

Los diferentes ‘mundos’ de la écfrasis en el canto XVIII de la *Iliada*

The Different “Worlds” of Ekphrasis in Book XVIII of the *Iliad*

Iustin Alexandru Folea Hosteanu

Universidad de Zaragoza, España

iustinfolea@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0008-4227-6562>

Resumen:

La écfrasis del escudo de Aquiles ha merecido la atención de numerosos intérpretes de la *Iliada*. Sin embargo, al analizarse como una ‘imagen de mundo’, sea descriptiva o narrativa, la investigación queda remitida a un nivel óntico. Un enfoque propiamente ontológico revela que la muestra continua de los distintos ‘mundos de la vida’ inicia la distancia propia de la abstracción. Esta distancia, concomitante al fenómeno de la *pólis*, se refleja asimismo a nivel formal mediante la metalepsis, que se refuerza en las líneas relativas a lo ‘rural’. En lo referente a la ‘ciudad’, esto se muestra en el paso de la venganza personal al proceso judicial público, donde un *hístōr* decide dónde está el límite. En la sección final se alcanza la distancia máxima, con el acontecimiento de la fiesta y la figura del océano como representaciones del límite.

Palabras clave: Escudo, Aquiles, *Iliada*, Mundo, Arte

Abstract:

The ekphrasis of Achilles' shield has garnered the attention of numerous interpreters of the *Iliad*. However, when analyzed as an ‘*imago mundi*’, whether descriptive or narrative, the investigation remains confined to an ontic level. A properly ontological approach reveals that the continuous display of the different ‘lifeworlds’ initiates the distance inherent to abstraction. This distance, concomitant with the phenomenon of the *polis*, is also reflected on a formal level through metalepsis, which is reinforced in the lines relating to the ‘rural’. Regarding the ‘city’, this is shown in the transition from personal revenge to the public trial, where a *hístōr* decides where the limit lies. In the final section, the maximum distance is reached, with the event of the festival and the figure of the ocean as representations of the limit.

Keywords: Shield, Achilles, *Iliad*, World, Art

Recepción: 12 julio 2024 | **Aceptación:** 4 octubre 2024 | **Publicación:** 1 febrero 2026

Cita sugerida: Folea Hosteanu, I. A. (2026). Los diferentes ‘mundos’ de la écfrasis en el canto XVIII de la *Iliada*. *Synthesis*, 33(1), e169. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe169>



Obra bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



1. La écfrasis y la creación de Hefesto

Antes de interpretar la descripción del nuevo escudo de Aquiles, se debe aclarar qué es una *ékphrasis*. Tradicionalmente, el término se refiere a la descripción de una obra de arte. Sin embargo, no se trata aquí de una mera representación artística,¹ sino de una cosa particular que destaca por haber sido creada por un dios. La obra de arte se caracteriza más bien por abrir un determinado mundo (Heidegger, 2010, p. 32) o, más bien, varios mundos. En efecto, este episodio homérico muestra los distintos ámbitos de la vida griega arcaica. Concretamente, describe la vida cotidiana en tres partes distintas: la ciudad, el campo, y las festividades.

Así pues, no es que Homero pretenda hacer pensar la guerra en relación con la paz,² sino que focaliza los actos extraordinarios de Aquiles frente a las actividades habituales propias de los griegos. Al asumir la muerte como la posibilidad más auténtica, el héroe acepta la vida en tanto que finita, y la desvela en su posibilidad de tomar decisiones propias.

La descripción del escudo de Aquiles muestra la vida en tanto que tal, creando un mundo animado y con cierta agencia propia (Thein, 2022, p. 17). La *ékphrasis* puede definirse como el motivo literario que evoca, a través de palabras, un estímulo visual, objeto, o escena (Squire, 2017). En otras palabras, otorga presencia donde no la hay (Cunningham, 2007, p. 63), tematiza aquello que a primera vista queda oculto, a saber, el mundo de la vida. No solo se trata de una mera descripción, sino de la creación de una obra de arte, entendida esta última como la revelación de lo que ya estaba presente, pero que no podía ser visto sino a condición de ser transformado (Amador Bech, 2012, p. 48). Siguiendo la construcción de la palabra, *ek* funciona como prefijo para indicar salida, estar fuera de algo, mientras que el verbo *phrázo* puede traducirse como ‘indicar’ o ‘mostrar’. Por lo tanto, una *ékphrasis* es un ‘mostrar hacia afuera’, hacer aparecer aquello que está oculto (Squire, 2017). Y al mismo tiempo es un ‘mostrar desde fuera’, esto es, desde la lejanía propia de Hefesto.

Que Hefesto esté instalado en la distancia y sea feo no son sino uno y el mismo fenómeno, puesto que solo desde esta lejanía puede concebir Hefesto la belleza propia no solo del escudo, sino de la armadura en su conjunto, que maravillará a cualquiera que la vea (*Il.* 18.466-7). Creando este escudo, Hefesto desvela, por así decirlo, el brillo de la vida, o más bien las diferentes vidas posibles. En efecto, Hefesto no ‘representaba’ dos ciudades, sino que las ‘ponía’. La palabra griega es *etítthei* (*Il.* 18.550). De hecho, el imperfecto indica que la creación está en curso.

¿Quién es Hefesto y por qué puede fabricar semejante artefacto? Por de pronto, su epíteto es “ilustre artesano” (*Il.* 18.391). La palabra griega es *klytotékhnes*, famoso por su arte.³ Hefesto es conocido por su *tékhne*, es decir, por su habilidad y destreza. La habilidad de Hefesto es tal que puede crear instrumentos autómatas (*autómatoi*), esto es, instrumentos que no requieren ser manipulados y que se mueven por sí mismos, muestra de lo divino. La *tékhne* es un saber-hacer, por tanto, un saber práctico relacionado con la producción (*poíesis*), por lo que para decir que Hefesto fabricó el escudo se utiliza el verbo *poiéo* (*Il.* 18.477).

Ahora bien, lo que ocurre no es un mero fabricar, sino un desocultar. El artífice no se limita a describir un mundo que está ya ahí, sino que lo produce, es decir, lo hace aparecer. En otras palabras, no se trata solamente de una descripción, sino de una acción: “no es el escudo lo que vemos, sino el artista divino ocupado en fabricarlo” (Lessing, 1960, p. 118).

De hecho, cuando Hefesto recibe a Tetis (*Il.* 18.417-21), aparece acompañado de unas “sirvientas doradas” (*amphípoloi khrýseiai*) semejantes a doncellas vivientes (*zoësi neénisin*). Como veremos en la écfrasis, esta ambigüedad mimética del ‘parece pero no es’ responde a un mecanismo de distancia o desfamiliarización que muestra el marco contextual del relato.

Estas sirvientas, que marchaban jadeando mientras sostenían a su amo, poseen conciencia (*nóos*), voz (*audé*) y fuerza física (*sthénos*), y conocen (*ísasin*) cómo hacer obras (*érge*) gracias a los dioses. Las sirvientas saben trabajar, esto es, habérselas con las cosas, en un conocimiento práctico que presupone la capacidad de ver y

planear (*noein*). Hasta tal punto parecen realmente vivas que se mueven jadeando bajo el peso del dios Hefesto, igual que los guerreros cuando están exhaustos en la batalla (*Il.* 14.155). Silverman (2022, p. 41) incluso argumenta que jadear implica respirar el soplo propio de los vivientes. En cualquier caso, esta característica aparece en la narración solo de forma posterior a la de “doradas”, rompiendo pronto la ilusión mimética, esto es, el estar-ocupado-en la narración.

Por otro lado, Hefesto suele tener el epíteto *kyllopodíon* (18.371, 20.270, 21.331), el de los pies deformes, un dios anómalo que suele ridiculizarse por su cojera, debido a la cual fue arrojado al océano —el límite del mundo— por Hera, avergonzada de haber engendrado a un cojo. Permaneció ahí nueve años, hasta que fue rescatado por Tetis, quien le enseñó a trabajar el bronce (Delcourt, 1982, pp. 29-30).

Por este motivo, Tetis puede ir a pedirle una armadura para Aquiles, al tener una obligación o deuda (*khréos*) con ella ya que, sin Tetis, Hefesto no sería Hefesto. En la narración (*Il.* 18.406-7), este la recibe en su hogar, y le ofrece los dones de hospitalidad, recordando que todavía le debe pagar (*tínein*) como devolución o pago por haberle salvado la vida (*zoágria*).⁴

En efecto, Hefesto hace presente la vida en un momento crucial, el momento en que Aquiles elige la muerte: “si sigo aquí luchando en torno de la ciudad de los troyanos, se acabó para mí el regreso, pero tendré gloria inconsumible; en cambio, si llego a mi casa, a mi tierra patria, se acabó para mí la noble gloria, pero mi vida será duradera” (*Il.* 9.412-5).⁵ La *Iliada* muestra el primer término de la disyunción, la extraordinaria vida de los héroes. Y lo que hace la écfrasis es mostrar precisamente lo que Aquiles no elige, a saber, la tranquilidad de la vida ordinaria.

En este momento, el poema se constituye como un momento de ‘puesta en abismo’ (De Jong, 2011), fenómeno que responde a dos motivos. Primero, el contraste con respecto al contenido anterior, alejando al oyente del campo de batalla. Segundo, un recurso conocido como ‘metalepsis’, que confunde los niveles de creación del escudo y del relato mismo, como se muestra en el análisis de las escenas de la vida rural y el baile. Ahora bien, el mundo del narrador y de su creación no se mezclan completamente. Al contrario, las sucesivas rupturas de la ilusión mimética sirven para instaurar la distancia propia de la *theoría* y de la *pólis* misma.⁶

En última instancia, no se trata de discutir si la écfrasis constituye una descripción o una narración,⁷ sino de mostrar la función de dicho pasaje en su contexto: la unificación de los diferentes ‘mundos’ en un lugar concreto empieza a desvelar ‘el mundo’ como plexo total de significaciones. Esta homogeneización supone la condición de posibilidad del proyecto *pólis* como principio de identidad.⁸ Para ilustrarlo, se analizan los diferentes ‘mundos’ de la écfrasis como situaciones vividas fenomenológicamente.

2. El entorno griego arcaico (*Il.* 18.483-9)

El escudo de Aquiles se imaginó redondo, de tal modo que las diferentes escenas aparecían en círculos concéntricos (Rutherford, 2019, p. 192). La totalidad del escudo estaría haciendo referencia a “una imagen de mundo” (Hardie, 1985).

No obstante, la expresión *imago mundi* da lugar a errores en la interpretación, puesto que ‘mundo’ significa en la Modernidad el nombre que se le da a lo ente en su totalidad, momento en que todo ente ha quedado descualificado debido a la desmundanización, un alejamiento del mundo inmediato por una mirada uniformizante (Heidegger, 2010, pp. 73-78). Sin embargo, en Homero, un ente no es todavía cualquier ente, sino este o aquel, y cada ente posee un ser propio.

Por lo mismo, no cabe hablar tampoco de ‘imagen’, concepto que implica una representación sujeto-objetual, donde el ser humano se sitúa en una posición separada de los entes, tratando de darles su propia medida. Por el contrario, cada cosa tiene aquí una pauta o regla propia, y por eso mismo puede diferenciarse de las otras cosas.

En otras palabras, la imprecisión responde a una confusión terminológica que identifica el ‘mundo’ en sentido óntico-fáctico con la ‘mundaneidad’, entendida esta última como la estructura ontológica apriorística de la cual

los diferentes “mundos” son posibles concreciones óntico-fácticas. En sentido óntico-existencial, cada mundo ofrece un mundo circundante diferente, una experiencia vivida distinta en la que se está ocupado.

Esto es lo que hace la narración normalmente, a saber, narrar. Pero cuando se rompe la ilusión mimética se descubre su aspecto de relato. Al salir de la acción en la que se está ocupado se lleva a cabo, por así decirlo, un ‘despertar circunspectivo’ del contexto o del entorno, aunque sin descubrir todavía la ‘mundaneidad’ como estructura ontológica de forma completa. Lo que hace la écfrasis es, por lo tanto, mostrar el aspecto de los diferentes ‘mundos’ pues, según Aristóteles, las vidas de los seres humanos son muy distintas (*Pol.* 1256a 30).

Tras esta aclaración previa, ocupémonos propiamente de la écfrasis. Hefesto crea primero “la tierra, el cielo y el mar, el infatigable sol y la luna llena” (*Il.* 18.483-484), así como las constelaciones.

El primer elemento que aparece es *gaia*, la tierra, caracterizada posteriormente por Hesíodo: “En primer lugar existió el caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo” (*Th.* 115-118). El hecho de que *gaia* aparezca después de caos parece implicar que es la primera que introduce un orden en las cosas. Por eso es también la de “sólida base (*euthémethlon*)” (*h.Hom.* 30.1), y “que nutre todo cuanto existe sobre el suelo” (*h.Hom.* 30.2). La tierra aparece como noción central en sentido fenomenológico, puesto que vivir es ‘vivir sobre’ la tierra, aquello que está debajo de los pies y sobre lo que todo lo demás se sustenta.

El siguiente elemento es *ouranós*, el cielo. Para que haya un orden tiene que haber límites ya que, si no fuera así, todo sería una masa indiferenciada. De hecho, la separación entre la tierra y el cielo tiene su correlato poético en el mito de castración de Urano de la *Teogonía*.

En tercer lugar aparece *thálassa*, el mar. Los seres humanos ven el cielo y habitan la tierra, pero cuando se acercan a la costa lo que encuentran es una tercera zona, un lugar diferenciado cualitativamente sobre el que no se puede vivir, puesto que no es posible habitar la inestabilidad de las olas.

En la medida en que ofrece un acceso fenomenológico, la écfrasis solo refleja los ámbitos visibles del mundo. Concretamente, no aparece mencionado el Hades (*haidés*, relacionado con no-ver), en cuyas profundidades se encuentra el Tártaro, donde a los titanes “los enviaron bajo la anchurosa tierra (*kthós*)” (*Th.* 717), que se encuentran “tan hondos bajo la tierra como lejos está el cielo de la tierra (*gaia*)” (*Th.* 720).

Tras haber delimitado los tres ámbitos centrales del mundo griego, el narrador se centra en los astros o cuerpos visibles del firmamento, y menciona dos, que son los más importantes. Primero, el Sol (*hélios*), cuyo epíteto es *akámanta*, infatigable. El Sol gira alrededor de la Tierra cada día sin descanso, por eso es infatigable. Como la concepción de la Tierra no es todavía esférica, el Sol no da vueltas en una órbita alrededor de ella, sino que se mueve cada día de este a oeste, y vuelve por la noche al este atravesando el océano.⁹ Segundo, la Luna (*Seméle*), que sale por la noche “tras haber bañado su hermoso cuerpo en el Océano” (*h.Hom.* 32.7), y que ilumina junto a las constelaciones (*teírea*): “las Pléyades, las Híades y el poderío de Orión” (*Il.* 18.485), así como la Osa, “que es la única que no participa de los baños en el Océano” (*Il.* 18.489). Estas son la guía del navegante griego y gracias a las cuales observa el cambio entre estaciones.

3. La ciudad en paz (*Il.* 18.490-508) y la ciudad en guerra (*Il.* 18.509-540)

Hefesto puso dos ciudades diferentes que se comportan como dos caras de la misma moneda. En efecto, solo hay un adentro de la ciudad (paz) cuando hay un afuera (guerra), lo cual es esencial para que haya realmente comunidad (Míguez Barciela, 2016, p. 171).

En el interior de la ciudad se presentan dos situaciones propias de las mujeres y de los hombres, respectivamente, dos espacios cualitativamente diferenciados. La primera muestra unas bodas que reúnen a la gente con cantos y bailes, donde las mujeres “se detenían a la puerta de los vestíbulos maravilladas” (*Il.* 18.496). Las mujeres se encuentran en el ‘entre’ que representa la puerta, el umbral que separa la vida joven y la vida adulta de la mujer. Es justamente en ese momento de tránsito del límite que se produce el asombro (*thaúma*).

Los hombres, por su parte, están en una reunión (*agoré*), donde dos de ellos están entablando una disputa (*neikos*) sobre un asesinato. Uno de ellos le dice a la gente (*dêmos*) que ha pagado la compensación (*poine*),¹⁰ pero el otro niega haberla recibido. Había apoyos desde los dos bandos (*amphóteros*). Para solucionar el problema, los litigantes piden a un “árbitro” (*hístor*) que “agarre el límite” (*Il.* 18.500-501). Alrededor había unos ancianos (*gérontes*) que emitían juicios (*dikazon*) turnándose de forma alternativa. Había también dos talentos de oro para dar a quien dijera la sentencia más recta (*díken ithyntáten*).

A lo largo de la *Iliada* el prototipo de resolución de conflictos venía siendo la venganza personal, puesto que una muerte equivale a una muerte. De hecho, cuando los aqueos van perdiendo, Patroclo reclama *poine* matando a muchos (*Il.* 16.398). Además, en 9.633, Ayante afirma que Aquiles se está quejando demasiado: “Incluso del asesino del hermano o por la muerte del propio hijo se acepta *poine*”.

Sin embargo, en el proyecto de constitución de una *pólis* común y estable, las leyes tienen que ser previsibles y estar escritas de antemano, unas leyes que deben ser iguales en todos los casos, al punto de reducir las situaciones a formas generales, negando las diferencias singulares de las cosas que participan. De hecho, cuando Zeus se lleva al mortal Gánimedes al Olimpo para que se quedara ahí, le dio como *poine* a unos caballos (*Il.* 5.266), en lugar de a otro hijo. Y cuando Aquiles empieza a cobrar la *poine* por la muerte de Patroclo, se lleva a doce muchachos a las naves (*Il.* 21.28).

Entonces, no se trata de que el afectado haya recibido la compensación, sino de que dos monedas quizá no equivalen a una vida. Ahora bien, ¿se trata de que dos monedas no son suficientes, o más bien de que no hay equivalencia posible?¹¹ El afectado, igual que Aquiles cuando rechaza las otras mujeres como sustitución de Briseida, parece reconocer las particularidades cualitativas de una vida humana, que no es cualquier vida, sino más bien esta o aquella.

En efecto, el acusador parece rechazar cualquier cosa, según indica la interpretación de Edwards (2000, p. 215): “the other refused to accept anything (i.e. any pecuniary recompense in place of the exile or death of the offender)”. En otras palabras, se trata del rechazo de la marcha de aquello que puede designarse como “descualificación de lo ente” y que es concomitante al proyecto *pólis*. La distancia propia de la abstracción y la reflexión —que también se muestra en el fenómeno de la metalepsis— indica el paso de lo cualitativo a lo cuantitativo, y es aquello que permite la medición del valor de un ente. Este acontecimiento abre la posibilidad de abstraer las diferencias propias de cada caso y de instaurar una misma ley que sea obligatoria para todos; es, de hecho, lo que plantea la isonomía. En este sentido, a la descualificación le es inherente una despersonalización (Míguez Barciela, 2017), que se observa asimismo en la necesidad de un ‘árbitro’ impersonal.

Si mucha gente se pronunciaba sobre la disputa, parece que el *dêmos* es quien tiene el proceso bajo su control. Pero entonces, ¿para qué hace falta y qué es un *hístor*? Por de pronto, es aquel que ve, que sabe cosas, pero es precisamente por no saber de nada concreto que puede encontrar el límite y determinar las cosas. Y puede hacerlo justamente porque se encuentra en la indeterminación, solo ‘agarra el límite’ aquel que se mueve en el ámbito de lo no concreto. En efecto, su figura es ambigua, pues no sabemos si hace referencia a la gente, a los ancianos, o al anciano que se lleve los dos talentos.

Los ancianos, si bien emiten un juicio, no proponen un acuerdo o una solución concreta, sino que se limitan a un método de tomar las pruebas, esto es, a una sentencia probatoria o *Beweisurteil* (Thür, 1996, pp. 57-73). Además, la palabra *hístor*, al ser un *nomen agentis* singular, no puede hacer referencia al colectivo de los ancianos. Por ende, tampoco puede hacer referencia al colectivo del *dêmos*, teniendo en cuenta que los hombres se dividían formando dos bandos, lo que hace improbable que sea una persona en particular quien decida finalmente. Aunque toda la comunidad puede participar y juzgar (Leaf, 1887), solo hay un remedio al conflicto, como indica el hecho de que el sintagma “sentencia recta” esté en singular. Como vemos, ninguna de las opciones es plenamente satisfactoria. Esto se debe a la inherente ambigüedad del *hístor*, cuya identidad no aparece explicitada en la narración por la ausencia de claridad respecto a su figura.

Por otro lado, el reverso de la paz interior es otra disputa (*éris*) exterior. Sin embargo, a diferencia de la anterior, la muerte (*kér*) juega ahora un papel fundamental (*Il.* 18.535). De hecho, recibe el epíteto de *oloós* (*Il.* 18.535), destructora, lo que enfatiza el efecto devastador, tanto del individuo como del entorno. El epíteto también aparece cuando Aquiles se lleva arrastrando el cadáver de Héctor tras haberlo matado (*Il.* 24.39). La muerte se lleva a los muertos arrastrándolos, es decir, desfigurándolos, haciendo que pierdan su aspecto —su presencia—, recordando así la precariedad de la vida y de la *pólis*.

4. La vida rural (*Il.* 18.541-589)

En Homero cada espacio es espacio determinado, y cada cosa tiene su lugar. El interior de la ciudad es el espacio de la vinculación, de la *agoré*, mientras que el exterior es el espacio de la disputa. En la *pólis* se hacen unas cosas, en el campo (*agrós*) se hacen otras.

Asimismo, cada cosa tiene su tiempo. En el campo, la tierra se trabaja cuando llega la estación adecuada. En el relato, el narrador insiste tanto que rompe la mimesis: “y detrás se oscurece, parece estar arada, aun siendo dorada, ¡singular maravilla (*thaúma*) se había producido (*tétykto*) alrededor!” (*Il.* 18. 548-549).¹² La ruptura se produce en un momento clave, donde solo aparecen pronombres referentes, pero no aquello a lo que se hace referencia (Becker, 1990, p. 144). En efecto, el pasaje empieza con un pronombre nominativo singular femenino (*he dê*), que hace referencia a la tierra (*neíós*, en *Il.* 18.541 y 547), mientras que a la maravilla se alude con un pronombre neutro (*tò dê*). La referencia es ambigua, puesto que está haciendo alusión a tres cosas: a la tierra en tanto que tal, a la representación de la tierra en el escudo, y a la tierra representada como creación del *poietés*.

Como en el caso de las sirvientas, se rompe la ilusión mimética. Tal y como estas no son doncellas realmente, la tierra que aparece tampoco es realmente tierra, puesto que no se puede labrar. Así pues, se impide el uso práctico-operativo —la modalidad primaria de comparecencia—, al mostrar una tierra que meramente tiene el carácter de solo-estar-ahí. El ocuparse-de se reemplaza por un mirar en torno a sí, aunque no se trata todavía de una mirada pura y simplemente teórico-contemplativa.

En cualquier caso, después de sembrar, se cosecha (*Il.* 18.550-560). La acción se sitúa en un dominio (*témenos*) donde unos sirvientes (*paídes*) recogen mientras su jefe los observa: “el líder (*basileús*), en silencio, sujetando el cetro, se encontraba en la hilera, con el corazón alegre (*gethósynos kêr*)” (*Il.* 18.556-557). La habilidad de Homero-Hefesto tiene tanta profundidad que es capaz de reflejar el *kêr*, lugar de “emociones” tales como el dolor o el miedo, que pueden calmarse o ser colocadas por los dioses (Sullivan, 1996).

A continuación, se cosechan las uvas (*Il.* 18.561-572). En ese pasaje se alternan dinámicamente las referencias a la escena y al proceso de creación del escudo: la viña se describe como áurea, las horquillas que la sujetan son argéneas, y aparece una valla de estaño. De este modo, se refuerza el fenómeno de metalepsis, no en forma de diferentes voces narrativas, sino de fuerzas creadoras, de Homero como creador del poema y de Hefesto como creador del escudo.

El desengaño mimético vuelve a repetirse en la escena de la trashumancia (*Il.* 18.573-589), donde se presentan, en los márgenes de un río, unas vacas de oro (*Il.* 18.574) atacadas por unos leones. Este ámbito limítrofe que constituye el río es el que justamente necesitan los animales domésticos en tanto que animales, pero ahí está también el peligro de los animales salvajes. La escena es paralela a la de la ciudad. Para que haya paz dentro, es necesario que exista guerra fuera. Del mismo modo, para que se pueda cosechar, cantar (*áeide*),¹³ y bailar (*Il.* 18.569-73), hace falta enfrentarse a los peligros y riesgos del exterior, lugar de asesinatos y secuestros (Edwards, 1993, pp. 38-39). Por otro lado, la velocidad de la narración aumenta, marcada por una abundancia de adverbios temporales, tal y como indica De Jong (2011, p. 6):

the spies await the arrival of the animals; they ‘soon’ (τάχα, 525) show up; unsuspecting herdsmen follow; the attackers ‘quickly’ (ὥκα, 527) surround the herds and kill the herdsmen. The people in town hearing the noise ‘immediately’ (αὐτίκα, 531) jump on their chariots and ‘quickly’ (αἶψα, 532) arrive.

Todavía más lejos, unas ovejas pastan en un “bello valle” (*Il.* 18.588). Esta escena, la más corta de la écfrasis, no presenta verbos de movimiento. Aparecen también unos establos (*stathmoús*) y unas chozas (*klisías*), que no están ahí para albergar caballos o humanos, sino meramente para ser observados. Ambas palabras contribuyen al estatismo, puesto que *stathmoús* también significa un lugar para estar de pie, y *klisías* un lugar para sentarse. Supone, por lo tanto, una pausa antes del espectáculo final (Marg, 1971).

5. La escena de baile y el océano (*Il.* 18.590-607)

La danza cierra la composición en anillo que había abierto la boda, que también contenía bailes y cantos festivos. Se menciona al productor Hefesto, ahora ya explícitamente, mediante su epíteto “ilustre cojitranco”, que elaboraba (*poikille*) un espacio para la danza (*khorós*), donde bailan jóvenes y doncellas (*Il.* 18.590-593). El poeta se detiene en la indumentaria específica y en la forma de bailar de los danzantes, prestando atención a las cualidades propias de cada cosa, aunque rompiendo la ilusión mimética una última vez: las dagas eran doradas (*khryseías*), y los tahalíes eran plateados. Sin embargo, a diferencia de los casos anteriores, el adjetivo *khryseías* aparece después del sustantivo y no antes, incluso en un verso diferente, retrasando el fenómeno parece-pero-no-es lo máximo posible, como si se quisiera mantener la característica afirmativa del aparecer. En efecto, si las dagas no se pueden blandir, el aparecer inmediato de la daga carece de validez, y ella misma carece de un ser propio,¹⁴ de tal modo que esta solo puede adquirir un sentido dentro de un contexto mayor.

Con respecto a los danzantes, unas veces bailan en hileras, y otras en círculos, “como cuando el torno, ajustado a sus palmas, el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha” (*Il.* 18.600-601). Este símil, el único de la écfrasis, multiplica todavía más la metalepsis, puesto que introduce otro artesano capaz de hacer-aparecer, el alfarero.

Por último, el escudo solo puede completarse con el acontecimiento extraordinario de la fiesta, que limita y, por tanto, determina lo que es la vida ordinaria. La distancia es ahora máxima: la fiesta es el momento de la pausa, es decir, el tiempo de tomarse un tiempo y dedicarse simplemente a observar las cosas, al puro y simple ver de la circunspección.

No obstante, hay un límite en lo visible, el océano, que conforma el borde exterior del escudo: Hefesto “puso (*etíthei*) también el gran poderío del río Océano a lo largo del borde más extremo del sólido escudo” (*Il.* 18.607-608).¹⁵ El océano es la frontera más allá de la cual no hay nada. Por eso mismo dice Hera: “voy a los límites (*peírata*) de la fértil tierra (*gaíes*) a ver a océano” (*Il.* 14.301-302).¹⁶

Asimismo, vale la pena mencionar que el epíteto que tiene el océano en Homero es *bathyrreítes* (*Il.* 21.195), esto es, de corriente profunda. Que sea de profundas aguas implica que el océano no tiene límites, precisamente porque conforma ello mismo un límite. Es únicamente aquí, en la distancia, donde Hefesto puede aprender a hacer-aparecer, pues precisamente el océano es el “origen (*génesis*) del que todos han sido hechos (*tétyktai*)” (14.246).¹⁷ Solo desde la ambigüedad de no ser propiamente una cosa se pueden producir cosas. Hefesto, el productor por excelencia, no es –ni puede ser– un dios en toda regla, por eso está cojo, es decir, mutilado o incompleto.

Finalmente, solo cabe decir que únicamente Aquiles puede portar el mundo de la vida ordinaria en su escudo. Aquiles es aquel que asume la negatividad de la muerte, está instalado en ella, y justamente por esa distancia es capaz de determinar qué es la vida. Solo aquel que está alejado de la vida cotidiana puede desvelarla y presentarla ante los demás. Así las cosas, el momento en el que más explícitamente ha elegido Aquiles morir es cuando más aparece la belleza y el brillo de la vida.

Referencias

- Avramovic, S. (2017). Blood-money in Homer - Role of *Istor* in the Trial Scene on the Shield of Achilles (*Il.* 18, 497-508). *Zbornik Pravnog fakulteta u Zagrebu*, 67(5), 723-756.
- Amador Bech, J. (2012). La interpretación de la obra de arte desde la perspectiva de la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer. *Investigación Universitaria Multidisciplinaria: Revista de Investigación de la Universidad Simón Bolívar*, 11, 42-50.
- Becker, A. S. (1990). The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description. *The American Journal of Philology*, 111(2), 139-153. <https://doi.org/10.2307/294969>
- Cunningham, V. (2007). Why Ekphrasis? *Classical Philology*, 102(1), 57-71. <https://doi.org/10.1086/521132>
- Crespo, E. (Trad.). (2021). *Iliada*. Gredos.
- De Jong, I. J. F. (2011). The Shield of Achilles: from Metalepsis to Mise en Abyme. *Ramus*, 40(1), 1-14. <https://doi.org/10.1017/S0048671X00000175>
- Delcourt, M. (1982). *Hephaistos ou la légende du magicien*. Les Belles Lettres.
- Edwards, A. T. (1993). Homer's Ethical Geography: Country and City in the *Odyssey*. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), 123, 27-78. <https://doi.org/10.2307/284323>
- Edwards, M. W. (2000). *The Iliad: A Commentary. Volume V: books 17-20*. Cambridge University Press.
- Evelyn-White, H. G. (1924). *Hesiod, the Homeric Hymns and Homerica*. Harvard University Press.
- Hardie, P. R. (1985). Imago mundi: Cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles. *The Journal of Hellenic Studies*, 105, 11-31. <https://doi.org/10.2307/631519>
- Heffernan, J. A. W. (2004). *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press.
- Heidegger, M. (2010). *Camino del bosque*. Alianza.
- Jiménez, A. P. y Díez, A. M. (Eds.). (1978). *Teogonía*. Gredos.
- Koopman, N. (2018). *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration*. Brill.
- Leaf, W. (1887). The Trial Scene in *Iliad* XVIII. *The Journal of Hellenic Studies*, 8, 122-132. <https://doi.org/10.2307/623454>
- Lessing, G. E. (1960). *Laocoonte*. UNAM.
- Marg, W. (1971). *Homer über die Dichtung*. Aschendorff.
- Martínez Marzoa, F. (1999). Estado y pólis. En M. Cruz (Comp.), *Los filósofos y la política* (pp. 101-115). Fondo de Cultura Económica.
- Míguez Barciela, A. (2016). *Mortal y fúnebre: Leer la Ilíada*. Dioptrías.
- Míguez Barciela, A. (2017). Singularidad y despersonalización en los poemas homéricos. *Synthesis*, 24(2), 1. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe018>
- Ross, W. D. (Ed.). (1957). *Aristotle's Politica*. Clarendon Press.
- Rutherford, R. B. (Ed.). (2019). *Iliad*. Cambridge University Press.

- Silverman, K. (2022). The Androids of Hephaestus: between Human and Machine in the *Iliad*. *Selected Proceedings of the Classics Graduate Student Symposia at the University of Florida*, 1, 18-44. <https://doi.org/10.32473/pcgss.v1i.130426>
- Squire, M. (2017). Ekphrasis. *Oxford Classical Dictionary*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.2365>
- Sullivan, S. D. (1996). The Role of “Ker” in Homer and Homeric Hymns. *Euphrosyne: Revista de Filología Clásica*, 24, 9-31.
- Taplin, O. (1980). The Shield of Achilles within the “Iliad”. *Greece & Rome*, 27(1), 1-21.
- Thein, K. (2022). The Projected Heart: Ekphrasis, Material Imagination, and the Shield of Achilles. En J. Hrdlička y M. Machová (Eds.), *Things in Poems: From the Shield of Achilles to Hyperobjects* (pp. 17-37). Karolinum Press.
- Wilson, D. F. (2004). *Ransom, Revenge, and Heroic Identity in the Iliad*. Cambridge University Press.

Notas

¹ Como entiende Heffernan (2004, p. 3) cuando afirma que se trata de la representación verbal de una representación visual.

² Según sostiene Taplin (1980, p. 15).

³ De hecho, *kléos* es también lo que buscan los héroes de la *Iliada*, esto es, aquello que se escucha de uno mismo. La vara de medir del *kléos* es la *timé*, el prestigio personal, cuyo reflejo material es el *géras*.

⁴ Un episodio paralelo encontramos en *Il.* 1.503-10, donde Tetis visita a Zeus para pedirle que le dé *timé* a Aquiles, que va a morir pronto. En este caso, Zeus también tiene una deuda con Tetis, puesto que es ella quien ha parido a Aquiles, condenándola así al duelo perpetuo.

⁵ Para la traducción al castellano utilizo la edición de Emilio Crespo (2021). Cuando la traducción es propia, se indica mediante una nota.

⁶ La distancia es lo primero en la *pólis* (Martínez Marzoa, 1999, p. 109), como muestra el hecho de que la *agoré* sea su espacio constitutivo. Por su parte, la *theoría* es la visión de quien examina aquello en que habita.

⁷ Como hace Koopman (2018), quien sostiene que se intercalan ambas funciones.

⁸ El ideal de *isonomía* —una ley igual para todos— intenta hacer desaparecer una de las diferencias más inmediatas, a saber, la familia y la estirpe.

⁹ El Sol resurge del océano cuando empieza un nuevo día (*Il.* 7.422) y se hunde en él para dejar lugar a la noche (*Il.* 8.485).

¹⁰ La traducción inglesa, “blood-money”, es más precisa.

¹¹ Sobre el estado de la cuestión de este dilema, cf. Avramovic (2017). La propuesta de *poiné* aparece en otros lugares. Por ejemplo, cuando Agamenón le ofrece a Aquiles “dones ilimitados (*apeiresía ápoína*)” (*Il.* 9.120). Sin embargo, la oferta es posteriormente rechazada (*Il.* 9.306-15). De hecho, según observa Wilson (2004, p. 28), hay únicamente dos ocasiones en que se acepta la *poiné* de forma satisfactoria: cuando Zeus se la otorga a Tros (*Il.* 5.265-67) y cuando se la da Héctor (*Il.* 17.198-208).

¹² Traducción propia.

¹³ No se trata de una canción cualquiera, sino del *línos*, diferente de las canciones épico-heroicas, que son propias de otros momentos.

¹⁴ Pero esto no ocurre cuando el objeto simplemente está averiado, sino cuando se convierte en un objeto que solo está ahí para contemplarlo, como sucede en la écfrasis.

¹⁵ Traducción propia.

¹⁶ Traducción propia.

¹⁷ Traducción propia.