, from where they will be able to sail again to Circe’s island.

The *sea voyage* (11. 636–12. 7)<sup>252</sup> that Odysseus and his companions undertake to return to Circe’s island closes the episode of the *Nekyia*, and more specifically the *departure of the ship* (636–40), this time without any divine help. In the Cimmerian land, Odysseus does not have the support of any divine being to help them to reach their destination safely.

In any case, regarding the narration of his wanderings, the hero returns to Circe’s island having fulfilled the goal of his expedition to Hades – to listen to Tiresias’ prophecy – and after successfully overcoming the most heroic and difficult enterprise described in the *Apologoi*. Thus, his image as a successful hero is now more strongly consolidated than ever. On the other hand, he has showed extraordinary poetic skill in his performance in front of the Phaeacians: he is able to compose and to sing difficult poetic passages, he shows an artistic excellence that comes from a gifted use of traditional materials, as this referential commentary has shown, and he is able to charm his audience with his poetry.<sup>253</sup> In the end, it is his poetic skill, his ability to charm his audience, which grants him a Phaeacian escort to guide him back to his homeland. In the end, it is poetry, not heroic deeds, that makes the Greek fighters of Troy heroic.

---

<sup>248</sup> 52.

<sup>249</sup> 83.

<sup>250</sup> 17.

<sup>251</sup> 18.

<sup>252</sup> 2.

<sup>253</sup> Cf. Bakker 2013: 89: “[The *Nekyia*] contributes to the hero-singer theme in allowing Odysseus to perform a *Catalogue of Women*; and the visit to the Underworld is the traditional high point of any hero’s biography – Odysseus has some illustrious predecessors in this regard.” On the *hero-singer theme*, see Bakker 2013: 1–12.

# Conclusions

## 1. GENERAL CONSIDERATIONS ON THE *NEKYIA*

This referential commentary of the eleventh book of the *Odyssey*, which studies the composition and structure of the *Nekyia* starting from an analysis of its traditional elements and their immanent connotations, allows us to establish in greater depth and in more detail its reception by contemporary audiences. These audiences were familiar with the traditional referential network within which epic singers composed, which they used to create meaning, and which was constantly rebuilt in each poetic performance. However, this referential commentary is not the only result of our research; it has allowed us to reflect on many other aspects linked not only to the *Nekyia*, but also to the methodology and theoretical perspective in which our investigation has been carried out.

At a structural level, the episode of the *Nekyia*, which extends over the whole eleventh book of the *Odyssey*, is placed at the centre of the *Apologoi*, Odysseus' narration of his wanderings from Troy to Phaeacia on his way to Ithaca; in fact, this episode is the axis on which the *Apologoi* are built.<sup>1</sup> Thus, the *Nekyia* has a central importance in the structural configuration of Odysseus' narration to the Phaeacians – which, in the final analysis, is what persuades them to provide him with an escort (πομπή) in order to return home – and represents the culminating point of his heroism, the riskiest and most superhuman deed that he accomplishes before returning to Ithaca. This deed places him at a similar level as other catabatic heroes, like Heracles, who also had to descend to Hades while still alive (cf. 623–6). In its turn, the episode of the *Nekyia* structurally pivots around the central *intermezzo*, when Odysseus halts the narration of his wanderings and addresses the Phaeacian audience (above all Alcinous and Arete, the Phaeacian sovereigns) to ask them to let him rest, and to insist on their commitment to escort him to Ithaca.<sup>2</sup> Thus, at this very central point (not only for the *Nekyia* but also for the *Apologoi* as a whole), the aim of the extensive narration that Odysseus offers to the Phaeacians is revealed: the hero-singer seeks to win their admiration and

---

<sup>1</sup> For a more detailed explanation of its structure, its relation with the *Apologoi* and the purpose that it fulfils, as well as the importance of the escort and the figure of Heracles as a model of Odysseus' catabasis, see "L'estudi de la *Nekyia*" in the *Introduction*.

<sup>2</sup> Odysseus acts as ancient bards did, who interrupted their story at a certain point in the narration to test the audience's willingness to pay – in this case to fulfil their promise to escort him to Ithaca. Cf. Wyatt 1989: 247.

compassion and persuade them to fulfil their promise and help him to finally return to his homeland, Ithaca.

To achieve his main goal of returning to Ithaca, Odysseus spins a narration directed to highlight the two aspects that will strengthen his case in front of his Phaeacian audience: the vindication of his heroic deeds (and of the kind of heroism that he embodies) on the one hand, and his skill as a poet on the other.<sup>3</sup> The first aspect, his image as an exemplary hero, is shared with the whole poem of the *Odyssey* – a poem in which Odysseus is presented under a positive light, in contrast to the negative (or at least) ambiguous image with which he is characterized in other poems about the Trojan War.<sup>4</sup> The enhancement of Odysseus' heroic image operates at two different levels: his heroic behaviour on the one side, and the superior character of the kind of heroism that he embodies on the other. Among the acts of heroic behaviour, one could name the taking of Troy thanks to his stratagem of the wooden horse (523–32, cf. 8. 492–5), the innumerable dangers that he has to overcome throughout his years of wandering from Troy to Ithaca, which constitute the subject of the *Apologoi* (*Od.* 9–12), or his incredible escape from Polyphemos' cave (9. 315–472). Among the events which aim to deflect attention from his negative or at least ambiguous behaviour, one could name his regret for having quarrelled with Aias over Achilles' divine armour (which led to Aias' madness and subsequent suicide) and his frustrated attempt at reconciliation (543–66), or the fact he is always exculpated of responsibility for the death of his companions in their way back to Ithaca (e.g. 1. 6–9).<sup>5</sup> At the same time, the kind of heroism that Odysseus represents is vindicated: a heroism based on cunning, deception, persistence, resistance and self-control, intelligence rather than strength, on taking advantage of the night and lying to have one's own way, and on enduring the most difficult and extreme situations. This heroism is opposed to the "Iliadic" heroism of *pólemos*, characterized by heroes who fight uncovered and face to face, whose paradigmatic hero is Achilles:<sup>6</sup> if in the *Iliad* Achilles was presented as "the best of the Achaeans", in the *Odyssey* Odysseus takes this title, for he is able to attain both *kléos* and *nóstos*.<sup>7</sup> In this regard, the death of Agamemnon when he returns to Argos without taking any kind of precaution (405–26, 441–3), the intervention of Achilles in Hades, refusing the

<sup>3</sup> Cf. Karanika 2011;

<sup>4</sup> For his rather negative image in some episodes attested in the Cyclic poems, see n. 78 in the *Introduction*.

<sup>5</sup> Throughout the *Apologoi*, Odysseus is described as a solicitous leader, always trying to save his men and deeply grieved when he loses one of them (10. 273; 11. 55; 12. 111–26, 258–9; cf. de Jong 2001: 223). However, they all eventually die ἀτασθαλίῃσι, "through their own reckless behaviour", an obstinate attitude which breaks social or religious rules, and which they pursue despite specific warnings – a behaviour that resembles that of the Suitors (cf. de Jong 2001: 305–7). In Thrinacia, his companions take their fate into their own hands and disobey him – thus freeing Odysseus from any responsibility for their death.

<sup>6</sup> For an analysis of the two kinds of heroism, characterized by *lóchos* or *prómachos*, and how Odysseus and Achilles are respectively identified with each of them, see A. T. Edwards 1981; 1985a.

<sup>7</sup> Whereas in the *Iliad* (9. 410–6) Achilles has to choose between heroic glory (*kléos*) or return (*nóstos*) – so his choice is necessarily excluding – in the *Odyssey* it is *nóstos* that gives *kléos* to Odysseus: in the *Odyssey* the Ithacan hero becomes "the best of the Achaeans" because he returns home safely after fighting heroically in Troy (cf. Nagy 2013: 278–280). For a detailed analysis of the identification of "the best of the Achaeans", see Nagy 1999 [1979]: 26–41.

μακάρισμός addressed to him by Odysseus (488–91),<sup>8</sup> the description of Neoptolemus – Achilles’ own son – with features characteristic of Odyssean heroism (523–32), or the fact that the Ithacan hero overcomes the dangers on his way back to his homeland through his cunning and eventually manages to return to Ithaca, only underline the superiority of Odysseus’ heroism over that embodied by the Iliadic Achilles. It is in this sense that we should also understand the continuous references to Odysseus’ feelings of anxiety and fear – sometimes of a supernatural origin – in the episodes of the *Apologoi*, especially in the *Nekyia*, as well as the insistence on Odysseus’ exceptional conduct compared to that of his companions who die “through their own reckless behaviour” (1. 7).<sup>9</sup>

The second aspect that Odysseus wants to highlight is his excellence as a poet. This is actually a specific goal of the *Apologoi* narration, which is intended to obtain a Phaeacian escort to Ithaca for Odysseus the hero-singer.<sup>10</sup> Therefore, the hero will return home not thanks to his heroic deeds, but precisely thanks to the narration of these deeds: it is his poetic skill, his capacity not only to please and entertain those who listen to his song but to make them fall under the *poetic enchantment*, which is what finally makes his definitive return possible.<sup>11</sup> In a sense, the *intermezzo* constitutes one of the most obvious examples of a Homeric passage in which epic poetry legitimates itself: either as a means to transmit heroic deeds and therefore to achieve heroic *kléos* (and for the hero to transcend his own death) or as a means to attain a specific goal thanks to the incantatory power of good poetic compositions, epic poetry reveals itself as something closely linked to heroic deeds, the indispensable instrument for these deeds to last and to be remembered beyond the lives of the heroes who accomplished them and of the singers who sang them. In the *Apologoi*, Odysseus is presented as a poetic singer of great expertise, an excellent *aoidos* who is able to sing perfectly in front of a demanding audience and to listen and adapt his composition to their requests. His poetic skill is demonstrated by the presence of catalogues or catalogic patterns, the use of *recusatio* in order to close a catalogue or to highlight a specific point,<sup>12</sup> the vindication of his poetic authority,<sup>13</sup> the skill to create expectations, to play with the immanent values of the

<sup>8</sup> For a deeper analysis of this episode, which we have only presented as a negative foil for the Ithacan hero, see Dova 2000: 61–65; Schmiel 1987; cf. also A. T. Edwards 1985b; Pucci 1987: 141 and n. 23.

<sup>9</sup> It is Odysseus’ exceptional behaviour (contrasted to that of his companions) that enables him to return alive to Ithaca: he is the only one who left his ship outside the Laestrygonian bay (10. 231–2 = 10. 257–8, cf. 108/29), the only who did not eat Helios’ cattle (cf. 12. 352–97). In fact, as I. de Jong (2001: 222f.) points out, his story is an instance of the ‘*sole survivor*’ motif: one person survives a disaster so as to be able to recount it.

<sup>10</sup> For Odysseus’ insistence on obtaining a Phaeacian escort to Ithaca and for the internal and external goals of the *Nekyia* and the *Apologoi*, see “L’estudi de la *Nekyia*” in the *Introduction*.

<sup>11</sup> G. Nagy (2013: 279) asserts: “Ironically [...] Odysseus achieves the *kleos* or epic glory of the *Odyssey* not because he destroyed Troy [...], but because he also achieves a *nostos* in both senses of the word: he comes home and thereby becomes the premier hero of a song about homecoming.”

<sup>12</sup> In the case of the *Nekyia*, the *recusatio* takes the form of the expression ‘*but I could not tell over the whole number of them nor name all*’ (86). For a deeper analysis of this element and its relation to the figure of the *aoidos*, see its entry in the *Lexicon* (86) and the *Commentary*.

<sup>13</sup> With the traditional element ‘*and the will of Zeus was accomplished*’ (297, cf. 123), Odysseus vindicates the authority of his poetic voice, as well as the truth of his narration, which is identified with “the will of Zeus”. The *erroneous questions* motif (62), used to deny the proposed alternatives in the traditional motif *question with*



traditional elements and to project uncertainty about the further development of the narrative, his ability to adapt the narration to the requests of his audience, and, obviously, the poetic enchantment under which his audience falls after listening to him. All these aspects, which have been analysed in detail in the commentary, characterize Odysseus the hero-singer as an excellent *aoidos*, at the level of the very best.

Finally, at a narrative level, the episode of the *Nekyia* continually plays with the creation of uncertainty, and the projection and deception of expectations, especially with regard to two concrete subjects: Odysseus' final return to Ithaca and his retribution against those who have devastated his *oikos*. Thus, the elements that project the expectation that Odysseus will soon return to Ithaca and will be able to exact retribution against those who have devastated his House are numerous, and their immanent values point out that he will soon return to his island: the content of Tiresias' *prophecy* and its *infallible nature*; Agamemnon's advice and his insistence on the differences between Penelope and Clytemnestra; the presentation of Odysseus as a successful hero, the paradigm of a kind of heroism used to enduring and overcoming the most difficult situations; the poetic enchantment of the Phaeacians, who are ready to help the Ithacan hero; and the divine help that Odysseus enjoys, not only from Athena (absent in the *Apologoi*) but from other Olympian gods like Zeus or Hermes, or from lesser divinities like Circe or Calypso. However, although all these elements project the certainty that Odysseus will finally return to Ithaca, where he will take revenge on his enemies, there are other elements that project a shadow of doubt on this hopeful vision of his return:<sup>14</sup> the imprecise nature of Tiresias' prophecy; the failed return of Agamemnon in the *Odyssey* (the paradigmatic example of a frustrated return)<sup>15</sup> and of many more heroes in the oral epic tradition;<sup>16</sup> Poseidon's anger against Odysseus, which has prevented him from coming back to Ithaca until then;<sup>17</sup> or the excessive generosity of the

---

*different alternatives* (56) pointing out the correct answer, serves the same purpose. Moreover, the main story contains repeated references to the *Apologoi* adventures, which serve to authenticate them: there is no reason to see Odysseus' narrative as one of his lying tales (cf. de Jong 2001: 221f.).

<sup>14</sup> In the *Apologoi*, there are other elements that project this same uncertainty concerning Odysseus' ability to overcome all these difficulties and return safely to Ithaca; one of them is his defeat at the hands of the sea monster Scylla (cf. Hopman 2012: 24f.).

<sup>15</sup> For the idea that the House of Atreus story does not work as a foil for Odysseus' return, but projects uncertainty concerning the conclusion of our hero's adventures, see Katz 1991: 3–19.

<sup>16</sup> There is an enormous difference between the Cyclic and the Homeric poems concerning the return of the heroes from Troy: while Diomedes and Philoctetes come back happily in the *Odyssey*, they apparently fail in the Epic Cycle; while in the *Telegony* Odysseus is killed by mistake by his own son Telegonus, he has a happy return and a prophesised calm death in the *Odyssey*. This leads us to think, as J. Pòrtulas told us in a private communication, that it was not the case that Cyclic poems were atypical in respect of the Homeric poems, as has been said from Aristarchus onwards: in historical terms the aberrant characters would be the Achilles of the *Iliad* and the Odysseus of the *Odyssey*. This traditional failure of Greek heroes to return to their homeland could also raise the expectation that Odysseus may be frustrated in his attempt to return home – or at least project uncertainty about his ability to do so.

<sup>17</sup> This is rather a lesser threat, because the audience knows that the assembly of gods has decided to ignore the will of Poseidon (1. 73–9). In the Homeric poems, Poseidon is usually presented as younger and inferior to Zeus, the father of god and men (cf. *Il.* 8. 210–1, 13. 355, 15. 164–6): from a receptionalist perspective, the tension between Zeus' support and Poseidon's anger should anticipate Zeus' dominance.

Phaeacians, who continually ask for more stories about Troy and offer gifts to their guest, as if, like Calypso or Circe, they wish to retain Odysseus on their island.<sup>18</sup>

The episode of the *Nekyia*, thus, is placed in a central position in the *Apologoi* and describes Odysseus' most heroic deed before his return to Ithaca: the descent to Hades to hear Tiresias' prophecy, which, he hopes, will show him the way to return to Ithaca from Circe's island. However, as we have pointed out, a deeper analysis of this episode reveals that this heroic deed is insufficient: Odysseus needs a poetic deed as well, a demonstration of his skill and expertise moving and convincing enough for his Phaeacian audience (and above all the sovereigns Alcinous and Arete) who are the ones who will decide whether to escort him to Ithaca with their ships. It is precisely in the episode of the *Nekyia* that both deeds, the heroic and the poetic, are most evident: Odysseus the hero has accomplished his most difficult heroic deed, which seems to place him at the same level as Heracles,<sup>19</sup> and Odysseus the poet is executing a poetic deed to perfection, charming his audience in order to obtain their help. These elements project a positive vision of the figure of Odysseus' and help to improve his image, placing him, in a certain sense, above other Greek heroes like Aias, Achilles or Agamemnon<sup>20</sup> who fought with him in Troy. In addition, the Ithacan hero, who devised and prepared the stratagem that finally led the Greeks to victory over the Trojans, is also one of the few main heroes of the war who will eventually return to his homeland alive and take revenge on the Suitors who have devastated his House during his long absence. The *Nekyia* is undoubtedly the most difficult challenge that Odysseus has to face; but the traditional elements of the episode, and their immanent values in the referential network of epic tradition, project the expectation that, despite numerous threats and uncertainties, he will return successfully to Ithaca and take revenge on the men who have devastated his palace.

## 2. METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS

The most controversial aspect of traditional referentiality is undoubtedly its methodology: that is, the way that researchers today (and ultimately readers) are able to become acquainted with, on the one hand, the lost referential network of an oral poetic tradition whose compositions are mostly lost, and, on the other, the immanent values associated with its typical elements. This knowledge is fundamental to understanding the performance of this

<sup>18</sup> For the dangers of excessive hospitality, see n. 148 in the *Commentary*.

<sup>19</sup> See Karanika 2011; cf. de Jong 2001: 294 *ad Od.* 11. 601–27.

<sup>20</sup> We should probably make a distinction between the cases of Aias and Agamemnon and that of Achilles, because Achilles is a hero who, like Odysseus himself, goes *beyond* the others; this is why Achilles and Odysseus are the most suitable candidates for the qualification of ἄριστος in their respective epics, and Aias and Agamemnon, with their failed *nóstoi*, are simply foils. However, from the perspective of the *Odyssey*, the Ithacan hero surpasses even Achilles, because he is the only one to obtain *kléos* and *nóstos* (cf. n. 26 in the *Commentary*) – even though in Achilles' case the choice between *kléos* or *nóstos* is *necessarily* excluding.

kind of poetry at an aesthetic level. This is why I have devoted a section of these conclusions to the question of methodology, in order to guide future researchers who take up the study of oral epic poetry from this theoretical perspective.

The first difficulty that has to be faced by any student of the workings of early Greek epic poetry is the relative homogeneity of the epic passages that have come down to us. Whereas the poems attributed to Homer have survived apparently complete,<sup>21</sup> only scarce fragments, succinct references and relatively brief summaries of non-Homeric epic poems have survived. Traditional referentiality is based on the premise that the referential network in which epic poems were composed is the same for all, but the enormous difference between the number of verses preserved from the “Homeric” poems and from those of the Epic Cycle, generally known as “Cyclic” poems, precludes a more complete and profound study of the traditional elements that were part of this epic referential network, which would allow us to see whether the theoretical premises on which traditional referentiality is built are true.

Beside the fact that the scarcity and idiosyncrasy<sup>22</sup> of the Cyclic fragments that have survived until our days makes it difficult to overcome the relative homogeneity of the extant Greek epic poetry, there are several mechanisms that can help us to avoid (or at least minimize) the risk that the results of our research might be attributed to an intratextual analysis which would not correspond to the common referential system of Greek epic tradition.<sup>23</sup> In our opinion, the most effective strategy is to take into account all passages in which the traditional element occurs, without exception. This may make our research particularly arduous when the element is quite common and well attested; indeed, too many attestations might hinder its exhaustive study. However, this approach is necessary if the research is to be methodologically flawless and the results obtained are to further our understanding of the referential system of oral epic tradition. At this point, as probably in many others, our research may leave room for improvement because, although we have taken in consideration (and incorporated in our research) all the passages from the *Iliad* and the *Odyssey* that contained the element in question, we have only compiled and studied the ones from the *Homeric Hymns* or the Epic Cycle; more parallels needed to be provided, especially

---

<sup>21</sup> By “poems attributed to Homer” we obviously mean the *Iliad* and the *Odyssey*, but also the *Homeric Hymns*, which in Antiquity were also attributed to Homer.

<sup>22</sup> The fragments from the Epic Cycle that survived through indirect transmission usually present a feature, an element, that makes them worth quoting in another work. Therefore, it is logical that most of them are, in a certain sense, idiosyncratic; or, to put it another way, they escape the Homeric model, which was the best known and would eventually impose itself as canonical.

<sup>23</sup> This is one of the main criticisms levelled at Kelly’s methodology. As E. Cook (2009: 15) pointed out in a review of Kelly’s book (2007a), “[t]wo important acknowledgments underlie this restriction of the evidence to the *Iliad*, and they bear directly on the author’s claim to be recovering ‘traditional referentiality’, a common stock of epic conventions shared by singers throughout Archaic Greece: first, we cannot assume ‘the referential homogeneity of the *Dichtersprache*’ (p. 9); second, the monumental scale of the *Iliad*’s narrative may be ‘relatively untypical’ (p. 10). In other words, not only the connotative meaning but the actual functioning of the referential system may be idiosyncratic to the *Iliad* and both may stand in an unknown, and I would suggest largely unknowable, relationship to traditional referentiality. If that is so, then what K. is disclosing is not a traditional but an intratextual referential system.”

when the elements studied are less well attested in the Homeric poems. In order to avert the danger of uncovering just an intratextual referential system, passages from at least two different compositions must be taken into consideration whenever possible.<sup>24</sup>

The second methodological difficulty is to define clearly the object of study: that is, the traditional element. The range of terms habitually used by scholars since the last century to refer to the phraseological, thematic, structural or narrative units present in these traditional poetic compositions – *formula*, *theme*, *motif*, *typical scene*, *narrative pattern*, for example – have been found to be rather imprecise for describing how oral poetry works, for the same traditional element can be expressed by a formula, described with a motif, or be developed in an entire scene. This is why A. Kelly avoids these terms and simply refers to them as traditional units, which may be shorter or longer, and may be adapted and take whatever shape the poet needs.<sup>25</sup>

However, beyond the specific denominations used to refer to the typical and recurrent elements of the tradition, generally referred to in this study as *traditional elements*, it is the definition of each unit, the criteria followed in each case to differentiate elements and to include or exclude certain passages from the referential analysis that cause methodological difficulties. Although it might be considered excessively subjective and even unscientific, in our opinion the best way to define each traditional element is by following an eclectic but consistent method: eclectic because the criteria to define each element depend on its nature and its attestations, and so may be different and varied; consistent because, once defined, these criteria are systematically applied to discriminate the passages which contain them from the ones that do not. So in the case of a motif normally expressed by a formula expression researchers are thus free to choose whether to consider either the formula expression or the motif – or both of them, and creates two different entries in the referential lexicon. This decision must bear in mind the possibilities that each definition offers with regard to the referential values that may be inferred from it and its recursion in the poems. Once decided, however, the study has to focus only on the passages that contain the elements that fit these criteria, and exclude those passages that do not. This is why we consider this methodological approach eclectic; it is not based on certain pre-established principles but takes into account only those criteria which may be enlightening in a referential analysis and consistent because, once established, the criteria are applied without any exception. These criteria are usually described in the first footnote of each entry.

The third methodological difficulty is inherent to the method itself, which is based on a constant toing and froing between the traditional element and its immanent meaning: first, to

---

<sup>24</sup> This does not mean that this methodological approach may not also be valid for other kinds of analysis – for instance, an *intratextual* analysis, which could shed light on certain aspects of Homeric poetry that our approach cannot illuminate. However, this is beyond the scope of our present research.

<sup>25</sup> Cf. Kelly 2007a: 14f.

infer the immanent values of the traditional element from the contexts where it is attested, and second, to re-read the passages where it is attested under the new light of its immanent connotations. However, this methodological approach involves two interrelated dangers: circularity, and overinterpretation.<sup>26</sup> The first one, circularity, is due to the nature of the method itself: since the referential values can only be inferred through the analysis of the traditional elements in their respective contexts, and since these contexts are obviously the same as the ones that later have to be interpreted through the deduced immanent meaning of those elements, there is the danger that the interpretative justification will be rather subjective and circular. This danger could be overcome by evading the most superficial and evident readings, and looking for their more abstract connotations, which are common to all their attestations but which a decontextualized reading does not reveal. At the same time, however, this prevention brings a second methodological danger: overinterpretation. In some cases, achieving a common referential value for all the passages containing the element requires a certain abstraction, which, as has been already pointed out, may mean that an element is attributed more associated connotations than it really has. Although it is difficult to avoid accusations of subjectivity and overinterpretation in any attempt to reconstruct the referential network of any oral poetic tradition, and although original interpretations can help to open a way in a field (Homeric studies) in which the quantity of studies and bibliography is immense, the principles that must govern any research are prudence and intellectual honesty.<sup>27</sup>

After making these considerations, it cannot be denied that the theoretical perspective of traditional referentiality and the methodology proposed by J. M. Foley to investigate it opened up a new perspective on the study of oral epic poetry traditions, and at the same time it boosted the study of Homeric poetry, offering a new theoretical approach to passages that had been interpreted differently until then. This was possible because the methodology used was innovative in relation to previous approaches (with a few honourable exceptions).<sup>28</sup> The method proposed by Foley brought together different passages only as a function of the traditional element that they shared, passages that in some cases had never been analysed together (or when they had, the results had been noticeably different).<sup>29</sup> The connections

<sup>26</sup> The research in the field of meaning in the Homeric poetry presents, inevitably, some difficulties inherent to the enterprise, among which the most prominent are subjectivity, circularity and overinterpretation, as M. Nagler (1974: 63) pointed out. See also I. de Jong's review (2009) on Kelly's referential commentary (2007a), in which she criticizes the abstraction and overinterpretation that she detects in his study.

<sup>27</sup> This does not exclude the subjective bias that this research might have – like any other research focused on meaning, immanent values, and their aesthetic reception. This is not a *captatio benevolentiae*; rather, we are aware of the challenge and the difficulty that any investigation in this field supposes.

<sup>28</sup> Among those who gave importance to patterns and context in the study of meaning in the Homeric poems before J. M. Foley, the most significant works were: L. C. Muellner (1976, 1996), G. Nagy (e.g. 1999 [1979]), S. Lowenstam (1981, 1993), L. Slatkin (1986, 1991), R. Sacks (1987), and R. Martin (1989).

<sup>29</sup> A paradigmatic example is the referential analysis of the traditional elements present in the verse '*and the sun set and all the ways grew dark*' (*Od.* 11. 12); see the *Introduction* (pp. 17–19) and the elements 8a and 8b of the

established by this new theoretical approach and its related methodology allow us to offer new interpretative keys to passages that had already been studied on previous occasions. The research that we present here only confirms the validity of traditional referentiality, together with its methodology, as an interpretative approach to oral epic poetry in general, and to Homeric poetry in particular. It is exemplified, on the one hand, through a detailed analysis of more than one hundred traditional elements, most of which had never been studied before under this light; and on the other, through the commentary of an entire book from the *Odyssey*.

### 3. THEORETICAL CONSIDERATIONS

In spite of the methodological difficulties that the study of traditional referentiality poses, the theoretical approach that aims to understand how allusion works in oral poetic traditions is widely accepted today, even by those who *a priori* would be expected to be more reticent.<sup>30</sup> Thus, although it has been claimed that intertextual references can be made in *performance* (and therefore without the poem being necessarily written down or having any kind of textualization),<sup>31</sup> it is generally agreed that the absence of textualization disables any intertextual allusivity. This is why Homeric scholars, and those who work on oral poetic traditions in general, have not looked for textual elements as points of reference with which the allusive play could work; and this is why, although the different theoretical proposals for explaining Homeric allusivity are not mutually exclusive, different elements have been proposed as points of reference of this allusive play. *Traditional referentiality*, which places the point of reference in the tradition – a living, dynamic body that is fixed enough to work as a point of reference – is one of these theoretical proposals. *Mythological allusion*, on the other hand, takes mythological tradition as its referent. Finally, a third model is based on the idea of original story (*Urgeschichte*), with a well-defined original form (*Urform*) that works as a notional reference with which the versions of the traditional story can be compared.<sup>32</sup>

In this research we have placed our point of reference for allusivity in the poetic tradition, thus following the theoretical approach of traditional referentiality. The question

---

*Lexicon*; the referential analysis of these elements allows us to dissociate their presence from the geographical context in which the narrative action takes place and to relate it to a strictly poetic reason.

<sup>30</sup> Cf. e.g. Tsagalis 2010: VII [within Homeric hypertextuality]; Bakker 2013: 157–160 [at the lower levels of the interformularity scale]; Currie 2016: 4–11 [coexisting with a more specific allusivity].

<sup>31</sup> Cf. R. Martin 2001: 25: “By this [“performance interaction”] I mean that, even in the context of live oral composition, it is possible for one performer to “allude” to and even “quote” other traditions known to him and recognized by the audience. Furthermore, it is possible in such situations to make a point by the use of the “quoted” material in question. Again, I am arguing that all this can be done without any textualization.”

<sup>32</sup> Cf. Currie 2016: 12, who gathers bibliographical references in each case. For mythological intertextuality, see Burgess 2012b: 168; 2006: 154, 173; 2009: 56 (cf. Willcock 1983: 485 n. 8; Dowden 1996: 51; Schein 2002); for the *Urgeschichte*, see Hölscher 1989: 26f.; Danek 1998; 2002 (cf. Dowden 1996: 48–50).

before studying Homeric poetry from this perspective was to determine the extent to which the *Iliad* and the *Odyssey* belonged to, and participated in, the traditional referentiality that characterizes oral poetic traditions, and therefore the extent to which this kind of allusivity was exclusive to or characteristic of Homeric poetry. However, the answer to these questions does not lie in the study of Homeric allusivity; rather, it depends on the vision of such controversial aspects as the composition and textualization of epic poems, the tradition in which each composition can be ascribed (if different poetic traditions ever coexisted in early Greek epic) or the relation between epic poems and their respective traditions. Inevitably, all these issues are beyond the scope of this research. In any case, Foley's idea that Homeric poems were not strictly oral but belonged to an oral poetic tradition (and could therefore be termed *oral-derived poems*), or Nagy's proposal of a progressive textualization of the *Iliad* and the *Odyssey*, for example, could support the hypothesis that Homeric poems present both a traditional allusivity (namely, traditional referentiality) and a more specific one, intra- or intertextual, that would explain the similarities or parallelisms between different passages that would hardly be justifiable without a direct textual relation, without one alluding or prefiguring the other.<sup>33</sup> The existence of these similarities and parallelisms that support the hypothesis of a specific allusivity in the Homeric poems is the reason why different theoretical proposals have arisen to explain them: for instance, *interaction in performance*, which defends that it is possible to make intertextual reference to a poem compounded and represented in *performance*; the *scale of interformularity*, which states that there are different levels of allusivity and that every allusion can be placed on a scale of increasing interformularity, from the most traditional to the most specific one; and *allusive art*, which, without denying the existence and recursion of traditional referentiality, aims to study specific allusivity between different poems.<sup>34</sup>

As we have pointed out, in this research we have focused our interest on a specific kind of allusivity – the kind that takes the epic poetic tradition in which the Homeric poems are framed as a reference point. This is why we established that an element must occur three times for it to be considered traditional. This arbitrary limitation aimed to avoid the consideration of repetitions or parallelisms that belong to a more specific kind of allusion. However, in spite of this limitation we still faced cases in which the element studied was not very recurrent, or was mainly or even exclusively attested in one poem; in these two last cases, it could be reasonably argued that our analysis reveals intra- or intertextual referentiality, rather than the supposed traditional referentiality. The conditions in which early Greek epic

<sup>33</sup> Cf. Bakker 2013: 158 n. 1; Currie 2016: 17. For specific allusions between Homeric poems that need some kind of textualization, see Dowden 1996; Currie 2006; 2016. For the consideration of the Homeric poems as *oral-derived poems*, which accepts some kind of writing in the composition or transmission of the poems, see J. M. Foley 1997: 163; 1991: *passim*. For Nagy's evolutionary model on the progressive textualization of Homeric poems, see Nagy 2004: 25–39, esp. 27 [with its five phases of textualization]; 1996a: 29–63; 1996b: 132–149.

<sup>34</sup> Cf. R. Martin 2001: 25 [*interaction in performance*]; Bakker 2013: 157–169 [*interformularity scale*]; Currie 2016: *passim* [*allusive art*].

poetry has survived – with an overwhelming presence of the two Homeric monumental poems and a very poor attestation of the Cyclic ones – prevents us from clearly distinguishing the traditional from the specific, the typical from the original. This is why, despite taking the measures described above to avoid the consideration of other kinds of allusion as traditional (e.g., the stipulation of the three occurrences, or considering all epic passages when the given element is not well attested in the Homeric poems) we have probably included in our lexicon repeated elements that could be considered specific rather than traditional. We may also have analysed immanent values as traditional that could be considered due to intra- or intertextual referentiality.

Therefore, although our research centres on the commentary of the eleventh book of the *Odyssey* from the perspective of traditional referentiality (which has been proved valid for the study of aesthetics in Homeric poetry, together with its related methodology) this kind of traditional allusivity apparently would not be at odds with a more specific one.<sup>35</sup> Depending as it does on our vision of the controversial aspects mentioned above, about which no conclusive answers can be given today, scholars should not have to choose between traditional referentiality and any other kind of allusion when studying Homeric poetry; on the contrary, they should take into consideration all the different analytical perspectives and their varied contributions. Once we assume the oral nature of the poetic tradition in which the Homeric poems are ascribed and the crucial role played by allusivity in their aesthetic composition and reception, it is in the convergence of different approaches to Homeric allusivity that the research in this field can continue to be fruitful and offer new interpretative keys to broaden our understanding not only of Homeric poetry but of early Greek epic poetry in general. Our commentary on the eleventh book of the *Odyssey* from the theoretical perspective of traditional referentiality is one more step along this path – one more contribution to the study of Homeric poetry and the aesthetics of oral poetry as a whole.

---

<sup>35</sup> Cf. Danek 2002: 17; 2005: 19; Kelly 2007a: 12; Currie 2016: 8.





# Bibliografia

## A. Obres de referència

- LfgrE* Bruno Snell (ed.), *Lexikon des frühgriechischen Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1955–2010.
- LSJ* Henry George Liddell & Robert Scott (eds.), *A Greek-English Lexicon*. Nova edició revisada i augmentada per Henry Stuart Jones, amb l'ajuda de Roderick MacKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- THE* Margalit Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, 3 vols. Chichester—Malden: Wiley-Blackwell, 2011.

## B. Referències bibliogràfiques

- Agar, Thomas Leyden (1908), *Homeric: Emendations and Elucidations of the Odyssey*. Oxford: Clarendon Press.
- Ahl, Frederick & Roisman, Hanna M. (1996), *The Odyssey Re-Formed*. Ithaca [Nova York]: Cornell University Press.
- Albinus, Lars (2000), *The House of Hades: Studies in Ancient Greek Eschatology*. Aarhus: Aarhus University Press.
- Alden, Maureen (2000), *Homer Beside Himself. Para-Narratives in the Iliad*. Oxford: Oxford University Press.
- (2011a), «Paradigms», *THE* iii. 624–626.
- (2011b), «Supplication», *THE* iii. 833–834
- Alexopoulou, Marigo (2003), *The Homecoming (nostos), Pattern in Greek Tragedy*. Tesi doctoral inèdita, Universitat de Glasgow.
- (2009), *The Theme of Returning Home in Ancient Greek Literature. The Nostos of the Epic Heroes*. Lewiston [Nova York]—Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Allan, Keith & Kate Burridge (2006), *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Allan, William (2006), «Divine Justice and Cosmic Order in Early Greek Epic», *The Journal of Hellenic Studies* 126: 1–35.
- (2008), «Performing the Will of Zeus: The Dios boule and the Scope of Early Greek Epic», en Revermann & Wilson 2008, 204–216
- Allen, Walter (1939), «The Theme of the Suitors in the *Odyssey*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 70: 104–124.
- Andersen, Øivind (1977), «Odysseus and the Wooden Horse», *Symbolae Osloenses* 52: 5–18.
- (1987), «Myth, Paradigm and 'Spatial Form' in the *Iliad*», en Bremer, de Jong & Kalff 1987, 1–14.
- (1990), «The Making of the Past in the *Iliad*», *Harvard Studies in Classical Philology* 93: 25–45.
- (1998), «Allusion and the Audience of Homer», en Païsi-Apostolopoulou 1998, 137–149.
- & Haug, D. T. T. (eds.) (2012), *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Antonaccio, Carla M. (2011), «Burial Customs», *THE* i. 147–148.
- Arend, Walter (1933), *Die typischen Szenen bei Homer*. Berlín: Weidmann.

- Arnould, Dominique (1990), *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. Paris: les Belles Lettres.
- Austin, Norman (1960), «Telemachos Polymechnos», *California Studies in Classical Antiquity* 2: 45–63.
- (1966), «The Function of Digressions in the *Iliad*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7: 295–312.
- (1975), *Archery at the Dark of the Moon: Poetic Problems in Homer's Odyssey*. Berkeley: University of California Press.
- Bakker, Egbert J. (1995), «Noun-Epithet Formulas, Milman Parry and the Grammar of Poetry», en Jan Paul Crielaard (ed.), *Homeric Questions: Essays in Philology, Ancient History, and Archaeology, including the papers of a conference organized by the Netherlands Institute at Athens (15 May 1993)*. Amsterdam: J.C. Gieben, 1995, 97–125.
- (2005), *Pointing to the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies.
- (2013), *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- & Van den Houten, Nina (1992), «Aspects of Synonymy in Homeric Formulaic Diction: An Investigation of Dative Expressions for 'Spear'», *Classical Philology* 87, 1: 1–13.
- Ballabriga, Alain (1989), «La prophétie de Tirésias», *Mètis* 42, 2: 291–304.
- (1998), *Les fictions d'Homère. L'invention mythologique et cosmographique dans l'Odyssée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bannert, Herbert (1988), *Formen des Wiederholens bei Homer. Beispiele für eine Poetik des Epos*. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Barker, Elton T. E. & Christensen, Joel P. (2014), «Odysseus's Nostos and the *Odyssey's* Nostoi: Rivalry within the Epic Cycle», *Philologia Antiqua* 7: 85–110.
- Basset, Louis (1980), «L'Emploi des négations dans l'épisode homérique des Cyclopes ou les non-nons d'Ulysse», *Lalies* 1: 59–61.
- Bassett, Samuel E. (1922), «The Three Threads of the Plot of the *Iliad*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 53: 52–62.
- (1918), «Athena and the Adventures of Odysseus», *Classical Journal* 13: 528–529.
- Beck, Deborah (1998–1999), «Speech Introductions and the Character Development of Telemachus», *Classical Journal* 94: 121–141.
- (2005a), *Homeric Conversation*. Hellenic Studies Series 14. Washington: Center for Hellenic Studies.
- (2005b), «Odysseus: Narrator, Storyteller, Poet?», *Classical Philology* 100: 213–227.
- (2012a), *Speech Presentation in Homeric Epic*. Austin: University of Texas Press.
- Beck, Wilhelm (1987), «ἡερόεις», *Lfgre* xii. 898–899.
- (1991), «κέλομαι», *Lfgre* xiv. 1377–1380.
- (1994), «μέλας», *Lfgre* xv. 97–101.
- (2000), «παπταίνω», *Lfgre* xviii. 970–972.
- (2010), «ώκύμορος», *Lfgre* xxv. 1335.
- (2011), «mênis», *THE* ii. 508.
- Belmont, David E. (1962), *Early Greek Guest-Friendship and Its Role in Homer's Odyssey*. Ph.D. diss., Princeton University.
- Bennekom, Rijk van (1984a), «ώκύμορος», *Lfgre* xi. 598.
- (1984b), «έννεα», *Lfgre* xi. 598.
- (1984c), «έννεάπηχυς», *Lfgre* xi. 598–599.
- (1984d), «έννέωρος», *Lfgre* xi. 600–601.
- (1987), «ήβη», *Lfgre* xii. 886–887.

- Bennekom, Rijk van & Mije, Sebastiaan R. van der (1989), «Θυμός», *Lfgre* xiii. 1077–1090.
- Berg, Nils & Haug, Dag (2000), «Innovation vs. Tradition in Homer - An Overlooked Piece of Evidence», *Symbolae Osloenses* 75: 5–23.
- Bergren, Ann L. T. (1983), «Odyssean Temporality: Many (Re)turns», en Rubino & Shelmerdine 1983, 38–73.
- Bernabé, Alberto (2015), «What is a Katábasis? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East», *Les Études classiques* 83: 15–34.
- Bertolini, Francesco (1989), «Dal Folclore all'epica», en Diego Lanza & Oddone Longo, *Il meraviglioso e il verosimile. Tra Antichità e Medioevo*. Florència: Leo S. Olschki (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», 221), 131–152.
- Bird, Graeme D. (1994), «The Textual Criticism of an Oral Homer», *Prudentia* 26, 1: 35–52.
- Bonifazi, Anna (2009), «Inquiring into *nostos* and its cognates», *American Journal of Philology* 130: 481–510.
- Bostock, Robert (2007), *A commentary on Homer: Odyssey 11*. Tesi doctoral inèdita, Universitat d'Exeter.
- Borthwick, E. (1988), «Odysseus and the Return of the Swallow», *Greece & Rome* 35, 1: 14–22.
- Bouvier, David (1999), «La mémoire et la mort dans l'épopée homérique», *Kernos* 12: 57–71.
- (2002), *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*. Grenoble: Millon.
- Bowie, Angus M. (ed.) (2014), *Odyssey. Books XIII and XIV*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Greek and Latin Classics).
- Bowra, Cecil Maurice (1930), *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford.
- Brelinski, Timothy Alan (2008), *Narrative Patterns in the «Odyssey»: Repetition and the Creation of Meaning*. Tesi doctoral inèdita, Universitat de Virginia.
- Bremer, Jan Maarten (1985), ressenya de D. G. Miller 1982, *The Journal of Hellenic Studies* 105: 177–178.
- de Jong, Irene J. F. & Kalff, J. (eds.) (1987), *Homer. Beyond oral poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*. Amsterdam: Grüner.
- Bremmer, Jan N. (1983a), *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton: Princeton University Press.
- (1983b), «The Importance of the Maternal Uncle and Grandfather in Archaic and Classical Greece and Early Byzantium», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 50: 173–186.
- (2007), «Greek Normative Animal Sacrifice», en: Daniel Ogden (ed.), *A Companion to Greek Religion*. Malden [Massachusetts]: Blackwell, 132–144.
- Brunel, Pierre (1999), «Les pays des Cimmériens», en Hurst & Létoublon 1999, 169–190.
- Büchner, W. (1937), «Probleme der homerischen Nekyia», *Hermes* 72, 1: 104–122.
- Burgess, Jonathan S. (1996), «The non-Homeric *Cypria*», *Transactions of the American Philological Association* 126: 77–99.
- (2001), *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (2004), «Performance and the Epic Cycle», *The Classical Journal* 100: 1–23.
- (2006), «Neoanalysis, Orality, and Intertextuality: an Examination of Homeric Motif Transference», *Oral Tradition* 21: 148–189.
- (2009), *The Death and Afterlife of Achilles*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (2010), «The Hypertext of Astyanax», *Trends in Classics* 2: 211–224.
- (2012a), «Belatedness in the Travels of Odysseus», en Montanari, Rengakos & Tsagalis 2012, 269–290.
- (2012b), «Intertextuality without text in early Greek epic», en Andersen & Haug 2012, 168–183.
- Burkert, Walter (1960), «Das Lied von Ares und Aphrodite: Zum Verhältnis von *Odyssee* und *Ilias*», *Rheinisches Museum* 103: 30–44. [Reimprès en Burkert 2001, 105–116.]
- (1979), *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley: University of California Press.
- (1983), *Homo necans. The Anthropology of Ancient Greek, Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley: University of California Press.

- (1985), *Greek Religion: Archaic and Classical*. Trad. John Raffan. Oxford: Basil Blackwell.
- (1987), «The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichoros», *Papers on the Amasis Painter and his World*. Malibu [California]: The J. Paul Getty Museum, 43–62. [Reimprèss en Burkert 2001, 198–217].
- (2001), *Kleine Schriften. I. Homerica*. Edició a cura de Christoph Riedweg. Göttingen: Vadenhoeck & Ruprecht.
- Burnett, Anne Pippin (1985), *The Art of Bacchylides*. Cambridge [Massachusetts]—Londres: Harvard University Press.
- (1991), «Signals from the Unconscious in Early Greek Poetry», *Classical Philology* 86: 275–300.
- Buxton, Richard (2004), «Similes and other Likenesses», en Fowler 2004, 139–155.
- (2009), *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cairns, Douglas L. (1993), *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- (2001a), *Oxford Readings in Homer's Iliad*. Oxford: Oxford University Press.
- (2001b), «Introduction», en Cairns 2001a, 1–56.
- (2011a), «*aidôs*», *THE* i. 19–20.
- (2011b), «Anger», *THE* i. 54–56.
- (2011c), «Shame», *THE* iii. 790–792.
- Calhoun, George M. (1933), «Homeric Repetitions», *University of California Publications in Classical Philology* 12: 1–25.
- (1935), «Zeus the Father in Homer», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 66: 1–17.
- (1940), «The Divine Entourage in Homer», *American Journal of Philology* 61, 3: 257–277.
- Camerotto, Alberto (2001), «“Aristeia”: azioni e tratti tematici dell’eroe in battaglia», *Aevum Antiquum* 1: 263–308.
- (2003a), «Towards a Thematic Analysis of the Homeric Poems», *Gaia* 7: 147–157.
- (2003b), «“Ai cani e agli uccelli!”: l’*aikia* nel duello eroico», *Aevum Antiquum* 3: 467–479.
- Caspers, Christiaan L. (2010), «*φυσίζοος*», *Lfgre* xxiv. 1065.
- Chirassi Colombo, Ileana (1985), «Gli interventi mantici in Omero: Morfologia e funzione della divinazione come modalità di organizzazione del prestigio e del consenso nella cultura greca arcaica e classica», en: Frederick Mario Fales & Cristiano Grottanelli (eds.), *Soprannaturale e potere nel mondo antico e nelle società tradizionali*. Milà: Franco Angeli, 141–164.
- Christopoulos, Menelaos (2001), «Nostos by sea and poetic structure in the *Odyssey*», en Païsi-Apostolopoulou 2001, 93–105.
- Clark, Mark Edward (1986), «Neoanalysis: A Bibliographical Review», *The Classical World* 79, 6: 379–394.
- Clark, Matthew (2001), «Was Telemachus Rude to His Mother? *Odyssey* 1. 356–59», *Classical Philology* 96, 4: 335–354.
- (2004), «Formulas, Metre and Type-Scenes», en Fowler 2004, 117–138.
- Clark, Raymond J. (1979), *Catabasis: Vergil and the Wisdom Tradition*. Amsterdam.
- Clarke, Howard W. (1963), «Telemachus and the *Telemacheia*», *American Journal of Philology* 84: 129–145.
- (1967), *The Art of the Odyssey*. Englewood Cliffs [Nova Jersey]: Prentice Hall.
- Clarke, Michael (1999), *Flesh and Spirit in the Songs of Homer. A Study of Words and Myths*. Oxford: Clarendon Press.
- Clay, Jenny Strauss (1976), «The Beginning of the *Odyssey*», *American Journal of Philology* 97: 313–26.
- (1983), *The Wrath of Athena: Gods and Men in the Odyssey*. Princeton.
- (1985), «Aeolia, or under the Sign of the Circle», *Classical Journal* 80: 289–291.
- (1999), «The Whip and Will of Zeus», *Literary Imagination* 1: 40–60.
- Collins, Derek (2002), «Reading the Birds: Oionomanteia in Early Epic», *Colby Quarterly* 38, 1: 17–41.

- (2008), *Magic in the Ancient Greek World*. Malden [Massachusetts]: Blackwell.
- Collobert, Catherine (2011), *Parier sur le temps : la quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Combella, Frederick M. (1959), «Milman Parry and Homeric Artistry», *Comparative Literature* 11: 193–208.
- Constantinidou, Soteroula (1993), «Αὐγή / αὐγαί: Some Observations on the Homeric Perception of Light and Vision», *Dodone (Philologia)*, 22, 2: 95–107.
- Cook, Erwin F. (1995), *The Odyssey in Athens: Myths of Cultural Origins*. Ithaca [Nova York]—Londres: Cornell University Press.
- (1999), «'Active' and 'passive' heroics in the *Odyssey*», *Classical World* 93: 149–167.
- (2003), «Agamemnon's Test of the Army in *Iliad* Book 2 and the Function of Homeric *akhos*», *American Journal of Philology* 124: 165–198.
- (2009), «Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου» [ressenya d'A. Kelly 2007a], *The Classical Review* 59, 1: 14–16.
- (2012), «Epiphany in the Homeric Hymn to Demeter and the *Odyssey*», en Francis Cairns (ed.), *Papers of the Langford Latin Seminar, fifteenth volume*. Cambridge: Cairns, 53–112.
- Cors i Meya, Jordi (1984), *El viatge al món dels morts en l'Odissea*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Cortadelles, Anna (2015), *Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή. Els designis de Zeus a la Iliada*. Treball final de màster inèdit, Universitat de Barcelona.
- Couch, Herbert N. (1937), «A Prelude to Speech in Homer», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 68: 129–140.
- Coughanowr, Effie (1997), «Φυσιζῶος αἶα and death in Homer», *Euphrosyne* 25: 365–368.
- Crane, Gregory (1987), «The *Odyssey* and Conventions of the Heroic Quest», *Classical Antiquity* 6: 11–37.
- (1988), *Calypso. Background and Conventions of the Odyssey*. Frankfurt del Main: Athenäum.
- Crotty, Kevin (1994), *The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey*. Ithaca [Nova York]—London: Cornell University Press.
- Cunliffe, Richard John (1963) [1924], *A Lexicon of the Homeric Dialect*. Londres—Glasgow—Bombai: Blackie and Son Limited. Reedició: Norman, University of Oklahoma Press.
- Currie, Bruno (2006), «Homer and the Early Epic Tradition», en Michael J. Clarke, Bruno Currie & R. O. A. M. Lyne (eds.), *Epic Interactions: Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition Presented to Jasper Griffin by Former Pupils*. Oxford—Nova York: Oxford University Press, 1–45.
- (2012), «The *Iliad*, *Gilgamesh*, and Neoanalysis», en Montanari, Rengakos & Tsagalis 2012, 543–580.
- (2016), *Homer's Allusive Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Curtius, Ernst Robert (1953) [1948], *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. Willard R. Trask de l'original alemany (1948). Princeton [Nova Jersey]: Princeton University Press.
- Cuyppers, M. (2004), «(ᾧ) πόποι», *Lfgre* xx. 1456–1460.
- Danek, Georg (1996), «Die Apologoi der Odyssee und "Apologoi" im serbokoratischen Heimkehrlied», *Wiener Studien* 109: 5–30.
- (1998), *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Wiener Studien, 22).
- (2002), «Traditional Referentiality and Homeric Intertextuality», en Montanari 2002, 3–19.
- (2003), ressenya d'O. Tsagarakis 2000, *Gnomon* 75, 4: 354–355.
- (2015), «*Nostoi*», en Fantuzzi & Tsagalis 2015, 355–379.
- Davies, Malcolm (1987), «Description by Negation: History of a Thought-Pattern in Ancient Accounts of Blissful Life», *Prometheus* 13: 265–84.
- (1988), «'Ere the World Began to Be': Description by Negation in Cosmogonic Literature», *Prometheus* 14: 15–24.

- (2003), «The Judgement of Paris and Solomon», *Classical Quarterly* 53, 1: 32–43.
- (2005), «Dolon and Rhesus», *Prometheus* 31: 29–34.
- (2008), «Hermes the Helper Figure: *Odyssey* 10. 275–308», *Prometheus* 34: 27–32.
- de Jong, Irene J. F. (1987), «Homeric κέρδος and ὄφελος», *Museum Helveticum* 44: 79–81.
- (1989), «ἵμερος», *Lfgre* xiii. 1194–1195.
- (1992), «The Subjective Style in Odysseus' Wanderings», *Classical Quarterly* 42: 1–11.
- (1993), «Studies in Homeric Denomination», *Mnemosyne* 46, 3: 289–306.
- (1997), «Homer and Narratology», en Morris & Powell 1997, 305–325.
- (1998), «Homeric Epithet and Narrative Situation», en Païsi-Apostopoulos 1998, 121–135.
- (2001), *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2002a), «A Narratological Commentary on the *Odyssey*: Principles and Problems», en Roy K. Gibson & Christina Shuttleworth Kraus (eds.), *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*. Leiden–Boston–Colònia: Brill. (Mnemosyne Suppl. 232), 49–66.
- (2002b), «Developments in narrative technique in the *Odyssey*», en Michael Reichel & Antonios Rengakos (eds.), *Epea pteroenta. Beiträge zur Homerforschung. Festschrift für Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag*. Stuttgart: Steiner, 77–91.
- (2004) [1987], *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*.
- (2006), «The Homeric Narrator and his own *kleos*», *Mnemosyne* 59, 2: 188–207.
- (2009), ressenya d'A. Kelly 2007a, *Mnemosyne* 62: 478–480.
- (ed.) (2012), *Homer. Iliad. Book XXII*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Greek and Latin Classics).
- Dee, James H. (1994), *The Epithetic Phrases for the Homeric Gods (Epitheta Deorum apud Homerum). A Repertory of the Descriptive Expressions for the Divinities of the Iliad and the Odyssey*. Nova York: Garland.
- Degani, Enzo (ed.) (1983<sup>2</sup>), *Poesia parodica greca*. Bolonya: CLUEB.
- Dentice di Accadia Ammone, Stefano (2013), «Homer und seine Redner. Drei Bittreden als Beispiele homerischer Redekunst», *Gymnasium* 120, 2: 103–122.
- Depew, Mary (1997), «Reading Greek prayers», *Classical Antiquity* 16: 229–258.
- Di Benedetto, Vincenzo (2001), «Reuses of Iliadic Patterns in the *Odyssey*», *Rivista di cultura classica e medioevale* 43, 1: 7–14.
- Di Sacco Franco, Maria Teresa (2000), «Les devins chez Homère: Essai d'analyse», *Kernos* 13: 35–46.
- Dickson, Keith M. (1995), *Nestor. Poetic Memory in Greek Epic*. Nova York–Londres: Garland Publishing.
- Dietrich, Bernard C. (1965), *Death, Fate and the Gods. The Development of a Religious Idea in Greek Popular Belief and in Homer*. Londres: Athlone Press.
- (1983), «Divine Epiphanies in Homer», *Numen* 30, 1: 53–79.
- Dihle, Albrecht (1982), «Totenglaube und Seelenvorstellung im 7. Jahrhundert vor Christus», en T. Klauser et alii (eds.), *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum. Gedenkschrift für Alfred Stüiber*. Münster: Aschendorff, 9–20.
- Dimock, George E. (1956), «The Name of Odysseus», *Hudson Review* 9: 52–70. [Reimprès a: G. Steiner & R. Fagles (eds.), *Homer: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, 1962, 106–121; C. H. Taylor (ed.), *Essays on the Odyssey: Selected Modern Criticism*. Bloomington, 1963, 54–72.]
- (1989), *The Unity of the «Odyssey»*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Dodds, Eric R. (1951), *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press.
- Doherty, Lillian E. (1991), «The Internal and Implied Audiences of *Odyssey* 11», *Arethusa* 24, 2: 145–76.
- (1992), «Gender and Internal Audiences in the *Odyssey*», *American Journal of Philology* 113: 161–177.
- (1993), «Tyro in *Odyssey* 11: Closed and Open Readings», *Helios* 20: 3–15.

- (1995), *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. Ann Arbor.
- (2002), «The Narrative “Openings” in the *Odyssey*», *Arethusa* 35, 1: 51–62.
- (2008), «Nausikaa and Tyro: Idylls of Courtship in the Phaiakian Episode of the *Odyssey* and the Hesiodic *Catalogue of Women*», *Phoenix* 62: 63–76.
- Dova, Stamatia (2000), «Who Is μακάριστατος in the *Odyssey*?», *Harvard Studies in Classical Philology* 100: 53–65.
- Dowden, Ken (1989), *Death and the Maiden. Girl's Initiation Rites in Greek Mythology*. Londres: Routledge.
- (1996), «Homer's Sense of Text», *The Journal of Hellenic Studies* 116: 47–61.
- Droher, M. (2006), «Die Hikesie-Szene der Odyssee und der Ursprung des Asylgedankens», en Andres Luther (ed.), *Geschichte und Fiktion in der homersichen Odyssee*. Munic: Beck, 61–75.
- Duckworth, George E. (1933), *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius and Vergil*. Tesi de la Universitat de Princeton.
- Du , Casey & Ebbott, Mary (2010), *Iliad 10 and the Poetics of Ambush. A Multitext Edition with essays and commentary*. Washington D.C.: Center for Hellenic Studies.
- Ebbott, Mary (2011), «Hypnos», *THE* ii. 386.
- Edmunds, Lowell (1992), *Myth in Homer. A Handbook*. Highland Park, Nova York: Mill Brook Press.
- Edwards, Anthony T. (1981), *Odysseus against Achilles: the Role of Allusion in the Homeric Epic*. Tesi doctoral inèdita, Universitat de Cornell.
- (1985a), *Odysseus against Achilles*, Beiträge zur klassischen Philologie, vol. 171 (K nigstein/Ts.: Hain, 1985).
- (1985b), «Achilles in the underworld. *Iliad*, *Odyssey* and *Aethiopis*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 26, 3: 215–227.
- Edwards, Mark W. (1975), «Type-Scenes and Homeric Hospitality», *Transactions of the American Philological Association* 105: 51–72.
- (1980a), «Convention and Individuality in *Iliad* 1», *Harvard Studies in Classical Philology* 84: 1–28.
- (1980b), «The Structure of Homeric Catalogues», *Transactions of the American Philological Association* 110: 81–105.
- (1982), «Philology and the Oral Theory», *Pacific Coast Philology* 17, 1/2: 1–8.
- (1986), «Homer and Oral Tradition: The Formula, Part I», *Oral Tradition* 1, 2: 171–230.
- (1987a), *Homer: Poet of the Iliad*. Baltimore [Maryland]: Johns Hopkins University Press.
- (1987b), «*Topos* and Transformation in Homer», en Bremer, de Jong & Kalff 1987, 47–60.
- (1988), «Homer and Oral Tradition: The Formula, Part II», *Oral Tradition* 3, 1-2: 11–60.
- (1990), «Neoanalysis and Beyond», *Classical Antiquity* 9, 2: 311–325.
- (1991), *The Iliad: A Commentary. Volume V: Books 17–20*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1992), «Homer and Oral Tradition: The Type-Scene», *Oral Tradition* 7, 2: 284–330.
- (1997), «Homeric Style and Oral Poetics», en Morris & Powell 1997, 261–283.
- (2011a), «Dios Boul », *THE* i. 212.
- (2011b), «Fate», *THE* i 286–287.
- Eide, Tormod (1986), «Poetical and Metrical Value of Homeric Epithets: A Study of the Epithets Applied to χε ρ», *Symbolae Osloenses* 61: 5–17.
- (1999), «Reformulated Repetitions in Homer», *Symbolae Osloenses* 74: 97–139.
- Eisenberger, Herbert (1973), *Studien zur Odyssee*. Wiesbaden: F. Steiner.
- Ekroth, Gunnel (2002), *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults in the Archaic to the Early Hellenistic Periods*. Lieja: Centre International d'étude de la Religion Grecque Antique.
- (2008), «Burnt, Cooked or Raw? Divine and Human Culinary Desires at Greek Animal Sacrifice», en Eftychia Stavrianopoulou, Axel Michaels & Claus Ambos (eds.), *Transformations in Sacrificial Practices: from Antiquity*



- to Modern Times. *Proceedings of an International Colloquium (Heidelberg, 12-14, July 2006)*. Berlin: Lit Verlag, 87–111.
- Elmer, David F. (2013), *The Poetics of Consent. Collective Decision Making and the Iliad*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Erbse, Hartmut (1972), *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*. Berlin–Nova York: de Gruyter.
- (1986), *Untersuchungen zur Funktion der Götter in homerischen Epos*. Berlin–Nova York.
- Erbse, Hartmut & Laser, Siegfried (1955), «ἄαπτος», *LfggrE* i. 3–4.
- Fantuzzi, Marco & Tsagalis, Christos (eds.) (2015), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faraone, Christopher A. (1999), *Ancient Greek Loves Magic*. Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press.
- Faust, Manfred (1970), «Die künstlerische Verwendung von κύων 'Hund' in den homerischen Epen», *Glotta* 48: 8–31.
- Felson Rubin, Nancy (1999), «Paradigms of Paternity: Fathers, Sons, and Athletic / Sexual Prowess in Homer's *Odyssey*», en Kazazis & Rengakos 1999, 89–98.
- & Deal, Harriet M. (1980), «Many Meanings, One Formula and the Myth of the Aloades», *Semiotica* 29: 39–52.
- Fenik, Bernard (1968), *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*. Wiesbaden: Steiner (Hermes Einzelschriften, 21).
- (1974), *Studies in the Odyssey*. Wiesbaden: Franz Steiner (Hermes Einzelschriften, 30).
- Fernández Contreras, María Ángeles (1999), «Las epifanías en la épica homérica», *Habis* 30: 7–18.
- Fernández-Galiano, Manuel (1992), en Russo, Fernández-Galiano & Heubeck 1992.
- Finkelberg, Margalit (1987), «Homer's View of the Epic Narrative: Some Formulaic Evidence», *Classical Philology* 82, 2: 135–138.
- (1989), «Formulaic and Nonformulaic Elements in Homer», *Classical Philology* 84: 179–87.
- (1998), *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*. Oxford: Clarendon Press.
- (2003), «Neoanalysis and Oral Tradition in Homeric Studies», *Oral Tradition* 18, 1: 68–69.
- (2011), «Prophecy», *THE* ii. 694–695.
- Finley, John H. (1978), *Homer's Odyssey*. Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press.
- Finley, Moses I. (1954), *The World of Odysseus*. Nova York: The Viking Press.
- Flower, Michael Attyah (2008), *The Seer in Ancient Greece*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Floyd, Edwin D. (1989), «Homer and the Life-Producing Earth», *Classical World* 82, 5: 337–349.
- Focke, Friederich (1939), *Die Odyssee*. Stuttgart: J. B. Metzlersche.
- Foley, Helene P. (1978), «'Reverse Similes' and Sex Roles in the *Odyssey*», *Arethusa* 11: 7–26. [Reimprès en J. Peradotto & J. P. Sullivan, *Women in the Ancient World: The Arethus Papers*. Albany, 1984, 59–78. Albany.]
- Foley, John M. (1985), *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*. Nova York: Garland.
- (1988), *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1990), *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkeley: University of California Press.
- (1991), *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- (1995a), *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington : Indiana University Press.
- (1995b), «Sixteen Moments of Silence in Homer», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 50: 7–26.
- (1997), «Oral Tradition and Its Implications», en Morris & Powell 1997, 146–173.
- (1999a), «L'épopée du retour et le / la vrai(e), héros / héroïne de l' *Odyssée*», en Hurst & Létoublon 1999, 249–258.
- (1999b), *Homer's Traditional Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.

- Fournier, H. (1946), «Formules homériques de référence avec verbe 'dire'», *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 3a. série, 20: 29–68.
- Ford, Andrew (1992), *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca [Nova York]: Cornell University Press.
- Fowler, Robert L. (ed.) (2004), *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2005), «The Concept of Magic», *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* 3: 283–287.
- Frame, Douglas (1978), *The Myth of Return in Early Greek Epic*. New Haven and Londres: Yale University Press.
- Friedrich, Rainer (1987), «Thrinakia and Zeus' Ways to Men in the *Odyssey*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 28: 375–400.
- (1989), «Zeus and the Phaeacians: *Odyssey* 13. 158», *American Journal of Philology* 110: 395–399.
- (1991), «The Hybris of Odysseus», *The Journal of Hellenic Studies* 111: 16–28.
- (2002), «Oral Composition-by-Theme and Homeric Narrative. The Exposition of the Epic Action in Avdo Medjedovic's *Wedding of Meho* and Homer's *Iliad*», en Montanari 2002, 41–72.
- (2007), *Formular Economy in Homer. The Poetics of the Breaches*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (Hermes Einzelschriften 100).
- (2011a), «Hybris», *THE* ii. 382–383.
- (2011b), «Aigisthos», *THE* i. 22.
- Führer, Rudolf (1982), «βιβάς, -άσθων, -άσκω, βιβάω», *Lfgre* x. 56–57.
- (1991a), «κέρδιον, κέρδιστος», *Lfgre* xiv. 1388–1389.
- (1991b), «κέρδος\*\*», *Lfgre* xiv. 1389.
- (1994a), «μείλιχ(ι)ος», *Lfgre* xv. 87–88.
- (1994b), «μένος», *Lfgre* xv. 135–143.
- (2006a), «σμερδαλέος», *Lfgre* xxi. 166–168.
- (2006b), «σχέτλιος», *Lfgre* xxi. 279–282.
- Gagliardi, Paola (2006), «I lamenti di Andromaca nell'*Iliade*», *Gaia* 10: 11–46.
- Gainsford, Peter (2001), «Cognition and typescenes: the aoidos at work», en Felix Budelmann & Pantelis Michelakis (eds.), *Homer, tragedy and beyond. Essays in honour of P. E. Easterling*. Londres: Society for the Promotion of Hellenic studies, 3–21.
- (2003), «Formal Analysis of Recognition Scenes in the *Odyssey*», *The Journal of Hellenic Studies* 123: 41–59.
- Gaisser, Julia Haig (1969), «A Structural Analysis of the Digressions in the *Iliad* and the *Odyssey*», *Harvard Studies in Classical Philology* 73: 1–43.
- Gantz, Timothy (1993), *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Garvie, Alexander F. (ed.) (1994), *Homer. Odyssey VI-VIII*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Greek and Latin Classics).
- Genette, Gérard (1989) [1982], *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. [trad. cast. de: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.]
- Germain, Gabriel (1954a), *Genèse de l'Odyssée. Le Fantastique et le sacré*. Paris.
- (1954b), *Homère et la mystique des nombres*. Paris: Presses universitaires de France.
- Gill, Christopher (2011a), «Decision-Making», *THE* i. 199–200.
- (2011b), «Motivation», *THE* ii. 529–530.
- (2011c), «Responsability», *THE* iii. 742–743.
- Giordano, Manuela (1999), *La supplica: Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*. Nàpols: Istituto universitario orientale.
- González González, María Marta (2005), «Homérico χλωρός δέος: el significado de χλωρός en la poesía griega arcaica», *Minerva* 18: 11–23.

- González Merino, Juan Ignacio (2013), «El final de la *Nekuia* (Od. 568–640)», *Estudios griegos e indoeuropeos* 23: 71–81.
- Gould, John (1973), «Hiketeia», *The Journal of Hellenic Studies* 93: 74–103.
- Grandolini, Simonetta (1996), *Canti e aedi nei poemi omerici*. Pisa–Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Grau, Sergi (2002), «Tàmiris el traci», *Ítaca. Quaderns catalans de cultura clàssica* 18: 129–190.
- Graziosi, Barbara & Haubold, Johannes H. (2003), «Homeric masculinity: HNOPEH and ATHNOPIH», *The Journal of Hellenic Studies* 123: 60–76.
- (2005), *Homer: The Resonance of Epic*. Londres: Duckworth.
- (2010), *Iliad. Book VI*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greene, Elizabeth S. (1995), «The Critical Element in the Embarkation Scenes of the *Odyssey*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 36: 217–30.
- Griffin, Jasper (1976), «Homeric Pathos and Objectivity», *The Classical Quarterly* 26, 2: 161–187.
- (1977), «The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer», *The Journal of Hellenic Studies* 97: 39–53.
- (1980), *Homer on Life and Death*. Oxford: Clarendon Press.
- (1986), «Homeric Words and Speakers», *The Journal of Hellenic Studies* 106: 36–57.
- (1991), ressenya de K. Usener 1990, *Classical Review* 41: 288–291.
- (ed.) (1995), *Homer. Iliad IX*. Oxford: Clarendon Press.
- (2011), «Nekyia», *THE* ii. 564–565.
- Hainsworth, John Bryan (1968), *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford: Clarendon Press.
- (1970), «A Criticism of an Oral Homer», *The Journal of Hellenic Studies* 90: 90–98.
- (1988), en Heubeck, West & Hainsworth 1988.
- (1993), *The Iliad: A Commentary. Volume III: Books 9–12*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hansen, William F. (1972), *The Conference Sequence: Patterned Narration and Narrative Inconsistency in the Odyssey*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press (Classical Studies, 8).
- (1977), «Odysseus' Last Journey», *Quaderni Urbinati di cultura classica* 24: 27–48.
- (1990), «Odysseus and the Oar: A Folkloric Approach», a: Lowell Edmunds (ed.), *Approaches to Greek Myth*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 241–272.
- (1997), «Homer and the Folktale», en Morris & Powell 1997, 442–462.
- (2002), *Ariadne's Thread. A Guide to International Tales Found in Classical Literature*. Ithaca (Nova York)–Londres: Cornell University Press.
- Harder, M. Annette (1984a), «δύστηνος», *Lfgre* x. 367.
- (1984b), «ἐκπαγλος», *Lfgre* xi. 505–506.
- (1984c), «ἔμπεδος», *Lfgre* xi. 565.
- Hartmann, Albert (1917), *Untersuchungen über die Sagen vom Tod des Odysseus*. Munic: C. H. Beck.
- Haubold, Johannes (2002), ressenya d'O. Tsagarakis 2000, *The Journal of Hellenic Studies* 122: 158–159.
- (2005), «Herakles in the *Catalogue of Women*», en Hunter 2005, 85–98.
- Heath, John (2005a), «Blood for the Dead: Homeric ghosts speak up», *Hermes* 133, 4: 389–400.
- (2005b), *The Talking Greeks. Speech, Animals, and the Other in Homer, Aeschylus, and Plato*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2011a), «Birds», *THE* i. 130–131.
- (2011b), «Telemachos», *THE* iii. 842–844.
- Herrero de Jáuregui, Miguel (2011), «Priam's Catabasis: Traces of the Epic Journey to Hades in *Iliad* 24», *Transactions of the American Philological Association* 141, 1: 37–68.

- Herter, Hans (1976), «Hermes. Ursprung und Wesen eines griechischen Gottes», *Rheinisches Museum für Philologie* 119: 193–241.
- Heubeck, Alfred (1988), en Heubeck, West & Hainsworth 1988.
- (1989), en Heubeck & Hoekstra 1989.
- (1992), en Russo, Fernández-Galiano & Heubeck 1992.
- Heubeck, Alfred & Hoekstra, Arie (eds.) (1989), *A Commentary on Homers' Odyssey. Volume II: books IX–XVI*. Oxford: Clarendon Press.
- Heubeck, Alfred; West, Stephanie, & Hainsworth, John Bryan (eds.) (1988), *A Commentary on Homers' Odyssey. Volume I: Introduction and Books I–VIII*. Oxford: Clarendon Press.
- Hirschberger, Martina (2001), «Die Erzählungen der Frauen in der *Nekyia* der *Odyssee*», en Païsi-Apostolopoulou 2001, 123–151.
- (2004), *Gynaikōn Katalogos und Megalai Êhoiai. Ein Kommentar zu den Fragmenten zweier hesiodeischer Epen*. Leipzig: K. G. Saur.
- Hitchcock, Louise (2011), «Purple», *THE* iii. 700.
- Hoekstra, Arie (1989), en Heubeck & Hoekstra 1989.
- Holoka, James P. (1983), «'Looking Darkly' (ὀπδόρα ἰδών): Reflections on Status and Decorum in Homer», *Transactions of the American Philological Association* 113: 1–16.
- (1991), «Homer, Oral Poetry Theory, and Comparative Literature: Major Trends and Controversies in Twentieth-Century Criticism», en Latacz 1991, 456–481.
- Hölscher, Uvo (1967), «Die Atridensage in der *Odyssee*», *Festschrift für Richard Alewyn*. H. Singer and B. von Wiese (eds.). Cologne-Graz, 1–16.
- (1988), *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*. Munich: Beck.
- Hopman, Marianne (2012), «Narrative and Rhetoric in Odysseus' Tales to the Phaeacians», *American Journal of Philology* 133, 1: 1–30.
- Huet, Gedeon (1917), «Le retour merveilleux du mari», *Revue des Traditions Populaires* 32: 97–109, 145–163.
- Hunter, Richard L. (ed.) (2005), *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hurst, André (1988), «Les dames du temps jadis: un argument», *Eos* 76: 5–19.
- & Létoublon, Françoise (eds.) (1999), *La mythologie et l'Odysée. Hommage à Gabriel Germain. Actes du colloque international de Grenoble 20–22 mai 1999*. Gênova: Droz (Recherches et rencontres, 17).
- Huxley, George L. (1969), *Greek Epic Poetry. From Eumelos to Panyassis*. London: Faber & Faber.
- Irigoin, Jean (1991), «Du jeu verbal à la recherche étymologique: Homère et les scholies homériques», *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes* 65, 1: 127–134.
- Jahn, Thomas (1987), *Zum Wortfeld 'Seele-Geist' in der Sprache Homers*. Munich: Beck.
- Janko, Richard (ed.) (1994), *The Iliad: A Commentary. Volume IV: Books 13–16*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johansson, Karin (2012), *The Birds in the Iliad. Identities, Interactions and Functions*. [Göteborg]: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Johnston, Sarah Iles (1999), «Elpenor and Others», a: id. *Restless Dead: Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*. Berkeley, 3–35.
- (2008), *Ancient Greek Divination*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Jones, P. V. (1992), «The Past in Homer's *Odyssey*», *The Journal of Hellenic Studies* 112: 74–90.
- Kaimio, Maarit (1977), *Characterization of Sound in Early Greek Literature*. Helsinki–Helsingfors: Societas Scientiarum Fennica (Commentationes Humanarum Litterarum, 53).
- Kakridis, Ioannis (1949), *Homeric Researches*. Lund: C. W. K. Gleerup.

- Karanika, Andromache (2011), «The End of the “Nekyia”: Odysseus, Heracles, and the Gorgon in the Underworld», *Arethusa* 44, 1: 1-27.
- Karp, Andrew (1998), «Prophecy and Divination in Archaic Greek Literature», en: Robert M. Berchman (ed.), *Mediators of the Divine: Horizons of Prophecy, Divination, Dreams, and Theurgy in Mediterranean Antiquity*. Atlanta: Scholars Press, 9-44.
- Katz, Marilyn A. (1991), *Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton [Nova Jersey]: Princeton University Press.
- Kazazis, John N. (1999), «The structure and function of the typical pious-scenes in the Apologoi of the *Odyssey*», en Kazazis & Rengakos 1999, 165-179.
- & Rengakos, Antonios (eds.) (1999), *Euphrosyne. Studies in ancient epic and its legacy in honor of Dimitris N. Maronitis*. Stuttgart: Steiner.
- Kearns, Emily (1982), «The Return of Odysseus: A Homeric Theoxeny», *Classical Quarterly* 32: 2-8.
- (2004), «The Gods in the Homeric Epics», en Fowler 2004, 59-73
- Kelly, Adrian (2002), *The Path of song: semantic strategies in Iliad VIII*. Tesi doctoral inèdita, Universitat d'Oxford.
- (2007a), *A Referential Commentary and Lexicon to Iliad VIII*. Oxford: Oxford University Press.
- (2007b), «How to End an Orally-Derived Epic Poem», *Transactions of the American Philological Association* 137: 371-402.
- (2008), «Performance as Rivalry: Homer, Odysseus, and Hesiod», en Revermann & Wilson 2008, 177-203.
- (2011), «Ships», *THE* iii. 796-797.
- (2012), «The Audience Expects: Penelope and Odysseus», en Elizabeth Minchin (ed.), *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World*. Leiden — Boston: Brill, 3-24.
- Kilb, Hans (1973), *Strukturen epischen Gestaltens im 7. und 23. Gesang der Odyssee*. Munic: Fink.
- Kirk, Geoffrey Stephen (1962), *The Songs of Homer*. Cambridge.
- (1981), «Some Methodological Pitfalls in the Study of Ancient Greek Sacrifice (in Particular)», en Olivier Reverdin & Bernard Grange (eds.), *Le Sacrifice dans l'antiquité*. Ginebra—Vandoeuvres: Fondation Hardt (Entretiens Hardt, 27), 41-80.
- (1985), *The Iliad: A Commentary. Volume I: Books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1990), *The Iliad: A Commentary. Volume II: Books 5-8*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kitts, Margo (2003), «Not Barren is the Blood of Lambs: Homeric Oath-Sacrifice as Metaphorical Transformation», *Kernos* 16: 17-34.
- (2005), *Sanctified Violence in Homeric Society. Oath-Making Rituals and Narratives in the Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2011), «Ritual Scenes in the *Iliad*: Rote, Hallowed, or Encrypted as Ancient Art?», *Oral Tradition* 26, 1, 221-246.
- Kohl, John C. (1995), «The Fabric of the Longer Repeated Passages in the *Odyssey*», *Interpretation* 23, 1: 3-39.
- Konishi, Haruo (1981), «A Structural Study of *Iliad* 2 and *Odyssey* 11», *Liverpool Classical Monthly* 6: 121-126.
- Krischer, Tilman (1971), *Formale Konventionen der homerischen Epik*. Munic: Beck (Zetemata 56).
- Kruiff, C. de & Calame, Claude (1976), «ἀριφραδ(ής)», *Lfgre* viii. 1303-1304.
- Kullmann, Wolfgang (1955) «Ein vorhomerisches Motiv im Iliasproömium», *Philologus* 99: 167-192.
- (1960), *Die Quellen der Ilias*. Wiesbaden.
- (1981), «Zur Methode der Neoanalyse der Homerforschung», *Wiener Studien* 15: 5-42.
- (1984), «Oral Poetry Theory and Neoanalysis in Homeric Research», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 25: 307-324.
- (1991), «Ergebnisse der motivgeschichtlichen Forschung zu Homer (Neoanalyse)», en Latacz 1991, 425-455.

- (2001), «The Representation of Hidden Thoughts in the Homeric Epics», en Païsi-Apostolopoulou 2001, 107–122.
- (2002) [1995], «The two *Nekyiai* of the *Odyssey* and their Oral Sources», en Antonios Rengakos (ed.), *Realität, Imagination und Theorie : kleine Schriften zu Epos und Tragödie in der Antike*. Stuttgart: Franz Steiner, 2002, 147–155 [publicat originalment dins: *Από τα Πρακτικά του Ζ' Συνεδρίου για την Οδύσσεια*. Ithaca 1995, 41ss.].
- Lanata, Giuliana (1963), *Poetica Pre-platonica. Testimonianze e frammenti*. Florència : «La Nuova Italia» editrice.
- Lang, Melba (1989), «Unreal Conditions in Homeric Narrative», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 30: 5–26.
- Langholf, Volker (2000) «οὐρος», *LfgRE* xviii. 877–879.
- (2004), «πορφύρεος», *LfgRE* xx. 1467–1470.
- (2006), «σημα», *LfgRE* xxi. 103–106.
- (2008), «ῥβρις», *LfgRE* xxiii. 686–688.
- Lanza, Diego (2004), «La memoria degli dei», *Philologus* 148, 1: 3–20.
- Larson, Stephanie (2000), «Boiotia, Athens, the Peisistratids, and the *Odyssey's* Catalogue of Heroines», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 41, 3: 193–222.
- Larrain, Carlos J. (1987), *Struktur der Reden in der Odyssee 1–8*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Latacz, Joachim (1977), *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*. Múnic: Beck.
- (ed.) (1991), *Zweihundert Jahre Homer-Forschung: Rückblick und Ausblick*. Stuttgart.
- Latacz, Joachim et al. (eds.) (2000), *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Band I: Erster Gesang (A)*. Berlín: De Gruyter.
- — (eds.) (2001), *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Prolegomena*. Berlín: De Gruyter.
- — (eds.) (2003), *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Band II: Zweiter Gesang (B)*. Berlín: De Gruyter.
- — (eds.) (2008), *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Band IV: Sechster Gesang*. Berlín: De Gruyter.
- — (eds.) (2009a), *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Band III: Dritter Gesang*. Berlín: De Gruyter.
- — (eds.) (2009b), *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Band VI: Neuzehnter Gesang (T)*. Berlín: De Gruyter.
- — (eds.) (2009c), *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Band VIII: Vierundzwanzigster Gesang*. Berlín: De Gruyter.
- — (eds.) (2015a), *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Band X: Vierzehnter Gesang*. Berlín: De Gruyter.
- — (eds.) (2015b), *Homers Ilias, Gesamtkommentar: Band XI: Achzehnter Gesang*. Berlín: De Gruyter.
- Lateiner, Donald (1997), «Homeric prayer», *Arethusa* 30: 241–272.
- (2004), «The *Iliad*: An Unpredictable Classic», en Fowler 2004, 11–30.
- (2005), «Telemakhos' One Sneeze and Penelope's Two Laughs», en Rabel 2005a, 91–104.
- (2011a), «Omens», *THE* ii. 601–602.
- (2011b), «Weeping», *THE* iii. 933–934.
- Lawrence, Stuart (2002a), «Homeric Deliberation and the Gods», *Classica et mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire* 53: 5–12.
- (2002b), «Self-Control in Homeric Deliberations», *Prudentia* 34, 1: 1–15.
- Leaf, Walter (1915), *Homer and History*. Londres: Macmilland and Co.
- Lee, Dionys John Norris (1964), *The Similes of the Iliad and Odyssey Compared*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Leinieks, Valdis (1973), «A Structural Pattern in the *Iliad*», *The Classical Journal* 69: 102–107.
- Lelièvre, F. J. (1975), «The Basis of Ancient Parody», *Greece & Rome* 1, 2: 29–38.
- Lesky, Albin (2001) [1961], «Divine and Human Causation in Homeric Epic», en Cairns 2001a, 170–202.
- Létoublon, Françoise (2011), «La supplication comme rituel chez Homère: le geste et la parole», en Barbara Cassin & Carlos Lévy (eds.), *Genèses de l'acte de parole dans le monde grec romain et médiéval*. Trunhout: Brepols, 11–28.
- Lloyd-Jones, Hugh (1971a), *The Justice of Zeus*. Berkeley: University of California Press.

- (1971b), «La giustizia di Zeus nell'Iliade», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 12: 62–91.
- Lohmann, Dieter (1988), *Die Andromache-Szenen der Ilias*. Hildesheim—Nova York: G. Olms.
- Lonsdale, Steven H. (1989), «If Looks Could Kill: παπταίνω and the Interpretation of Imagery and Narrative in Homer», *Classical Journal* 84, 4: 325–333.
- Lord, Albert B. (1960), *The Singer of Tales*. Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press.
- (1968), «Homer as Oral Poet», *Harvard Studies in Classical Philology* 72: 1–46.
- (1972), «The effect of the Turkish conquest on Balkan epic tradition», en H. Birnbaum & S. Vryonis, Jr. (eds.), *Aspects of the Balkans: Continuity and Change*. La Haia: Mouton, 298–318.
- (1991), *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca (Nova York): Cornell University Press.
- (1995), *The Singer Resumes the Tale*. Editat per Mary Louise Lord. Ithaca—Londres: Cornell University Press.
- Lord, Mary Louise (1967), «Withdrawal and Return: An Epic Sotry Pattern in the Homeric Hymns to Demeter and in the Homeric Poems», *The Classical Journal* 62, 6: 241–248.
- Louden, B. (1993a), «Pivotal Contrafactuals in Homeric Epic», *Classical Antiquity* 12: 181–198.
- (1993b), «An Extended Narrative Pattern in the *Odyssey*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 34: 5–33.
- (1999), *The Odyssey: Structure, Narration and Meaning*. Baltimore.
- Lowenstam, Steven (1979), «The Meaning of IE \*dhal-», *Transactions of the American Philological Association* 109: 125–135.
- (1981), *The Death of Patroclus. A Study on Typology*. Königstein: Verlag Anton Hain (Beiträge zur Klassischen Philologie, 133).
- (1993), *The Scepter and the Spear. Studies on Forms of Repetitions in the Homeric Poems*. Lanham [Maryland]: Rowman & Littlefield.
- Lynn-George, Michael (1988), *Epos: Word, Narrative and the Iliad*. Atlantic Highlands [Nova Jersey]: Humanities Press International.
- Mackie, Christopher John (2011), «Theomachy», *THE* iii. 866–867.
- Macleod, Colin W. (ed.) (1982), *Homer. Iliad XXIV*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Greek and Latin Classics).
- (1983), «Homer on Poetry and the Poetry of Homer», en id., *Collected essays*. Oxford: Clarendon Press.
- Mader, B. (1982), «γναμπτ(ός)», *Lfgre* x. 168.
- (1994), «μίσγω», *Lfgre* xv. 226–228.
- Malkin, Irad (1998), *The Returns of Odysseus: Colonization and Ethnicity*. Berkeley: University of California Press.
- March, Jennifer R. (1987), *The Creative Poet. Studies on the Treatment of the Myths in Greek Poetry*. Londres: Institute of Classical Studies.
- Marinatos, Nanno (2001), «The Cosmic Journey of Odysseus», *Numen* 48, 4: 381–416.
- Mark, Samuel (2005), *Homeric Seafaring*. College Station: Texas A&M University Press.
- (2011), «Seafaring», *THE* iii. 780–783.
- Marks, Jim (2003), «Alternative Odysseys: The Case of Thoas and Odysseus», *Transactions of the American Philological Association* 133: 209–26.
- (2008), *Zeus in the Odyssey*. Washington D. C.—Cambridge [Massachusetts]: Center for Hellenic Studies—Harvard University Press.
- Markwald, Georg (2004), «πολυαίξ», *Lfgre* xx. 1381.
- Martin, Bridget (2014), «Blood, Honour and Status in *Odyssey* 11», *The Classical Quarterly* 64, 1: 1–12.
- Martin, Richard (1989), *The Language of the Heroes. Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca [Nova York]—Londres: Cornell University Press.
- (1993), «Telemachus and the Last Hero Song», *Colby Quarterly* 29, 3: 222–240.
- (2001), «Rhapsodizing Orpheus», *Kernos* 14: 23–33.

- Matthiessen, Kjeld (1988), «Probleme der Unterweltsfahrt des Odysseus», *Grazer Beiträge* 15: 15–45.
- Mije, Sebastiaan R. van der (1989), «καθάρως», *Lfgre* xiii. 1272.
- (1999a), «οικτρὸς», *Lfgre* xvii. 576–578.
- (1999b), «ὀλολυγή», *Lfgre* xvii. 653.
- (1999c), «ὀλολυζω», *Lfgre* xvii. 653–655.
- Minchin, Elizabeth (1999), «Serial Repetition in Homer and the “Poetics of Talk”: A Case Study from the *Odyssey*», *Oral Tradition* 14, 2: 336–353.
- (2001), *Homer and the Resources of Memory: Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.
- (2002a), «Speech Acts in the Everyday World and in Homer: the Rebuke as a Case Study», en Ian Worthington & John M. Foley (eds.), *Epea & Grammata. Orality & literacy in Ancient Greece*, vol. iv: Epea and grammata. Oral & Written Communication in Ancient Greece. Leiden–Boston–Colònia: Brill, 71–97.
- (2002b), «Verbal behaviour in its social context: three question strategies in Homer’s *Odyssey*», *The Classical Quarterly* 52, 1: 15–32.
- (2004), «Rhythm and regularity in Homeric composition: questions in the *Odyssey*», en C. J. Mackie (ed.), *Oral performance and its context*. Leiden–Boston: Brill, 21–48.
- Miralles, Carles (1993), *Ridere in Omero*. Pisa: Scuola normale superiore.
- Mondi, Robert (1986), «Tradition and Innovation in the Hesiodic Titanomachy», *Transactions of the American Philological Association* 116: 25–48.
- Monsacré, Hélène (1984), *Les larmes d’Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d’Homère*. Paris: Albin Michel.
- Montanari, Franco (ed.) (2002), *Omero Tremila Anni Dopo. Atti del Congresso di Genova 6–8 Luglio 2000*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura (Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi, 210).
- Rengakos, Antonios & Tsagalis, Christos (eds.) (2012), *Homeric contexts. Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlín: De Gruyter (Trends in Classics. Suppl., 12.).
- Montiglio, Silvia (1993), «La menace du silence pour le héros de l’ *Iliade*», *Mètis* 8, 1–2: 161–186.
- (2000), *Silence in the land of Logos*. Princeton: Princeton University Press.
- Morris, Ian & Powell, Barry (eds.) (1997), *A New Companion to Homer*. Leiden–Nova York–Colònia: Brill.
- Morris, James F. (1983), «“Dream Scenes” in Homer, a Study in Variation», *Transactions of the American Philological Association* 113: 39–54.
- Morrison, James V. (1991), «The function and context of Homeric prayers: a narrative perspective», *Hermes* 119: 145–157.
- (1992a), «Alternatives to the Epic Tradition: Homer’s Challenges in the *Iliad*», *Transactions of the American Philological Association* 122: 61–71.
- (1992b), *Homeric Misdirection: False Predictions in the Iliad*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- (1997), «*Kerostasia*, the Dictates of Fate, and the Will of Zeus in the *Iliad*», *Arethusa* 30: 273–296.
- Most, Glenn W. (1989), «The Structure and Function of Odysseus’ *Apologoi*», *Transactions of the American Philological Association* 119: 15–30.
- Moulton, Carroll (1977), *Similes in the Homeric Poems*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Mueller, Martin (1978) [1970], «Knowledge and Delusion in the *Iliad*», en John Wright (ed.), *Essays on the Iliad. Selected Modern Criticism*. Bloomington–Londres: Indiana University Press, 105–123.
- (2011), «Repetitions», *THE* iii. 739–742.
- Muellner, Leonard Charles (1976), *The Meaning of Homeric εὔχουμαι Through its Formulas*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck.
- (1996), *The Anger of Achilles: Mēnis in Greek Epic*. Ithaca, Nova York–Londres: Cornell University Press.



- Mühll, Peter von der (1938), «Zur Erfindung der *Nekyia* in der *Odyssee*», *Philologus* 93: 3–11.
- Müller, Marion (1966) *Athene als göttliche Helferin in der Odyssee. Untersuchungen zur Form der epischen Aristie*. Heidelberg: C. Winter.
- Murnaghan, Sheila (1987), *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- Nagler, Michael N. (1967), «Towards a Generative View of the Oral Formula», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 98: 269–311.
- (1974), *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*. Berkeley—Los Angeles—Londres: University of California Press.
- (1980), «Entretiens avec Tirésias», *Classical World* 74, 2: 89–108.
- (1990), «Odysseus: the proem and the problem», *Classical Antiquity* 9: 335–356.
- (1996), «Dread Goddess Revisited», en Schein 1996a, 141–161.
- Nagy, Gregory (1983), «Sêma and Nôesis: Some Illustrations», *Arethusa* 16: 35–56.
- (1996a), *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press.
- (1996b), *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge [Massachusetts]: Cambridge University Press.
- (1999) [1979], *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Edició revisada. Baltimore—Londres: The Johns Hopkins University Press.
- (2004a), «Poetics of Repetition in Homer», en Dimitrios Yatromanolakis & Panagiotis Roilos (eds.), *Greek Ritual Poetics*. Cambridge [Massachusetts]—Londres: Harvard University Press (Hellenic studies series, 3), 139–148.
- (2004b), *Homer's Text and Language*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- (2013), *The Ancient Greek Hero in 24 Hour*. Cambridge [Massachusetts]—Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Naiden, Fred S. (2006), *Ancient Supplication*. Oxford: Oxford University Press.
- Nakassis, Dimitri (2004), «Gemination at the horizons: east and west in the mythical geography of archaic Greek epic», *Transactions of the American Philological Association* 134: 215–233.
- Nesselrath, Heinz-Günther (1992), *Ungeschehenes Geschehen. 'Beinahe Episoden' im griechischen und römischen Epos von Homer bis zum Spätantike*. Stuttgart: Teubner (Beiträge zum Altertumskunde, 27).
- Niles, John D. (1978), «Patterning in the Wanderings of Odysseus», *Ramus* 7: 46–60.
- Nimis, Stephen A. (1987), *Narrative Semiotics in the Epic Tradition: the Simile*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nordheider, Hans-Wilhelm (1978), «ἀνγή», *Lfgre* ix. 1531–1534.
- (1987), «ζόφος», *Lfgre* xii. 876.
- (1989), «κάμμορος», *Lfgre* xiii. 1322–1323.
- (1991), «κρατερός», *Lfgre* xiv. 1521–1525.
- (1994a), «μινύθαδιος», *Lfgre* xv. 223–224.
- (1994b), «μόρος», *Lfgre* xv. 255–256.
- (1999), «όλοός, όλοιός», *Lfgre* xvii. 655–657.
- (2000), «πανάωριος», *Lfgre* xviii. 957.
- Northrup, Mark D. (1980), «Homer's Catalogue of Women», *Ramus* 9: 150–159.
- Nortwick, Thomas van (2011), «Agamemnon», *THE* i. 15.
- Notopoulos, James A. (1949), «Parataxis in Homer: a New Approach to Homeric Literary Criticism», *Transactions of the American Philological Association* 80: 1–23.
- (1957), «Homer and Geometric Art: A Comparative Study in the Formulaic Technique of Composition», *Athena* 61: 65–93.
- (1964), «Studies in Early Greek Oral Poetry», *Harvard Studies in Classical Philology* 68: 1–77.

- Ogden, Daniel (2001), *Greek and Roman Necromancy*. Princeton: Princeton University Press.
- Olson, S. Douglas (1989), «The Stories of Helen and Menelaus (*Odyssey* 4. 240–89) and the Return of Odysseus», *The American Journal of Philology* 110, 3: 387–394.
- (1990), «The Stories of Agamemnon in Homer's *Odyssey*», *Transactions of the American Philological Association* 120: 57–71.
- (1995), *Blood and Iron. Stories and Storytelling in Homer's Odyssey*. Leiden.
- (1997), «Odysseus' "Winnowing-Shovel" (Hom. *Od.* 11. 119–137), and the Island of the Cattle of the Sun», *Illinois Classical Studies* 22: 7–10.
- & Sens, Alexander (eds.) (1999), *Matro of Pitane and the Tradition of Epic Parody in the Fourth Century BCE. Text, Translation, and Commentary*. Atlanta: Scholars Press.
- Onians, Richard Broxton (1954), *The Origins of European Thought. About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ormand, Kirk (2014), *The Hesiodic Catalogue of Women and Archaic Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osborne, Robin (2005), «Ordering Women in Hesiod's *Catalogue*», en Hunter 2005, 5–24.
- O'Sullivan, James N. (2010), «φάος, φόως, φῶς», *Lfgre* xxiv. 817–21.
- Pache, Corinne Ondine (1999), «Odysseus and the Phaeacians», en Miriam Carlisle & Olga Arkadieva Levaniouk (eds.), *Nine essays on Homer*. Lanham [Maryland]: Rowman and Littlefield, 21–33.
- Pade, Marianne (1983), «Homer's *Catalogue of Women*», *Classica et Mediaevalia* 34: 7–15.
- Page, Denys L. (1955), *The Homeric Odyssey*. Oxford: Clarendon Press.
- Païsi-Apostolopoulou, Maïchi (ed.) (1998), *Homeric: Proceedings of the 8th International Symposium on the Odyssey (1-5 September 1996)*. Ithaca [Nova York]: Centre for Odyssean Studies.
- (ed.) (2001), *Eranos. Proceedings of the 9th international symposium on the Odyssey (2-7 september 2000)*. Ithaca [Nova York]: Centre for Odyssean Studies.
- Parry, Adam (1956), «The Language of Achilles», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 87: 1–7.
- Parry, Hugh (1994), «The *Apologos* of Odysseus: Lies, all Lies?», *Phoenix* 48: 1–20.
- Parry, Milman (1928) *Les Formules et la métrique d'Homère*. Paris: Société Editrice «Les Belles Lettres» [= M. Parry 1971: 191–239].
- (1936), «On Typical Scenes in Homer» [ressenya de W. Arend 1933], *Classical Philology* 31: 357–360 [= M. Parry 1971: 404–407].
- (1971), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Edició a cura d'Adam Parry. Oxford: Clarendon Press.
- Passaloglou, E. (1994), «The use of number 9 in the Homeric epos», *EEThess(philol)* 4: 17–44.
- Pavese, Carlo Odo & Boschetti, Federico (2003), *A Complete Formular Analysis of the Homeric Poems*, vol. II: *Homeri Ilias*; vol. III: *Homeri Odyssea*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Pedrick, Victoria (1982), «Supplication in the *Iliad* and the *Odyssey*», *Transactions of the American Philological Association* 112: 85–101.
- Pellizer, Ezio (1999), «*Thesphata pant' eiponta*. Mythologie continentale dans la *Nekuia* du chant XI de l'*Odyssee*», en Hurst & Létoublon 1999, 191–198.
- Peradotto, John (1985), «Prophecy Degree Zero: Teiresias and the End of the *Odyssey*», en Bruno Gentili & Giuseppe Paioni (eds.), *Oralità: Cultura, Letteratura, Discorso. Atti del Convegno internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980)*. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 429–459.
- (1990), *Man in the Middle Voice. Name and Narration in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- Person, Raymond F. (1995), «The "became silent to silence" formula in Homer», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 36, 4: 327–339.

- Petersmann, Gerhard (1974), «Die Entscheidungsmonologe in den homerischen Epen», *Grazer Beiträge* 2: 147–169.
- Petridou, Georgia (2015), *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Petzl, Georg (1969), *Antike Diskussionen über die beiden Nekyiai*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain (Beiträge zur Klassischen Philologie, 29).
- Philippson, Paula (1947), «Die vorhomerische und die homerische Gestalt des Odysseus», *Museum Helveticum* 4, 1: 8–22.
- Piepenbrink, Karen (2001), «Prophetie und soziale Kommunikation in der homerischen Gesellschaft», en Kai Brodersen (ed.), *Prognosis. Studien zur Funktion von Zukunftsvorhersagen in Literatur und Geschichte seit der Antike*. Münster–Londres: LIT, 9–24.
- Pinsent, John (1992), «The Odysseised *Iliad*», en John Pinsent & H. V. Hurt (eds.), *Homer 1987. Papers of the Third Greenbank Colloquium*. Liverpool: Liverpool Classical Monthly, 75–84.
- Podlecki, Anthony J. (1961), «Guest-Gifts and Nobodies in *Odyssey* 9», *Phoenix* 15, 3: 125–133.
- (1967), «Omens in the *Odyssey*», *Greece & Rome* 14, 1: 12–23.
- (1971), «Some Odyssean Similes», *Greece & Rome* 18, 1: 81–90.
- Pollard, John (1965), *Seers, Shrines and Sirens. The Greek Religious Revolution in the Sixth Century BC*. Londres: George Allen & Unwin.
- Pontani, Filippomaria (ed.) (2007–2015), *Scholia graeca in Odysseam*, vol. I: Scholia ad libros α–β (2007); vol. II: Scholia ad libros γ–δ (2010); vol. III: Scholia ad libros ε–ζ (2015). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Pòrtulas, Jaume & Sergi Grau (cur.) (2011), *Saviesa grega arcaica*. Martorell: Adesiara (Summa aetas, 1).
- Powell, Barry B. (1970), «Narrative Pattern in the Homeric Tale of Menelaus», *Transactions of the American Philological Association* 101: 419–431.
- (1977), *Composition by Theme in the Odyssey*. Meisenheim am Glan: Hain Verlag.
- Prauscello, Lucia (2007), «‘Dionysiac’ ambiguity: *HomHymn* 7. 27 ὅδε δ’ αὖτ’ ἀνδρεςσι μελήσει», *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 58: 209–216.
- Preisshofen, Felix (1977), *Untersuchungen zur Darstellung des Greisenalters in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart: Steiner (Hermes. Einzelschriften, 34).
- Prier, Raymond Adolph (1989), *Thauma Idesthai. The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greek*. Tallahassee: The Florida State University Press.
- Propp, Vladimir (1987) [1968<sup>2</sup>], *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971; 1987<sup>7</sup>. [Traducció de la segona edició de l’original rus, 1968<sup>2</sup>.]
- Pucci, Pietro (1986), «Les figures de la Métis dans l’ *Odyssée*», *Mètis* 1, 1: 7–28.
- (1987), *Odysseus Polytropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca [Nova York]: Cornell University Press.
- Pulley, Simon (ed.) (2000), *Iliad. Book One*. Oxford: Oxford University Press.
- Purves, Alex (2006), «Unmarked Space: Odysseus and the Inland Journey», *Arethusa* 39: 1–20.
- Rabel, Robert J. (2002), «Interruption in the *Odyssey*», *Colby Quarterly* 38: 77–93.
- (ed.) (2005a), *Approaches to Homer. Ancient & Modern*. Swansea: Classical Press of Wales.
- (2005b), «The Art of Creative Listening in the *Odyssey*», en Rabel 2005a, 167–189.
- Race, William H. (1982), *The Classical Priamel from Homer to Boethius*. Leiden: E. J. Brill.
- Radin, Alice P. (1988), «Sunrise, Sunset: ἥμος in Homeric Epic», *American Journal of Philology* 109: 293–307.
- Radke-Uhlmann, Gyburg (2012), «Odysseus bei den Phäaken – Studien zur Heimkehrerhandlung in den *Apologoi* der *Odysee*», en Michel Meier-Brügger (ed.), *Homer, gedeutet durch ein großes Lexicon. Akten des Hamburger Kolloquiums vom 6.–8. Oktober 2010 zum Abschluss des Lexikons des frühgriechischen Epos*. Berlin: De Gruyter, 215–238.
- Radt, Stefan & Schmoldt, Hans (1965), «ἄλλος», *LfgRE* iv. 548–564.

- Rau, Peter (1967), *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. Munic: Beck (Zetemata, 45).
- Ready, Jonathan L. (2014), «ATU 974 *The Homecoming Husband*, the Return of Odysseus, and the End of *Odyssey* 21», *Arethusa* 47, 3: 265–285.
- Redfield, James M. (1979), «The Proem of the *Iliad*: Homer's Art», *Classical Philology* 74, 2: 95–110. [Reeditat en Cairns 2001a, 456–477.]
- (1983), «The economic man», en Rubino & Shelmerdine 1983, 218–247.
- Reece, Steve (1993), *The Stranger's Welcome. Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- (1994), «The Cretan Odyssey: A Lie Truer Than Truth», *The American Journal of Philology* 115, 2: 157–173.
- (2011), «Digressions», *THE* i. 205–207.
- Reeve, Michael D. (1972), «Two Notes on *Iliad* 9», *Classical Quarterly* 22, 1: 1–4.
- Reichel, Michael & Rengakos, Antonios (eds.) (2002), *Epea pteroenta. Beiträge zur Homerforschung. Festschrift für Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag*. Stuttgart: Steiner.
- Reinhardt, Karl (1996) [1948], «The Adventures in the *Odyssey*», en Schein 1996a, 61–132. [Traducció anglesa de l'original alemany: «Die Abenteuer der Odyssee», en K. Reinhardt, *Von Werken und Formen: Vorträge und Aufsätze*. Bad Godesberg, 1948, 52–162.]
- Revermann, Martin & Wilson, Peter (eds.) (2008), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press.
- Richardson, Nicholas J. (1974), *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press.
- (1980), «Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the *Iliad*: A Sketch», *Classical Quarterly* 30: 265–287.
- (1993), *The Iliad: A Commentary. Volume VI: Books 21–24*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Richardson, Scott (1990), *The Homeric Narrator*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Riedinger, Jean-Claude (1980), «Les Deux *aidôs* chez Homère», *Revue de Philologie* 54: 62–79.
- Risch, Ernst (1955a), «ἄγῆνωρ, Ἀγῆνωρ», *Lfgre* i. 63–65.
- (1955b), «ἄγκοιναι», *Lfgre* i. 70.
- Roisman, Hanna M. (2005), «Nestor the Good Counsellor», *Classical Quarterly* 55: 17–38.
- Rose, Gilbert P. (1967), «The Quest of Telemachus», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 98: 391–398.
- (1969), «The Unfriendly Phaeacians», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 100: 387–406.
- Rotstein, Andrea (2011), «*Batrachomyomachia*», *THE* i. 124–125.
- Rubino, Carl A. & Shelmerdine, Cynthia W. (eds.) (1983), *Approaches to Homer*. Austin: University of Texas Press.
- Russo, Joseph A. (1968), «Homer against his Tradition», *Arion* 7: 275–295.
- (1992), en Russo, Fernández-Galiano & Heubeck 1992.
- (1994), «Homer's Style: Non-Formulaic Features of an Oral Aesthetic», *Oral Tradition* 9, 2: 371–389.
- Russo, Joseph A.; Fernández-Galiano, Manuel, & Heubeck, Alfred (eds.) (1992), *A Commentary on Homers' Odyssey. Volume III: Books XVII–XXIV*. Oxford: Clarendon Press.
- Rutherford, Ian C. (2000), «Formulas, Voice, and Death in *Ehoie*-Poetry, the Hesiodic *Gunaikon Katalogos*, and the Odysseian *Nekuia*», en Mary Depew & Dirk Obbink (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*. Cambridge [Massachusetts]—Londres: Harvard University Press, 81–96.
- (2012), «The *Catalogue of Women* within the Greek Epic Tradition: Allusion, Intertextuality and Traditional Referentiality», en Andersen & Haug 2012, 152–167.
- Rutherford, R. B. (1982), «Tragic Form and Feeling in the *Iliad*», *The Journal of Hellenic Studies* 102: 145–160.
- (1986), «The Philosophy of the *Odyssey*», *The Journal of Hellenic Studies* 106: 145–162.

- (1991–1993), «From the *Iliad* to the *Odyssey*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 38: 37–54. [Reeditat en Cairns 2001a, 117–146.]
- (ed.) (1992), *Homer. Odyssey. Books XIX and XX*. Cambridge University Press (Cambridge Greek and Latin Classics).
- Sacks, Richard (1987), *The Traditional Phrase in Homer. Two Studies in Form, Meaning and Interpretation*. Leiden: E. J. Brill.
- Saïd, Suzanne (2011), *Homer and the Odyssey*. Oxford—Nova York: Oxford University Press.
- Sale, William M. (1987), «The Formularity of the Place Phrases of the *Iliad*», *Transactions of the American Philological Association* 117: 21–50.
- (1996), ressenya de J. M. Foley 1995, *Bryan Mawr Classical Review* 7: 13–21.
- Sánchez Navarro, Jordi (2006), *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Santamaría Álvarez, Marco Antonio (2011), «Diálogos entre vivos y muertos en los poemas homéricos (*Iliada* XXIII 65–107 y *Odisea* XI)», en Raquel Martínez Hernández & Sofia Torallas Tovar (eds.), *Conversaciones con la Muerte: Diálogos del hombre con el Más Allá desde la Antigüedad hasta la Edad Media*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 23–50.
- (2014), «Las zancadas de Aquiles: un raro momento de alegría en el Hades homérico (*Od.* 11. 538–540)», *Helmantica* 194: 279–292.
- Sartori, Patrizia (1996), «Alcune note su procedimenti e tecniche della parodia», *AION. Annali dell' Istituto Universitario Orientale di Napoli (filol)* 18: 169–183.
- Schadewaldt, Wolfgang (1965), *Von Homers Welt und Werk*. Stuttgart: Koehler Verlag, 1951; 1965<sup>4</sup>.
- Schein, Seth L. (1984), *The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- (ed.) (1996a), *Reading the Odyssey. Selected Interpretive Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- (1996b), «Introduction», a Schein 1996a, 3–31.
- (2002), «Mythological allusion in the *Odyssey*», en Montanari 2002, 85–101.
- Schmidt, Jens-Uwe (2003), «Die Blendung des Kyklopen und der Zorn des Poseidon. Zum Problem der Rechtfertigung der Irrfahrten des Odysseus und ihrer Bedeutung für das Anlegen des Odysseedichters», *Wiener Studien* 116: 5–42.
- Schmidt, M. (1982a), «βοάω», *Lfgre* x. 69–70.
- (1982b), «βοή», *Lfgre* x. 71–72.
- (1997), «νημερτής, Νημερτής», *Lfgre* xvi. 363–365.
- Schmiel, Robert (1987), «Achilles in Hades», *Classical Philology* 82, 1: 35–37.
- Schmitt, Arbogast (1990), *Selbständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer*. Mainz–Stuttgart: Akademie der Wissenschaften und der Literatur–Franz Steiner.
- Schwartz, Eduard (1924), *Die Odyssee*. Munic: M. Hueber.
- Scodel, Ruth (1997), «Pseudo-Intimacy and the Prior Knowledge of the Homeric Audience», *Arethusa* 30, 2: 201–219.
- (2002), *Listening to Homer. Tradition, Narrative, and Audience*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- (2004b), «The Story-Teller and His Audience», en Fowler 2004, 45–58.
- (2011), «Foreshadowing», *THE* i. 295.
- Scott, Mary (1979), «Pity and Pathos in Homer», *Acta Classica* 22: 1–14.
- Scott, William C. (1974), *The Oral Nature of the Homeric Simile*. Leiden: E. J. Brill.
- Scullion, Scott (1994), «Olympian and Chthonian», *Classical Antiquity* 13: 75–119.
- Scully, Stephen (1984), «The Language of Achilles: The *ochthêsas* Formulas», *Transactions of the American Philological Association* 114: 11–27.

- (1987), «Doubling in the Tale of Odysseus», *Classical World* 80: 401–17.
- (2003), «Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight», *Harvard Studies in Classical Philology* 101: 29–47.
- Seaford, Richard (2011), «Sacrifice», *THE* iii. 756–757.
- Segal, Charles P. (1962), «The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return», *Arion* 1, 4: 17–64.
- (1971), *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*. Leiden: Brill.
- (1983), «Kleos and Its Ironies in the *Odyssey*», *L'Antiquité classique* 52: 2–47.
- (1994), *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca [Nova York]—Londres: Cornell University Press.
- Sergent, Bernard (1999), «Les Phéaciens avant l'*Odyssée*», en Hurst & Létoublon 1999, 199–219.
- Sharples, R. W. (1983), «'But Why Has My Spirit Spoken with Me Thus?': Homeric Decision-Making», *Greece & Rome* 30, 1: 1–7.
- Sherratt, E. Susan (2011), «Artefacts», *THE* i. 98–101.
- Sifakis, Gregory M. (1997), «Formulas and Their Relatives: A Semiotic Approach to Verse Making in Homer and Modern Greek Folksongs», *The Journal of Hellenic Studies* 117: 136–153.
- Slatkin, Laura M. (1986), «The Wrath of Thetis», *Transactions of the American Philological Association* 116: 1–24.
- (1991), *The Power of Thetis: Allusion and Interpretation in the Iliad*. Berkeley—Los Angeles—Londres.
- (2011), «Athene», *THE* i. 109–112.
- Snell, Bruno (1924), *Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Sourvinou-Inwood, Christiane (1981), «To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After», en Joachim Whaley (ed.), *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*. Londres: Europa, 15–39.
- (1983), «A Trauma in Flux: Death in the Eighth Century and After», en Robin Hägg (ed.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B. C. Tradition and innovation. Proceedings of the second international symposium at the Swedish Institute in Athens (1-5 June 1981)*. Lund—Estocolm: P. Åström, 33–49.
- (1986), «Crime and Punishment: Tityos, Tantalus, and Sisyphos in the *Odyssey*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 33: 37–58.
- (1995), *“Reading” Greek Death: To the End of the Classical Period*. Oxford: Clarendon Press.
- Sowa, Cora Angier (1984), *Traditional Themes and the Homeric Hymns*. Chicago: Bolzchazy-Carducci Publishers.
- Steiner, Deborah (ed.) (2010), *Odyssey. Books XVII–XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Greek and Latin Classics).
- Stierle, Karlheinz (1975), «Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten», en Harald Weinreich (ed.), *Positionen der Negativität. Poetik und Hermeneutik VI*. Múnich: Fink, 235–262.
- Strasburger, Gisela (1998), «Die Fahrt der Odysseus zu den Toten im Vergleich mit älteren Jenseitsfahrten», *Antike und Abendland* 44: 1–29.
- Taplin, Oliver (1992), *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*. Oxford: Oxford University Press.
- Tebben, Joseph R. (1994), *Concordantia Homerica I: Odyssea*. Hildesheim: Olms-Weidmann.
- (1998), *Concordantia Homerica II: Ilias*. Hildesheim: Olms-Weidmann.
- Teffeteller, Annette (2003), «Homeric Excuses», *Classical Quarterly* 53, 1: 15–31.
- Thalmann, William G. (1984), *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*. Baltimore—Londres: John Hopkins University Press.
- Thesleff, Holger (1981), «Man and *locus amoenus* in Early Greek Poetry», en Gebhard Kurz, Dietram Müller & Walter Nicolai (eds.), *Gnomosyne. Menschliches Denken und Handeln in der frühgriechischen Literatur*. Múnich: C. H. Beck, 31–45.
- Thornton, Agathe (1984), *Homer's Iliad: Its Composition and the Motif of Supplication*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht.

- Tracy, Stephen V. (1997), «The Structures of the Odyssey», en Morris & Powell 1997, 360–379.
- Trampedach, Kai (2008), «Authority Disputed: The Seer in Homeric Epic», en Beate Dignas & Kai Trampedach (eds.), *Practitioners of the Divine: Greek Priests and Religious Officials from Homer to Heliodorus*. Cambridge [Massachusetts]: Center for Hellenic Studies, 207–230.
- Treu, Max (1968), *Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*. 2a edició. Munic: Beck.
- Tsagalis, Christos (2004), *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*. Berlin–Nova York: De Gruyter.
- (2008), *The Oral Palimpsest. Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*. Washington, D. C.: Center for Hellenic Studies.
- (2010), «Preface», en Franco Montanari & Antonios Rengakos (eds.), *Homeric Hypertextuality [= Trends in Classics 2, 2]*. Berlin–Nova York: De Gruyter, V–XIII.
- (2015), «Telegony», en Fantuzzi & Tsagalis 2015, 380–401.
- Tsagarakis, Odysseus (1977), *The Nature and Background of Major Concepts of Divine Power in Homer*. Amsterdam: B. R. Grüner.
- (1982), *Form and Content in Homer*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- (1995), «Odyssey 11: The Question of the Sources», en Øivind Andersen & Matthew Dickie (eds.), *Homer's World Fiction, Tradition, Reality*. Atenes: Norwegian Institute at Athens, 123–131.
- (2000), *Studies in Odyssey 11*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Turkeltaub, Daniel (2003), *The Gods' Radiance Manifest: An Examination of the Narrative Pattern Underlying the Homeric Divine Epiphany Scenes*. Tesi doctoral inèdita, Universitat de Cornell.
- (2005), «The Syntax and Semantics of Homeric Glowing Eyes: *Iliad* 1. 200», *American Journal of Philology* 126, 2: 157–186.
- (2007), «Perceiving Iliadic Gods», *Harvard Studies in Classical Philology* 103: 51–81.
- Turner, Matthew R. (2005) [2003], «Cowboys and Comedy: The Simultaneous Deconstruction and Reinforcement of Generic Conventions in the Western Parody», en Peter C. Rollins & John E. O' Connor (eds.), *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History*. Lexington: University Press of Kentucky, 218–235. [Reimprès de *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 33, 2 [2003]: 48–54.]
- Untersteiner, Mario (1976), *Da Omero ad Aristotele. Scritti minori-seconda serie*. Brescia: Paideia.
- Usener, Knut (1990), *Beobachtungen zum Verhältnis der Odyssee zur Iliads*. Tübinga: Gunter Narr.
- Valk, Marchinus van der (1935), *Beiträge zur Nekyia*. Kampen: J. H. Kok.
- Vanséveren, Sylvie (1998), «Σχέτιος dans l'épopée homérique. Étude sémantique et morphologique», en Lambert Isebaert & René Lebrun (eds.), *Quaestiones Homericae. Acta colloquii Namurcensis habiti diebus 7-9 mensis Septembris anni 1995*. Lovaina: Peeters, 253–273.
- Vermeule, Emily Townsend (1974), «Götterkult», en Friederich Matz & Hans-Günter Buchholz (eds.), *Archaeologica homerica*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, vol. III, cap. 5.
- (1979), *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley—Londres: University of California Press.
- Vernant, Jean-Pierre (1981), «Théorie générale du sacrifice et mise à mort dans la θυσία grecque», en *Le sacrifice dans l'antiquité. Huit exposés suivis de discussions*. Entretiens préparés et présidés par Jean Rudhardt et Olivier Reverdin. Vandoeuvres: Fondation Hardt, 1–21.
- Vidal-Naquet, Pierre (1983), *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. Edició corregida i revisada. París: La Découverte.
- Vivante, Paolo (1979), «Rose-Fingered Dawn and the Idea of Time», *Ramus* 8, 2: 125–136.
- (1982), *The Epithets of Homer: A Study in Poetic Values*. New Haven—Londres: Yale University Press.
- (1983), «On Homer *Il.* 1, 46–47», *Eranos* 81: 1–6.

- Voigt, Christian (1972) [1932], *Überlegung und Entscheidung. Studien zur Selbstauffassung des Menschen bei Homer*. Meisenheim am Glan: A. Hain. Tesi doctoral de la Universitat d'Hamburg, 1934.
- Voigt, Eva-Maria (1978), «ἄχνημαι, ἀκαχίζω, ἄχομαι», *Lfgre* ix. 1768–1773.
- Vries, Gerrit Jacob de (1977), «Phaeacian Manners», *Mnemosyne* 30, 2: 113–121.
- Walcot, Peter (1977), «The Judgement of Paris», *Greece & Rome* 24, 1: 31–39.
- Walsh, George (1984), *The Varieties of Enchantment*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Wathelet, Paul (1988), «Priam aux Enfers ou le retour du corps d'Hector», *Les études classiques* 56: 321–335.
- Wees, Hans van (1998), «A Brief History of Tears», en Lin Foxhall & John Salmon (eds.), *When Men Were Men. Masculinity, Power, and Identity in Classical Antiquity*. Londres–Nova York: Routledge, 10–53.
- Weiler, Ingomar (1974), *Der Agon im Mythos. Zur Einstellung der Griechen zum Wettkampf*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- West, Emily (2016), «Nausicaa and Iphthime: The Dark Side of the Girl at the Spring», *The Journal of Indo-European Studies* 44, 3–4: 494–519.
- West, Martin L. (1966), *Hesiod. Theogony*. Edició amb prolegòmens i comentari. Oxford: Clarendon Press.
- (1978), *Hesiod. Works & days*. Edició amb prolegòmens i comentari. Oxford: Clarendon Press.
- (1997), *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press.
- (2007), *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press.
- (2001), *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*. Munic: Saur.
- West, Stephanie (1981), «An Alternative Nostos for Odysseus», *Liverpool Classical Monthly* 6–7: 169–175.
- (1988), en Heubeck, West & Hainsworth 1988.
- (2012), «Odyssean Stratigraphy», en Andersen & Haug 2012, 122–137.
- Whitaker, Richard (2003), «The reception of the Trojan war in the *Odyssey*», en André F. Basson & William J. Dominik (eds.), *Literature, Art, History: Studies on Classical Antiquity and Tradition in Honour of W. J. Henderson*. Berna—Frankfurt del Main: Lang, 85–191.
- Whitman, Cedric Hubbell (1958), *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge [Massachusetts]—Londres: Harvard University Press—Oxford University Press.
- Whittaker, Hélène (1999), «The Status of Arete in the Phaeacian Episode of the *Odyssey*», *Symbolae Osloenses* 74: 140–150.
- Willcock, Malcolm M. (1964), «Mythological Paradeigma in the *Iliad*», *Classical Quarterly* 14, 2: 141–154.
- (1983), «Antilochos in the *Iliad*», en *Mélanges Edouard Delebecque*. Ais de Provença—Marsella: Publications Université de Provence—J. Laffitte, 477–485.
- (1997), «Neoanalysis», en Morris & Powell 1997, 174–189.
- (2002), «Menelaos in the *Iliad*», en Reichel & Rengakos 2002, 221–229.
- Williams, Bernard (1993), *Shame and Necessity*. Berkely—Los Angeles: University of California Press.
- Wilson, Joseph (2007), «Homer and the Will of Zeus», *College Literature* 34, 2: 150–173. [Reimprès en Kostas Myrsiades (ed.), *Approaches to Homer's Iliad and Odyssey*. Frankfurt: Peter Lang American, 2010, 172–194.]
- Wohl, Victoria Josselyn (1993), «Standing by the Sthmos: the creation of Sexual Ideology in the *Odyssey*», *Arethusa* 26: 19–50.
- Woodhouse, William John (1930), *The Composition of Homer's Odyssey*. Oxford: Clarendon Press.
- Wyatt, William F. Jr. (1989), «The Intermezzo in *Odyssey* 11 and the Poets Homer and Odysseus», *Studi micenei ed egeo-anatolici (SMEA)* 27: 235–253.
- Yamagata, Naoko (1994), *Homeric Morality*. Leiden—Nova York—Colònia: Brill.
- (1997), «ἄναξ and βασιλεύς in Homer», *The Classical Quarterly* 47, 1: 1–14.
- Yasumura, Noriko (2010), *Challenges to the Power of Zeus in Early Greek Poetry*. Londres: Bristol Classical Press.





# Índex d'elements tradicionals

- 1 Expedició de recerca
- 2 Viatge per mar
- 3 'afligit' [ἀχνύμενος]
- 4 'vessant ufana de llàgrimes' [θαλερόν κατὰ δάκρυ χέοντες]
- 5 Ajudant
- 6 La divinitat envia un vent favorable [οὔρος]
- 7 Agent màgic
- 8a 'es pongué el sol' [δύσετό τ' ἥελιος]
- 8b 'i tots els camins s'enfosquiren' [σκιόωντό τε πᾶσαι ἀγυιαί]
- 9 'la nit destructora' [νύξ ὀλοή]
- 10 'als infeliços mortals' [δελιοῖσι βροτοῖσι]
- 11 Sacrifici
- 12 'havent tret un glavi agut' [ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ]
- 13 Libació
- 14 'vessava la sang' [ῥέε | αἷμα]
- 15 Els horrors de l'Hades
- 16 'venint vagant cadascun d'una banda' [ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος]
- 17 'amb un clamor diví' [ἦχῃ θεσπεσίῃ]
- 18 por pàl·lida [χλωρόν δέος]
- 19 'amb el bronze immisericorde' [νηλέϊ χαλκῶ]
- 20 Conversa amb una ànima a l'Hades
- 21 'en veure[']l' vaig plorar i me'n vaig compadir en l'ànim' [τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῶ]
- 22 'la fosca bromosa' [ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα]
- 23 'un mal fat' [αἶσα κακῇ]
- 24 Súplica
- 23 'quan era un infant' [τυτθὸν ἐόντα]
- 26 El que va deixar enrere en anar a la guerra
- 27 'sobirà' [ἄναξ]
- 28 'aconsello' [κέλομαι]
- 29 Amenaça amb la ira divina [μή τοί τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι]
- 30 'i amuntega un *sêma* [per a ell]' [σῆμά τέ οἱ χεῦται]
- 31 'que ho coneguim també els homes a néixer' [καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι]
- 32 'infeliç!' [ὦ δύστηνε]
- 33 'mentre tots dos intercanviàvem mots [odiosos]' [νῶϊ μὲν ὧς ἐπέεσσιν ἀμειβομένω στυγεροῖσιν]
- 34 'i va venir una ànima' [ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ]
- 35 '¿per què, de nou...?' [τίπτ' αὖτε]
- 36 'la llum del sol' [φάος ἡελίοιο]
- 37 El caràcter d'infalible [νημερτής]
- 38 Profecia
- 39–43 Cançó de retorn
- 39 Absència
- 40 Devastació
- 41 *Nóstos*
- 42 Venjança
- 43 Casament
- 44 'malgrat estar passant penes' [κακά περ πάσχοντες]
- 45 'si vol' [αἶ κεν / ἦν | ἐθέλῃσι]
- 46 'amb el bronze agut' [ὄξυ χαλκῶ]
- 47 'et diré un senyal fàcil de reconèixer' [σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές]
- 48 Sacrifici d'una hecatombe
- 49 Profecia sobre la mort de l'interlocutor
- 50 'els déus van teixir' [ἐπέκλωσαν θεοὶ]
- 51 'però va, digue'm això i explica-m'ho amb exactesa' [ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον]
- 52 'van / vaig romandre dempeus' [μένον ἔμπεδον]
- 53 'estant viu' [ζωὸς ἐών]
- 54 'és difícil' [χαλεπόν]
- 55 'a Troia, de bells cavalls' [Ἴλιον εἰς εὐπωλον]
- 56 Preguntes amb plantejament d'alternatives [ἦ / ἦέ | ἦ / ἦέ]
- 57 Mort sobtada a mans d'Apol·lo o Àrtemis [οἶσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιομένη κατέπεφνεν]
- 58 'amb el cor sofert' [τετληότι θυμῶ]
- 59 'vessant llàgrimes nit i dia' [νυκτὰς τε καὶ ἡματα δάκρυ χέουσα]
- 60 'es cobreix la pell amb males robes' [κακά δὲ χροὶ εἴματα εἶται]
- 61 'la vellesa [arriba]' [γῆρας ἰκάνει]
- 62 Preguntes errònies [οὐδέ / οὔτε | ἀλλὰ]
- 63 arrabassà el *thymós* [ἐξείλετο θυμόν / θυμὸν ἀπηύρα]
- 64 'tres vegades | tres vegades' [τρίς μὲν | τρίς δέ]
- 65 'el *thymós* mana' [θυμὸς ἀνώγει]
- 66 gaudir del lament [τεταρπόμεσθα / τετάρπετο / τάρφθη | γόοιο]

- 67 'dissortat [entre els mortals]' [κάμμορε φωτῶν]  
68 Deliberació indirecta  
69 'aquest és el pla que [li] va semblar millor en el *thymós*' [ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή]  
70 Relacions sexuals entre divinitats i mortals  
71 'de porpra' [πορφύρεος]  
72 el *hýpnos* distreu l'atenció [ὑπνον ἔχευεν]  
73 'encaixant-li la mà, va dir[-li] una paraula i pel nom' [ἐν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε]  
74 Epifania divina amb reconeixement verbal  
75 'refrena't' [ἴσχεο]  
76 '[havent jagut] en l'abraçada' [ἐν ἀγκοίνησιν ἰαῦσαι]  
77 la terra que dóna vida [φυσίζοος αἶα / γῆ φυσίζοος]  
78 una persona de vida breu [μινυνθάδιος]  
79 Infant precoç  
80 'nou' [ἐννέα / εἵνατος]  
81 Amenaça a l'ordre còsmic  
82 'de guerra impetuosa' [πολύάϊκος πολέμοιο]  
83 Oracions condicionals contrafactuals [καὶ νυ κεν / ἔνθα κεν | εἰ μὴ / ἀλλά]  
84 'atènyer la [mesura de la] juvenesa' [ἥβης μέτρον ἰκέσθαι]  
85 Va invertir-hi, però no en va gaudir [οὐδ' ἀπόνητο]  
86 '[tots] no els podria comptar ni dir pel nom' [πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω]  
87 L'hoste recorda a l'amfitrió que és hora d'anar a dormir  
88a 'tots els homes es preocuparan [de la guerra], | però sobretot jo' [πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει | πᾶσι μάλιστα δ' ἐμοί]  
88b 'perquè tinc el poder [a la casa]' [τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ]  
89 'tots quedaren calladament en silenci' [οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ]  
90 L'amfitrió ofereix regals a l'hoste  
91 El discurs d'autoritat d'un ancià [τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρων ἥρως]  
92 'això bé que ho voldria, i em seria de llarg de més profit' [καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον εἴη]  
93 'la terra negra' [γαῖα μέλαινα]  
94 'quan el va veure amb els ulls' [ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσι]  
95 'en els membres flexibles' [ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι]  
96 'en forta lluita' [ἐνὶ κρατερῇ ὕσμινῃ]  
97 Una mort lamentable [οἰκτρός / οἰκιστος]  
98 'no | cap altre | més...' [οὐ | ἄλλο]  
99 Exclamació de sorpresa [ὦ πόποι]  
100 'va sentir un odi terrible' [ἐκπάγλως ἤχθηρε]  
101 Emboscada [λόχος]  
102 'una altra cosa et diré, i tu posa-te-la en les *phrénes*' [ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσι]  
103 '¿per què m'ho preguntes?' [τί με ταῦτα διείρεαι;]  
104 'incansable!' [σχέτλιε]  
105 'sota els rajos del sol' [ὑπ' αὐγὰς ἡελίοιο]  
106 Matar el[s] millor[s] [κατέπεφνε / πέφνον / ἔκτεινε | ἀρίστους]  
107 'les mans invencibles' [χεῖρες ἄαπτοι]  
108 '[tots] els altres | però [només] X'  
109 l'heroi va contenir les llàgrimes  
110 '[però després que] saquejàrem l'espada ciutat de Priam' [αὐτὰρ ἐπεὶ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπήν]  
111 'caminant a grans gambades' [μακρὰ βιβάζ]  
112a 'amb paraules dolces com la mel' [μελιχίους ἐπέεσσι]  
112b 'es va adreçar amb paraules dolces com la mel' [ἐπέεσσι προσηύδα μελιχίους]  
113 'refrena el *thymós*' [δάμασον | μένος / θυμὸν]  
114 Silenci com a resposta  
115 el *locus amoenus*  
116 '[patint] forts dolors' [κρατέρ' ἄλγε' πάσχω]  
117 Comparació amb ocells [ὄρνιθες ὥς]  
118 Símil amb la nit [νυκτὶ ἐοικώς]  
119 'mirant entorn' [παπταίνων]  
120 *ecphrasis* d'un objecte amb elements i motius terrorífics  
121 'esglaiador' [σμερδαλέος]  
122 'un mal fat' [κακὸν μόρον]  
123 'sostenint' [ἔχων]  
124 'i el pla de Zeus s'acomplia' [Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή]  
125 l'encantament de la poesia [κηληθμός | θέλγειν]  
126 'feu cas' [πίθεσθε]  
127 parlar de coses ventisses [ἀνεμώλια | βάζειν]

## Index of traditional units (English)

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1 Quest</p> <p>2 Sea voyage</p> <p>3 ‘sorrowful’ [ἀχνόμενος]</p> <p>4 ‘weeping countless tears’ [θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες]</p> <p>5 Helper</p> <p>6 Gods send a favourable wind [οὔρος]</p> <p>7 Magical agent</p> <p>8a ‘and the sun set’ [δύσετό τ’ ἡέλιος]</p> <p>8b ‘and all the ways grew dark’ [σκιόωντό τε πᾶσαι ἀγυιαί]</p> <p>9 ‘destructive night’ [νύξ ὀλοή]</p> <p>10 ‘upon the wretched mortals’ [δειλοῖσι βροτοῖσι]</p> <p>11 Sacrifice</p> <p>12 ‘drawing a sharp sword’ [ξίφος ὅξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ]</p> <p>13 Libation</p> <p>14 ‘blood ran forth’ [ῥέε   αἷμα]</p> <p>15 Horrors of Hades</p> <p>16 ‘swarming from every direction’ [ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος]</p> <p>17 ‘with divine clamour’ [ἡχῇ θεσπεσίῃ]</p> <p>18 pale fear [χλωρὸν δέος]</p> <p>19 ‘with the pitiless bronze’ [νηλεῖ χαλκῶι]</p> <p>20 Conversation with a soul of Hades</p> <p>21 ‘I broke into tears at the sight of him, and my heart pitied him’ [τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῶι]</p> <p>22 ‘under the misty darkness’ [ὑπὸ ζόφον ἡερόντα]</p> <p>23 ‘a bad fate’ [αἶσα κακή]</p> <p>24 Supplication</p> <p>23 ‘when a child’ [τυτθὸν ἑόντα]</p> <p>26 What was left behind when he went to war</p> <p>27 ‘my lord’ [ἄναξ]</p> <p>28 ‘I advise’ [κέλομαι]</p> <p>29 Menace with divine anger [μή τοί τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι]</p> <p>30 ‘to build a <i>sēma</i> [for him]’ [σῆμά τέ οἱ γεῦαι]</p> <p>31 ‘to be known for the men to be born’ [καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι]</p> <p>32 ‘wretched!’ [ὦ δύστηνε]</p> <p>33 ‘while both exchanging [hateful] words’ [νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένω στυγεροῖσιν]</p> | <p>34 ‘there came to us the soul’ [ἦλθε δ’ ἐπὶ ψυχῇ]</p> <p>35 ‘why again...?’ [τίπτ’ αὖτε]</p> <p>36 ‘the light of the sun’ [φάος ἡελίοιο]</p> <p>37 Infallible nature [νημερτής]</p> <p>38 Prophecy</p> <p>39–43 Return Song</p> <p>39 Absence</p> <p>40 Devastation</p> <p>41 <i>Nóstos</i></p> <p>42 Retribution</p> <p>43 Wedding</p> <p>44 ‘after much suffering’ [κακά περ πάσχοντες]</p> <p>45 ‘if you want to’ [αἶ κεν / ἦν   ἐθέλῃσι]</p> <p>46 ‘with the sharp bronze’ [ὀξεῖ χαλκῶι]</p> <p>47 ‘I will tell you an easily recognizable sign’ [σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλλ’ ἀριφραδές]</p> <p>48 Sacrifice of a hecatomb</p> <p>49 Prophecy about the dead of the interlocutor</p> <p>50 ‘the gods spun it’ [ἐπέκλωσαν θεοὶ]</p> <p>51 ‘but come now, tell me this and give me an accurate answer’ [ἀλλ’ ἄγε μοι τόδε εἰπέ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον]</p> <p>52 ‘I / they stayed stading’ [μένον ἔμπεδον]</p> <p>53 ‘still alive’ [ζωὸς ἐὼν]</p> <p>54 ‘it is difficult’ [χαλεπὸν]</p> <p>55 ‘to Ilion, land of good horses’ [Ἴλιον εἰς εὖπωλον]</p> <p>56 Question with different alternatives [ἦ / ἦέ   ἦ / ἦέ]</p> <p>57 Death at Apollo’ or Artemis’ hands [οἷσ’ ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιομένη κατέπεφνεν]</p> <p>58 ‘with a suffering heart’ [τετληότι θυμῶι]</p> <p>59 ‘shedding tears night and day’ [νύκτας τε καὶ ἡμέρας δάκρυ χέουσα]</p> <p>60 ‘he covers his skin with poor clothes’ [κακά δὲ χροῖ εἴματα εἴται]</p> <p>61 ‘harsh old age [is on him]’ [γῆρας ἰκάνει]</p> <p>62 Erroneous questions [οὐδέ / οὔτε   ἀλλὰ]</p> <p>63 it took the <i>thymós</i> from me [ἐξείλετο θυμόν / θυμὸν ἀπηύρα]</p> <p>64 ‘thrice   thrice’ [τρίς μὲν   τρίς δέ]</p> <p>65 ‘<i>thymós</i> commands’ [θυμὸς ἀνώγει]</p> <p>66 taking satisfaction of mourning [τεταρπόμεσθα / τετάρπετο / τάρφθη   γόοιο]</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

- 67 'ill-fated [beyond all other mortals]' [κάμμορε φωτῶν]
- 68 Indirect deliberation
- 69 'this was the plan than seemed best [to him] in [his] *thymós*' [ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή]
- 70 sexual intercourse between a mortal and a god
- 71 'purple' [πορφύρεος]
- 72 *hýpnos* distracts the attention [ὑπνον ἔχευεν]
- 73 'he took [her] by the hand and spoke to [her] and named [her], saying' [ἔν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε]
- 74 Divine epiphany with verbal recognition
- 75 'restrain you' [ἴσχεο]
- 76 'having lain in the embraces' [ἐν ἀγκοίνησιν ἱαῦσαι]
- 77 'the life-giving earth' [φυσίζοος αἶα / γῆ φυσίζοος]
- 78 short-lived person [μινυνθάδιος]
- 79 *Wunderkind*
- 80 'nine' [ἐννέα / εἵνατος]
- 81 threat to the cosmic order
- 82 'of impetuous war' [πολυαἰκὸς πολέμοιο]
- 83 Contrafactual conditional [καὶ νυ κεν / ἔνθα κεν | εἰ μή / ἄλλᾳ]
- 84 'to reach the full measure of youthful vigour' [ἥβης μέτρον ἰκέσθαι]
- 85 he invested but did not enjoy [οὐδ' ἀπόνητο]
- 86 'but I could not tell over the whole number of them nor name all' [πάντας δ' οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω]
- 87 Guest reminds his host that it is time to go to sleep
- 88a 'all men will see to [the war] | but especially me' [πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει | πᾶσι μάλιστα δ' ἔμοι]
- 88b 'for mine is the power over [the house]' [τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ]
- 89 'and they were all silent to silence' [οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ]
- 90 Host offers gifts to his guest
- 91 Authoritative speech of an elder [τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρων ἥρως]
- 92 'that would be what I wish, and it would be far better' [καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον εἶη]
- 93 'black earth' [γαῖα μέλαινα]
- 94 'when I saw it with my eyes' [ἔπει ἴδεν ὀφθαλμοῖσι]
- 95 'in his flexible limbs' [ἐνὶ γναμptoῖσι μέλεσσι]
- 96 'in a hard fight' [ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ]
- 97 A lamentable death [οἰκτρός / οἰκιστος]
- 98 'no | more...' [οὐ | ἄλλο]
- 99 Expression of surprise [ὦ πόποι]
- 100 '[he] felt a terrible hate' [ἐκπάγλως ἤχθηρε]
- 101 Ambush [λόχος]
- 102 'and put away in your *phrénēs* this other thing that I tell you' [ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσι]
- 103 'Why do you ask me that?' [τί με ταῦτα διείρεαι;]
- 104 'unflinching!' [σχήτλιε]
- 105 'under the sun's rays' [ὑπ' ἀυγὰς ἡελίοιο]
- 106 to kill the best men [κατέπεφνε / πέφνον / ἔκτεινε | ἀρίστους]
- 107 'invincible hands' [χεῖρες ἄαπτοι]
- 108 '[all] the others | but only [him]'
- 109 The hero restrained his tears
- 110 'but after we plundered the steep city of Priamus' [αὐτὰρ ἐπεὶ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπήν]
- 111 'walking in long strides' [μακρὰ βιβάζ]
- 112a 'sweet words like honey' [μειλιχίοις ἐπέεσσι]
- 112b 'so [I] spoke to him with sweet words like honey' [ἐπέεσσι προσηύδα μειλιχίοισιν]
- 113 'restrain your *thymós* / *ménos*' [δάμασον | μένος / θυμόν]
- 114 Silence as reply
- 115 *Locus amoenus*
- 116 '[suffering] strong pains' [κρατέρ' ἄλγε' πάσχω]
- 117 Comparison to birds [ὄρνιθες ὥς]
- 118 Night simile [νυκτὶ εἰκώς]
- 119 'looking all around' [παπταίνων]
- 120 Ecphrasis of an object decorated with terrifying motifs
- 121 '*smerdaleon*' [σμερδαλέος]
- 122 'a bad destiny' [κακὸν μόρον]
- 123 'holding' [ἔχων]
- 124 'and the will of Zeus was accomplished' [Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή]
- 125 poetic enchantment [κηληθμός | θέλγειν]
- 126 'listen to me' [πίθεσθε]
- 127 to speak about windy things [ἀνεμώλια | βάζειν]

## Índex d'elements (grec)

- ἄαπτοι: *vegeu*  
χεῖρες ἄαπτοι 107  
ἀγανοῖσι: *vegeu*  
οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποικομένη κατέπεφνεν 57  
ἄγε: *vegeu*  
ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον 51  
ἀγκοίνησιν: *vegeu*  
ἐν ἀγκοίνησιν ἰαῦσαι 76  
ἀγυιαί: *vegeu*  
σκιώνντο τε πᾶσαι ἀγυιαί 8b  
αἶ κεν / ἦν | ἐθέλησι 45  
αἶα: *vegeu*  
φυσίζοος αἶα 77  
αἶμα: *vegeu*  
ῥέε | αἶμα 14  
αἰπήν: *vegeu*  
αὐτὰρ ἐπεὶ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπήν 110  
αἶσα κακὴ 23  
ἀκὴν: *vegeu*  
οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ 89  
ἄλγεα: *vegeu*  
κρατέρ' ἄλγε' πάσχων 116  
ἄλλα: *vegeu*  
ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον 51  
οὐδέ / οὔτε | ἄλλα 62  
ἄλλοθεν: *vegeu*  
ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος 16  
ἄλλος: *vegeu*  
ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆισι 102  
ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος 16  
οὐ | ἄλλο 98  
ἀμειβομένω: *vegeu*  
νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένω στυγεροῖσιν 33  
ἄναξ 27  
ἄνδρεςσι: *vegeu*  
πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει | πᾶσι μάλιστα δ' ἐμοί 88a  
ἀνεμώλια | βάζειν 127  
ἀνώγει: *vegeu*  
θυμὸς ἀνώγει 65  
ἀπηύρα: *vegeu*  
θυμὸν ἀπηύρα 63b  
ἀπόνητο: *vegeu*  
οὐδ' ἀπόνητο 85  
ἄριστος: *vegeu*  
ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή 69  
κατέπεφνε / πέφνον / ἔκτεινε | ἀρίστους 106  
ἀριφραδές: *vegeu*  
σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές 47  
ἀτρεκέως: *vegeu*  
ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον 51  
αὐγάς: *vegeu*  
ὑπ' αὐγάς ἡελίοιο 105  
αὐτὰρ ἐπεὶ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπήν 110  
αὔτε: *vegeu*  
τίπτ' αὔτε 35  
ἀχνύμενος 3  
βάζειν: *vegeu*  
ἀνεμώλια | βάζειν 127  
βάλλεο: *vegeu*  
ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆισι 102  
βέλεσσιν: *vegeu*  
οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποικομένη κατέπεφνεν 57  
βιβάς: *vegeu*  
μακρὰ βιβάς 111  
βουλή: *vegeu*  
Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή 124  
ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή 69  
βουλοίμην: *vegeu*  
καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον εἶη 92  
γαῖα μέλαινα 93  
γέρων: *vegeu*  
τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρων ἦρω 91  
γῆ φυσίζοος 77  
γῆρας ἰκάνει 61  
γναμπτοῖσι: *vegeu*  
ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι 95  
γόοιο: *vegeu*  
τεταρπώμεσθα / τετάρπετο / τάρφθη | γόοιο 66  
δάκρυ: *vegeu*  
θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες 4  
νύκτας τε καὶ ἡματα δάκρυ χέουσα 59  
δάκρυσα: *vegeu*  
τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ 21  
δάμασον | μένος / θυμὸν 113  
δειλοῖσι βροτοῖσι 10  
δέος: *vegeu*  
χλωρὸν δέος 18  
διείρεαι: *vegeu*  
τί με ταῦτα διείρεαι; 103  
διεπέρσαμεν: *vegeu*  
αὐτὰρ ἐπεὶ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπήν 110  
Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή 124  
δύσετο τ' ἡέλιος 8a  
δύστηνε: *vegeu*

ὦ δύστηνε 32  
 ἐγένοντο: *vegeu*  
 οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ 89  
 ἐθέλησι: *vegeu*  
 αἶ κεν / ἦν | ἐθέλησι 45  
 εἵματα: *vegeu*  
 κακὰ δὲ χροὶ εἵματα εἴται 60  
 εἵνατος 80  
 εἰπέ: *vegeu*  
 ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπέ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον  
 51  
 εἴται: *vegeu*  
 κακὰ δὲ χροὶ εἵματα εἴται 60  
 ἔκ τ' ὀνόμαζε: *vegeu*  
 ἐν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε  
 73  
 ἐκπάγλως ἤχθηρε 100  
 ἐλέησα: *vegeu*  
 τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ 21  
 ἔμπεδον: *vegeu*  
 μένον ἔμπεδον 52  
 ἐν / ἐνί: *vegeu*  
 ἄλλο δὲ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆμι  
 102  
 ἐν ἀγκοίνησιν ἱαῦσαι 76  
 ἐν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε  
 73  
 ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι 95  
 ἐνὶ κρατερῇ ὕσμίνῃ 96  
 ἐννέα 80  
 ἐξείλετο θυμόν 63a  
 ἐοικώς: *vegeu*  
 νυκτὶ ἐοικώς 118  
 ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσι 94  
 ἐπέκλωσαν θεοὶ 50  
 ἐποιομένη: *vegeu*  
 οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιομένη κατέπεφνε  
 57  
 ἔπος: *vegeu*  
 ἐν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε  
 73  
 μειλιχίους ἐπέεσσι 112  
 νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένῳ στυγεροῖσιν 33  
 ἐρέω: *vegeu*  
 ἄλλο δὲ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆμι  
 σῆμα δὲ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές 47  
 ἐρυσσάμενος: *vegeu*  
 ξίφος ὃξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ 12  
 ἐσσομένοισι: *vegeu*  
 καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι 31  
 ἔσχοντο: *vegeu*  
 κληθμῶι δ' ἔσχοντο 125  
 ἐτελείετο: *vegeu*  
 Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή 124  
 εὐπωλον: *vegeu*  
 ἴλιον εἰς εὐπωλον 54  
 ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος 16  
 ἔχευεν: *vegeu*  
 ὕπνον ἔχευεν 72

ἔχων 123  
 ἔφατο: *vegeu*  
 ἐν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε  
 73  
 ζόφον: *vegeu*  
 ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα 22  
 ζωὸς ἐών 53  
 ἥβης μέτρον ἰκέσθαι 84  
 ἥδε δὲ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή 69  
 ἥελιος: *vegeu*  
 δύσετό τ' ἥελιος 8a  
 ὑπ' αὐγὰς ἥελιοιο 105  
 φάος ἥελιοιο 36  
 ἠερόεντα: *vegeu*  
 ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα 22  
 ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ 34  
 ἦματα: *vegeu*  
 νύκτας τε καὶ ἦματα δάκρυ χέουσα 59  
 ἦν: *vegeu*  
 αἶ κεν / ἦν | ἐθέλησι 45  
 ἦρως: *vegeu*  
 τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρων ἦρως 91  
 ἦχθηρε: *vegeu*  
 ἐκπάγλως ἤχθηρε 100  
 ἦχῃ θεσπεσίῃ 17  
 θαλερόν κατὰ δάκρυ χέοντες 4  
 θέλγειν: *vegeu*  
 θέλγοιτό κέ τοι φίλον ἦτορ 125  
 θέλγουσιν 125  
 θελκτήρια 125  
 θεσπεσίῃ: *vegeu*  
 ἦχῃ θεσπεσίῃ 17  
 θεός: *vegeu*  
 ἐπέκλωσαν θεοὶ 50  
 μή τοι τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι 29  
 θυμός: *vegeu*  
 δάμασον | θυμόν 113  
 ἐξείλετο θυμόν 63a  
 ἦδε δὲ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή 69  
 θυμὸν ἀπηύρα 63b  
 θυμὸς ἀνώγει 65  
 τετλητότι θυμῷ 58  
 τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῷ 21  
 ἱαῦσαι: *vegeu*  
 ἐν ἀγκοίνησιν ἱαῦσαι 76  
 ἱκάνει: *vegeu*  
 γῆρας ἱκάνει 61  
 ἰκέσθαι: *vegeu*  
 ἥβης μέτρον ἰκέσθαι 84  
 ἴλιον εἰς εὐπωλον 55  
 ἴσχεο 75  
 καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι 31  
 καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον εἶη 92  
 κακός: *vegeu*

αἴσα κακὴ 23  
κακὰ δὲ χροὶ εἵματα εἴται 60  
κακὰ περ πάσχοντες 44  
κακὸν μόρον 122  
κάμμορε φωτῶν 67  
κατά: *vegeu*  
ἦδε δὲ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή 69  
θαλερόν κατὰ δάκρυ χέοντες 4  
κατάλεξον: *vegeu*  
ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον  
51  
κατέπεφνεν: *vegeu*  
οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποικομένη κατέπεφνεν  
57  
κατέπεφνε | ἀρίστους 106  
κέλομαι 28  
κέρδιον: *vegeu*  
καί κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον εἴη  
92  
κηληθμῶι δ' ἔσχοντο 125  
κρατερός: *vegeu*  
ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνη 96  
κρατέρ' ἄλγε' πάσχων 116  
κράτος: *vegeu*  
τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ 88b  
λόχος 101  
μακρὰ βιβὰς 111  
μάλιστα: *vegeu*  
πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει | πᾶσι μάλιστα δ'  
ἐμοί 88a  
μειλιχίοις ἐπέεσσι 112  
μέλαινα: *vegeu*  
γαῖα μέλαινα 93  
μέλεσσι: *vegeu*  
ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι 95  
μελήσει: *vegeu*  
πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει | πᾶσι μάλιστα δ'  
ἐμοί 88a  
μένον ἔμπεδον 52  
μένος: *vegeu*  
δάμασον | μένος 113  
μετέειπε: *vegeu*  
τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρων ἥρως 91  
μέτρον: *vegeu*  
ἥβης μέτρον ἰκέσθαι 84  
μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι 29  
μήνιμα: *vegeu*  
μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι 29  
μιγεῖσα: *vegeu*  
ἐν ἀγκοίνῃσιν ἰαῦσαι 76  
μινυνθάδιος 78  
μόρον: *vegeu*  
κακὸν μόρον 122  
μυθήσομαι: *vegeu*  
πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω  
86

νηλεῖ χαλκῶι 19  
νημερτής 37  
νύξ: *vegeu*  
νύκτας τε καὶ ἡματα δάκρυ χέουσα 59  
νυκτὶ ἐοικώς 118  
νύξ ὅλοή 9  
νῶι μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένῳ στυγεροῖσιν 33  
ξίφος ὅξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ 12  
οἱ: *vegeu*  
ἐν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε  
73  
οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ 89  
οἰκιστος 97  
οἰκτρὸς 97  
οἴκῳ: *vegeu*  
τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ 88b  
οἷσ' ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποικομένη κατέπεφνεν 57  
ὅλοή: *vegeu*  
νύξ ὅλοή 9  
ὀνόμαζε: *vegeu*  
ἐν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε  
73  
ὀνομήνω: *vegeu*  
πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω  
86  
ὅξυς: *vegeu*  
ξίφος ὅξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ 12  
ὅξεί χαλκῶι 46  
ὀράω: *vegeu*  
τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῶι 21  
ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσι 94  
ὄρνιθες ὥς 117  
οὐδέ: *vegeu*  
οὐδ' ἀπόνητο 85  
οὐδέ / οὔτε | ἀλλὰ 62  
πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω  
86  
οὔτε: *vegeu*  
οὐδέ / οὔτε | ἀλλὰ 62  
οὔρος 6  
ὀφθαλμοῖσι: *vegeu*  
ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσι 94  
πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω 86  
παπαίνων 119  
πάσχων: *vegeu*  
κακὰ περ πάσχοντες 44  
κρατέρ' ἄλγε' πάσχων 116  
πέφνον | ἀρίστους 106  
πίθεσθε 126  
πόλεμος: *vegeu*  
πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει | πᾶσι μάλιστα δ'  
ἐμοί 88a  
πολυαῖκος πολέμοιο 82  
πόλιν: *vegeu*  
αὐτὰρ ἐπεὶ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπὴν  
110



πολυαῖκος πολέμοιο 82  
 πομπή: *vegeu*  
 πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει | πᾶσι μάλιστα δ'  
 ἐμοί 88a  
 πόποι: *vegeu*  
 ὦ πόποι 99  
 πορφύρεος 71  
 Πριάμοιο: *vegeu*  
 αὐτὰρ ἐπεὶ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπὴν  
 110  
 προσηύδα: *vegeu*  
 ἐπέεσσι προσηύδα μελιχίοισιν 112b  
 πυθέσθαι: *vegeu*  
 καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι 31  
 ῥέε | αἶμα 14  
 σῆμα: *vegeu*  
 σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές 47  
 σῆμά τέ οἱ χεῦται 30  
 σιωπῇ: *vegeu*  
 οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ 89  
 σκιδώοντο: *vegeu*  
 σκιδώοντό τε πᾶσαι ἀγυαί 8b  
 σμερδαλέος 121  
 στυγεροῖσιν: *vegeu*  
 νῶϊ μὲν ὥς ἐπέεσσιν ἀμειβομένω στυγεροῖσιν  
 33  
 σχέτλιε 104  
 τετληότι θυμῶι 58  
 τέρπομαι: *vegeu*  
 τάρφθη | γόοιο 66  
 τετάρπετο | γόοιο 66  
 τεταρπώμεσθα | γόοιο 66  
 τί με ταῦτα διείρεαι; 103  
 τίπτ' αὖτε 35  
 τοῖσι δέ καὶ μετέειπε γέρων ἥρως 91  
 τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησά τε θυμῶι 21  
 τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ 88b  
 τρις μὲν | τρις δέ 64  
 τυτθὸν ἐόντα 23  
 ὕπνον ἔχευεν 72

ὑπό: *vegeu*  
 ὑπ' αὐγὰς ἡελίοιο 105  
 ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα 22  
 ὑσμίνῃ: *vegeu*  
 ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ 96  
 φαίνετο: *vegeu*  
 ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή 69  
 φάος ἡελίοιο 36  
 φρεσὶ: *vegeu*  
 ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσι  
 102  
 φῦ: *vegeu*  
 ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε  
 73  
 φυσίζοος: *vegeu*  
 γῆ φυσίζοος 77  
 φυσίζοος αἶα 77  
 φωτῶν: *vegeu*  
 κάμμορε φωτῶν 67  
 χαλεπὸν 54  
 χαλκῶι: *vegeu*  
 νηλεῖ χαλκῶι 19  
 ὀξεῖ χαλκῶι 46  
 χεῖρ: *vegeu*  
 ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε  
 73  
 χεῖρες ἄαπτοι 107  
 χεῦται: *vegeu*  
 σῆμά τέ οἱ χεῦται 30  
 χέω: *vegeu*  
 θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες 4  
 νύκτας τε καὶ ἡμέατα δάκρυ χέουσα 59  
 χλωρὸν δέος 18  
 χροῖ: *vegeu*  
 κακὰ δὲ χροῖ εἴματα εἴται 60  
 ψυχή: *vegeu*  
 ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ 34  
 ὦ δύστηνε 32  
 ὦ πόποι 99

# Índex de passatges

|                                 |                 |                     |
|---------------------------------|-----------------|---------------------|
| ASI                             | 1. 297: 267     | 2. 313: 229         |
| frag. 8. 2: 254                 | 1. 308–11: 77   | 2. 321: 178         |
|                                 | 1. 308–17: 106  | 2. 322–32: 160      |
| <i>Cants cipris</i>             | 1. 312: 77      | 2. 337: 260         |
| frag. 1. 7: 303                 | 1. 315: 178     | 2. 360: 150         |
|                                 | 1. 352: 225     | 2. 398–401: 106     |
| <i>Himne homèric a Demèter</i>  | 1. 373: 301     | 2. 402–32: 106      |
| 80: 136                         | 1. 374–5: 138   | 2. 447: 301         |
| 190: 126                        | 1. 376–9: 276   | 2. 459–63: 293      |
| 337: 136                        | 1. 394–412: 138 | 2. 488: 243         |
| 442: 136                        | 1. 397–406: 232 | 2. 513–5: 212       |
| 446: 136                        | 1. 408: 175     | 2. 594–600: 232     |
| 464: 136                        | 1. 418: 137     | 2. 654: 229         |
|                                 | 1. 430: 77      | 2. 699: 185, 254    |
| <i>Himne homèric a Afrodita</i> | 1. 430–74: 106  | 2. 721: 291         |
| 290: 221                        | 1. 447: 178     | 2. 764: 293         |
|                                 | 1. 462–3: 116   | 2. 820–1: 212       |
| <i>Himne homèric a Apol·lo</i>  | 1. 469–71: 116  | 2. 872: 301         |
| 127–39: 228                     | 1. 477–82: 77   |                     |
| 369: 254                        | 1. 479: 92, 96  | 3. 2–3: 293         |
|                                 | 1. 482: 213     | 3. 17: 301          |
| <i>Himne homèric a Hermes</i>   | 1. 483: 77      | 3. 22: 283          |
| 17–9: 228                       | 1. 484–7: 77    | 3. 41: 253          |
| 358: 295                        | 1. 500–16: 138  | 3. 67–75: 169       |
|                                 | 1. 511: 289     | 3. 68–70: 276       |
| HOMER                           | 1. 514: 160     | 3. 88–91: 276       |
| <i>Ilíada</i>                   | 1. 567: 275     | 3. 95: 249          |
| 1. 5: 303                       | 1. 605: 158     | 3. 126: 213         |
| 1. 14: 301                      |                 | 3. 173–6: 165       |
| 1. 15–21: 138                   | 2. 1–4: 276     | 3. 234–8: 276       |
| 1. 22–5: 276                    | 2. 3–15: 205    | 3. 243: 224         |
| 1. 29: 195                      | 2. 5: 211       | 3. 245–8: 106       |
| 1. 45: 301                      | 2. 16–27: 219   | 3. 264–313: 106     |
| 1. 47: 295                      | 2. 96: 229      | 3. 269–70: 116      |
| 1. 53: 229                      | 2. 101: 301     | 3. 281–91: 165, 169 |
| 1. 92–100: 160                  | 2. 119: 155     | 3. 292: 128         |
| 1. 93–6: 196                    | 2. 134: 229     | 3. 295–6: 116       |
| 1. 103: 88                      | 2. 155–6: 235   | 3. 361: 113         |
| 1. 141–7: 106                   | 2. 157: 260     | 3. 365: 259         |
| 1. 165: 235                     | 2. 211–6: 276   | 3. 373–5: 235       |
| 1. 168: 301                     | 2. 223: 263     | 3. 414: 271         |
| 1. 188–221: 205                 | 2. 247: 221     | 3. 434: 152         |
| 1. 190: 113                     | 2. 248: 259     | 3. 442–5: 165       |
| 1. 202: 157                     | 2. 272: 260     | 3. 458–60: 165      |
| 1. 214: 221                     | 2. 279: 301     |                     |
| 1. 225: 301                     | 2. 284: 150     | 4. 39: 267          |
| 1. 254: 260                     | 2. 295: 229     | 4. 102: 178         |
| 1. 259: 307                     | 2. 301–21: 290  | 4. 120: 178         |
| 1. 274: 307                     | 2. 306: 178     | 4. 140: 121         |
| 1. 282: 288                     | 2. 309: 299     | 4. 154: 301         |

|                        |                  |                    |
|------------------------|------------------|--------------------|
| HOMER ( <i>cont.</i> ) | 6. 221: 149      | 8. 283: 147        |
| 4. 200: 296            | 6. 222: 147      | 8. 322: 201        |
| 4. 256: 285, 287       | 6. 236: 229      | 8. 349: 301        |
| 4. 261–3: 276          | 6. 253: 217      | 8. 352: 260        |
| 4. 263: 201            | 6. 281: 175      | 8. 427: 260        |
| 4. 315: 195            | 6. 342: 289      | 8. 450: 275        |
| 4. 321: 195            | 6. 343: 285, 287 | 8. 471: 175        |
| 4. 348: 128            | 6. 357: 299      | 8. 477–81: 232     |
| 4. 353: 175            | 6. 377–80: 188   | 8. 483: 259        |
| 4. 355: 308            | 6. 383–7: 196    | 8. 484: 289        |
| 4. 391–8: 264          | 6. 400: 301      | 8. 485: 158        |
| 4. 401: 289            | 6. 406: 217      | 8. 548: 178        |
| 4. 462: 257            | 6. 428: 188      |                    |
| 4. 478–9: 225          | 6. 439: 201      | 9. 29: 249         |
| 4. 533: 301            | 6. 444: 201      | 9. 33: 150         |
| 4. 540: 176            | 6. 492–3: 245    | 9. 86: 301         |
|                        |                  | 9. 101: 201        |
| 5. 22–4: 235           | 7. 4–5: 96       | 9. 113: 285        |
| 5. 83: 213             | 7. 18: 257       | 9. 171–7: 116      |
| 5. 120: 158            | 7. 49–51: 276    | 9. 200: 213        |
| 5. 132: 176            | 7. 74: 201       | 9. 255: 175        |
| 5. 204: 149            | 7. 86: 154       | 9. 255–6: 288      |
| 5. 209: 137            | 7. 92: 249       | 9. 276: 150        |
| 5. 259: 267            | 7. 104–8: 235    | 9. 359: 175        |
| 5. 527: 184            | 7. 124: 260      | 9. 429: 175        |
| 5. 271: 301            | 7. 137: 301      | 9. 430: 249        |
| 5. 311–4: 235          | 7. 150: 301      | 9. 451–3: 138      |
| 5. 330: 128            | 7. 161: 229      | 9. 470: 229        |
| 5. 339–40: 121         | 7. 213: 283      | 9. 496: 288        |
| 5. 357–62: 138         | 7. 273–5: 235    | 9. 535: 178        |
| 5. 388–90: 235         | 7. 309: 275      | 9. 581–6: 138      |
| 5. 436–9: 200          | 7. 313–23: 106   | 9. 611: 267        |
| 5. 480–1: 149          | 7. 375: 175      | 9. 639: 288        |
| 5. 550: 239            | 7. 394: 175      | 9. 656–7: 116      |
| 5. 551: 187            | 7. 398: 249      | 9. 692: 175        |
| 5. 558: 176            | 7. 427–8: 281    | 9. 693: 249        |
| 5. 593: 301            | 7. 428: 88       | 9. 703: 201        |
| 5. 624: 301            | 7. 431: 88       | 9. 712: 116        |
| 5. 671–6: 205          | 7. 450: 178      |                    |
| 5. 675: 176            | 7. 455: 260      | 10. 1–4: 276       |
| 5. 679–80: 235         | 7. 465: 101      | 10. 3–20: 205      |
| 5. 689: 289            | 7. 479: 126      | 10. 17: 211        |
| 5. 712: 257            | 7. 480–1: 116    | 10. 55: 175        |
| 5. 714: 260            |                  | 10. 61–3: 188      |
| 5. 738–42: 298         | 8. 7–27: 232     | 10. 135: 176       |
| 5. 810: 152            | 8. 28: 249       | 10. 165: 259       |
| 5. 821: 176            | 8. 77: 126       | 10. 218: 249       |
|                        | 8. 90–1: 235     | 10. 240–71: 264    |
| 6. 17: 198             | 8. 103: 195      | 10. 272–514: 73    |
| 6. 44: 301             | 8. 130–2: 235    | 10. 313: 249       |
| 6. 45–50               | 8. 142: 175      | 10. 344–77: 264    |
| 6. 73–6: 235           | 8. 159: 125      | 10. 366: 92, 97    |
| 6. 115: 178            | 8. 169–71: 200   | 10. 377–81: 138    |
| 6. 130–40: 232         | 8. 189: 201      | 10. 384: 182       |
| 6. 174: 229            | 8. 198–211: 232  | 10. 390–9: 92      |
| 6. 187–90: 264, 274    | 8. 201: 260      | 10. 391–9: 97      |
| 6. 198–9: 212          | 8. 217–9: 235    | 10. 405: 182       |
| 6. 205: 188            | 8. 221: 213, 301 | 10. 427–41: 92, 97 |
| 6. 214: 285, 287       | 8. 266: 229      | 10. 432–41: 264    |

|                        |                 |                   |
|------------------------|-----------------|-------------------|
| HOMER ( <i>cont.</i> ) | 13. 318: 275    | 15. 406: 184      |
| 10. 440: 301           | 13. 338: 176    | 15. 433: 176      |
| 10. 454–5: 138         | 13. 403: 88     | 15. 443: 301      |
| 10. 474–525: 264       | 13. 455–9: 205  | 15. 459–62: 236   |
| 10. 482: 92, 97        | 13. 466: 147    | 15. 460: 198      |
| 10. 495: 198           | 13. 501: 128    | 15. 467: 260      |
| 10. 503–14: 205        | 13. 522: 257    | 15. 482: 176      |
| 10. 507–12: 92         | 13. 537: 301    | 15. 569: 259      |
| 10. 542: 285           | 13. 539: 121    | 15. 590: 125      |
| 10. 559–60: 274        | 13. 551: 296    | 15. 612–3: 225    |
| 10. 578–9: 116         | 13. 553: 128    | 15. 622: 184      |
|                        | 13. 561: 176    | 15. 659–66: 138   |
| 11. 32–40: 298         | 13. 610: 113    | 15. 676: 283      |
| 11. 130–5: 138         | 13. 622–9: 165  | 15. 686: 283      |
| 11. 137: 285, 287      | 13. 649: 296    | 15. 690: 293      |
| 11. 169: 275           | 13. 655: 121    | 15. 715: 254      |
| 11. 195–209: 219       | 13. 658: 88     | 15. 717: 301      |
| 11. 223: 147           | 13. 723–5: 236  |                   |
| 11. 225: 239           | 13. 743: 175    | 16. 7–13: 188     |
| 11. 242: 258           | 13. 809: 283    | 16. 17–8: 188     |
| 11. 256: 301           | 13. 834: 125    | 16. 50–4: 196     |
| 11. 310–2: 235         |                 | 16. 68: 301       |
| 11. 462–4: 200         | 14. 12: 176     | 16. 107: 301      |
| 11. 468: 257           | 14. 16: 213     | 16. 173–8: 212    |
| 11. 488: 301           | 14. 20–4: 205   | 16. 179–91: 212   |
| 11. 504–7: 236         | 14. 49: 260     | 16. 203: 271      |
| 11. 669: 256           | 14. 110: 175    | 16. 220–31: 116   |
| 11. 750–2: 236         | 14. 159–65: 205 | 16. 244: 275      |
| 11. 813: 121           | 14. 161: 211    | 16. 253–4: 116    |
| 11. 820–1: 188         | 14. 195: 201    | 16. 290–2: 274    |
|                        | 14. 200–4: 232  | 16. 334: 213      |
| 12. 6: 178             | 14. 213: 222    | 16. 345: 128      |
| 12. 25: 229            | 14. 232: 217    | 16. 391: 213      |
| 12. 27: 301            | 14. 258–9: 236  | 16. 451: 257      |
| 12. 108–17: 276        | 14. 278–9: 232  | 16. 514: 150      |
| 12. 166: 275           | 14. 283–91: 290 | 16. 523: 150      |
| 12. 190: 113           | 14. 315–28: 212 | 16. 534: 283      |
| 12. 210–29: 160        | 14. 347–51: 290 | 16. 561: 128      |
| 12. 240: 136           | 14. 352–60: 215 | 10. 567: 104      |
| 12. 245–7: 276         | 14. 385: 301    | 16. 573–4: 138    |
| 12. 252: 125           | 14. 431: 301    | 16. 576: 187      |
| 12. 267: 285           | 14. 444–5: 212  | 16. 620: 186      |
| 12. 290–3: 236         | 14. 496: 113    | 16. 623: 176      |
| 12. 422: 301           |                 | 16. 444: 267      |
| 12. 427: 128           | 15. 4–7: 232    | 16. 646–55: 205   |
| 12. 434: 301           | 15. 18–30: 232  | 16. 648: 257      |
| 12. 444: 301           | 15. 43: 201     | 16. 686–7: 236    |
| 12. 463: 295           | 15. 87–8: 276   | 16. 698–701: 236  |
| 12. 464: 299           | 15. 121–4: 236  | 16. 702–3: 200    |
|                        | 15. 138: 152    | 16. 734: 301      |
| 13. 20: 200            | 15. 185: 260    | 16. 745: 260      |
| 13. 49: 275            | 15. 191: 136    | 16. 761: 128      |
| 13. 77: 275            | 15. 224–5: 232  | 16. 769: 125      |
| 13. 99: 260            | 15. 236–57: 219 | 16. 784–7: 200    |
| 13. 192: 299           | 15. 286: 260    | 16. 785: 229      |
| 13. 201: 301           | 15. 311: 301    | 16. 788: 257      |
| 13. 212: 176           | 15. 355: 125    | 16. 819: 176      |
| 13. 250–2: 188         | 15. 361: 301    | 16. 828: 198      |
| 13. 260: 175           | 15. 307: 283    | 16. 851: 180, 267 |

|                        |                    |                  |
|------------------------|--------------------|------------------|
| HOMER ( <i>cont.</i> ) | 18. 442: 158       | 21. 63: 224      |
| 17. 67: 126            | 18. 454–6: 236     | 21. 64–96: 138   |
| 17. 70–1: 236          | 18. 457: 175       | 21. 84–5: 225    |
| 17. 79–81: 274         | 18. 468–19. 3: 250 | 21. 94: 267      |
| 17. 86: 121            | 18. 510–3: 205     | 21. 116: 113     |
| 17. 115: 296           | 18. 513–34: 264    | 21. 119: 121     |
| 17. 126: 176           | 18. 515: 195       | 21. 133: 299     |
| 17. 150: 271           | 18. 536: 301       | 21. 139: 301     |
| 17. 153: 185           | 18. 551: 301       | 21. 145: 301     |
| 17. 171: 260           | 18. 557: 301       | 21. 173: 113     |
| 17. 236: 198           | 18. 578: 229       | 21. 176–9: 200   |
| 17. 271: 185           | 18. 579: 299       | 21. 179: 198     |
| 17. 302–3: 225         | 18. 594: 301       | 21. 184: 186     |
| 17. 319–25: 236        |                    | 21. 207: 257     |
| 17. 361: 213           | 19. 7: 217         | 21. 211–3: 236   |
| 17. 376: 128           | 19. 18: 301        | 21. 229: 260     |
| 17. 412: 301           | 19. 52: 257        | 21. 259: 301     |
| 17. 416: 254           | 19. 57: 88         | 21. 326: 213     |
| 17. 431: 285           | 19. 65–6: 288      | 21. 339: 285     |
| 17. 436: 301           | 19. 71: 175        | 21. 385–520: 232 |
| 17. 473: 301           | 19. 80: 186        | 21. 393: 301     |
| 17. 478: 185           | 19. 102: 201       | 21. 394: 157     |
| 17. 520: 301           | 19. 177: 150       | 21. 401: 299     |
| 17. 530–2: 236         | 19. 147: 175       | 21. 420: 260     |
| 17. 547: 213           | 19. 211: 176       | 21. 478: 289     |
| 17. 551: 213           | 19. 249–68: 106    | 21. 544–6: 236   |
| 17. 604: 301           | 19. 251: 301       | 21. 551: 213     |
| 17. 613–4: 236         | 19. 266: 128       | 21. 568: 176     |
| 17. 629: 260           | 19. 283: 176       |                  |
| 17. 638: 275           | 19. 292: 176       | 22. 9–10: 219    |
| 17. 672: 185           | 19. 309–12: 276    | 22. 31: 104      |
| 17. 674: 296           | 19. 321: 259       | 22. 33–78: 138   |
| 17. 679: 198           | 19. 339: 149       | 22. 67: 176      |
|                        |                    | 22. 72: 176      |
| 18. 11: 158            | 20. 16: 157        | 22. 76: 104, 258 |
| 18. 33: 301            | 20. 33–40: 232     | 22. 79–91: 138   |
| 18. 61: 158            | 20. 54–74: 232     | 22. 102: 104     |
| 18. 90: 201            | 20. 65: 299        | 22. 106: 259     |
| 18. 113–4: 288         | 20. 68: 301        | 22. 142: 201     |
| 18. 132: 301           | 20. 77: 201        | 22. 165–212: 200 |
| 18. 143: 175           | 20. 137: 245       | 22. 168: 260     |
| 18. 165–8: 236         | 20. 179: 201       | 22. 202–4: 236   |
| 18. 176: 201           | 20. 260: 299       | 22. 236: 255     |
| 18. 288–9: 200         | 20. 284: 113       | 22. 239–41: 138  |
| 18. 236: 176           | 20. 288–91: 236    | 22. 297: 260     |
| 18. 266: 307           | 20. 290: 198       | 22. 305: 155     |
| 18. 278: 175           | 20. 293: 260       | 22. 337–43: 138  |
| 18. 306: 175           | 20. 328: 235       | 22. 358: 153     |
| 18. 324: 260           | 20. 344: 260       | 22. 358–60: 180  |
| 18. 340: 194           | 20. 445–8: 200     | 22. 373: 260     |
| 18. 351: 229           | 20. 463–5: 138     | 22. 436: 185     |
| 18. 354: 152           | 20. 477: 213       | 22. 441: 213     |
| 18. 384: 217           | 20. 494: 254       | 22. 480: 147     |
| 18. 397–9: 236         | 20. 503: 275       |                  |
| 18. 400: 229           |                    | 23. 10: 202      |
| 18. 423: 217           | 21. 19: 301        | 23. 34: 121      |
| 18. 426: 201           | 21. 37: 176        | 23. 45: 154      |
| 18. 429–61: 138        | 21. 54: 260        | 23. 51: 136      |
| 18. 432–4: 212         | 21. 56: 136        | 23. 65: 157      |

HOMER (*cont.*)

23. 85: 147  
 23. 98: 202  
 23. 103: 260  
 23. 114: 301  
 23. 137: 88  
 23. 146: 178  
 23. 154: 158  
 23. 154–5: 236  
 23. 165: 88  
 23. 173: 229  
 23. 206: 178  
 23. 213: 125  
 23. 218–21: 116  
 23. 219: 301  
 23. 284: 88  
 23. 326: 177  
 23. 382–4: 236  
 23. 412: 176  
 23. 439: 259  
 23. 442: 88  
 23. 481: 301  
 23. 490–1: 236  
 23. 540–3: 236  
 23. 623: 195  
 23. 676: 249  
 23. 733–4: 236  
 23. 780: 301  
 23. 782: 260  
 23. 817: 200  
 23. 864: 178  
 23. 873: 178  
 23. 892: 301  
 23. 894: 152  
  
 24. 25–30: 276  
 24. 63: 301  
 24. 107: 229  
 24. 160–88: 219  
 24. 198: 201  
 24. 252: 229  
 24. 270: 229  
 24. 280: 301  
 24. 283–307: 116  
 24. 284: 301  
 24. 304: 301  
 24. 322–479: 73  
 24. 345: 301  
 24. 352–467: 92  
 24. 359: 256  
 24. 380: 182  
 24. 381–4: 188  
 24. 393: 176  
 24. 408–9: 188  
 24. 442: 97  
 24. 445: 97  
 24. 445–7: 215  
 24. 460–9: 219  
 24. 465–7: 138

24. 477–506: 138  
 24. 513: 202  
 24. 525: 104, 181  
 24. 558: 158  
 24. 602–17: 232  
 24. 605–6: 188  
 24. 610: 229  
 24. 634–42: 244  
 24. 645: 213  
 24. 647: 301  
 24. 656: 182  
 24. 664: 229  
 24. 677–81: 276  
 24. 679–82: 205  
 24. 713–5: 236  
 24. 724: 301  
 24. 727–8: 239  
 24. 744–5: 194  
 24. 749: 185  
 24. 751–6: 276  
 24. 757: 188  
 24. 773: 88  
 24. 784: 229  
 24. 796: 213

*Odisea*

1. 11–5: 276  
 1. 17: 181  
 1. 25: 178  
 1. 32: 260  
 1. 35–43: 165  
 1. 40–1: 239  
 1. 86: 160  
 1. 99: 176  
 1. 144–67: 165  
 1. 166: 300  
 1. 169: 182  
 1. 206: 182  
 1. 224: 182  
 1. 231–51: 165  
 1. 253: 260  
 1. 256: 301  
 1. 291: 154  
 1. 311: 301  
 1. 311–3: 250  
 1. 316–8: 250  
 1. 337–8: 306  
 1. 358–9: 245  
 1. 359: 248  
 1. 362–4: 215  
 1. 365–98: 165  
 1. 406–9: 188  
 1. 435: 147  
  
 2. 18: 187  
 2. 28–33: 188  
 2. 44–6: 196  
 2. 44–145: 165  
 2. 66–7: 153

2. 82–4: 276  
 2. 155: 255  
 2. 157: 251  
 2. 157–70: 160  
 2. 161–76: 166  
 2. 171–6: 160  
 2. 174–6: 164  
 2. 181: 273  
 2. 260–429: 73  
 2. 287–95: 92  
 2. 302: 217  
 2. 382–406: 92  
 2. 382–428: 77  
 2. 388: 102  
 2. 395: 97  
 2. 395–404: 215  
 2. 416–21: 92  
 2. 420: 96, 97  
 2. 429–34: 77  
 2. 430–3: 116  
  
 3. 1–11: 77  
 3. 5–67: 106  
 3. 7–8: 229  
 3. 40–51: 116  
 3. 62–4: 116  
 3. 71–4: 188  
 3. 86–8: 276  
 3. 92: 175  
 3. 92–101: 138  
 3. 103–17: 165  
 3. 103–30: 169  
 3. 105–29: 164  
 3. 118: 229  
 3. 130: 282  
 3. 130–56: 166  
 3. 130–68: 166  
 3. 150: 125  
 3. 153–158: 77  
 3. 157: 77  
 3. 159: 77  
 3. 165–83: 77  
 3. 169–75: 205  
 3. 182–3: 96  
 3. 184: 77  
 3. 193–8: 169  
 3. 208: 181  
 3. 214–5: 188  
 3. 233–5: 264  
 3. 234–5: 169  
 3. 262–75: 165  
 3. 276–302: 166  
 3. 279–81: 192  
 3. 303–4: 169  
 3. 317: 152  
 3. 330–36: 244  
 3. 332–42: 106, 116  
 3. 373: 255  
 3. 390–5: 116

|                        |                     |                   |
|------------------------|---------------------|-------------------|
| HOMER ( <i>cont.</i> ) | 4. 573–580: 77      | 6. 138–40: 276    |
| 3. 412: 301            | 4. 581: 77          | 6. 141–7: 205     |
| 3. 417–74: 107         | 4. 582: 178         | 6. 143: 285       |
| 3. 433: 301            | 4. 585–6: 77, 96    | 6. 146: 285       |
| 3. 443: 301            | 4. 589–619: 250     | 6. 148–85: 138    |
| 3. 455: 121            | 4. 651: 186         | 6. 194–7: 92      |
| 3. 459–60: 116         | 4. 550–72: 264      | 6. 229–35: 92, 97 |
| 3. 487: 102            | 4. 661: 88          | 6. 321: 101       |
| 3. 497: 102            | 4. 663: 260         |                   |
|                        | 4. 668: 239         | 7. 1–255: 73      |
| 4. 81–9: 166           | 4. 700: 176         | 7. 14–77: 92      |
| 4. 90–2: 169           | 4. 743: 128         | 7. 15: 97         |
| 4. 90–112: 165         | 4. 768–95: 264      | 7. 36: 97         |
| 4. 112: 149            | 4. 778–86: 77       | 7. 61–2: 211      |
| 4. 115: 213            | 4. 833: 158         | 7. 64: 192        |
| 4. 117–9: 205          | 4. 833–4: 188       | 7. 112–32: 290    |
| 4. 144: 149            | 4. 837: 308         | 7. 136–8: 116     |
| 4. 154: 213            | 4. 842–6: 77        | 7. 163–5: 116     |
| 4. 169: 260            | 4. 842–7: 264       | 7. 140: 301       |
| 4. 207–8: 181          |                     | 7. 145–52: 138    |
| 4. 240: 243            | 5. 13: 291          | 7. 154: 249       |
| 4. 240–64: 264         | 5. 30: 160          | 7. 155: 251       |
| 4. 259–64: 173, 276    | 5. 49: 301          | 7. 179–84: 116    |
| 4. 271–89: 264         | 5. 55–74: 290       | 7. 202: 178       |
| 4. 285–7: 276          | 5. 89: 201          | 7. 216: 259       |
| 4. 294–5: 244          | 5. 105–8: 164       | 7. 228: 116       |
| 4. 298: 213            | 5. 107: 229         | 7. 251–3: 276     |
| 4. 304–5: 173          | 5. 110–1: 276       | 7. 253: 229       |
| 4. 316–31: 138         | 5. 118–28: 211      | 7. 259: 184       |
| 4. 322: 175            | 5. 124: 192         | 7. 259–66: 164    |
| 4. 333: 260            | 5. 133–4: 276       | 7. 264–6: 92      |
| 4. 351–460: 73         | 5. 146–7: 153       | 7. 266: 96        |
| 4. 351–586: 166        | 5. 160: 204         | 7. 278–82: 236    |
| 4. 352: 178            | 5. 160–13. 124: 166 | 7. 284–6: 215     |
| 4. 363–4: 236          | 5. 169: 175         | 7. 289: 101       |
| 4. 364–571: 264        | 5. 263–8: 92        | 7. 291–2: 138     |
| 4. 365–446: 92         | 5. 226–7: 211       | 7. 337: 213       |
| 4. 371–2: 188          | 5. 228–69: 77       |                   |
| 4. 377–8: 196          | 5. 268: 96          | 8. 34–56: 77      |
| 4. 391: 175            | 5. 270–81: 77       | 8. 70: 201        |
| 4. 427: 213            | 5. 286: 260         | 8. 84: 213        |
| 4. 435–7: 97           | 5. 300: 160         | 8. 89: 116        |
| 4. 441–6: 236          | 5. 319–75: 73       | 8. 93–4: 276      |
| 4. 445: 97             | 5. 332–50: 92       | 8. 138: 259       |
| 4. 447: 193            | 5. 339: 204         | 8. 226–8: 192     |
| 4. 459: 193            | 5. 340: 263         | 8. 234–5: 276     |
| 4. 472–80: 97          | 5. 346–50: 97       | 8. 234: 249       |
| 4. 472–569: 92         | 5. 370–4: 97        | 8. 258: 229       |
| 4. 486: 182            | 5. 382–4: 97        | 8. 266–366: 264   |
| 4. 487–90: 188         | 5. 382–7: 92        | 8. 291: 217       |
| 4. 492: 270            | 5. 395: 291         | 8. 373: 213       |
| 4. 502–4: 236          | 5. 426–7: 236       | 8. 389–432: 250   |
| 4. 512–2: 166          | 5. 436–7: 236       | 8. 417: 101       |
| 4. 514–37: 169         | 5. 445: 150         | 8. 438–48: 250    |
| 4. 521–37: 264         | 5. 450: 150         | 8. 492–5: 169     |
| 4. 540: 158            | 5. 492–6. 3: 215    | 8. 492–520: 264   |
| 4. 556: 91             |                     | 8. 502–20: 169    |
| 4. 561–9: 180, 290     | 6. 135–246: 73      | 8. 506–10: 205    |
| 4. 572: 213            | 6. 137: 299         | 8. 507: 128       |

HOMER (*cont.*)

|                    |                 |                          |
|--------------------|-----------------|--------------------------|
| 8. 532–3: 276      | 9. 507–12: 160  | 10. 442: 285             |
| 8. 544–13. 125: 73 | 9. 517: 250     | 10. 480–6: 138           |
| 8. 557–62: 97      | 9. 520: 175     | 10. 488–540: 92          |
| 8. 572: 182        | 9. 526–35: 166  | 10. 498: 158             |
| 8. 579: 181        | 9. 543–7: 77    | 10. 517–21: 116          |
|                    | 9. 550–8: 107   | 10. 532: 128             |
|                    | 9. 560–4: 77    | 10. 535: 113             |
| 9. 27: 259         | 9. 565–6: 77    | 10. 547: 285             |
| 9. 52: 137         |                 | 10. 569–74: 77           |
| 9. 60–1: 77        | 10. 1: 77       | 10. 570: 88, 91          |
| 9. 62–83: 77       | 10. 1–27: 73    | 10. 570–4: 92            |
| 9. 79–81: 236      | 10. 17–26: 92   |                          |
| 9. 82: 229         | 10. 19–20: 250  | 11. 1–640: 73            |
| 9. 83–5: 77        | 10. 19–26: 97   | 11. 1–10: 77             |
| 9. 87–104: 73      | 10. 19–27: 77   | 11. 5: 88, 91            |
| 9. 91–5: 92        | 10. 28: 229     | 11. 6–8: 92, 96, 97      |
| 9. 93–7: 97        | 10. 28–55: 77   | 11. 11: 77               |
| 9. 98–104: 77      | 10. 31–49: 215  | 11. 12: 102              |
| 9. 105: 77         | 10. 35–45: 250  | 11. 12–21: 77            |
| 9. 106–7: 77       | 10. 38: 260     | 11. 19: 104              |
| 9. 116–41: 290     | 10. 49–54: 205  | 11. 23–47: 107           |
| 9. 160: 229        | 10. 56: 77      | 11. 24: 113              |
| 9. 165–465: 73     | 10. 67: 88      | 11. 25–9: 116            |
| 9. 170–180: 77     | 10. 77–9: 77    | 11. 36: 121              |
| 9. 172–6: 276      | 10. 80–96: 77   | 11. 36–50: 97            |
| 9. 181: 77         | 10. 91–6: 276   | 11. 40–1: 123            |
| 9. 181–545: 264    | 10. 97–130: 73  | 11. 42: 124              |
| 9. 193–5: 276      | 10. 105–15: 92  | 11. 42–3: 123            |
| 9. 195–207: 92     | 10. 119: 123    | 11. 43: 126              |
| 9. 229: 250        | 10. 125–32: 77  | 11. 45: 128              |
| 9. 252–5: 188      | 10. 126: 113    | 11. 48: 113              |
| 9. 266–8: 250      | 10. 133–4: 77   | 11. 51–83: 130           |
| 9. 266–71: 138     | 10. 135–42: 77  | 11. 55: 135              |
| 9. 287: 289        | 10. 144–409: 73 | 11. 57: 136              |
| 9. 299–305: 205    | 10. 151–5: 205  | 11. 61: 137              |
| 9. 300: 113        | 10. 173: 285    | 11. 66–78: 138           |
| 9. 316–8: 205      | 10. 189: 174    | 11. 67: 147              |
| 9. 318: 211        | 10. 201: 91     | 11. 68: 149              |
| 9. 345–62: 97      | 10. 231–2: 276  | 11. 71: 150, 152         |
| 9. 346: 301        | 10. 257–8: 276  | 11. 73: 153              |
| 9. 351: 271        | 10. 264–9: 138  | 11. 75: 154              |
| 9. 355–6: 250      | 10. 277–306: 92 | 11. 76: 155              |
| 9. 361: 200        | 10. 280: 217    | 11. 80: 156              |
| 9. 363: 285, 287   | 10. 281: 156    | 11. 81–2: 156            |
| 9. 364–70: 250     | 10. 287: 301    | 11. 84: 157              |
| 9. 371–4: 215      | 10. 287–91: 97  | 11. 84–9: 130            |
| 9. 388: 121        | 10. 294: 113    | 11. 86: 149              |
| 9. 401: 124        | 10. 302–6: 97   | 11. 87: 135              |
| 9. 403–6: 188      | 10. 305: 186    | 11. 90: 157              |
| 9. 420–36: 205     | 10. 309: 213    | 11. 90–151: 130          |
| 9. 424: 211        | 10. 318: 97     | 11. 91: 301              |
| 9. 435: 193        | 10. 321: 113    | 11. 93: 156, 158         |
| 9. 450: 283        | 10. 323–35: 138 | 11. 93–4: 157            |
| 9. 464–72: 77      | 10. 333–5: 211  | 11. 95–6: 97             |
| 9. 473–542: 77     | 10. 341–8: 211  | 11. 96: 160              |
| 9. 478: 271        | 10. 353: 213    | 11. 100–37: 92, 160, 166 |
| 9. 493: 285        | 10. 409: 91     | 11. 104: 174             |
| 9. 494: 271        | 10. 414: 255    | 11. 105: 175             |
| 9. 507: 260        | 10. 438–42: 205 | 11. 111: 174             |



HOMER (*cont.*)

|                   |                     |                     |
|-------------------|---------------------|---------------------|
| 11. 120: 176      | 11. 333: 249        | 11. 543–64: 130     |
| 11. 126: 177      | 11. 334: 306        | 11. 552: 285, 287   |
| 11. 132: 178      | 11. 338–41: 250     | 11. 560: 263        |
| 11. 134–7: 180    | 11. 342–3: 251      | 11. 561: 150        |
| 11. 137: 160      | 11. 345: 307        | 11. 562: 288        |
| 11. 139: 181      | 11. 350–2: 250      | 11. 563: 289        |
| 11. 140: 182      | 11. 352–3: 245      | 11. 565–7: 236      |
| 11. 144: 150      | 11. 353: 248        | 11. 575: 301        |
| 11. 152: 184      | 11. 358: 253        | 11. 576–600: 123    |
| 11. 152–225: 130  | 11. 365: 254        | 11. 577: 229        |
| 11. 155: 136      | 11. 370: 182        | 11. 580–1: 232      |
| 11. 156: 186      | 11. 373–9: 244      | 11. 587: 254        |
| 11. 156: 185, 186 | 11. 381: 258        | 11. 588–90: 290     |
| 11. 169: 187      | 11. 387: 157        | 11. 593: 291        |
| 11. 170: 182      | 11. 387–466: 130    | 11. 601–27: 130     |
| 11. 171–3: 188    | 11. 388: 88         | 11. 605: 293        |
| 11. 172–3: 192    | 11. 390: 255        | 11. 606: 295        |
| 11. 174: 149      | 11. 391: 91         | 11. 607: 301        |
| 11. 175–6: 188    | 11. 394: 256        | 11. 608: 296        |
| 11. 178–9: 188    | 11. 395: 135        | 11. 609: 299        |
| 11. 181: 193      | 11. 398–403: 188    | 11. 609–12: 298     |
| 11. 181–203: 165  | 11. 405–26: 169     | 11. 615: 255        |
| 11. 183: 194      | 11. 406–10: 196     | 11. 618: 300        |
| 11. 191: 195      | 11. 412: 258        | 11. 619: 273        |
| 11. 196: 195      | 11. 417: 257        | 11. 620–6: 73       |
| 11. 198–9: 192    | 11. 421–3: 258      | 11. 626: 92         |
| 11. 198–203: 196  | 11. 427: 259        | 11. 628: 184        |
| 11. 201: 198      | 11. 427–34: 165     | 11. 630–5: 236      |
| 11. 203: 198      | 11. 436: 260        | 11. 632–3: 123      |
| 11. 206: 201      | 11. 437: 263        | 11. 633: 126        |
| 11. 206–8: 200    | 11. 447–9: 149      | 11. 634–5: 123      |
| 11. 212: 202      | 11. 452–3: 169, 264 | 11. 636–40: 77      |
| 11. 216: 204      | 11. 454: 267        |                     |
| 11. 225: 156      | 11. 457: 182        | 12. 1–4: 77         |
| 11. 229–32: 205   | 11. 458–60: 188     | 12. 5–7: 77         |
| 11. 230: 211      | 11. 463: 270        | 12. 12: 89, 91      |
| 11. 241–59: 211   | 11. 464: 308        | 12. 20–449: 73      |
| 11. 243: 213      | 11. 465–6: 156      | 12. 33–141: 92      |
| 11. 245–52: 215   | 11. 466: 89, 91     | 12. 37–141: 97, 166 |
| 11. 247: 217      | 11. 467: 157        | 12. 39–46: 306      |
| 11. 248–52: 219   | 11. 467–540: 128    | 12. 47–52: 276      |
| 11. 251: 221      | 11. 474: 271        | 12. 49: 175         |
| 11. 261: 222      | 11. 494–7: 188      | 12. 66–70: 276      |
| 11. 268: 222      | 11. 497: 195        | 12. 71–2: 236       |
| 11. 297: 303      | 11. 498: 273        | 12. 91: 299         |
| 11. 301: 224      | 11. 499–500: 274    | 12. 105–6: 200      |
| 11. 307: 225      | 11. 502: 275        | 12. 116: 271        |
| 11. 311–2: 229    | 11. 517: 243        | 12. 138: 174        |
| 11. 311–6: 228    | 11. 523–33: 169     | 12. 142–151: 77     |
| 11. 313–6: 232    | 11. 523–37: 264     | 12. 148–50: 92, 96  |
| 11. 314: 235      | 11. 526–30: 276     | 12. 153: 89         |
| 11. 317: 239      | 11. 528–30: 281     | 12. 153–303: 77     |
| 11. 317–20: 236   | 11. 530–2: 138      | 12. 173: 176        |
| 11. 321–4: 242    | 11. 533: 282        | 12. 207: 285        |
| 11. 324: 192      | 11. 534: 301        | 12. 233: 296        |
| 11. 328: 243      | 11. 535: 176        | 12. 243: 126        |
| 11. 330–2: 244    | 11. 539: 283        | 12. 250: 89         |
| 11. 332: 245      | 11. 541–6: 276      | 12. 258: 258        |
|                   | 11. 542: 89         | 12. 270: 89         |

HOMER (*cont.*)

|                  |                   |                      |
|------------------|-------------------|----------------------|
| 12. 271: 174     | 14. 32–4: 236     | 15. 409–11: 192      |
| 12. 304–7: 77    | 14. 44: 158       | 15. 460: 301         |
| 12. 338–65: 215  | 14. 71: 187       | 15. 471: 102         |
| 12. 340: 174     | 14. 72–82: 107    | 15. 471–5: 77        |
| 12. 341: 104     | 14. 185–359: 73   | 15. 475: 92, 96      |
| 12. 342: 258     | 14. 216–21: 264   | 15. 476–81: 77       |
| 12. 353–65: 107  | 14. 230: 229      | 15. 478–9: 192       |
| 12. 362–3: 116   | 14. 240: 229      | 15. 482–3: 77        |
| 12. 382–3: 232   | 14. 246: 201      | 15. 495–500: 77      |
| 12. 395–8: 107   | 14. 248: 229      | 15. 527: 301         |
| 12. 397–402: 77  | 14. 248–52: 77    | 15. 530: 217         |
| 12. 403–46: 77   | 14. 252–6: 77     | 15. 531–5: 160       |
| 12. 447: 229     | 14. 257–8: 77     | 15. 533: 259         |
| 12. 447–9: 77    | 14. 278–9: 138    | 15. 547–54: 77       |
|                  | 14. 293–300: 77   | 15. 551: 176         |
|                  | 14. 301–13: 77    |                      |
| 13. 1: 249       | 14. 314: 229      | 16. 1–218: 73        |
| 13. 2: 306       | 14. 314–6: 77     | 16. 37: 193          |
| 13. 3–15: 92     | 14. 331: 116      | 16. 33–5: 188        |
| 13. 18–78: 77    | 14. 407–54: 107   | 16. 37: 193          |
| 13. 24–8: 107    | 14. 418: 128      | 16. 39: 194          |
| 13. 28–35: 250   | 14. 447–8: 116    | 16. 64: 181          |
| 13. 33: 158      | 14. 468–502: 264  | 16. 70–128: 165      |
| 13. 35: 158      | 14. 478–82: 276   | 16. 73–7: 205        |
| 13. 39: 116      | 14. 482: 301      | 16. 79–80: 250       |
| 13. 47–8: 92     | 14. 516: 250      | 16. 83–4: 250        |
| 13. 50–62: 116   |                   | 16. 95–8: 188        |
| 13. 79–92: 215   | 15. 10–32: 165    | 16. 114–28: 196      |
| 13. 81–92: 77    | 15. 27–42: 264    | 16. 119–20: 149, 242 |
| 13. 85: 213      | 15. 34–5: 96      | 16. 137: 182         |
| 13. 86–7: 97     | 15. 48–55: 250    | 16. 141: 201         |
| 13. 93–124: 77   | 15. 75–6: 250     | 16. 166–77: 92       |
| 13. 96–112: 290  | 15. 99–132: 250   | 16. 172–6: 97        |
| 13. 140: 260     | 15. 169–78: 205   | 16. 216–8: 293       |
| 13. 141: 186     | 15. 174–8: 166    | 16. 220: 158         |
| 13. 172: 260     | 15. 148: 301      | 16. 220–1: 236       |
| 13. 209: 260     | 15. 185: 102      | 16. 237–9: 205       |
| 13. 226–440: 73  | 15. 202–8: 205    | 16. 279: 285         |
| 13. 231–5: 138   | 15. 217–294: 77   | 16. 281: 267         |
| 13. 241: 136     | 15. 232: 291      | 16. 288–90: 149      |
| 13. 256–75: 264  | 15. 258: 116      | 16. 299: 267         |
| 13. 271: 176     | 15. 260–4: 138    | 16. 322–7: 77        |
| 13. 293: 271     | 15. 272–8: 138    | 16. 333–70: 264      |
| 13. 299–302: 219 | 15. 292: 96       | 15. 349: 273         |
| 13. 314–6: 169   | 15. 292–4: 92     | 16. 359–60: 77       |
| 13. 316: 282     | 15. 295–300: 77   | 16. 364: 260         |
| 13. 324–8: 138   | 15. 296: 102      | 16. 371–408: 264     |
| 13. 338: 194     | 15. 301–316: 77   | 16. 393: 249         |
| 13. 345–438: 92  | 15. 338: 250      | 16. 393–8: 276       |
| 13. 350: 178     | 15. 343: 259      | 16. 418–33: 165      |
| 13. 375–81: 165  | 15. 347–50: 188   | 16. 433: 152         |
| 13. 383: 260     | 15. 366: 239      | 16. 461–3: 188       |
| 13. 383–4: 169   | 15. 381: 147, 260 | 16. 466: 201         |
| 13. 383–5: 236   | 15. 383: 182      |                      |
| 13. 398: 256     | 15. 384–8: 188    | 17. 59: 178          |
| 13. 403: 149     | 15. 392–402: 244  | 17. 62: 301          |
| 13. 429–38: 97   | 15. 395: 201      | 17. 124: 260         |
| 13. 430: 256     | 15. 403–11: 290   | 17. 142: 291         |
|                  | 15. 408: 104      | 17. 148–9: 96        |

HOMER (*cont.*)

|                     |                      |                       |
|---------------------|----------------------|-----------------------|
| 17. 184–203: 73, 92 | 20. 165: 285, 287    | 22. 332: 301          |
| 17. 195–6: 250      | 20. 183: 289         | 22. 333–8: 205        |
| 17. 204–11: 290     | 20. 196: 181         | 22. 340–53: 138       |
| 17. 235–8: 205      | 20. 201: 259         | 22. 356: 221          |
| 17. 248: 260        | 20. 207: 158         | 22. 365–70: 138       |
| 17. 292–4: 242      | 20. 210: 147         | 22. 367: 221          |
| 17. 293–4: 149      | 20. 233: 175         | 22. 368: 176          |
| 17. 314: 149        | 20. 276–7: 178       | 22. 380: 296          |
| 17. 400: 152        | 20. 296–302: 250     | 22. 388: 198          |
| 17. 440: 176        | 20. 313: 186         | 22. 390–477: 169      |
| 17. 454: 260        | 20. 316: 253         | 22. 411: 221          |
| 17. 489–91: 281     | 20. 320: 249         | 22. 428–31: 215       |
| 17. 503–4: 276      | 20. 350–7: 160       | 22. 447: 91           |
| 17. 514–21: 306     | 20. 376: 259         | 22. 472: 258          |
| 17. 548: 267        | 20. 392: 259         | 22. 475: 128          |
| 17. 576–8: 188      |                      |                       |
|                     | 21. 1–14: 92, 97     | 23. 1–9: 215          |
|                     | 21. 1–434: 169       | 23. 1–204: 173        |
| 18. 26: 260         | 21. 35–8: 242        | 23. 73: 177           |
| 18. 86: 128         | 21. 57: 202          | 23. 79: 258           |
| 18. 90–4: 205       | 21. 102: 260         | 23. 81: 186           |
| 18. 135: 193        | 21. 125–7: 200       | 23. 85–95: 205        |
| 18. 151–2: 116      | 21. 128–9: 236       | 23. 92: 255           |
| 18. 188–96: 215     | 21. 131: 260         | 23. 100: 193          |
| 18. 283: 285        | 21. 188–241: 264     | 23. 115: 195          |
| 18. 394–5: 138      | 21. 192: 285, 287    | 23. 133: 301          |
| 18. 409: 201        | 21. 194: 201         | 23. 168: 193          |
| 18. 418–27: 116     | 21. 217: 177         | 23. 174–343: 73       |
|                     | 21. 226: 158         | 23. 177–204: 92, 97   |
| 19. 7–9: 149        | 21. 226–7: 236       | 23. 184: 186          |
| 19. 72: 195         | 21. 232–4: 276       | 23. 205–96: 173       |
| 19. 111: 254        | 21. 249: 260         | 23. 241–6: 236        |
| 19. 124–61: 165     | 21. 255: 155         | 23. 251: 160          |
| 19. 165–202: 73     | 21. 263–73: 116      | 23. 254–62: 244       |
| 19. 209–12: 281     | 21. 275–84: 138      | 23. 273: 177          |
| 19. 213: 202        | 21. 283: 256         | 23. 279: 178          |
| 19. 225: 213        | 21. 300: 128         | 23. 325: 147          |
| 19. 236: 267        | 21. 330–42: 92       |                       |
| 19. 242: 213        | 21. 339–41: 250      | 24. 20: 157           |
| 19. 251: 202        | 21. 344–53: 92       | 24. 21: 89            |
| 19. 259: 137        | 21. 348: 175         | 24. 34: 258           |
| 19. 288: 116        | 21. 352–3: 245       | 24. 41–2: 236         |
| 19. 336: 178        | 21. 353: 248         | 24. 50–2: 236         |
| 19. 410: 239        | 21. 356–8: 215       | 24. 60: 229           |
| 19. 415: 285        | 21. 404–15: 97       | 24. 96–7: 169         |
| 19. 495: 267        | 21. 409–22. 380: 264 | 24. 106–13: 188       |
| 19. 532: 239        |                      | 24. 153–90: 264       |
| 19. 570: 267        | 22. 1–389: 169       | 24. 163: 193          |
| 19. 570–93: 73      | 22. 2: 301           | 24. 173–5: 276        |
| 19. 577: 97         | 22. 24: 296          | 24. 179: 296          |
|                     | 22. 28–30: 274       | 24. 199–202: 169, 264 |
| 20. 10–3: 205       | 22. 42: 126          | 24. 235–40: 205       |
| 20. 28–30: 205      | 22. 42–4: 276        | 24. 256: 182          |
| 20. 33: 157, 204    | 22. 70: 275          | 24. 267–8: 259        |
| 20. 45: 271         | 22. 177: 185         | 24. 287: 182          |
| 20. 109–10          | 22. 228: 229         | 24. 380: 301          |
| 20. 127: 176        | 22. 248: 275         | 24. 390: 195          |
| 20. 145: 301        | 22. 290–1: 250       | 24. 393: 285, 287     |
| 20. 151: 213        | 22. 310–9: 138       | 24. 404–5: 188        |

HOMER (*cont.*)

- 24. 415: 123
- 24. 420: 89
- 24. 429: 274
- 24. 433: 155
- 24. 450: 126
- 24. 451: 251
- 24. 461: 307
- 24. 474–6: 188
- 24. 478: 270
- 24. 511: 175
- 24. 528–30: 236
- 24. 533: 126
- 24. 543: 221